

Київський університет імені Бориса Грінченка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Ніколаєва Оксана Юріївна

УДК 821.161.2/82-2

ДИСЕРТАЦІЯ

**Драматургія Олександра Ірванця у контексті поетики літературного
угруповання «Бу-Ба-Бу»**

035 Філологія

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. Ю. Ніколаєва

Науковий керівник: Бондарева Олена Євгенівна, доктор філологічних
наук, професор

КИЇВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ I. УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: СОЦІОКУЛЬТУРНА Й ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВА РЕВІЗІЯ ТА ВИРОБЛЕННЯ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ	23
1.1. Українська драматургія межі ХХ – ХХІ століть: ігрові стратегії й перегляд літературної традиції	23
1.2. Жанрова своєрідність драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть у світлі літературознавчої теорії.....	47
Висновки до Розділу I.....	58
РОЗДІЛ II. ТВОРЧІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО УГРУПОВАННЯ «БУ-БА- БУ» В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ	61
2.1. Креативна культурна платформа «Бу-Ба-Бу»: перформанс, театральність, інтелектуальний карнавал.....	61
2.2. Драма і театр у творчій практиці «Бу-Ба-Бу» та Олександра Ірванця.....	93
Висновки до Розділу II.....	116
РОЗДІЛ III. ЖАНРОЛОГІЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ О. ІРВАНЦЯ	118
3.1. Постмодерний діалог із давніми сакральними жанрами містерії і театру масок.....	119
3.2. Оновлення та контамінація сучасних драматургічних жанрів (монодрама, антиутопія, п'єса-засідання, драма абсурду).....	136
Висновки до Розділу III	164
РОЗДІЛ IV. СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ О. ІРВАНЦЯ-ДРАМАТУРГА: «ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЧУТТЄВІСТЬ» І МЕНТАЛЬНІ СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ	167
4.1. Персонаж у просторі знетроненої та відчуженої культури.....	168

4.2. Катастрофа, вибух, різомма у драматургії О.Ірванця.....	188
Висновки до Розділу IV.....	214
ВИСНОВКИ.....	216
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	223

АНОТАЦІЯ

Ніколаєва О. Драматургія Олександра Ірванця у контексті поетики літературного угруповання «Бу-Ба-Бу». Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ. 2023.

Актуальність теми дисертації зумовлена необхідністю системного теоретичного осмислення жанрово-стильової своєрідності драматургії Олександра Ірванця як самобутнього мистецького явища межі ХХ–ХХІ ст. Драматургічний доробок автора вивчено в контексті творчої діяльності представників угруповання «Бу-Ба-Бу», з урахуванням провідних тенденцій драмопису й театрального життя пізньої радянської епохи та перших десятиліть Незалежності.

Специфіка художнього матеріалу, що став об'єктом дослідження, мета і завдання зумовили застосування низки наукових методів. Біографічний метод дозволив обґрунтувати поколіннєву своєрідність творчості представників угруповання «Бу-Ба-Бу» та їх роль у становленні національної версії постмодернізму; порівняльний допоміг виявити особливості трактування окремих жанрових форм творчості О. Ірванця в контексті художніх шукань українських драматургів кінця ХХ – початку ХХІ ст.; порівняльно-історичний дав змогу визначити характер художнього переосмислення літературних традицій та увиразнити жанрово-стильову своєрідність поезії, прози, драматургії «Бу-Ба-Бу» в зіставленні з художнім доробком представників світової та української літератури; за допомогою міфологічного методу було встановлено походження низки образів драматургії О. Ірванця та характер їх інтеграції в індивідуально-авторську міфологію письменника; герменевтичний та інтертекстуальний методи були застосовані для виявлення змістових констант та основних рис ідіостилю автора в контексті творчості групи «Бу-Ба-Бу».

У дисертації конкретизовано місце угруповання «Бу-Ба-Бу» в ряду мистецьких явищ межі ХХ – ХХІ ст., зокрема, зв'язок діяльності авторів з такими феноменами, як масова культура і кемп. Досліджено театральність як наскрізний вимір творчості «Бу-Ба-Бу», передусім явище карнавалізації, що визначає індивідуально-авторські особливості літературних текстів і стратегії саморепрезентації учасників об'єднання. На основі принципів карнавалізації, що стали підґрунтям моделювання художньої картини світу, продемонстровано фундаментальні відмінності українського «карнавального постмодернізму» (Тамара Гундорова) від аналогічних західних творчих моделей. Доведено, що, застосовуючи художні прийоми, властиві постмодернізму (цитатність, фрагментарність, ігрові стратегії, деструкція і децентрація), українські автори імпліцитно утверджують ієрархію питомих цінностей, що протистоять імперським метанаративам.

З урахуванням найпомітніших наукових здобутків у царині теорії драматичних жанрів здійснено спробу жанрової класифікації п'єс О. Ірванця. На прикладі монодрами-антиутопії («Recording», «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»), драми-містерії («Електричка на Великдень»), п'єси-засідання («Прямий ефір»), драми переходу («Брехун з Литовської площі», «Нічия територія») комедії масок («Once upon a time in America»), революційної драми («Лускунчик 2004») простежено характер оприявлення у творчості автора провідних тенденцій світової і національної драматургії ХХ – початку ХХІ ст. Монодрама-антиутопія виявляє такі риси, як тотальна наративізація людського досвіду; сповідальність, що стає провідною стратегією розбудови мовної партії персонажа драматичної дії; застосування антиутопічних художніх матриць для глибокого осмислення глобальних проблем людства і посттоталітарної травми. У вимірах жанрових особливостей монодрами-антиутопії конкретизовано характер оприявлення в сучасній драматургії категорій трагічного і абсурдного. На матеріалі драми «Електричка на Великдень» осмислено особливості масштабних процесів реміфологізації, зокрема здатність архаїчних міфологем поставати у новому семантичному оточенні (явище жанрової конвергенції, за Євгеном

Васильєвим, де містерійні ознаки сусідять із рисами символістської драми й «драми абсурду», які маркують окремі сюжетні лінії). Взаємодію традиційних жанрових матриць із сучасними художніми формами представлено на рівні темпоральних моделей (співіснування профанного лінійного часу реалістичної драми і сакрального циклічного містерійного часу). Досліджено постмодерністські тенденції іронічної деструкції жанру драми-засідання: зберігаючи основні особливості цієї форми (розгортання подій у реальному часі, акцентована внутрішня дія, репрезентація різних поглядів на певний інцидент або явище), О. Ірванець водночас центрує художню структуру твору і систему персонажів довкола концептасимулякра, пропонуючи погляд на дійових осіб як окремі мовні дискурси, що представляють певні суспільні тенденції, а не повноцінні характери.

Художня картина світу, представлена драматургією О. Ірванця, великою мірою визначається «постмодерністською чуттєвістю», що характеризує мистецьке світосприйняття кінця ХХ ст. Низка тенденцій світової літератури, зокрема настанова на депсихологізацію драматичного дійства, найповніше проявлена в «епічному театрі» Бертольта Брехта, й постмодерністська концепція «смерті суб'єкта» зумовлюють трансформації категорії персонажа в українській драмі нової межі століть. Персонаж часто постає знеособленим, позбавленим героїчних рис, є формою театральної умовності (персонаж-маска). У дисертації здійснено аналіз провідних стратегій моделювання образів-персонажів у драматургії О.Ірванця; доведено, що п'єси автора виявляють протилежні тенденції – до децентрації постатей персонажів, свідомого перетворення їх на «маски», узагальнені типажі («Прямий ефір», «Брехун з Литовської площі», «Once upon a time in America») і до нової інтеграції, що реалізується як процес самоусвідомлення («Лускунчик–2004»). У драматичній творчості автора представлені такі константи постмодерністського світовідчуття, як «кінець історії», катастрофізм, тілесність, лабіринт. У дисертації приділено увагу проблемі відповідності національного варіанту постмодернізму логіці виникнення і розвитку стилю у світовій літературі. На прикладі п'єси О.Ірванця

«Recording» проаналізовано художні шляхи втілення провідних вимірів «постмодерністської чуттєвості» у національному літературному контексті.

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її матеріалів під час викладання спецкурсів з історії та теорії літератури, при написанні підручників та посібників, магістерських і бакалаврських робіт, для подальших досліджень у царині вітчизняної драматургії.

Ключові слова: драматургія, жанр, український постмодернізм, «Бу-Ба-Бу», карнавал, міф, театральність; інтерпретація; художнє моделювання; картина світу; національно-культурна ідентичність; драматургічний Інший; візуальна метафора.

ABSTRACT

Nikolaieva O. Dramaturgy of Oleksandr Irvanets in the context of the poetics of the literary group "Bu-Ba-Bu". Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in 035 Philology. Kyiv University named after Borys Hrinchenko. Kyiv. 2023.

The relevance of the dissertation topic is due to the need for a systematic theoretical understanding of the genre-stylistic originality of the drama of Oleksandr Irvanets as an original artistic phenomenon at the turn of the twentieth and twenty-first centuries. The author's dramaturgical output is studied in the context of the creative activity of the representatives of the "Bu-Ba-Bu" group, taking into account the leading trends in playwriting and theatrical life of the late Soviet era and the first decades of Independence.

The specifics of the artistic material, which became the object of research, the purpose and tasks led to the application of a number of scientific methods. The biographical method made it possible to substantiate the generational originality of the creativity of the representatives of the "Bu-Ba-Bu" group and their role in the formation of the national version of postmodernism; comparative method help to reveal the peculiarities of the interpretation of individual genre forms of O. Irvanets' work in the context of artistic searches of Ukrainian playwrights of the late 20th - early 21st centuries; comparative and historical method made it possible to determine the nature of the artistic reinterpretation of literary traditions and to highlight the genre and stylistic originality of the poetry, prose, and drama of "Bu-Ba-Bu" in comparison with the artistic work of representatives of world and Ukrainian literature; with the help of the mythological method, the origin of a number of images of O. Irvanets dramaturgy and the nature of their integration into the individual author's mythology of the writer were established; hermeneutic and intertextual methods were used to identify content constants and the main features of the author's idiostyle in the context of the work of the "Bu-Ba-Bu" group.

The dissertation specifies the place of the group "Bu-Ba-Bu" among the artistic phenomena of the 20th-21st centuries, in particular, the connection of the authors' activities with such phenomena as mass culture and camping. Theatricality as an end-to-end dimension of the creativity of "Bu-Ba-Bu", primarily the phenomenon of carnivalization, which determines the individual authorial features of literary texts and strategies of self-representation of the members of the association, has been studied. Based on the principles of carnivalization, which became the basis for modeling the artistic picture of the world, the fundamental differences of Ukrainian "carnival postmodernism" (Tamara Hundorova) from similar Western creative models are demonstrated. It is proved that, using the artistic techniques inherent in postmodernism (citability, fragmentation, game strategies, destruction and decentration), Ukrainian authors implicitly assert a hierarchy of specific values that oppose imperial metanarratives.

Taking into account the most notable scientific achievements in the field of the theory of dramatic genres, an attempt was made to classify the plays of O. Irvanets by genre. For example, dystopia monodramas ("Recording", "A small play about betrayal for one actress" ("Malenka pyesa pro zradu dlia odniyeyi aktrysy")), mystery dramas ("The Electric Train for Easter" ("Elektrychka na Velykden")), sit-down plays ("Live Ether" ("Priamyi Efir")), transition dramas ("Liar from Litovska Square" ("Brekhun z Lytovskoyi ploshchi"), "No Man's Land" ("Nichyya terytoriya")), the comedy of masks ("Once upon a time in America"), the revolutionary drama ("The Nutcracker 2004" ("Luskunchyk-2004")), the nature of the manifestation of the leading trends of world and national drama of the 20th - early 21st centuries in the author's work is traced. The dystopia monodrama reveals such features as the total narrativization of human experience; confession, which becomes the leading strategy for building the speech part of a character in a dramatic action; the use of dystopian artistic matrices for a deep understanding of the global problems of humanity and post-totalitarian trauma. In terms of the genre features of monodrama-dystopia, the nature of the manifestation of the categories of tragic and absurd in modern drama

is specified. Based on the material of the drama "The Electric Train for Easter" ("Elektrychka na Velykden"), the features of large-scale remythologising processes are elaborated, in particular the ability of archaic mythologies to appear in a new semantic environment (a phenomenon of genre convergence, according to Yevhen Vasyliiev, where mysterious signs coexist with features of symbolist drama and "drama of the absurd", which mark separate plots lines). The interaction of traditional genre matrices with modern artistic forms is presented at the level of temporal models (coexistence of profane linear time of realistic drama and sacred cyclical mysterious time). The postmodern trends of ironic destruction of the genre of sit-down drama are studied: while preserving the main features of this form (unfolding of events in real time, accentuated internal action, representation of different views on a certain incident or phenomenon), O. Irvanets at the same time centers the artistic structure of the work and the system of characters around the concept of simulacrum, offering a view of actors as separate linguistic discourses representing certain social trends rather than full-fledged characters.

The artistic picture of the world, represented by the drama of O. Irvanets, is largely determined by "postmodern sensuality", which characterizes the artistic worldview of the end of the 20th century. A number of trends in world literature, in particular the instruction to depsychologize the dramatic action, most fully manifested in the "epic theater" of Bertolt Brecht, and the postmodern concept of the "death of the subject" determine the transformation of the character category in the Ukrainian drama of the new turn of the century. The character often appears depersonalized, devoid of heroic features, is a form of theatrical convention (mask character). The dissertation analyzes the leading strategies of modeling character images in the drama of O. Irvanets; it has been proven that the author's plays show the opposite tendencies, towards the decentering of the figures of the characters, their conscious transformation into "masks", generalized types ("Live Ether" ("Priamyi Efir"), "Liar from Litovska Square" ("Brekhnyn z Lytovskoyi ploshchi"), "Once upon a time in America") and to new integration, which is implemented as a process of self-awareness ("The Nutcracker-2004" ("Luskunchyk-2004")). The

author's dramatic work presents such constants of the postmodern worldview as "the end of history", catastrophism, corporeality, and the labyrinth. The dissertation pays attention to the problem of conformity of the national version of postmodernism with the logic of the emergence and development of style in world literature. Using the example of the play "Recording" by O. Irvanets, the artistic ways of embodying the leading dimensions of "postmodern sensuality" in the national literary context are analyzed.

The practical value of the dissertation is determined by the possibility of using its materials during teaching special courses on the history and theory of literature, when writing textbooks and manuals, master's and bachelor's theses, for further research in the field of domestic drama.

Key words: dramaturgy, genre, Ukrainian postmodernism, "Bu-Ba-Bu", carnival, myth, theatricality; interpretation; artistic modeling; picture of the world; national and cultural identity; dramatic Other; visual metaphor.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату
опублікування до переліку наукових фахових видань України**

1. Ніколаєва О. Концепція персонажа у драматургії Олександра Ірванця *Вчені записки Таврійського Національного університету імені В. І. Вернадського*. 2020 рік. Том 31(70). №4. С.150-154. ISSN видання 2663-6069(print), ISSN видання 2663-6077(online).

DOI статті <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/27>

Вебпосилання на видання

http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/4_2020/part_3/29.pdf

2. Ніколаєва О.Ю. Монодрама-антиутопія у творчості Олександра Ірванця: жанрологічний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2021 рік. Том 2. №17., С.182-188. ISSN статті 2663-4880 (Print), ISSN статті 2663-4899(online).

DOI статті <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.17-2.34>

Вебпосилання на видання

http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/17/part_2/36.pdf

3. Ніколаєва О. Ю. Модус театральності у творчості представників угруповання «Бу-Ба-Бу». *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2021. Том 4, №27. С. 204-211. ISSN статті 2311-259X.

DOI статті <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.1>.

Вебпосилання на видання

<https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/490/411>

4. Ніколаєва. О. Ю. Художня інтерпретація жанру містерії у п'єсі Олександра Ірванця «Електричка на Великдень». 2022.

Слово і Час. 2022. Том 3, №723, С.78-87.

ISSN 1927-2677 (Print) ISSN 1927-2685 (Online)

DOI статті <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.03>.

Вебпосилання на видання

<http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/184800/07-Nikolaieva.pdf?sequence=1>

Публікації, у яких додатково відображені результати дослідження

1. Ніколаєва О.Ю. Дискурс катастрофізму в драматургії Олександра Ірванця (На матеріалі твору «Recording»). *Актуальні наукові дослідження в сучасному світі*. 2019. Випуск 11 (55)., С. 60-67.

ISSN видання 2524-0986.

Вебпосилання статті

https://drive.google.com/file/d/1eFrno9GNfL9pTKXn050p_MvTXaAeBhkb/view

2. Nikolaieva O. Oleksandr Irvanets: Stage implementation of the “Thinking nation” ideas. *Global prosperity*. 2021. Volume 1 Issue 3. Number 2., P. 99-103. ISSN видання 2787-9364.

DOI посилання <http://doi.org/10.46489/gpj.2021-1-3-17>

Вебпосилання статті <http://gprosperity.org/index.php/journal/article/view/51>

**Наукова стаття, опублікована у періодичному науковому виданні,
проіндексованому у базі даних Scopus**

Nikolaieva Oksana., Lytvynenko Nina., Yuzkiv Galyna., Yanchytska Kateryna., Liudmila Batchenko., Improving Communication Processes between Teachers and Students in Higher Education Institutions During the Pandemic. *Journal of Curriculum and Teaching*.,2022. Видання 11. №9. Page 234-243.

e-ISSN видання 2550-696X, p-ISSN видання 2550-6978

DOI статті <https://doi.org/10.5430/jct.v11n9p117>

Вебпосилання статті:

<https://www.sciedupress.com/journal/index.php/jct/article/view/23047/14337>

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століть становить складне самобутнє явище, для якого властива жанрова й поетологічна еkleктика, активна міфотворчість, заснована на іронічному перепрочитанні культурних стереотипів і міфологем, поєднання ігрових та інтерактивних стратегій взаємодії з позахудожньою дійсністю і традицій національної літератури. Сучасна українська драматургія від перших років проголошення української Незалежності стала предметом спеціального дослідницького зацікавлення у працях Л.Бондар (формування нових принципів драматургічної стилістики як подолання соцреалістичних обмежень в українській драматургії) [27], О.Бондаревої (жанрова, стильова, концептуальна палітра сучасної української драматургії) [28-33], Ж.Бортнік (особливості жанру монодрами) [35], Є.Васильєва (світовий контекст сучасної української драматургії) [39], Ю.Веремчук [40], Н.Веселовської (психологізм української драматургії ХХІ століття) [42], Т.Вірченко (особливості художнього конфлікту сучасної української драми) [43-44], М.Гуцол (рецепція сучасною українською драмою традиційних образів і сюжетів) [58], О.Когут (архетипна сфера новітньої драми) [114], Г.Липківської (жанрові особливості драми і театру постмодерної доби) [128-129], Н.Мірошніченко (поколіннєві зрізи сучасної української драми) [139-143], А.Речки (сучасні «драми для читання») [169], О.Сахарової (особливості мовного дискурсу сучасних українських п'єс) [171], Л.Сидоренко (поетологічні властивості сучасної української метадрами) [173], Ю.Скибицької (прочитання сучасної української драми з позицій метамодернізму) [174], А.Скляр (естетичні домінанти буття у сучасній драмі) [175], О.Цокол (текстові стратегії сучасної української драматургії) [196-198], М.Шаповал (інтертекстуальна природа сучасного драматургічного тексту) [202] тощо.

Очевидно, що теоретичне осмислення сучасної української драматургії, «надто неоднорідного явища, дуже різноманітного за жанрами і стилями» [12; 35], яке поєднує «нетотожні думки, філософські течії, сучасні реалії» [13;

16-17], неможливе без конкретизації меж і особливостей національного варіанту постмодернізму, який сприяв оновленню українського письменства, деструкції імперського та колоніального дискурсів, відкрив нові можливості для творчої ревізії й переосмислення попередніх літературних традицій. Українська національна версія постмодернізму упродовж останніх десятиліть неодноразово опинялася в центрі уваги дослідників. Складність і багатоаспектність цього явища зумовила множинність підходів до його теоретичного осмислення – від тверджень про його «трансплантацію» і штучність (дискусія О.Ільницького і М.Павлишина; виступ О.Пахльовської під час проведення Круглого столу «Ситуація постмодернізму в Україні» 11 вересня 2001 року) до виявлення самотності і нових перспектив, які відкриває українська постмодерністська література в колі інших посттоталітарних літератур (Г.Мережинська, Т.Гундорова, А.Матусяк тощо). Багато хто з дослідників визначає перехідний стан українського постмодерного художнього письма, його кризову специфіку, коли художня література «переживає радикальну реорієнтацію – ціннісну, цивілізаційну, культурну, поколіннєву», чим спричинено її системні зміни, які «відбуваються не лінійно й однозначно, а через складні й суперечливі процеси, пов'язані зі зміною суспільного очікування від літератури та культурних запитів читача» [167; 211-212]. Якщо соціокультурний контекст виникнення явища постмодернізму на Заході може бути охарактеризований як ситуація пізнього капіталізму (постіндустріального суспільства), то український постмодернізм постає в контексті деструкції тоталітарної свідомості. Водночас такі його ознаки, як увага до маргінальних сфер буття, розхитування мовної системи, передусім «цілісної» художньої мови соцреалізму, настанова на цитатність, гру, карнавалізацію, нерідко зближують національний варіант постмодернізму із західним.

Особливого значення для становлення українського постмодернізму мала творча діяльність літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», кваліфікована Т.Гундоровою як «карнавальний постмодернізм», а Ю.Шевельовим – як «кумедно-бунтівливо-шукально-випендрасне» художнє слово. В умовах,

коли форми комунікації між письменниками і читачами, властиві радянській дійсності, відходили в минуле, а соцреалістичний дискурс засвідчив свою вичерпаність, саме представники цього творчого об'єднання провадили активний пошук нових можливостей не тільки для творення національної літератури, а й для вироблення нових моделей культурної поведінки, що ми бачимо також у представників інших знакових для перших років української незалежності літературних об'єднань (наприклад, «ЛуГоСад» – Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський; «Нова дегенерація» – Іван Андрусяк, Степан Процюк, Іван Ципердюк).

Упродовж останніх десятиліть творчість угруповання «Бу-Ба-Бу» неодноразово ставала предметом зацікавлення дослідників, адже представники цього літературного угруповання Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець здійснили масштабне оновлення українського письменства шляхом іронічної інтерпретації мистецьких дискурсів, демонстрації виражальної неспроможності наявної художньої мови, театралізації дійсності. В українській та зарубіжній гуманітаристиці широко вивчено концептуальні особливості світосприйняття і творчої саморепрезентації цих митців (праці М.Андрійчика, Т.Гундорової, Л.Бербенець, Р.Харчук, та ін.); здійснено спроби визначити місце угруповання в сучасній культурі та літературному процесі (А.Матусяк, Г.Мережинська, Н.Філоненко); окреслено жанрову своєрідність поетичної, прозової та драматичної творчості представників об'єднання (О.Бондарева, Ж.Бортнік, В.Неборак, Н.Філоненко, О.Цокол тощо). Звертаючись до творчості «Бу-Ба-Бу», більшість дослідників констатує театральність як визначальну рису, спосіб існування й самоусвідомлення бубабістів, однак цей аспект потребує глибшого вивчення з огляду на необхідність теоретичного осмислення значення творчості представників об'єднання для формування нових художніх стратегій української літератури з постпостмодерністської перспективи.

Саме модус театральності якнайкраще проявляє публічно задекларовані та зафіксовані у назві основні художні принципи угруповання

(«бурлеск – балаган – буфонада»), однак як драматург системно виступає тільки один з представників «Бу-Ба-Бу» – Олександр Ірванець, хоча про власне театральну стихію та карнавальний спосіб саморепрезентації усіх бубабістів можна говорити аргументовано і фактажно. Незважаючи на те, що українська драматургія межі ХХ-ХХІ століть досить повно висвітлена в сучасній філологічній науці, чимало художніх явищ у цій царині потребують системного теоретичного осмислення. До них належить, зокрема, драматургічна творчість О.Ірванця – «одного із трьох зачинателів карнавалу в українській літературі кінця 1980-х рр.» [155], упевненого, що «на початку все ж таки було Слово, і це слово було «Бу-Ба-Бу»» [89], передусім такі її аспекти, як: посттоталітарна поетика; своєрідність авторського ідіостилу Ірванця-драматурга порівняно з його прозою та поезією (письменник постійно підкреслює свою «різножанровість» [208]); концептуальні ознаки постмодерністського художнього мислення, що знаходять утілення у драматургії письменника (децентрація суб'єкта дії, іронія, абсурд, створення нової театральної мови, зорієнтованої на західні постмодерні драматургічні взірці); творча ревізія національної літературної традиції тощо.

Візьмемо до уваги, що О.Ірванець карнавально-театральний та ексцентричний інтелектуал не лише у драматургії, але й у всьому іншому, що він створив як письменник та публічний діяч культури – у поезії [84, 85, 86, 90, 93, 96, 97, 102, 103, 104], прозі [95, 101, 103, 106, 107], есеїстиці [100], літературознавстві [88, 99], публічних інтерв'ю різним ЗМІ [11, 49, 66, 115, 122, 194, 203, 204, 207], радіо- та відеострімах [226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235]. Він вважає однією зі своїх заповідей «мати якомога менше святого» [177], силу українців вбачає у волелюбності, «отій ще козацькій натхсесій анархічності» [157], зневажає тих, хто творить низькопробне квазі-мистецтво, «закодоване на низькі інстинкти і невибагливу аудиторію» [82]; його творча манера сенсаційна, войовнича і нешаноблива, це постколоніальне письмо як пародійний діалог з тоталітарним мистецтвом, через який переоцінюється минуле [223].

Дослідники в Україні та за її межами звертали увагу переважно не на весь драматургічний доробок О.Ірванця, а на його окремі п'єси – «Електричка на Великдень» (Г.Мережинська), «Лускунчик-2004» (Ю.Скибицька), «Брехун з Литовської площі» (М.Качмарчик, О.Когут, М.Коновалова, Н.Філоненко) – або невеличкі групи п'єс, наприклад, на «Маленьку п'єсу про зраду для однієї актриси» та «Recording» як на постмодерні монодрами (Ж.Бортнік). Доробок з кількох п'єс О.Ірванця у різних комбінаціях розглянуто у локальних контекстах віртуальної реальності та симулякрів, а також закономірностей авторського лексичного та семантичного словника (О.Бондарева), жанрових трансформацій (Є.Васильєв), особливостей організації конфлікту (Т.Вірченко), посттоталітарного ревізіонізму (А.Дереведка), ідентичності в аспектах статі, релігії, національної приналежності, мови (Л.Залеська-Онишкевич), антиутопічного модусу в драмі (О.Євченко), міфологічних та поколінневих координат (Н.Мірошніченко), специфіки мовлення персонажів (О.Сахарова), естетичних домінант (А.Усова), текстових стратегій (О.Цокол), наративних стратегій (М.Шаповал). Проте, для окреслення всебічної специфіки драматургічного письма цього українського автора необхідно здійснити окреме дослідження, в якому його драматургічний доробок постане цілісно та буде вписаний у контексти не лише загальної естетики «Бу-Ба-Бу», але і публічно-перформативного дискурсу бубабістів, який сформував О.Ірванця як драматурга-новатора. Отже, актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю системного поетологічного вивчення драматургії О.Ірванця як самобутнього літературного явища.

Метою дослідження є з'ясування художньої своєрідності драматургічного доробку О.Ірванця у контексті постмодерністської поетики української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століть, репрезентованої засновниками літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», та демонстрація зреалізованості його програмних настанов поза полями прози та поезії.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- окреслити художню та дискурсивну специфіку національного літературного процесу нової межі століть у царині драматургії;
- узагальнити теоретичні підходи до жанрової класифікації світової і вітчизняної драматургії ХХ – початку ХХІ століть;
- конкретизувати провідні риси творчої діяльності представників угруповання «Бу-Ба-Бу» (літературна творчість, теоретичні саморефлексії та стратегії саморепрезентації);
- виявити своєрідність жанрового складу драматургічного доробку О. Ірванця;
- охарактеризувати художні стратегії моделювання образів-персонажів, провідні константи творчості письменника, темпоральні виміри індивідуально-авторської картини світу.

Об’єктом дослідження стали драматичні твори О.Ірванця «Маленька п’еса про зраду для однієї актриси» (1992), «Брехун з Литовської площі» (2001), «Електричка на Великдень», «Recording», «Прямий ефір» (2004), «Лускунчик–2004» (2005), «Нічия територія» (2010), «Once upon a time in America» (2006-2011) та попередні науковий і медійний дискурси про «Бу-Ба-Бу».

Предметом дослідження стали ігрові стратегії, перформативні принципи, жанрова еклетика та концептосфера драматургії О.Ірванця, пов’язані зі стилістикою «Бу-Ба-Бу».

Для досягнення визначеної мети використано такі **методи дослідження**: *біографічний*, що дозволив обґрунтувати поколіннєву своєрідність творчості представників угруповання «Бу-Ба-Бу» та їх роль у становленні національної версії постмодернізму; *порівняльний*, за допомогою якого виявлено особливість трактування окремих жанрових форм у творчості О.Ірванця в контексті художніх шукань українських драматургів кінця ХХ – початку ХХІ ст.; *порівняльно-історичний*, що дав змогу визначити характер художнього переосмислення літературних традицій та увиразнити жанрово-стильові маркери поезії, прози, драматургії «Бу-Ба-Бу» в зіставленні з художнім доробком представників світової та

української літератури; *міфологічний*, за допомогою якого було встановлено походження низки образів драматургії О.Ірванця та характер їх інтеграції в індивідуально-авторську міфологію письменника; *герменевтичний* та *інтертекстуальний*, які були застосовані для виявлення змістових констант та основних рис ідіостилю автора в контексті творчості групи «Бу-Ба-Бу».

Наукова новизна роботи полягає у визначенні місця угруповання «Бу-Ба-Бу» та його яскравого представника – О.Ірванця – у контексті театральності пострадянської української культури. Театральність стає наскрізним виміром творчості «Бу-Ба-Бу», передусім через перформанс, який виступає формою комунікації з публікою, та карнавалізацію, що обумовлює ідіостилістику літературних текстів і стратегії саморепрезентації учасників об'єднання. Доведено, що, застосовуючи художні прийоми, властиві постмодернізму (цитатність, фрагментарність, ігрові стратегії, деструкція і децентрація), бубабісти імпліцитно утверджують ієрархію питомих цінностей, що протистоять імперським метанаративам. З урахуванням найпомітніших наукових здобутків у царині теорії драматичних жанрів здійснено спробу жанрової класифікації п'єс О.Ірванця. На прикладі монодрами-антиутопії («Recording», «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»), драми-містерії («Електричка на Великдень»), п'єси-засідання («Прямий ефір»), п'єси-переходу («Нічия територія»), чорної комедії («Once upon a time in America») простежено характер оприявлення у творчості автора провідних тенденцій світової і національної драматургії межі ХХ-ХХІ ст. Доведено, що художня картина світу, представлена драматургією О.Ірванця, великою мірою визначається «постмодерністською чуттєвістю», яка характеризує мистецьке світосприйняття кінця ХХ ст., і водночас гіркою іронією та самоіронією. Аналіз провідних стратегій моделювання образів-персонажів у драматургії О.Ірванця дозволив встановити, що п'єси автора виявляють протилежні тенденції – від децентрації постатей персонажів, свідомого перетворення їх на «маски», узагальнені типажі («Прямий ефір», «Брехун з Литовської площі», «Once upon a time in America») до нової інтеграції, що реалізується як процес

самоусвідомлення («Лускунчик–2004», «Нічия територія»). З'ясовано, що у драматичній творчості автора представлені такі константи постмодерністського світовідчуття, як «кінець історії», катастрофізм, тілесність, лабіринт.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали теорія карнавалу у художній словесності (М.Бахтін), праці авторів, які пов'язують карнавалізацію з інтертекстуальним модусом художнього слова та публічною самопрезентацією, фіксують розмивання жанрів і стилів у сучасній літературі (Т.Адорно, Н.Бернадської, Т.Бовсунівської, Й.Гейзінги, І.Качуровського, О.Клековкіна, А.Матусяк, В.Чернецького); дослідження, присвячені національному варіанту постмодернізму (Є.Барана, Т.Гребенюк, Т.Гундорової, В.Даниленка, Г.Липківської, Г.Мережинської, Н.Лебединцевої, О.Ільницького, М.Павлишина, Я.Поліщука, Р.Харчук тощо); наукові студії, що висвітлюють проблеми української драматургії межі ХХ–ХХІ ст. (О.Бондаревої, Д.Вакуленко, Є.Васильєва, Т.Вірченко, Л.Залеської-Онишкевич, О.Когут, Н.Корнієнко, Н.Мірошніченко, М.Шаповал тощо); попередні літературознавчі праці, які осмислюють феномен «Бу-Ба-Бу» і карнавальну природу творчості Олександра Ірванця (М.Андрійчика, Л.Бербенець, У.Блекера, Л.Демської-Будзуляк, А.Деревецкої, Д.Десятерика, М.Качмарчик, М.Коновалової, Н.Мадер, В.Миленка, М.Найдана, П.Орісека, Н.Філоненко, В.Чернецького, Н.Шевчук-Муррай, І.Пізнюка, М.Шкандрія), критичні міркування про творчість О.Ірванця (В.Агеєвої, М.Стріхи).

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що його результати дозволяють суттєво поглибити наукові уявлення про естетичні закономірності розвитку мистецтва зламу епох, а також про національну своєрідність українського варіанту постмодернізму, зокрема, драматургічного; повніше представити творчу діяльність літературного угруповання «Бу-Ба-Бу» у театральному контексті; конкретизувати найбільш показові жанрово-стильові тенденції розвитку національної драматургії на прикладі драматургічного доробку Олександра Ірванця.

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її матеріалів під час викладання спецкурсів з історії та теорії літератури, при написанні підручників та посібників, магістерських і бакалаврських робіт, для подальших досліджень у царині сучасної української драматургії.

Апробація результатів дослідження відбулася на таких конференціях: «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (05.04.2019, Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ), Міжнародна науково-практична конференція, присвячена пам'яті Св. Луки (В. Ф. Войно-Ясенецького) «Релігія та медицина» 11–12 червня 2019 р. (Україна, м. Київ, Національний медичний університет імені О. О. Богомольця), Міжнародна наукова конференція «Актуальні наукові дослідження в сучасному світі» 26–27 листопада 2019 р. (Україна, м. Переяслав), «Topical issues of modern science, society and education» 28–30 листопада 2021 р. (Україна, м. Харків), Міжнародна науково-практична конференція «Modern aspects of science and practice» 30 листопада – 3 грудня 2021 р. (Австралія, м. Мельбурн).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 7 наукових публікаціях, із них – 6 одноосібних, 1 – у співавторстві: 4 – у наукових статтях, опублікованих у наукових виданнях, включених на дату опублікування до Переліку наукових фахових видань України; 3 – публікації, у яких додатково висвітлено результати дисертації у тому числі 1 – у виданні, що індексується базою даних Scopus. У статті “Communication Processes between Teachers and Students in Higher Education Institutions During the Pandemic” дисертантці належать загальна ідея та 20% тексту.

Структура та обсяг дисертації. Дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, кожен із яких містить підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел (235 позиції). Загальний обсяг роботи складає 243 сторінки, обсяг основного тексту – 209 сторінок.

Розділ I

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: СОЦІОКУЛЬТУРНА Й ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВА РЕВІЗІЯ ТА ВИРОБЛЕННЯ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

Доцільність запропонувати відносно цілісну картну становлення і розвитку української драматургії межі ХХ-ХХІ століть, перш ніж говорити безпосередньо про театральність «Бу-Ба-Бу» та масив драматургії О.Ірванця, вбачається нам доречною з огляду на кілька позицій: по-перше, для того, аби зрозуміти, у які контекстуальні ряди можна вписувати Ірванця-драматурга та його п'єси; по-друге, аби мати підстави далі міркувати про його драматургічне новаторство порівняно із тими процесами, які відбувалися у сучасній йому драматургії; по-третє, аби чітко вербалізувати концепт нової художньої мови сучасної драматургії, у творенні якої О.Ірванцю як митцеві, «готовому одразу реагувати на всі події в Україні, а найчастіше випереджати їх» [155], належить відчутна роль.

1.1. Українська драматургія межі ХХ – ХХІ століть: ігрові стратегії й перегляд літературної традиції

Українська драматургія другої половини ХХ ст. переживає низку ґрунтовних жанрових та стильових трансформацій, що свідчать про подолання соцреалістичного канону, вихід на нові рівні осмислення численних проблем людини у світі й культурі, потужне художнє оновлення і, поза сумнівом, спростовують стереотипне уявлення про драматургічну царину національного письменства як інертну й таку, що суттєво відстає від ліричної й епічної.

Періодом інтенсивного розвитку драматургії, вивільнення з усталених штампів соцреалізму, творення нових художніх форм, переосмислення національної традиції й водночас – входження українського драмопису в широкий світовий контекст стали останні два десятиліття ХХ ст. Безумовно, ці потужні процеси стають конкретно-художнім виявом докорінних суспільно-політичних трансформацій, які відбувалися в Радянському Союзі,

а після його розпаду – в молодій українській державі, однак не можна применшити значення й іманентних художніх чинників (реалізація творчого потенціалу українського модернізму, який через політичні утиски не розгорнувся, на думку ряду дослідників, у повномасштабну мистецьку парадигму, як це бачимо на Заході; актуалізація провідних ментальних архетипів української національної свідомості; пошуки нових виражальних можливостей у стильових системах, властивих національному художньому мисленню, зокрема бароко й вертепній драмі).

Т.Вірченко, досліджуючи українську драматургію кінця ХХ – початку ХХІ ст., порушує дискусійне питання про правомірність виокремлення останніх десятиліть як літературного періоду і, відповідно, можливість його теоретичного осмислення. Зіставляючи погляди різних науковців, передусім Миколи Ільницького, Агнешки Корнієнко, Василя Яременка, дослідниця зауважує, що 1990 або 1991 роки визначаються як нижня межа нового літературного періоду [43; 173]. Саме 1990-ми роками А.Корнієнко датує початок періоду постколоніалізму. Провідною ознакою цього періоду є творче співіснування представників багатьох літературних генерацій: шістдесятників, постшістдесятників, вісімдесятників, авторів, які вписувалися у соцреалістичний канон, дисидентів, представників «материкової» України і діаспори [117; 127]. І.Андрусак, який загалом негативно ставить до періодизації літературного процесу за десятиліттями, вважає такий підхід правомірним для кінця ХХ ст., оскільки саме цей час особливо яскраво виявляє взаємозалежність художньої творчості та політичного життя [3; 7]. Письменник зауважує, що врахування такого взаємозв'язку необхідне у випадку тоталітарних держав, до яких належить і СРСР. А.Зорницький також веде мову про те, що між мистецтвом, драматургією та культурним контекстом певної країни і певної історичної доби завжди є розгорнута система кореляцій [77].

Максимально широке трактування літературного покоління пропонує Н.Лебединцева, визначаючи його як коло авторів, об'єднаних спільністю світогляду і світовідчуття, що так чи інакше втілюється в їхній творчості. В

основі такого погляду на творче покоління лежить особлива світоглядна реакція, що проявляється передусім на міфологічному рівні осягнення дійсності [124; 15]. А.Корнієнко, звертаючись до періодизації української літератури ХХ ст., називає поруч із єдністю естетичної програми і націєтворчих поглядів такий критерій, як «ідентифікація покоління («молоді» супроти «старих»))» [117; 134]. Така ідентифікація вже в першій половині ХХ ст. реалізується через об'єднання письменників у творчі угруповання, видання альманахів тощо. Варто зауважити, що й 90-ті роки ХХ ст., і перше десятиліття ХХІ ст. яскраво виявляють цю тенденцію, адже саме творчі угруповання стають у цей період речниками не тільки естетичних пошуків та світоглядних зрушень, а й докорінної зміни суспільних орієнтирів, передусім утвердження української літератури як повноправної учасниці світового діалогу культур. Глибоко національні основи своєї творчості обстоює угруповання «Бу-Ба-Бу», діяльності якого присвячене це дослідження. Гільдія драматургів відкрито заявляє про свою мету усунути явну необ'єктивність критичної рецепції національної драматургії, яка неправомірно вважається депресивною й малорозвинутою.

Оскільки принципово нова, порівняно з радянською, постколоніальна ситуація починається, як свідчать численні висновки науковців, з 1990-х років, саме це десятиліття стало «об'єктом детальнішої літературознавчої уваги» [46; 121], як і покоління дев'яностиків. Однак тенденції, що яскраво проявляються в цей період, беруть свій початок у 80-х роках ХХ ст. З огляду на згадані критерії визначення літературних поколінь за десятиліттями, можна твердити, що 1980-ті і 1990-ті стають поворотними моментами у розвитку української драматургії в напрямі її стильового оновлення, вироблення принципово нових естетичних парадигм. Ці періоди можуть бути чітко окреслені не тільки за появою когорти талановитих митців, а й за такими критеріями, як: сутнісні світоглядні зміни; виразна взаємозалежність політичної ситуації (процесів демократизації, зростання національної самосвідомості) й художніх пошуків митців; поява нових форм театрального життя і, відповідно, трансформації структури п'єс (настанова на камерність,

одноактність); поява певного типу героя (аутсайдера, представника молодого покоління, у 1980-ті; «негероїчного» героя у 1990-ті).

1980-ті рр., як зауважують чимало дослідників, стають переломним періодом у розвитку української літератури ХХ ст. «Покоління сімдесятих років, яке найповніше розкрилося в останнє десятиріччя існування Радянського Союзу, та всі наступні покоління вже не вірили у виховну силу слова і його вплив на революційне оновлення світу» [64; 117]. На зміну ідеї служіння соціуму приходить дедалі глибше усвідомлення індивідуалістської відокремленості сучасника і разом з тим – потреби глибинного оновлення мистецтва. Безпосередньо цей заклик було висловлено, зокрема, новою генерацією поетів: «Наприкінці 80-х років ХХ ст. в українську літературу ввірвалося молоде покоління епатажних, незалежних, принципових, навіть почасти агресивно налаштованих щодо старої віршової мови поетів» [110; 23]. Молоді митці прямо вказують на версифікаційну одноманітність своїх попередників, обмеженість кола тем у їхній творчості, існування численних табу на рівні поетичної мови і проблематики. Як побачимо далі, масштабне оновлення переживає й українська драматургія, яка, проте, значно меншою мірою, ніж поезія і проза, стає предметом теоретичних та критичних рефлексій і творчих письменницьких саморефлексій. О.Бондарева констатує появу у 80-ті роки яскравого покоління авторів, які «радикально видозмінили українську драму та імпульсували формування її нових пріоритетів – В.Босович, Я.Стельмах, Б.Стельмах, П.Висоцький, Я.Верещак, М.Віргінська, Л.Хоролець, А.Дяченко та ін.» [29; 73]. Вчена обґрунтовує термін «нова хвиля», раніше вживаний дослідниками (Л.Танюком, О.Клековкіним, Т.Свербіловою, С.Хоробом, Н.Корнієнко, Д.Вакуленко) без конкретизації часових рамок і з довільним набором представників. Провідною ознакою творчої самобутності цього покоління дослідниця вважає ґрунтовний перегляд естетичних принципів вітчизняної драматургії, тож акцентує характер критичної ревізії соціокультурного контексту цими драматургами, що різко протиставляється «традиціоналістським» підходам (творчість О.Коломійця, В.Канівця, М.Зарудного тощо). Представники «нової хвилі»

фіксують увагу на проблемних зонах соціуму, на відміну від попередників, які моделюють розв'язання суспільних конфліктів, вдаючись до штучного пом'якшення колізій і драматичних фіналів.

Загалом досить скромна увага до української драматургії відображує загальний стан наукової і критичної рецепції цієї царини літературної творчості, який спостерігався наприкінці ХХ ст. Н.Корнієнко, пропонуючи наукову концепцію розвитку української драматургії і театрального мистецтва на межі ХХ – ХХІ ст., як і Т.Гундорова, відзначає постапокаліптичний модус художнього мислення творців нової драми, однак характеризує його як «веселий Апокаліпсис», де на перший план виходить прагнення протиставити катастрофізму життєствердну стихію карнавалу [118; 32].

Аналізуючи ситуацію, що склалася в українській драматургії 80-х років ХХ ст., Н.Мірошниченко апелює до теорії діалогічності М.Бахтіна й теорії дискурсу Р.Барта. Застосування першої обумовлене діалогічним характером стосунків автора і театру. Згідно з теорією М.Бахтіна, двоголосся є невід'ємною характеристикою і людського спілкування, і мистецького твору: мова є соціальним феноменом, і тому будь-яке висловлювання будується як репліка діалогу, розрахована на певну відповідь; за аналогією з цим положенням, кожен елемент твору містить сліди попередньої «репліки». Висловлювання, за М.Бахтіним, може бути двох типів – активне і пасивне. «У пасивному варіанті автор контролює звучання іншого голосу. При цьому він може погоджуватися з ним (стилізація), а може бути в стані конфлікту (пародія, іронія). При активному варіанті у двоголоссі виникає «утаєна полемічність», «бачення збоку». Переводячи відповідно цю концепцію на діалог автора і театру, можна інтерпретувати її як створення драматичного твору відповідно до існуючих театральних законів, або ж у полеміці з ними – іронії, протиставленні» [139; 148–149]. З поняттям діалогу споріднене поняття дискурсу, що його авторка застосовує в тому розумінні, в якому воно представлено у Ф. де Соссюра. «В цьому випадку під дискурсом розуміють мовлення, *вписане в комунікативну ситуацію* і таким чином це

категорія з *більш чітким соціальним змістом* у порівнянні з індивідуальною мовленнєвою діяльністю» [139; 149]. Особливо продуктивним у вимірах дослідження Н.Мірошніченко і важливим для нашої дисертації є динамічний характер дискурсу, що певною мірою протистоїть загальноприйнятим уявленням про художній текст як сталу й незмінну одиницю. Обидві концепції добре надаються для вивчення драматургії й розвитку театрального мистецтва в Україні кінця ХХ ст., коли владні структури у сфері культури великою мірою ще прагнуть визначати добір художнього матеріалу й характер його репрезентації, однак досить активними вже є тенденції, спрямовані на деструкцію численних радянських міфів і великих наративів.

Аналізуючи культурну ситуацію 1980-х років, Н.Мірошніченко акцентує її спорідненість із відповідною ситуацією попереднього десятиліття, однак звертає увагу й на присутні відмінності. Спільність полягає передусім у тому, що драматургія обох періодів становить феномен «мистецтва тоталітарного суспільства» [139; 151]. Діалогічність «стосунків» драматургії і театру, за Н.Мірошніченко, проявляється в тому, що останній здійснює «запит», звертаючись до драматургів із вимогою певної художньої продукції, в якій акцентовано знакові характеристики доби (дослідниця наголошує на ролі «корелята», закріплений за театром, який розставляє необхідні акценти й увиразнює актуальні художні смисли). «В ситуації тоталітарного суспільства з одержавленим театральним мистецтвом цей запит від театру драматургії не може бути довільним – він є ідеологічно запрограмованим. Натомість драматургія поставлена також у чітку ситуацію: вона або відповідає на цей запит тим, що від неї очікують, або, за деяким винятком, лишається непоставленою, тобто нереалізованою» [139; 152]. Водночас театр постає як такий, що перебуває у діалогових стосунках із владою та публікою, становлячи, за образним висловом дослідниці, кут своєрідного трикутника. Впроваджуючи ідеологеми, покликані впливати на масову свідомість, у сучасні драматичні тексти (оскільки класичні змінити неможливо), влада водночас мусить дбати про актуальність і прийнятність

для глядачів художньої продукції: «інструментом впровадження певної ідеології стає соцреалістичний метод, а формальними ознаками – риси «добре зробленої п'єси», але зробленої за інакшим рецептом, ніж її буржуазний аналог» [139; 152].

Театр як «масове» мистецтво, орієнтоване на суспільний резонанс і вплив, виявляє, таким чином, значну залежність від політичної ситуації. Таку залежність, безумовно, демонструє і драматургія як гатунок літератури, призначений для сценічного існування. Проте дослідники українського театру 1980-1990-х років констатують його глибоку «загерметизацію», очевидне, попри окремі яскраві індивідуальні режисерські спроби, «пробуксовування», наявні «у межах уже раніше освоєних змістів та засобів сценічної виразності» [128; 270]. Драматургія у цей же час веде активні новаторські пошуки та у багатьох позиціях випереджає тогочасний театр.

Очевидно, що докорінні трансформації жанрової системи української драматургії кінця ХХ ст. потребують вивчення в широкому суспільно-історичному контексті. Н. Мірошніченко враховує у згаданій праці провідні суспільні настрої кількох десятиліть ХХ століття: 60-х з брежнєвською «відлигою» й формуванням нового покоління інтелігенції – «шістдесятників»; застійних 70-х, коли репресивний механізм здійснює свою діяльність менш радикально й більш замасковано, проте досить ефективно; 80-х, що характеризуються ослабленням ідеологічного апарату внаслідок низки смертей керівників країни в першій половині десятиліття й спробою реформування радянської політичної системи – у другій. Політичні тенденції, які здобули назву «перебудови», відіграють роль каталізатора руйнування радянської політичної системи й відпрацьованих механізмів, що забезпечували театральне життя Радянського Союзу, а відповідно, – й трансформації художньої мови й жанрового складу драматургії. Втрачає свої позиції театр «великих форм», натомість у другій половині 80-х театральне життя оновлюється завдяки численним свіжим віянням: «студійному рухові», тобто створенню колективів, які існують на комерційних засадах; створенню малих сцен; активному розвитку ТЮГів, орієнтованих на

юнацьку, підліткову, тобто альтернативну й протестну, аудиторію. Якщо 70-ті з суворою регламентацією діяльності театрів і значними обмеженнями творчої реалізації драматургів забезпечували сталість театрального життя й навчання, то 80-ті приносять нові його форми, передусім творчі лабораторії, які довели свою ефективність завдяки появі цілої когорти самобутніх авторів. Значною віхою розвитку української драматургії, яку пов'язують із початком діяльності «нової хвилі», стало заснування у 1975 р. лабораторії молодих драматургів при Правлінні УТВ, керівниками якої стали Олексій Коломієць та Микола Равицький. Лабораторія діяла до 1981 року, а її випускниками були Я.Стельмах, Я.Верещак, Л.Хоролець, В.Бойко, В.Кисельов, Р.Феденьов, А.Крим, В.Фольварочний та ін. Згодом, у 1984 році, лабораторія відновила свою роботу, очолена В. Сичевським і В. Лизогубом. Серед її вихованців – А.Вербець, В.Босович, Б.Стельмах, М.Віргінська, Б.Серебренніков, В.Тимченко, М.Гараєва, В.Врублевська, Ю.Щербак (останні троє – «вільні слухачі»). При відновленій лабораторії на базі Республіканського Будинку Акторів функціонував «Театр молодого драматурга», де відбулися, зокрема, прем'єри п'єс «Новосілля» О.Вербеця і «Робін-Бобін» М. Віргінської. У 1979 році було створено лабораторію драматургів дитячих театрів, керівником якої став Ю.Чеповецький. Нові форми театрального життя сприяли сценічній апробації п'єс молодих авторів, які водночас видавалися у збірниках видавництва «Мистецтво»: «Розквіт» (1979), «Творчість молодих» (1982), «Естафета» (1986). На основі цих фактів Н. Мірошніченко робить висновок про присутні зміни комунікативної ситуації «автор – театр», в результаті яких «було сформоване особливе, по суті, експериментальне середовище «лабораторії», частково підтримане фінансово, і водночас формувався новий театральний простір малих сцен і театрів-студій» [139; 157]. Вхідження української драматургії у постмодерністський простір О.Цокол маркує іменами авторів 1980-х років – О.Коломійця, Я.Стельмаха, Я.Верещака [196; 273]. Камерність і експериментальність театру 1980-х пізніше знайде продовження у домінуючих художніх формах драматургії 1990-х, перегукуючись із з

настановою на малі форми, бриколажність, «оголення прийому» й масштабне творення міфологеми Театру.

Як бачимо, потужні тенденції оновлення української драми спостерігаються вже у 80-ті роки ХХ ст. Причини цих процесів, очевидно, слід шукати не тільки в послабленні ідеологічного тиску й демократизації суспільного життя, а й у певних закономірностях розгортання культурної епохи *fin de siècle* (увага до внутрішнього світу людини, активізація міфологічного мислення, міжродова і міжжанрова дифузія). О.Бондарева зауважує: «Драматурги 80-х років поступово відходять від актуалізації зовнішньої дії, розгортання сюжетів за принципом причиново-наслідкової казуальності, а аристотелівська драматургічна теорія потроху втрачає свої законодавчі позиції, оскільки класичні категорії виявляються неспроможними в осмисленні поетологічних рівнів некласичної драми» [32; 385].

Безумовно, зміна художньої мови драми кінця ХХ ст. корелює з тими процесами, які спостерігалися у драматургії модернізму. Редукція безпосередньої сценічної дії на користь зіткнення різних світоглядних позицій («драма ідей» Лесі Українки; яскраві зразки гостропроблемної соціально-психологічної драми, представлені творчістю В. Винниченка), сценічної умовності (експериментальний театр Леся Курбаса). О.Бондарева проводить чітку паралель між мистецькими настроями і художньою практикою двох зламів століть, передусім творчістю представників «нової хвилі» у драматургії цих двох часових рубежів: «Позиції «нової драми» попередньої культурної доби *fin de siècle*, особливо фіксації та сценічні розгортання інтелектуальних рефлексій, штучно «зняті» з української драматургії вже у 20-ті роки ХХ ст., [...] закономірно оживлені в текстах драматургів «нової хвилі» у передчутті очікуваного міленарного *fin de siècle* межі ХХ – ХХІ ст., знову свідчать про суттєві зрушення у самій структурі драматургічного тексту» [32; 385].

Звертаючись до проблеми деструкції радянських міфів, Н.Мірошніченко наголошує на особливому значенні міфологічного

контексту для розуміння розвитку драматургії у певний історичний період, що зумовлене генетичною закоріненістю театрального мистецтва у ритуальне дійство, а драматургії, відповідно, – у міф як первісну форму впорядкування світу людською свідомістю. Авторка зауважує, що міфологічна стихія визначає розгортання діалогу «драматургія – театр» принаймні двома способами: перший мотивований іманентними особливостями культурного розвитку певного періоду (драматургія і, відповідно, театр оперують тими міфологемами, які органічно витворює синхронна їм культура); другий має зовнішній, регулятивний характер і репрезентує владні дискурси, які зумовлюють моделювання ідеологем, спрямованих на формування масової свідомості. Обидва механізми знаходять втілення у драматургії й театральному мистецтві певного періоду і можуть гармонійно співіснувати або перебувати у стані конфлікту. Н.Мірошниченко вдається до глибокого екскурсу в теорію «парадоксального» читання Р.Барта, що дозволяє глибше дослідити складні мистецькі процеси 1980-х років. Такий підхід уможливлює сприйняття тексту як складної взаємодії трьох міфологічних рівнів: архаїчного, закодованого у слові; сучасного, спрямованого на формування певної ідеології (на ньому міфи існують як «культурні артефакти масової культури, як складові конструкти всіх культурних і соціо-політичних феноменів» [139; 150]), і третього рівня, на якому відбувається «створення новітнього мистецького міфу» [139; 150]. Саме конструювання цього третього рівня водночас становить методику протистояння ідеології як сучасному міфотворенню, її демаскування. Н.Мірошниченко виділяє провідні радянські міфологеми, які визначають ключові напрями художньої деструкції, здійсненої представниками драматургії 1980-х: «героїзація, утвердження «культу особи» та інші прийоми вмотивування «месійного походження влади», активізація «сакральних» для цієї влади історичних подій (революція, Вітчизняна війна), зображення «агонального» простору вічної боротьби за новий спосіб життя поміж героєм і антигероєм, утвердження спадковості поміж поколіннями, зображення сім'ї і культ вірності, як

моральна основа суспільства, оспівування щасливого дитинства, утвердження далекого майбутнього як нового раю на засадах соціальної рівності і технічного прогресу» [139; 157]. Саме у 1980-ті ці художні домінанти соцреалістичної драми зазнають поступової деструкції. Ускладнення історичного мислення драматургів проявляється не стільки у безпосередньому розвінчанні героїчного минулого, скільки у психологізації дій і вчинків персонажів, поглибленні й ускладненні раніше одновимірних і схематичних образів «ворогів» («Спитай коли-небудь у трав...» Я.Стельмаха, «Довга дорога додому» А.Крима).

Паралельно процесу деструкції радянських ідеологем відбувається активне творення національного міфу, зверненого вже не до подій радянської історії, а до видатних персоналій українського минулого: («Сподіватися» і «Стіна» Ю.Щербака, де центральними постатями є, відповідно, Леся Українка і Тарас Шевченко; «Марія Заньковецька» І.Рябокляча, «Олекса Довбуш», «Данило Галицький» В.Босовича, «Сад божественних пісень» Ю.Щербака, присвячений Григорію Сковороді).

Традиційний для соцреалістичної драми конфлікт «герой – антигерой», переважно однозначний, спрямований на пропагування соціалістичних ідеалів, зазнає ускладнення й поглиблення («Драма в учительській» Я.Стельмаха). Саме посилення психологічної мотивації вчинків персонажів дозволяє уникнути схематизму, представити центральний конфлікт п'єси не тільки як міжособистісний, а і як конфлікт живого, повнокровного персонажа і системи, ґрунтованої на хибних цінностях. Прикметно, що протагоністом, поданим у всій повноті психологічних характеристик, суперечностей, позитивних і негативних людських якостей, постає молода людина, природна щирість якої не дозволяє змиритися з облудними принципами системи («Привіт, синичко!» Я.Стельмаха, «Кафедра» В.Врублевської, «Мені тридцять» Л.Хоролець). Ідеалізації радянської родини та оспівуванню «щасливого дитинства» драматурги 80-х протиставляють сюжети, засновані на конфлікті поколінь («Тема для дискусії» С.Кисельова). Особливе місце у масиві драматичних творів,

написаних «вісімдесятниками», посідає тема підліткової і молодіжної злочинності («Банка згущеного молока» Я.Верещака, «Залізні солдати» В.Босовича). Драма проявляє свої характеристики «діагностичної моделі суспільства», демонструючи, як формалізм і подвійні стандарти радянського соціуму проникають у сферу сім'ї («Просто Віра» В.Бойка, «Фіктивний шлюб» А.Крима). У драматургії 80-х активно розвивається жанр антиутопії, що є відповіддю на моделювання образу «соціалістичного раю» і водночас – прозорою метафорою тоталітарного суспільства («Допит» Ю.Щербака, «Суспільне благо» М.Віргінської). Дія цих п'єс відбувається в умовному художньому просторі, а структура драматичного дійства ускладнюється завдяки уведенню фантастичних мотивів (пристрої, які читають думки, дають можливість застосувати прийом «внутрішнього мовлення»).

Настанова на камерність драматичної дії (моделювання замкненого простору й невелика кількість дійових осіб, локальність конфліктів, за якими, однак, вимальовується значна й гостропроблемна суспільна перспектива); психологізація, що ускладнює характери персонажів, надає їм багатовимірності; перенесення найгостріших зіткнень у внутрішню проекцію душі героя, його протистояння системі, що нівелює особистість; адресованість молодому глядачеві, залученому до конфлікту поколінь, – усе це становить посутні особливості драматургії 1980-х років, які заклали підґрунтя подальших активних творчих пошуків.

Слід зазначити, що потужне художнє оновлення драматургії 1980-х не здобуло в цей період адекватної критичної оцінки, яка формується лише наприкінці 1990-х. Таку неувагу до нових тенденції української драми О.Бондарева пояснює певною інерцією критичної думки кінця ХХ ст., мало знайомої з сучасним їй драматургічним процесом. Українська література в цей період все ще розглядається не з позицій національної самобутності й тим більше не в контексті світової художньої практики, а як складова літератури радянської. Відповідно, поза увагою критиків, які одностайно констатують кризовий стан української драматургії, залишаються продуктивні художні стратегії, орієнтовані на авторитетну в національній

літературній традиції естетику бароко й романтизму, жанр містерії, художній інструментарій символізму.

Як уже зазначалося, художні тенденції, що яскраво проявляються у драматургії 1990-х років, беруть свій початок у 1980-тих, і передусім ці художні пошуки зумовлені процесами розкріпачення творчої свідомості, національного відродження, критичного перегляду й подолання соцреалістичного канону. Незважаючи на те, що науковці, як зауважує Т.Вірченко, вважають цей період депресивним, творчість драматургів-дев'яностиків характеризується виробленням власної художньої мови, активними мистецькими пошуками, особливим світовідчуттям.

Спробу окреслити межі літературного покоління 1990-х здійснює Є.Баран. Початком цього періоду він вважає 1989 рік, коли побачили світ цикл армійських оповідань Ю.Андруховича «Зліва, де серце» і роман Є. Пашковського «Свято» [14; 182]. Датою завершення 1990-х науковець називає смерть дослідниці Соломії Павличко (31 грудня 1999 року). Уже самі ці віхи дають зрозуміти, що 90-ті стають етапом не тільки активних творчих пошуків у національній літературі, а й її глибоких критичних саморефлексій. Саме в цей період, як зауважує Т.Гундорова, формується (перша половина 1990-х), а потім і виявляє значну кількість напрямів (друга половина десятиліття) український постмодернізм. Теоретична саморефлексія загалом властива для постмодерністського художнього мислення, що активно послуговується «оголенням прийому», експериментальними художніми формами, умовністю, що дозволяє побачити процес творення тексту. Такою формою саморефлексії стають, зокрема, і письменницькі декларації, одна із найвідоміших з-поміж яких належить Ю.Андруховичу і формулює основні принципи діяльності групи «Бу-Ба-Бу».

В.Даниленко зауважує стратегічні виклики, які ставить перед українськими письменниками новий період: механізми суспільної регламентації літературного життя, які діяли в Радянському Союзі, відійшли у минуле, а нові ще не були сформовані. В таких умовах головною запорукою успіху стає не стільки письменницький талент, скільки здатність

до самопрезентації, вміння «виконувати роль конферансьє й артиста оригінального жанру» [62; 132]. Ці якості уповні характеризують представників угруповання «Бу-Ба-Бу», для яких творчим пріоритетом стає безпосередня комунікація із аудиторією, перформанс, театралізоване дійство.

Незважаючи на значне розмаїття художніх тенденцій, драматургія 1990-х років усе-таки надається до певних узагальнень, що дозволяють говорити про її своєрідність порівняно з попередніми десятиліттями. Очевидним є жанрове розмаїття драматичних творів, яке часто засвідчене індивідуально-авторськими жанрами, представленими окремими прикладами. Ще помітнішим стає тяжіння до стислості художньої форми. Значна кількість драм мають невелику кількість персонажів, а дія в них тяжіє до одноконфліктності. Такими є твори Я.Верещака, Неди Нежданої, О.Ірванця, І.Бондаря-Терещенка, Л.Подерв'янського, Б.Жолдака [197; 93]. О.Цокол зауважує, що повні драматичні форми не зникають остаточно, однак їхня сценічна реалізація відбувається рідко, порівняно з короткими. Серед авторів, які працюють з масштабними драматичними формами, дослідниця називає Альберта Вербеця, Володимира Діброву, Тетяну Іващенко, Валерія Шевчука [197; 94].

До незаперечних особливостей драматургії 1990-х належить також іронія як особливий спосіб осягнення дійсності. Зауважимо, що саме іронія стає провідним способом світосприйняття в постмодерністському мистецтві. Це зумовлене докорінним сумнівом у чинних суспільних авторитетах та інституціях, системах знань, що сприймаються як інструменти придушення, нав'язування індивіду політично та ідеологічно заангажованих позицій. Якщо в західній літературі іронія демаскує «буржуазну» ідеологію, яка відчужує людину від безпосереднього життєвого досвіду, то в постколоніальному контексті спрямована на розвінчання численних радянських міфів. Таким чином, вона виконує конструктивну функцію, утверджуючи національну самосвідомість. Іронічне «прощання» з імперією

опиняється, зокрема, в центрі творів В.Діброви «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» [68] і «Короткий курс» [69].

Провідну функцію іронії в моделюванні художньої картини світу драматичних творів 1990-х відображує й особлива концепція персонажа, про яку докладніше буде сказано далі. Це підкреслено негероїчний персонаж, часто залежний від обставин, децентрований, позбавлений індивідуальних рис. Так, у творі О.Ірванця «Прямий ефір» діють персонажі-маски, які втілюють певні соціальні типи радянської дійсності (вчителька, військовий, дисидент). Їх підкреслена одновимірність, однак, витворює панораму суспільства через різні точки зору на «мультиплундизм» (симулякр, який перебуває в центрі драматичної дії). Іронічна деструкція ідеологічно маркованих образів передбачає «очікування» нового героя, про що докладно пише Н.Корнієнко у праці, присвяченій українським театру і драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. [118]. Інший тип персонажа, який з'являється в цей період, репрезентує суспільний маргінес, і хоча авторські симпатії можуть бути на його боці, як це бачимо, наприклад, у п'єсі О.Ірванця «Брехун з Литовської площі», він не наважується на активну дію, здатну принести конструктивні зміни. Його позиція залишається пасивною, він більшою мірою констатує суспільну, політичну, міжособистісну несправедливість, ніж намагається подолати її.

Експериментаторство, актуалізація міфологічної стихії, розкутість творчого мислення драматургії 1990-х зумовлені присутніми змінами соціокультурного контексту, в якому вона розвивалася (подолання соцреалістичного канону, можливість досягнення зарубіжної художньої практики, відновлення цілісності національної драматургічної традиції, передусім завдяки відкриттю творів, вилучених з літературного процесу).

Дедалі більша ускладненість картини світу, що сумарно постає з творів «несоцреалістичних» драматургів, новаторство у царині художніх пошуків чи не найповніше відображуються в авторських жанрових дефініціях. Авторські жанрові визначення як паратекстуальні явища, що певним чином програмують читацьке сприйняття, демонструють велику різноманітність,

здебільшого постаючи одиничними самовизначеннями. В них проявляється складний спектр художніх тенденцій, властивих загалом для драматургічної творчості означеного десятиліття: оволодіння жанровими матрицями, апробованими в західній творчій практиці (монтаж, радіоп'єса, «драма абсурду» тощо); оновлення давніх жанрів (містерії, ораторії, різдвяної драми); тенденції до провокативності, складної смислової гри з реципієнтом («трагедія здійснених бажань»); «белетризації жанрових означень («смішна історія», «драматичний етюд з фантазіями», «сто сторінок з антрактом», «неймовірна подія на дві частини»)» [32; 392] тощо.

Тенденція до урізноманітнення жанрового складу драматургії має глибше коріння, ніж прагнення письменників увиразнити власні інтенції за допомогою індивідуально-авторських жанрових визначень. Значне жанрове розмаїття продиктоване концептуальними змінами розуміння природи драматичного дійства, переглядом «ідеї драматургічного тексту як партитури для цілісного спектаклю, що має чітку фабульну лінію і відповідне жанрове наповнення» [29; 343]. Такий відхід від канонів класичної драми, як зауважує О.Цокол, проявляється у творенні альтернативних просторів, перенесенні акценту на внутрішній світ персонажа, ускладненні композиції, наявності великої кількості культурних цитат, які посилюють інтертекстуальний вимір драматичного твору [197; 98].

Незважаючи на те, що самі дослідники констатують складність жанрової класифікації драматургії цього періоду, п'єси 1990-х років усе-таки засвідчують існування певних жанрів-домінант. О.Цокол виділяє кілька таких жанрів, представлених значною кількістю яскравих прикладів. Серед них – притча-фентезі, що, як зауважує дослідниця, має чимало варіацій: «містичні, технократичні, ігрові». Провідною темою творів цього жанру є «ставлення до свободи, проблема конфлікту з нав'язаними стереотипами, свободи вибору» [197; 293–294]. Жанрові ознаки притчі-фентезі, як зауважує дослідниця, притаманні драмі «Повернення» С.Щученка, п'єсам Неди Нежданої «Той, що відкриває двері», «Дирижабль», «Одинадцята заповідь, або ніч блазнів» [197; 294]. Визначений пласт драматургії характеризується

асоціативністю, надає глядачеві широкі можливості для осмислення власного досвіду й співвіднесення його з досвідом загальнолюдським, передбачає множинність прочитань, режисерських і глядацьких трактовок.

О.Бондарева виділяє таку жанрову домінанту драматургії 90-х, як «п'єса-парабола за брехтівською традицією» [31; 127]. Активна розробка цього жанру засвідчує не тільки ускладнення художньої мови драматургії, а й необхідність глибокого осмислення глобальних суспільно-політичних перетворень, які переживає Україна. П'єса-притча стає відповіддю на нові глядацькі запити, які не може задовольнити реалістичний підхід до відтворення дійсності. Саме тому брехтівська концепція драматичного твору в культурному контексті 1990-х виявляється чи не найвідповіднішою матрицею повноцінної комунікації з глядачем. Як відомо, Б.Брехт вбачав головну мету драматичного мистецтва в тому, щоб «навчити людей мислити». Досягнення цієї мети передбачало певну редукацію емоційної сфери, означеної драматургом як катарсис, що безпосередньо впливає на почуття глядача, найповніше проявляючись у деталізації відтворюваного середовища, наданні йому національної конкретики тощо. Б.Брехт застосовує у своїх п'єсах ефект «відчуження», який полягає у репрезентації звичних життєвих ситуацій з несподіваної сторони, свідомому руйнуванні сталих асоціативних зв'язків. Провідною ознакою притчі драматург вважав двоплановість, здатність проявляти абстрактне через конкретне. Ця особливість дозволяє уникнути пафосу, який, на переконання Б. Брехта, завжди є поверховим. Пояснюючи сутність п'єси-параболи, він вживає поняття «ідеї» і «матерії». У параболічних п'єсах саме ідеї постають первинними, а «матерія» (їх конкретно-образне втілення) – вторинною. Таким чином, притча «конкретна в абстракції, оскільки сутнісне робить наочним» [123; 36]. Принцип, за яким твориться притча, в найзагальнішому сенсі можна представити таким чином: вона бере матеріал із повсякденного життя, однак надає йому значно ціннішого, універсального змісту, отже, сам конкретний життєвий випадок постає як прояв універсальної максими. Ці художні принципи, як зауважує О.Бондарева, реалізуються у творах

«Правитель рептилій» І.Андрусяка, «Лабіринт» В.Бедзира, «Острів пана Морено» О.Бейдермана, «Золотий любисток» І.Бондаря-Терещенка, «Процес-99» В.Босовича, «Душа моя зі шрамом на коліні» Я.Верещака, «Сім кроків до Голгофи» О.Гончарова, «Так не буде» Л.Демської, «Електричка на Великдень» О.Ірванця, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої та ін. [31; 127].

Тяжінням до інакомовлення, складної образності, моделювання ймовірних, альтернативних реальностей позначена біографічна драма останнього десятиліття ХХ ст. О.Цокол зауважує популярність цього жанру. Цілком очевидно, що інтерес до нього зумовлений тенденціями, які беруть свій початок у 1980-ті роки: необхідністю художнього звернення до національних авторитетів на противагу радянським міфам, які стають об'єктом деструкції. Разом з тим, постмодерністські художні інтенції, пов'язані з розвінчанням авторитетів, увагою до маргінальних проявів життя та повсякденних граней дійсності диктують інтимізацію біографії найпомітніших представників культури, радикальне її перепрочитання. Для біографічної драми 90-х характерна десакралізація й «олюднення» культових постатей [197; 101]. Яскравими прикладами названого жанру є п'єси Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу» та «Оноре, а де Бальзак» (написана у співавторстві з О.Миколайчуком), «Зачароване коло, або Колискова для Лесі» К.Демчук, «Таїна буття» Т.Іващенко та ін. Біографічна драма засвідчує відхід від реалістичних принципів зображення видатних постатей, високий рівень сценічної умовності, що дозволяє увиразнити лейтмотиви творчої долі митців. Так, у п'єсі Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу» застосовано прийоми комедії дель арте. Поруч із реальними дійовими особами з'являються персонажі-маски – Арлекін і П'єро. Ці постаті генерують низку бінарних опозицій – художніх домінант твору, між якими розгортається життєва драма Лесі Українки: плач і сміх, Чорний Ангел і Білий Ангел, Злий Геній і Добрий Дух. Ці символічні постаті відіграють роль коментаторів, які презентують ключові моменти біографії письменниці. П'єса в різних своїх частинах наближається до комедії масок, символістської драми, ритуального

дійства та сповіді. Нереалістичний характер творчого мислення авторки проявляється, зокрема, в постмодерністському «оголенні прийому»: Драматург, який з'являється на сцені, викладає принципи організації художнього світу драми, декларуючи відхід від міметичного зображення картини світу: *«Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора... [...] Я не прагнув достовірності. Сприймайте все, як міф, легенду, притчу»* [148; 275]. Дія п'єси відповідає художнім принципам притчі, сформульованим Б.Брехтом: Арлекін і П'єро представляють реальних людей як персонажів життєвої драми Лесі Українки. Таким чином, конкретні біографічні обставини сприймаються як прояви загальних закономірностей долі «найсамотнішої людини – генія» [148; 275]. Принагідно зауважимо: драма Неди Нежданої яскраво проявляє низку тенденцій, що дозволяють глибше зрозуміти природу художнього мислення перехідної доби, якою стала для національної культури межа ХХ – ХХІ ст., передусім карнавалізацію й міфологізацію (докладніше про це мова піде далі). Разом з тим, твір яскраво репрезентує складний процес децентрації суб'єкта як один з провідних вимірів «постмодерністської чуттєвості». Людська психіка, навіть якщо йдеться про геніальну особистість, овіяну численними легендами, не є монолітною (такий погляд на людину закорінений у психоаналітичні теорії, що вже в першій половині ХХ ст. активно впливають не тільки на літературознавчі рефлексії, а й на художню практику). Драматург, окреслюючи мету дійства, яке розгортається перед глядачем, зауважує багатовимірність постаті Лесі Українки і непрямо декларує прагнення розвінчати закостенілий міф про «дочку Прометея»: *«Наша п'єса про іншу Лесю – земну, живу, лукаву...»* [148; 275].

Зауважимо, що тенденція до децентрації суб'єкта простежується уже в літературі модернізму. Так, Н.Шумило зараховує до ознак модерністського письма «усвідомлення присутності в собі Іншого, почасти не самототожного» [205; 225]. Деструкція суб'єкта як персонажа «бальзаківського типу», наділеного біографією, соціальною приналежністю,

сукупністю фізичних ознак, послідовно здійснюється у передпостмодерністській художній практиці представників «Нового роману». Показовим у цьому відношенні є роман Наталі Саррот «Дитинство», написаний у формі діалогу героїні і її alter ego – особи, що ставить запитання. Така форма твору засвідчує складний процес взаємодії літературних родів, у цьому випадку – драматизацію романного мислення, що передбачає розщеплення авторської свідомості на низку автономних рефлексуючих інстанцій. На більш глибокому, психологічному, рівні, що оприявнюється через складні трансформації літературної генерики, ці процеси можуть бути пояснені як еволюція властивого європейській літературі модусу сповідальності, неодноразово відзначеного М.Фуко. Мислитель представляє формування суспільної й особистісної (передусім тілесної) самосвідомості європейця як такої, що відбувається в ході «сповіді-зізнання», властивого західним соціальним практикам [80; 301]. Принагідно зауважимо, що децентрація персонажа як провідний принцип розгортання драматичної дії й засіб глибокого художнього аналізу людської психіки постає у творі О.Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», де реалізується через діалог із «невидимим» співрозмовником і мотив двійництва. Монолог-сповідь стає основою драми «Recording», у центрі якої – єдиний, підкреслено негероїчний персонаж, що рефлексує над апокаліптичними подіями у футуристичному світі. Як буде показано далі, передусім на прикладі творів групи «Бу-Ба-Бу», множинність іпостасей суб'єкта у таканині художнього твору стає виявом тотальної театралізації життя, властивого постмодернізму як карнавальному типу культури.

Поряд із притчею-фентезі, драмою-параболою, біографічною драмою досить активно розробляються жанри історичної (М.Барнич, В.Вовк, О.Клименко, В.Лисюк, С.Майданська, О.Сліпець, Я.Верещак) та психологічної драми («Дев'ятий місячний день» О.Погребінської, «Брехун з Литовської площі» О.Ірванця) [197; 103].

Складний процес жанротворення, розпочатий цим десятиліттям, заслуговує на особливу увагу. В основі збагачення жанрової системи

національної драматургії – нова актуалізація міфологічної стихії, активне індивідуально-авторське міфотворення. Послідовна акцентуація міфу як передумови масштабних зрушень у художньому мисленні епохи, засвідчена доробками Т.Бовсунівської, О.Бондаревої, Н.Мірошніченко, має особливе значення для нашого дослідження. Адже драматургія як особливий пласт літератури, адресований безпосередньому й масовому сприйняттю сучасників, становить складне поєднання актуальних суспільно-культурних тенденцій і глибинних пластів творчого мислення, архаїчних за своєю суттю. Н.Мірошніченко зауважує з цього приводу, що «основними векторами, які регулюють механізм розвитку драматургічної моделі, є соціальний контекст, міфологічний, естетичний та контекст існуючої театральної системи і відповідного сценічного «кореляту»» [139; 148].

Безумовно, активізація міфопоетичного мислення у переломні періоди належить до макроявищ світової культури і не може бути обмежена окремою літературою, однак на теренах України потужний процес міфологізації набуває яскравих національних ознак, зумовлених унікальністю історичної ситуації. О.Бондарева зауважує: «...є всі підстави говорити про поступове оформлення нових для української драми наскрізних міфів (абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, неписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство)» [29; 28].

Акцентуючи неможливість повернення до первісного міфологічного мислення, у якому міф поставав цілісною картиною світу, дослідники зауважують, однак, життєздатність певних архаїчних міфологем, які, «виламуючись» із початкового семантичного оточення, вступають у нові образні й смислові зв'язки, актуалізуються на сучасному етапі розвитку національної культури. Так, Т.Бовсунівська називає «неоміф (прагнення письменниками створити міфологічний світ на основі власного інтелекту)» [25; 392] однією з провідних ознак сучасної романістики, а О.Бондарева констатує «переключення уваги на локальні аспекти міфа, скомпліковані за

несистемним принципом, згідно з яким міф у драматургічній рецепції вже не обсервується як цілісність» [29; 28].

О.Бондарева вважає актуалізацію міфологічного мислення потужним фактором оновлення жанрової системи української драматургії кінця ХХ ст.: «Нові наскрізні міфи нерідко стають структурною основою для неканонічних жанрових моделей п'єс – драми з елементами абсурду (або яскраво абсурдистської), трагедійно-карнавальної жанрової модифікації, драми мовної деструкції, п'єси з симулятивним естетичним комплексом ризоморфного тексту, амбейної драми, драматургічного центона» [29; 28]. Водночас дослідниця слушно відзначає «антиреалістичний» характер жанрових трансформацій, що знаходять відображення у заголовках драматичних творів. Очевидно, що потужний процес міфотворчості в українській драматургії 1980-х років може бути розглянутий у ширшому культурному контексті – як один із виявів масштабної реміфологізації у літературі ХХ ст., що приходить на зміну деміфологізації в літературі попередніх епох, передусім ХІХ ст. Саме в такому ключі обсервує світову літературу минулого століття Є.Мелетинський [136; 247–248]. Розглянутий у такому контексті, соцреалізм постає як псевдостиль, що не тільки на тривалий час ізолює українську драматургію від повноцінного діалогу із світовою літературою, а й певною мірою зумовлює унікальність її проблематики й світоглядних парадигм наприкінці ХХ ст. (мотив маргінального становища українців у світі, відголоски тоталітарного минулого в антиутопічних творах українських драматургів, численні іпостасі особливого соціокультурного типу *homo soveticus*). Українська драматургія кінця ХХ ст. формується у силовому полі різновекторних тенденцій деструкції радянських міфів і нового міфотворення, заснованого на відкритті для художнього осягнення раніше табуйованих сфер людської свідомості й підсвідомості, зростанні ролі художньої умовності, освоєнні нових мовних стратегій. Уже на межі 1970–1980-х років помітними стають тенденції розвінчання міфу про «соціалістичний рай», руйнування художньої концепції ідеалізованого представника радянського соціуму. Драматична

категорія конфлікту зазнає суттєвого поглиблення й ускладнення, оскільки характеризується тепер багаторівневістю, перестає бути суто зовнішньою. Знімається конститутивна для того ж таки соцреалістичного канону опозиція «ми – вони».

Однак, попри активність творчих пошуків, драматургія 1990-х, як і відповідний літературний пласт 1980-х, не здобула цілісної оцінки у синхронній критиці. Критична рецепція драматургічної творчості останнього десятиліття ХХ ст. зосереджує увагу передусім на вадах (відгуки Ю.Богдасhevського, О.Клековкіна, Т.Свербілової, М.Кудрявцева, Л.Танюка та ін.). Така фрагментарність і несхвальність критичних рефлексій, очевидно, може бути пояснена дією низки факторів. Однією з причин стала рецептивна оптика, успадкована від попереднього періоду розвитку української драматургії в контексті радянської літератури – проявляється брак знання про її нові якості та її сприйняття як цілісного й послідовного художнього процесу. Перепороною на шляху критичного осмислення творчості драматургів 1990-х є розпорошеність літературної продукції в цій царині, ізольованість творчих сил, що визначають магістральні напрями розвитку цього пласта нашої літератури. Потреба адекватної оцінки новаторства драматургів-«дев'яностників» пояснюється і несинхронністю розвитку театральних і драматургічних тенденцій: якщо перші великою мірою характеризуються деконструктивністю, культивуванням постмодерністського хаосу й фрагментарності, то другі значно більше орієнтовані на пошук конструктивних стратегій творення художнього цілого [32; 397].

Упродовж перших десятиліть ХХІ ст. українські дослідники формують цілісне уявлення про драму 1990-х як культурний феномен, що засвідчив глибокі зрушення у жанровій та образній царині, переосмислення колоніального досвіду національної літератури і освоєння нею набутків світового мистецтва. Цінність художніх пошуків драматургів 1990-х засвідчує й те, що їхні творчі відкриття й експерименти стали підґрунтям для нового покоління митців-«двотисячників». Своєрідність їхнього світогляду

великою мірою пояснюється новими соціокультурними умовами, в яких формується нова творча генерація, адже драматургія і театральне мистецтво становлять «діагностичну модель суспільства» [30; 16], не тільки вказуючи на його больові точки, а й засвідчуючи сценічною долею вже створених п'єс демократичність чи «закритість» і несвободу конкретного соціуму.

В.Даниленко називає серед факторів, які сприяли формуванню самосвідомості постсоціалістичних письменницьки генерацій, три провідних: розпад Радянського Союзу, здобуття Україною незалежності та об'єднання Європи [63; 325]. Водночас не слід забувати і про іманентні внутрішньолітературні чинники, що найповніше реалізуються через відштовхування від досвіду попередників. Р.Харчук говорить у зв'язку з цим про «поколіннєве переживання» [193; 19], певний духовний імпульс, який припадає на час літературних дебютів нових представників національного письменства і змушує їх протиставляти себе літературним «батькам». Великою мірою продовжуючи тенденції, яскраво репрезентовані попереднім десятиліттям (активне індивідуально-авторське жанротворення, домінування ігрових стратегій побудови драматичного твору тощо), «двотисячники» шукають власні шляхи у мистецтві. Ці пошуки проявляються у появі нового типу героя, далекого від децентрації й маргінальності персонажів 1990-х.

Твори П.Ар'є, А.Багряної, К.Бабкіної, Л.Волошин, С.Щученка засвідчують домінування ігрового начала у розбудові художнього цілого п'єси; високий рівень художньої умовності, звернення до прийому «театр у театрі» («ЛПС» П.Ар'є) та засобів сценічної виразності й структурних особливостей драми попередніх епох («Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року» О.Клименко); тенденцію до циклізації п'єс, яка дозволяє увиразнити їх проблематику, передати єдину емоцію, що пронизує п'єсу (твір «До всіх осель» К.Бабкіної, що складається з трьох монологів; «Ще одна притча про любов...» Л.Волошин; «Придурки» С.Щученка та ін.); суттєве зростання кількості «драм для читання» («Так не буде» Л.Демської, «Лампа» С.Слона). Великою мірою ці художні риси

стають продовженням потужних процесів психологізації драми, настанови на камерність, метафоричність, інакомовлення й розширення діапазону художніх прийомів і сценічних ефектів, що характеризують українську драматургію кінця ХХ ст.

Отже, 1980–1990-ті роки минулого століття стають переломним моментом у розвитку української драматургії. Демократизація суспільства, відкритість мистецького середовища до взаємодії зі світовим письменством зумовлюють активні творчі пошуки, які проводяться в царині художньої форми, розширення тематики й проблематики, трансформацію усталених жанрових форм. Деструкція численних радянських міфів супроводжується творенням нової, національної, міфології, що актуалізує питомі ментальні домінанти, звертається до архетипних рівнів людської свідомості, прагне до створення унікального образу «українців у світі», який віддзеркалює проблеми сьогодення і водночас порушує вічні питання.

1.2. Жанрова своєрідність драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть у світлі літературознавчої теорії

Драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття становить надзвичайно складне явище, що підтверджує, зокрема, велика кількість теоретичних підходів, покликаних осмислити й класифікувати мистецькі феномени, які формують сучасний драмопис, чи навіть спрогнозувати його розвиток. Спроби масштабних узагальнень, які здійснювалися в ході розгортання теоретичних драмознавчих рефлексій означеного періоду, досить часто виливаються у певне дихотомічне протиставлення магістральних тенденцій розвитку драматургії (драматичний, епічний та постдраматичний театр у теоретичних викладках Б.Брехта та Г.-Т.Лемана; міметична і видовищна драма, за Н.Фраєм; міметична і неміметична драма, за термінологією сучасної дослідниці Н.Мірошніченко).

Закономірно, що аналіз літературних творів певної епохи здійснюється у вимірах жанрової парадигми. Обґрунтовуючи жанр як одну з основних категорій поетики, М.Бахтін виділяє три основні його характеристики:

тематичний зміст, стиль, що його слід розуміти як відбір словесних, фразеологічних і граматичних мовних засобів, і «композиційну побудову» [17; 428]. В.Жирмунський характеризує жанри як «типи художніх творів, що історично склалися» [74; 384], відповідно, саме динаміка розвитку жанрової системи дає можливість виявити суттєві «знаки доби» в літературному процесі, визначити напрями розвитку того чи іншого національного письменства. Специфічні риси композиції, характер оповіді, особливості часопросторової організації, система художніх засобів, що визначають жанр, відображують певний спосіб моделювання естетичної дійсності, який, у свою чергу, крелює з панівними для конкретної доби типом світобачення. Т.Адорно наголошує, що сучасні художні твори не можуть «задовольнятися непевною та абстрактною універсальністю, як-от універсальність класицизму. Їхньою передумовою є розколотість, а отже, конкретний історичний стан того, що гетерогенне їм. Їхня соціальна правда залежить від їхньої відкритості цьому змістові» [2; 311].

Очевидно, що тектонічні зрушення художнього мислення у царині драматургії зумовлені не простою динамікою розвитку жанрової системи, а масштабними перетвореннями світосприйняття людини кінця ХХ – початку ХХІ ст., глобальною зміною світоглядної парадигми. Ґрунтовні узагальнення стосовно закономірностей розвитку світової культури здійснює М.Можейко [144], і О.Бондарева, спираючись на його розмисли, пропонує застосувати його підхід до осмислення глобальних закономірностей трансформацій сучасної драми. Дослідниця оперує категоріями класичного, некласичного і постнекласичного драматичного дискурсів. Для першого, класичного, характерна визначена система жанрів; чіткість композиційної організації творів; визначеність і прозорість характерів і конфліктів; логоцентризм; однозначність інтерпретацій; міметичність. Другий, некласичний, характеризується загостренням внутрішніх суперечностей жанрової структури; можливістю множинних інтерпретацій; символізацією хронотопу; нелінійністю сюжетної структури; неоднозначністю конфліктів; становленням некласичних жанрів і проблематичністю визначення жанрової

приналежності творів; явним відходом від логоцентризму і розривом із попередньою літературною традицією. Нарешті, потснекласичному дискурсу притаманна «поліваріативність жанрової оболонки та унікальність її наповнення; розмивання/скасування сюжету; [...] зняття або перелицювання опозицій; інтелектуалізм; формування ігрових моделей раціональності, в тому числі мовної, плюральність мовних ігор; фундаментальна відмова від будь-яких "ідентичностей", заміна понятійних категорій симулякрами з метою підкреслити їх принципову нефіксованість...» [31; 126].

На кореляції між постнекласичним дискурсом культури та постдраматичним театром побудував свою працю «Постдраматичний театр» Г.-Т.Леман. Нову драматичну парадигму науковець пов'язує з символічним кінцем «Галактики Гутенберга», проголошеного провідним мислителем другої половини ХХ ст. М.Мак-Люеном, власне, зі зменшенням значення й авторитету друкованого слова і книги, владою нових медійних засобів, а отже, заміною лінійного сприйняття багатовимірним і одночасним. Ці фактори зумовили фундаментальний розрив між текстом драми, який досі передував театральній постановці, і власне драматичним дійством, яке розгортається на кону. З приматом тексту Г.-Т.Леман пов'язує європейську театральну традицію, ядром якої є певна дія, реалізована через промови і безпосередні вчинки персонажів драми. Слідом за А.Арто, Б.Брехтом, П.Сонді, Р.Бартом дослідник значну увагу приділяє протиставленню європейського театру, ґрунтованого на аристотелівській теорії, й інших світових театральних традицій (індійської, японської тощо), де значну роль відведено хоровому співу, пластичним «партіям», ритуальному дійству. До рис нової драми Г.-Т.Леман зараховує інтермедіальність, фрагментацію оповіді, полістилістичність, гротеск, гіпернатуралізм. Дослідник характеризує ці нові тенденції як «процес розпаду драми на рівні тексту» [127; 49]. Безумовно цінним є розмежування понять «постмодерністський» і «постдраматичний», які Леман застосовує до сучасного театру. Перше, на думку науковця, має глобальний характер і окреслює цілу епоху у розвитку світового мистецтва, однак не відображає конкретних особливостей

сучасного театру, тоді як друге вказує на провідні характеристики художнього мислення театрального мистецтва: відхід від тексту драми як першооснови сценічного дійства, постання нового драматичного мистецтва на перетині багатьох естетичних систем, інтермедіальність. Водночас означення «постдраматичний» не охоплює усіх тенденцій, властивих сучасній драмі. Утім, теорія драми знає і раніші спроби обґрунтувати закономірності постдраматичного художнього мислення. Так, для П.Сонді новий стан театру пов'язаний переважно із кризою класичної драми [178; 51], натомість Б.Асмут, ведучи мову про перетворення театру з драматичного на постдраматичний, зазначає, що нова театральна парадигма склалася «під безпосереднім впливом нових медійних засобів» [10; 194]. У драматургії 1990-2000-х років, на думку Л.Закалюжного, родо-жанрові трансформації стають очевидним результатом «взаємодії екстрахудожніх дискурсів» та «значною мірою пов'язані з викликами постдраматичного театру», що призводить до «зміни самої природи драми» [75; 141]. Органічно перегукуються з цим і дослідницькі позиції О.Танюк, для якої характеристиками нової театральної епохи стають «поза-текстуальність, позасюжетність, ставлення до тексту як до авторитарної і архаїчної двозначності, деформація тексту, реконструкція, фікціональність театрального видовища, плюралізм, множинність кодувань, перформативність, антиміметичність, потік свідомості» [182, 163], з чого, власне і виростає постдраматичний театр.

Глобальну спробу дуалістичної систематизації драматичних явищ і, відповідно, жанрів драми здійснює Н.Фрай у праці «Анатомія критики» [214], говорячи про два різновиди драми – міметичну (*mimetic drama*) і видовищну (*spectacular drama*). Першу науковець пов'язує з лінійним логічним розгортанням художньої структури, другу – з епізодичністю та частковістю розкриття. Н.Фрай, як і ряд інших науковців, виступає з критикою традиційного (аристотелівського) поділу драматичних жанрів, проводячи розмежування «усних» і «писемних» драм. На його думку, традиційний поділ на трагедію і комедію спирається на усну традицію, однак

така традиційна класифікація залишає поза увагою інтермедіальні за своєю суттю драматичні жанри (комедія масок, опера).

Водночас варто відзначити дискусійність ідеї застарілості аристотелівського поділу драматичних жанрів, яку акцентують і українські дослідники (О.Клековкін, Н.Мірошниченко та ін.). Таку точку зору піддає ґрунтовній критиці Н.Лейдерман у «Теорії жанру» [126]. Вчений здійснює фундаментальний перегляд такого критерію визначення літературного роду, як «спосіб наслідування», і вважає семантичним ядром драми особливий вимір «стосунків» людини і світу – ситуацію життєвого вибору перед обличчям долі («року»). З огляду на це Н.Лейдерман зауважує, що дефініції «епічна драма» і «лірична драма», до яких вдаються теоретики, хоч і відображують присутні трансформації драматичного роду літератури, жодним чином не руйнують його глобальних основ – ліричний і епічний струмінь тільки увиразнюють ключові характеристики драми. Свої висновки автор ґрунтує на вивченні й зіставленні різноманітного драматургічного матеріалу, зокрема творів М.Горького («На дні») і Н.Коляди («Рогатка», «Казка про мертву царівну»), між якими пролягає часова відстань майже в століття. Звертаючись до всього багатоманіття драматичних жанрів ХХ ст. (ексцентрична комедія, п'єса-притча, психологічна драма тощо), Н.Лейдерман наголошує на первинності в їхній художній структурі дії як основоположного принципу існування драми.

Межа ХХ – ХХІ ст. особливо загострює проблему жанру в літературознавстві. Н.Бернадська зауважує «суперечність між основними постулатами постмодернізму і такою категорією, як «жанр». Якщо постмодернізм прагне зруйнувати будь-які ієрархії, то жанр – це сукупність певних констант, характеристик, просторово-часових, сюжетних, композиційно-мовних способів вираження авторської позиції» [23; 211].

Художня практика драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., як уже було зазначено, закономірно підводить теоретиків до масштабних висновків про умовність аристотелівської системи драматичних жанрів. Так, О.Клековкін висловлює припущення, згідно з яким основною причиною

класичного жанрового поділу драми як літературного роду стало те, що «стараннями римлян» історія зберегла кілька зразків античних драм. За інших умов основою класифікації могли б стати жанри середньовічного (містерія, міраклъ, мораліте) або східного театру, який послуговується зовсім іншими критеріями жанрологічної класифікації творів (наприклад, у санскритському трактаті «Натъяшастра» («Трактат про театральне мистецтво») запропоновано концепцію «раса» – провідного почуття, яке викликає твір у реципієнта [113; 252]. Таким чином, дослідник підводить нас до думки про недосконалість і штучність усіх наявних класифікацій, які тільки умовно можуть бути застосовані до реальної системи жанрів.

Спробу осягнути глобальну сутність жанрових змін здійснює Т.Бовсунівська. Висновки авторки, здійснені стосовно великої прози, можуть бути застосовані й до драми як літературного роду. Т.Бовсунівська розмежовує такі поняття, як жанрова трансформація і жанрова модифікація. Перша, на думку вченої, має своїм результатом певну сформовану художню рису «у вигляді опанованого прийома, стилістично підкріпленого висловлювання, мнемонічної схеми тексту тощо» [25; 19], тоді як друга передбачає незавершеність, що пояснюється неможливістю вповні осягнути авторську творчу свідомість. Розмежування цих понять видається проблематичним. Так, дослідниця зауважує, що повторювані трансформації стають підставою для формування жанрового канону, а повторювані модифікації засвідчують становлення жанру. Трансформація трактується Т.Бовсунівською як конкретний вияв модифікації; трансформації самі по собі не утворюють нового жанру, вони можуть переходити з твору в твір, і тільки сума примножених часом трансформацій приводить до виникнення нового жанру. Разом з тим, авторка зауважує, що часом модифікація зводиться до кількох трансформацій, не призводячи до виникнення нової художньої якості, і тоді розрізнити ці поняття практично неможливо. До того ж, сучасна література, на відміну від літератури класицизму, «ще не дає зразків повторюваних модифікацій», які й «засвідчують утворення жанру» [26; 24]. Екстраполюючи останнє твердження на розвиток сучасної

драматургії, справді, можна зауважити, що жанрові трансформації мають переважно одиничний та індивідуально-авторський характер, не перетворюючись на певну закономірність. З Т.Бовсунівською дискутує Є.Васильєв. Приймаючи зауваження дослідниці про складність розмежування понять жанрової трансформації і жанрової модифікації, він, однак, прагне до чіткого їх обґрунтування. Головним критерієм розмежування цих двох дефініцій постає історія певних драматичних жанрів. Термін «модифікація» науковець пропонує застосовувати до жанрів, історія яких переривалася на кілька століть (наприклад, містерії і міраклю). Таке означування їх змін дозволяє увиразнити докорінне переосмислення, якого вони зазнають у системі драматичних жанрів ХХ – початку ХХІ ст. Натомість для жанрів, історія яких характеризується безперервністю, Є.Васильєв застосовує термін «трансформація», зауважуючи видозміни, що їх вони зазнавали на кожному етапі розвитку драматургії й театрального мистецтва. В контексті теоретичних викладок, що стосуються жанрових трансформацій і модифікацій, а також походження жанрів, Є. Васильєв слушно актуалізує досвід Ц.Тодорова, який пояснює виникнення нового жанру трансформацією старого або взаємодією кількох давніших через інверсію, переміщення, комбінування [39; 53, 72, 150].

Складність процесів жанротворення у царині сучасної драматургії; оказіональність і одиничність авторських жанрових визначень; ключова роль інтермедіальності у розгортанні драматичного дійства – усе це значно ускладнює теоретичне осмислення жанрового складу драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. Досить часто на пострадянському просторі дослідники обмежуються констатацією розмаїття й різновекторності жанротворчих тенденцій, не намагаючись запропонувати власну класифікацію жанрів (С.Гончарова-Грабовська [50], Л.Чернієнко [200] та ін.). Як бачимо, українське драмознавство тут відзначається більшою системністю та глибиною.

Є.Васильєв вважає неправомірною таку відмову від вироблення чіткої класифікації жанрів сучасної драматургії, оскільки проблеми жанрового

поділу не обмежуються цією цариною мистецтва – вони значно давніші й стосуються й інших літературних родів – епосу й лірики. Основне питання жанрової класифікації полягає у визначенні її адекватного критерію. Для епосу таким універсальним критерієм традиційно вважається розмір творів (поділ епічних жанрів на малі, середні й великі), що визначає особливості моделювання художньої картини світу й системи художніх засобів, композиційні характеристики. Більш суперечливими видаються теоретичні підходи до жанрової системи лірики, де поруч із власне жанровою класифікацією (мадригал, ода, гімн, елегія, послання тощо) досить поширеним є ідейно-тематичний критерій (поділ лірики на пейзажну, громадянську, любовну тощо), а також розмежування сугестивної і медитативної лірики [39; 150].

Є.Васильєв зауважує, що надзвичайне розмаїття авторських підходів до розробки художньої структури і відповідно, жанрового визначення драматичних творів дозволяє запропонувати цілу низку критеріїв жанрового поділу сучасної драматургії. До таких критеріїв належать: обсяг (одноактні й багатоактні драми); кількість дійових осіб (монодрама, дуодрама і полідрама); оригінальність сюжету (оригінальна драма і драма-обробка); жанровий канон (автор зауважує рухомість цього критерію, адже жанр, який не належить до канонічних в одній історичній жанровій системі, може бути канонізований в іншій); жанрова чистота (за цим критерієм «чистим» жанрам трагедії й комедії протиставляються «гібридні» жанри трагікомедії й трагіфарсу, а також ліричної та епічної драми) [39; 150–151]. Однак усі ці критерії, незважаючи на правомірність їх застосування до вивчення сучасної драматургії, є видовими або ж метажанровими й навряд чи дозволять виробити чітку жанрову класифікацію драматичних творів нової межі століть. Сформуванню такої класифікації можна лише за умови застосування єдиного критерію, і цей критерій, як зазначає Є.Васильєв, повинен бути саме жанровим, тобто враховувати «жанрові трансформації, модифікації, новації, а також жанротворчі процеси» [39; 151]. Дослідник здійснює ряд посутніх узагальнень, що дозволяють виявити своєрідність

сучасної драматургії у порівнянні з попередніми етапами розвитку драми як літературного роду. Однією з провідних особливостей сучасної драми бачиться неможливість виділити в ній певні жанрово-стильові домінанти, якими були комедія й трагедія для доби класицизму або власне драма – для доби Просвітництва. Визначальним чинником формування сучасної системи жанрів стають «авторські жанрові рефлексії» [39; 151], а також найрізноманітніші форми міжжанрової взаємодії – від залучення до структури «чистих» жанрів, наприклад, трагедії, інших, часом цілком чужорідних (скажімо, комедійних) художніх елементів до гібридизації відомих жанрів і творення цілком нових, індивідуально-авторських, часом на основі архаїчних зразків. Саме модифікація архаїчних жанрів драматургії (міраклів, містерій, мораліте) репрезентує одну з найбільш помітних тенденцій у розвитку сучасного драмопису, що засвідчує і повернення до міфу як першооснови художньої творчості й особливого, цілісного, світосприйняття, і тяжіння до синтетичного, часто парадоксального художнього мислення (виникнення і розвиток містерії-буф, що сполучає сакральне і свідомо знижене начала) [39; 151]. Своєрідним результатом «інтермедіальних контактів драматургії» [39; 151], передусім засвоєння нею кінематографічних художніх стратегій, як зауважує Є.Васильєв, є виникнення жанрів «драми-сиквела», «драми-приквела», «драми-кросовера».

Врахування цих провідних тенденцій дозволяє Є. Васильєву виділити в сучасній драматургії три жанрові групи: 1) жанрові трансформації, що становить переосмислення «чистих» (комедія, трагедія) і «гібридних» (трагікомедія, трагіфарс) жанрів, лінія розвитку яких, фактично, не переривалася; 2) жанрові модифікації, сутність яких полягає у відновленні й варіюванні архаїчних жанрів драматургії (містерії, фарсу, комедії дель арте тощо), що упродовж тривалого часу (часто кілька століть) залишалися поза увагою драматургів; 3) жанрові новації (визначення стосується «наймолодших» явищ, які сформувалися в драматургії межі ХХ – ХХІ ст.: драма-сиквел, драма-приквел, драма-кросовер, драма-рімейк тощо).

Раніше вже йшлося про специфічне освоєння сучасною драмою міфологічної сфери, наводилися висновки Є.Мелетинського про масштабний процес реміфологізації, що охоплює світову літературу разом із приходом на зміну реалізму модерністської естетичної парадигми, а також міркування Т.Бовсунівської та О.Бондаревої стосовно особливостей формування неоміфу. Драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст. великою мірою завдячує своїм жанровим багатством відновленню міфологічного мислення, що засвідчує складне поєднання світоглядної архаїки і яскравих авторських концептів. Як зауважує О.Бондарева, авторська міфотворчість проявляється на різних рівнях художнього тексту, передусім охоплюючи такі паратекстуальні компоненти, як заголовки, що програмують читацьке сприйняття й акцентують увагу реципієнта на провідних тематичних чи образних домінантах твору. Номінація багатьох драматичних творів послуговується «очудненням», парадоксом, оксюмороном, які засвідчують ігрове переосмислення стереотипів, актуалізацію архаїчних і новітніх міфологем, уведення їх у несподіваний контекст («Натуральне господарство у Шамбалі» О.Шипенка, «Неісторична місцевість» Я.Верещака, «Хроніки Чукотських еміратів» О.Гончарова тощо) [30; 52-67].

Міфологічна стихія активно заявляє про себе і на жанровому рівні. Саме глобальні жанрові трансформації свідчать про докорінний перегляд усталеної художньої парадигми й формування нових, у тому числі й постмодерністських, модусів існування українського письменства.

Очевидно, що авторські жанрові визначення, репрезентовані драматургією кінця ХХ ст., можуть слугувати переконливою ілюстрацією цієї тези. Розгорнуту характеристику жанрологічної номінації цього періоду подає О.Бондарева. Серед них спостерігаються взаємопроникнення різних жанрів: «історична драма-хроніка» («Леся Українка» Я.Майстренка, «Данило Галицький» В.Босовича); «трагікомічна містерія часів Жанни д'Арк» («Якщо не ти...» Ю.Рибчинського); «комедійна притча-фантазія» («Сон проти п'ятниці» Р.Феденьова) тощо. Помітна тенденція до белетризації драматичних творів: «сторінки життя...» («Мандрівка в молодість»

Д.Мусієнка), «повість для театру» («68» Я.Стельмаха), «драматична новела» («Довга дорога додому» А.Крима). Широко застосовується авторське коментування, що розширює жанрове визначення: «драма на три дії з науково-фантастичними епізодами» («Наближення» Ю.Щербака). Звертають на себе увагу «оказіональні «розшифрування» усталеного жанрологічного терміна» («невинна молодіжна комедія з переодяганням, жартами, боями і тільки одним невеличким скандалом – на дві частини» – «Королівський особняк» Я.Верещака); «безтермінологічне довільне маркування» («три дні, три вечори і один ранок» – «На вулиці Електричній» Л.Хоролець), «асимілювання інших оформлених жанрових модусів» («казка для дорослих» – «Червона Шапочка» й «Італійська казка» М.Віргінської; «антиутопія» – «Процес-99» В.Босовича; «притча» – «Весільний генерал» Я.Верещака) тощо [32; 387]. О.Бондарева наголошує на провідному значенні авторських жанрових визначень для рецепції драматичних творів: «Кардинальним субтекстом, семантичним еквівалентом до всього драматургічного твору став не так його заголовок, як жанрове маркування, інколи надто індивідуалізоване, а в синхронному контексті майже одиничне» [32; 387]. Дослідниця зауважує, що тенденція до оказіонального означування драматичних творів зберігається в українській літературі упродовж останніх десятиліть, однак започатковують її представники «нової хвилі».

Отже, жанрологічний аналіз драматургії, в тому числі й української, кінця ХХ – початку ХХІ ст. становить складну літературознавчу проблему з огляду на процеси жанрової дифузії, розмивання жанрових меж і велику кількість авторських новотворів. Однак масштабне зіставлення явищ, які характеризують світовий літературний процес, дозволяють виділити низку наднаціональних магістральних тенденцій: прагнення до переосмислення архаїчних жанрів, не в останню чергу зумовлене актуалізацією міфологічної свідомості; інтермедіальність як ознаку нового часу, що приводить до активного застосування драматургією засобів кіно- й телемистецтва, виникнення порівняно «молодих» жанрів драми-сиквелу, драми-приквелу тощо; ігрове й іронічне перепрочитання відомих сюжетів; складну взаємодію

індивідуально-авторських картин світу і міфологічної образно-сюжетної першооснови. У подальшому, звертаючись до аналізу конкретних творів О.Ірванця, ми будемо торкатися більш локальних проблем жанрової ідентифікації сучасної драматургії.

Висновки до Розділу I

Українська драматургія кінця ХХ ст. демонструє збагачення жанрового реєстру, а також низку художніх тенденцій, що відображують фундаментальні трансформації родової специфіки драми. Ці трансформації, що розгортаються в контексті складної родо-видової взаємодії, глобальних зрушень у системі літературних жанрів ХХ – початку ХХІ ст., зумовлюють дуалістичний поділ драматичних творів (концепції драматичного, епічного та постдраматичного театру; поняття міметичної і видовищної драми). Найбільш адекватна оцінка природи складних процесів, що відбуваються у драматургії нового зламу століть, очевидно, може бути здійснена у вимірах концепції класичного, некласичного і постнекласичного мистецтва. Постнекласичні естетичні системи передбачають розмивання жанрових матриць, розмаїття й індивідуально-авторський характер змістового наповнення жанру, інтелектуалізм, зняття або ґрунтовне переосмислення наявних культурних опозицій. Жанр як історично сформований тип художнього твору вступає у певну суперечність із природою постмодернізму, що значною мірою розхитує усталені літературні ієрархії, передбачає полістилістичність та еkleктизм. Множинність авторських жанрових новотворів, тенденція до розхитування жанрових канонів, вироблених попередніми епохами, призводять до констатації проблематичності, а то й неможливості здійснення суворого жанрологічного поділу сучасної драматургії. Цій точці зору протистоїть позиція правомірності й доцільності масштабних жанрологічних узагальнень у царині сучасної драматургії. Жанрові видозміни сучасної драми зумовлені провідними особливостями художнього мислення нового зламу століть: дедалі більшою суб'єктивізацією естетичного освоєння дійсності;

реміфологізацією, що проявляється як звернення до світоглядної архаїки, застосування численних міфологем і творення нових (зокрема національних) міфів; інтермедіальністю, яка полягає передусім у широкому використанні театральним мистецтвом засобів суміжних, порівняно молодих, творчих сфер (кіно, телебачення тощо); активним застосуванням інтертексту та ігрових стратегій.

Масштабні процеси жанрового оновлення відбуваються в українській драматургії починаючи від 80-х років ХХ ст., що зумовлене як іманентними художніми закономірностями (збагачення естетичного досвіду вітчизняного драмопису, загальні закономірності історичного розгортання «перехідних епох»), так і демократизацією політичного життя, посиленням націєтворчих соціокультурних інтенцій. Хоча умови існування театру і, відповідно, створення драматичної продукції в багатьох відношеннях залишаються незмінними (наявність державного замовлення, ідеологічна цензура), очевидними стають настанови на поглиблення психологізму, неоднозначність драматичного конфлікту, ускладнення засобів сценічної умовності. Адекватною формою втілення нових змістів стають жанри п'єс, у яких переосмислюються події офіційної радянської історії. Деструкції піддаються численні радянські міфи.

Ці тенденції здобувають продовження і розвиток у 1990-ті роки. Десятиліття 90-х характеризується активним індивідуально-авторським жанротворенням, іронічним перепрочитанням офіційних імперських міфів і паралельним творенням національної міфології. Перший вектор художнього мислення реалізується у пародійних, гротескових, фарсових формах, у той час як другий передбачає звернення до найпомітніших постатей національної культури, їх психологізацію, ретроспективний погляд на біографію великих як поле творення символічних значень. Камерність, властива драматургії 1980-х, стає прикметною ознакою організації драматичної дії і в 1990-х. Невелика кількість персонажів і одноконфліктність відповідають загальним тенденціям суб'єктивізації драматичної оповіді. Українські автори активно застосовують художні принципи драми-параболи за брехтівською традицією,

залучаючи глядачів до активної співтворчості й філософських рефлексій. Провідною ознакою драматичної творчості виступає міфологізація, що реалізується як переосмислення архаїчних міфів (їхні елементи вводяться у нове семантичне оточення, продукуючи актуальні для сучасного глядача значення) і творення виразно національних міфів, що виявляють свій зв'язок з конкретними історичними реаліями (катастрофа на ЧАЕС, проблема українців у світі). Художні експерименти 90-х стають підґрунтям для творчих пошуків наступного літературного покоління «двотисячників», які активно апробують у своїй драматургії ігрові стратегії, тяжіють до малих сценічних форм, посилюють модус сповідальності у жанрі моновистави.

Розділ II

ТВОРЧИСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО УГРУПОВАННЯ «БУ-БА-БУ» В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ

Осібність та унікальність «Бу-Ба-Бу» як «основної рушійної сили інновацій в українській літературі» [225], як проактивного об'єднання однодумців, які «постановили собі писати не нудно» [164] і тому за допомогою необарокового мислення і карнавального сміху «звільняли літературу й поетичну мову від зашкарублості, табу та колоніальних комплексів» [165], сьогодні вже ніхто не поставить під сумнів – це визнано як українськими, так і зарубіжними вченими та митцями, більш того, сьогодні йдеться про те, що бубабісти лишаються активними лідерами рецептивних читацьких симпатій кількох поколінь: «хлопці з Бу-Ба-Бу зробили українську літературу інакшою. Відкрили шлагбауми. І завдяки їм маємо зараз дуже цікавий літературний процес. Їхні книжки читають наші діти, а це справді величезний успіх» [172]. Про це написані статті, монографії, дисертації. Тому у прагненні створити відносно цілісний зріз бубабістської театральності, яка стала безпосереднім каталізатором драматургічного таланту Олександра Ірванця, не завжди вдасться уникнути «загальних місць», утім, сподіватимемося, що спроба звести різні точки зору на бубабістську театральну стихію у єдиний корпус надалі концептуально наблизить нас до роботи безпосередньо з художніми практиками Ірванця-драматурга.

2.1. Креативна культурна платформа «Бу-Ба-Бу»: перформанс, театральність, інтелектуальний карнавал

Дискусійність і суперечливість явища українського постмодернізму неодноразово була відзначена різними дослідниками (Є.Баран [14-15], Н.Бернадська [23], О.Бондарева [29-30], Т.Гребенюк [52], Т. Гундорова [54-56], О. Ільницький [81], Н.Корнієнко [118], А.Матусяк [135], Г. Мережинська [137], М. Наєнко [146], Ю.Скибицька [174] та ін.). Причина неоднозначності

підходів до теоретичного осмислення цих естетичних тенденцій у національному письменстві пояснюється низкою факторів: штучним припиненням органічного розгортання модерністської естетичної парадигми у першій половині ХХ ст.; несформованістю відповідних суспільно-економічних умов, за яких, відповідно до популярних теорій постмодернізму, виникає це явище; особливостями питома національної ментальної картини світу, яка дозволяє «скопіювати» зовнішні ознаки постмодернізму, але не засвоює його світоглядну суть. Проте український постмодернізм відбувся як сформована естетична система, відмінна від західної. Особливе значення для нього має питома національна літературна традиція, адже перший «офіційний» період українського постмодернізму, з яким співвідноситься творчість об'єднання «Бу-Ба-Бу», засвідчує повернення до художніх практик бароко, багатой сміхової культури, майже культову роль для молодих митців відіграє «Енеїда» І.Котляревського.

В українській версії постмодернізму проступає акцентований Т.Гундоровою катастрофізм, оприявлений через символізацію чорнобильської трагедії. «Локальна» трагедія корелює з таким потужним референтом світової культури, як атомний вибух, що у свідомості сучасника перетворюється на знак Апокаліпсису (постмодерністський Апокаліпсис, на відміну від «кінця світу» біблійної християнської традиції, не залишає надії на воскресіння – він є остаточним). Однак український драматургічний постмодернізм, очевидно, слід розглядати в ширшому світоглядному контексті. Варто звернутися до поняття «постмодерністської чуттєвості», що становить особливу форму світосприйняття і відповідний їй спосіб теоретичної рефлексії, характерні для наукового мислення постструктуралістсько-постмодерністського штибу. Найважливішим аспектом постмодерністської чуттєвості є сприйняття світу як хаосу. Головною характеристикою хаотичного світу, позбавленого чітких орієнтирів і ціннісних координат, на думку І.Хассана, є «криза віри». Сталі авторитети, такі як Бог, держава, розум, у сприйнятті постмодерністського суб'єкта втрачають позиції. Витоки такої екзистенційної ситуації маємо у

філософії Ф.Ніцше, передусім його праці «Воля до влади», яка стала першим свідченням настання «ери нігілізму», однак на новому зламі століть світовідчуття, засноване на сумніві у сталих аксіологічних системах, набуває глобального характеру [80; 223].

В українському культурному контексті провідні постулати постмодернізму суттєво трансформуються, проявляючись більшою мірою на суто формальному рівні художніх текстів, тож органічною стихією для постмодерністського письма, сформованого на закаті конаючої імперії, в «атмосфері самопародії та ситуативного маразму» стають «ідеологічна іронія, сміх, карнавал» [65; 88]. Ціннісна шкала, зруйнована в західному варіанті постмодернізму, в національній культурі виявляється тільки «зміщеною», тому для багатьох героїв українських постмодерністських творів характерне конструктивне начало, покликане відновити аксіологічну «вертикаль» [137; 223]. Західний постмодернізм переживає своє формування як певна опозиція до модерністських творчих парадигм, а на теренах України постнекласичне мистецтво в багатьох відношеннях продовжує й культивує творчі шукання модерністів: «філософія життя» Ф.Ніцше в українській культурі зазнає суттєвого переосмислення, оскільки вступає у взаємодію з потужною національною традицією «філософії серця» [205; 167]. Постмодерністська естетика на глибинних рівнях мистецької самосвідомості української літератури вступає у певну суперечність з провідними інтенціями українського письменства кінця ХХ ст. Йдеться про пошук конструктиву для подолання кризових тенденцій. Західній «втомі від історії» протиставлена необхідність відновлення цілісної картини національної історії, глибинне осмислення її закономірностей, вивільнення потужного націєтворчого потенціалу, придушеного століттями колоніальної залежності. У царині драматургії ці тенденції оприявнюються через звернення до персоналій національного культурного поступу, творення духовного пантеону, протиставленого героїзації подій радянської історії, яка упродовж десятиліть домінували у драматургічній творчості. Паралельним процесом, стає десакралізація радянських міфів, травестування офіційної радянської

історії, що корелює з відчуттям «кінця історії», властивим західному постмодернізму. Стильові матриці, продиктовані зарубіжною художньою практикою, сприяють оновленню вітчизняного драмопису, в якому актуалізуються, барокові інтенції, генетично близькі постмодернізму як карнавальному типу культури.

Проголошення «кінця історії» є виявом глобальної «недовіри до метаоповідей/метадискурсів, яку Ж.-Ф.Ліотар вважає сутністю постмодернізму [131]. У суспільстві кінця ХХ ст. «нарративна функція втрачає своїх носіїв: свого великого героя, свої великі загрози, свої великі мандри, свою велику мету. Вона розсіялася в блоках елементів оповідної мови – нарративної, але ще й денотативної, прескриптивної, дескриптивної тощо. Кожному блоку надана прагматична валентність, специфічна для його різновиду, кожен із нас живе на перетині багатьох із них» [131; 16-17]. Постмодернізм проголошує тотальний сумнів у цих основоположних для західної свідомості дискурсах, постулюючи принципову неможливість створити цілісну й об'єктивну картину світу. До того ж «більшість людей утратили ностальгію за колишніми нарративами» [131; 33]. Натомість ера постмодернізму характеризується домінуванням «малих», приватних оповідей і мовних ігор: «соціальний суб'єкт сам по собі... зникає у цьому розкиді мовних ігор. Соціальний зв'язок є мовним, але не сплетений з єдиної нитки. Ця тканина утворена перетином принаймні двох (а у реальності – невизначеною кількістю) мовних ігор, підпорядкованих різним правилам» [131; 31]. Єдиним адекватним способом мистецької взаємодії з реальністю бачиться витіснення хаосу буття свідомо змодельованим хаосом літературного твору, фрагментарністю повіствування, яке викликає у реципієнта «невпевненість» у розгортанні художнього викладу [80; 224]. Провідний для постмодернізму постулат про завершеність культури й історії легітимізує простір гри, для якого природними стають еkleктика, змішання різних, часом взаємозаперечних, стильових домінант, «перелицьовування» історії. Відповідно, руйнується ієрархія смислів, прийнята у певній культурі

– пастиш як провідна характеристика постмодерністського мислення виявляє відносність будь-якої соціокультурної системи координат.

Політичний і соціокультурний контекст, у якому розвивається українська література наприкінці ХХ ст., докорінно відрізняється від західного, відтак постмодерністський художній інструментарій українських митців великою мірою стає засобом утвердження нових культурних змістів, а не їх повної деструкції. Г.Мережинська особливість українських постмодерністських текстів вбачає в тому, що «вони порушують складні проблеми (національної ідентичності, боротьби з масовим маніпулюванням свідомістю, пошуків особистістю шляхів збереження власної цілісності), визнають їх безумовну важливість (відходять від постмодерністського релятивізму), але при цьому реалізують їх в ігровій, часом провокативній формі, із застосуванням епатажу й авангардного експерименту. Ця форма підпорядкована досягненню не власне постмодерністських цілей, а виконанню тих завдань, які видаються особливо актуальними для конкретної національної культури» [137; 106]. Втім, маємо і сумніви у правомірності дефініції «український постмодернізм» (О.Ільницький, О.Пахльовська). Вторинність стилю на вітчизняних теренах, штучне перенесення естетичних принципів постмодерністського письма на український ґрунт фіксує вислів О.Ільницького «трансплантація постмодернізму» [81; 106]. О.Пахльовська зазначає, що в українському контексті доводиться говорити не про постмодернізм, а тільки про постколоніалізм [121; 5]. Очевидно, що подібний підхід у теоретичному осмисленні мистецьких феноменів останніх десятиліть може бути застосований до багатьох національних літератур на пострадянському просторі з огляду на особливості їхньої історичної долі. М.Липовецький та С.Рейнгольц вважають виникнення російського постмодернізму «несвоєчасним» [130; 256]: західноєвропейська історія, на відміну від російської, не мала тривалих перерв у своєму поступальному розвитку, відповідно, в Росії не створено необхідних умов для формування постмодернізму [168; 210]. Акцентовані особливості соціокультурного розвитку почасти були характерні і для України: згортання літературного

процесу 1920-1930-х років з його художньою поліфонією й потужним творчим потенціалом через втручання репресивних механізмів новоствореної тоталітарної системи; наявність численних «розривів» у послідовному розвитку національної літературної традиції, поглиблених колоніальним становищем України, розпорошеність представників національного письменства, значна частина яких змушена була творити за межами країни; замовчування і фактичне вилучення з історії літератури імен багатьох митців. Проте від кінця 1980 рр. і соціокультурна, і світоглядна ситуація в Україні почала пришвидшено змінюватися, тож відбувся відхід від спільних із російським постмодернізмом позицій та вироблення специфічної української версії постмодернізму.

Т.Гундорова зауважує, що «про жоден постмодернізм годі говорити, якщо не було повного модерністського циклу, як у розвинених західних культурах» [54; 305]. Ці міркування є цінними у контексті вивчення феномена «Бу-Ба-Бу», адже конкретизують характер «стосунків» цього творчого угруповання з літературною традицією, дискурсом соцреалізму й тенденціями, які приходять на зміну епосі постмодернізму у світовому й національному культурному просторі. Зрештою, масштабне явище світового постмодернізму, сприйняте з позиції його кінця, яку приймає Т.Гундорова, виявляє відчутну динаміку, що дозволяє виділити певні етапи його становлення і розвитку, формування провідних і периферійних значень, які також демонструють свою змінність. Спочатку, у 1950-60-ті роки, постмодернізм прагне протистояти масовій культурі, демаскуючи механізми її впливу на суспільну свідомість, то упродовж 1990-х років «на Заході постмодерністська естетика і техніка стають складником масмедійного дискурсу» [54; 316], таким чином формується поп-постмодернізм (визначення Дагласа Келнера). Інший тип постмодернізму, пов'язаний із розвитком постструктуралістських теорій і властивою їм тотальною текстуалізацією культури, здобуває назву інтерлітерального. В його основі – «інтертекстуальна гра переважно культурними і літературними кодами» [54; 317]. Бурхливий розвиток комп'ютерних технологій призводить до появи так

званого інтермедіального постмодернізму, що активно послуговується віртуальним простором як особливим виміром естетичного освоєння реальності, актуалізує співтворчість реципієнта, якому тепер відводиться активна роль у формуванні тексту, а сам текст набуває нових модусів, як-от альтернативні сюжетні відгалуження, зрощення суто текстової структури з аудіовізуальними засобами, широкі можливості для колективної творчості й багатоавторності. [133; 25]. Посутні корективи у трактовку постмодернізму вносить безпосередньо художній досвід, накопичений за десятиліття його існування й теоретичного осмислення.

Сьогодні переважна більшість науковців констатують існування українського постмодернізму як факт, що відбувся, представивши самобутні національні модуси цієї світоглядно-естетичної системи (Т.Гундорова, Н. Бернадська, О.Бондарева, Г.Мережинська тощо). Т.Гундорова, Г.Мережинська, І.Скоропанова приділяють особливу увагу проблемі національних типів постмодернізму, які складаються під впливом цілої низки факторів (мови; цитацій певної національної культури, що піддаються реконструкції; актуальної національної проблематики; національного типу мислення – за І.Скоропановою [176; 71]; впливом «сильної, авторитетної у певній літературі традиції»; типом культури; часом ««підключення» національної літератури до постмодерністської парадигми; особливостями поетики, що проявляються у «відборі й поєднанні певних художніх принципів»; типом героя, характерним для національної літератури – за Г.Мережинською [137; 92–94]).

Якщо на Заході постмодернізм приходить на зміну модернізму, то в українській літературі йому передує ще одна ланка – соцреалізм, такий собі «псевдокласицизм з елементами неоромантизму» [119; 59]. Утвердившись як штучний напрям, покликаний контролювати мистецьке життя, він виробив власні естетичні принципи й специфічну картину світу, регламентовану ідеологічними настановами. Класицизм, як відомо, «обслуговує» імперські ідеології й найповніше реалізується у країнах з абсолютистською формою правління. Відповідно, для нього характерна сувора регламентація жанрової

приналежності й художньої структури творів, сильне раціональне начало, недовіра до творчого експерименту та ігрових модусів. Неоромантичний струмінь проявляється у соцреалістичних творах як поривання до «світлого майбутнього», гармонійного соціалістичного суспільства, утвердження месіанської ролі людини-громадянина. Постмодернізм як мистецтво барокового, карнавального типу послідовно руйнує найбільш значущі радянські міфологеми. Р.Харчук називає головною ознакою постмодернізму літератур пострадянського простору те, що цей стиль сформувався в них на протигагу соцреалізму [193; 6]. З такою точкою зору дискутує Т.Гундорова: проформи українського постмодернізму виникають уже в межах соцреалістичного мистецтва, в його неофіційній царині й андеграунді [54; 6]. Національний варіант постмодернізму, на відміну від західного, протиставляє себе не модернізму, а соцреалізму, однак у межах останнього «у специфічній формі було вже реконструйоване те, що нинішній західний постмодернізм висміює і руйнує» [54; 108].

Закидам щодо «несформованості» на українських теренах відповідної для виникнення постмодернізму соціокультурної ситуації Т.Гундорова протиставляє власну концепцію синхронізації національного культурного простору із західним, базовану на ідеї катастрофізму, що постає провідною константою постмодерністського світосприйняття. У 80-ті роки очевидними стають глибинні тектонічні зрушення в суспільній свідомості, і передусім тотальне незадоволення радянською владою, яка продемонструвала свою неспроможність і безвідповідальність у зв'язку з трагедією на ЧАЕС. Саме цю подію Т.Гундорова асоціює з початком українського постмодернізму. Мистецькі явища, які незабаром стануть доміантними в літературному процесі, у другій половині 1980-х ще посідають здебільшого маргінальне становище, характеризуючи діяльність творчого андеграунду.

Значеннєве поле «кінця світу» в культурі створюється передусім появою такого «референта» (дефініція Т.Гундорової), як атомний вибух – сама можливість цієї події примушує відчувати конечність культури. В українському контексті з цією подією асоціюється Чорнобиль. Водночас

карнавалізація, активність ігрового начала в постмодерністському мистецтві дозволяють подолати відчуття загроженості людини, і вповні це стосується українського письменства, де на новому зламі століть активізуються необарокові інтенції, творчі пошуки, розпочаті представниками українського модернізму. Не випадково першу сформовану течію українського постмодернізму, пов'язану з діяльністю групи «Бу-Ба-Бу», Т.Гундорова називає «карнавальним постмодернізмом» [54; 167].

Перш ніж характеризувати творчість «Бу-Ба-Бу» в контексті українського постмодернізму, варто бодай стисло окреслити найпомітніші особливості національного варіанту стилю, які відрізняють його від західного. Український постмодернізм не сприйняв тотальної деконструкції. Характерній для західного постмодернізму метафорі бібліотеки й лабіринту, що відображують кінець культури, яка перетворюється тепер на простір гри, в українському варіанті стилю протиставляється аксіологічна вертикаль. Таким чином, світ у творчості західних постмодерністів має вигляд ризоми, структури без центру, де всі елементи зрівняні в значенні. Українські автори натомість пропонують іншу модель світу: «він співвідносний не з ризомою, яка асоціюється з горизонталлю, а бачиться таким, що зірвався з вісі, сама наявність якої не відкидається» [137; 117]. Блукання персонажів лабіринтами значень часто мають на меті відновлення ціннісних ієрархій, пошуки сенсу буття. Національний варіант стилю не сприймає і постулат «смерті суб'єкта», протиставляючи йому цілісного персонажа і «створення концепції особистості сучасної людини» актуалізацію провідних національних концептів та загальнолюдських цінностей, таких як «мова», «рідна земля», «свобода», «інтелігенція», «особистість» [137; 109, 119]. Р.Харчук зауважує новаторство, яке постмодернізм привніс в українську літературу: «західництво», відштовхування від «традиційних цінностей – як соцреалістичних, так і неонародницьких, неопозитивістських» [193; 126], радикальну ревізію літературної традиції. Найяскравішими репрезентантами постмодерністської художньої парадигми в українському письменстві межі ХХ–ХХІ ст. дослідниця вважає представників «станіславівського феномену»

(термін В.Єшкілева): Ю.Іздрика, Т.Прохаська, Г.Петросаняк, М.Микиця, А.Середу, В.Єшкілева. До цієї творчої когорти входить і Юрій Андрухович, один із засновників групи «Бу-Ба-Бу».

Термін Т.Гундорової «карнавальний постмодернізм» відображає глибинну сутність явища, адже стихія карнавалу стає в переломний для України період засобом подолання кризи. Буфонна розкутість, свобода творчого волевиявлення, ігровий модус і комізм, заснований на бурлескних традиціях українського бароко, протиставляються глибокому трагізму катастрофічного постчорнобильського дискурсу. Художню стратегію протистояння смерті й стагнації закодовано в назві групи «Бу-Ба-Бу» – «Бурлекс-Балагаг-Буфонада». Об'єднання, до якого увійшли троє друзів – Юрій Андрухович, Віктор Неборак і Олександр Ірванець, «народилося як феномен дружби й молодости трьох літераторів» [54; 119]. Р.Харчук характеризує провідні творчі стратегії групи як прагнення створити простір свободи в умовах реального браку свободи пізніх 80-х [193; 129].

Угрупування виникло у Львові 17 квітня 1985 року. Перший публічний вечір «бубабістів» відбувся 22 грудня 1987 року в Київському Молодому театрі. Про творчу своєрідність групи «Бу-Ба-Бу» досить повне уявлення дають дві антології, видані у 1995 [36] і 2007 [8] роках. Творчі принципи об'єднання викладені в декларації «Апологія блазнеади» (підзаголовок «Дванадцять тез до самих себе»), яка належить Ю.Андруховичу. Провідною характеристикою угруповання автор проголошує «балаганне штукарство», яке робить мистецтво «бубабістів» доступним і зрозумілим («досягти такого, щоб нас розуміли не тільки вчені естети та початкуючі критики, а й дворічні діти та імбецили» [8; 17]). У неформальній декларації проголошено готовність «сприймати існування всіх інших поетів і поетичних шкіл»; відзначено іронічність, синтетичність і разом з тим – глибоко національний характер творчості. Ю.Андрухович підкреслює «мовоцентризм» діяльності угруповання: його представники «служують нації тим, що служують рідній мові [...] нам треба, щоб вона була живою, принаймні, як за часів Котляревського...» [8; 18]; «кожен наш вірш – це пізнання мови» [8; 18].

Концептуальним принципом існування угруповання є карнавальність, яка протистоїть смерті й за допомогою маски «дає змогу і перевтілитися, і лишитися собою водночас» [8; 18]. Важливою рисою художньої картини світу авторів є також урбанізм, адже місто постає в їхній творчості як «комплекс, історико-культурна товща», «друга природа» [8; 19].

У широкому контексті українського літературного процесу кінця ХХ ст. діяльність «Бу-Ба-Бу», як і багатьох інших угруповань (київські «Нова література», «Пропала грамота», «Музейний провулок, 8», «Творча асоціація «500»»; харківська «Червона Фіра»; івано-франківська «Нова дегенерація»; львівський «Лу-Го-Сад»), є яскравим виявом тенденції до децентралізації мистецького життя [54; 124], коли відкритішими і демократичнішими стають літературна теорія і літературна практика [181]. Однак саме «Бу-Ба-Бу» претендує на визначальні позиції в літературному процесі: пародійність і карнавалізація стають провідними стратегіями подолання посттоталітарного травматичного синдрому й актуалізації національних естетичних вартостей наприкінці ХХ ст. Жодне зі згаданих угруповань, за словами Т.Гундорової, «не спромоглося на таке концептуальне самовизначення, як так званий «станіславський феномен»» [54; 125]. В.Миленко вважає, що бубабісти не були «аж такими піонерами у змінах, зачинателями (чи основоположниками) сучасної української літератури», згадуючи таких поетів, як М.Воробйова, О.Лишегу, житомирську школу прози [138], яка стає допевною альтернативою «Бу-Ба-Бу» і представники якої пропонують іншу техніку письма й естетичну програму (В.Медвідь, Є.Пашковський, О.Ульяненко, В.Даниленко), яскраво репрезентують провідні літературні тенденції 1990-х: «житомирську» школу характеризують стилістично складне письмо, «важка сугестія», тоді як для «галицької» характерні ігрові інтенції, невимушеність й іронічність [61; 6]. Проте, на думку В.Миленка, лише бубабісти за допомогою видовищної епатажної форми винесли нові трансгресійні зміни у тодішній українській літературі на широкий загаль [138].

Творчі саморефлексії представників угруповання не в останню чергу стосувалися соціокультурної ситуації, у якій відбувається їх творчий дебют. В.Неборак представляє поетичні перформанси об'єднання як «стиль життя, в якому перебуває сучасна людина, конкретніше, українська людина» [8; 26]. Для характеристики цієї соціокультурної ситуації чи не найкраще надається термін Т.Гундорової «транзитна культура». Йдеться про посттоталітаризм і постколоніалізм як особливий контекст, у якому розвивається український постмодернізм і, зокрема, розгортається діяльність групи «Бу-Ба-Бу». Акцентуючи стан «перехідності», який характеризує цей контекст, дослідниця застерігає від сприйняття транзитної ситуації як неповної (ці міркування суголосні з дискусією про «несвоєчасність» виникнення деяких національних варіантів постмодернізму). Т.Гундорова зауважує, що транзитну культуру можна розглядати з позиції «великих наративів», яким принципово не довіряє постмодерністське мистецтво, і тоді вона «може сприйматися як *втрата чогось*» (тут і далі курсив Т.Гундорової – *О.Н.*) [54; 12]. Однак якщо сприймати її не як перехід, а як унікальний етап у розвитку певної культури, перебуваючи «*всередині постійно встановлюваної відповідності між я і світом, тілом та оточенням, свідомістю і буттям*, то транзитна культура стає самоцінною і повною» [54; 12]. Діяльність бубабістів постає як продукт «ситуації перехідності» й сприймається самими представниками групи як творчий феномен, що виникає у контексті пізнього радянського періоду, живиться цим контекстом, дискутує з ним і відштовхується від нього, водночас становлячи самобутнє культурне явище, позначене фльором «інакшості» щодо всієї попередньої культури, яка перебувала у постійному діалозі з імперією. Так, у передмові до першого видання «Введення у Бу-Ба-Бу» 2000 року Віктор Неборак наголошував: «Ми вірили, що ми можемо бути *іншими* – не сірими, забитими, переляканими і залежними від ласки чужинця, а строкатими, радісними, відважними і вільними – *незалежними*, але не так, як наша проголошена незалежність, і нам – попри усі спокуси і негаразди – деколи вдавалося бути таким!» [147; 23] (курсив В.Неборака – *О.Н.*). В.Чернецький характеризує

«Бу-Ба-Бу» як «найбільш символічно впливовий зразок свідомого проекту культурної трансгресії», що, на його думку, найоптичніше опривнюється у порівнянні бу-ба-бістів із авторами попередніх генерацій: так, наприклад, Валерій Шевчук та його покоління теж чинили естетичний та етичний опір тоталітарній системі і колоніалізму, вдаючись до поезики магічного реалізму та продукуючи герметичні мікрокосми; на відміну від них, «текстам бу-ба-бістів властива відкритість структури, нетерогенність інтертекстуальних зв'язків і загальний грайливий підхід», а також викривлена темпоральність оповіді та свідоме інвестування «в різноманітні форми карнавальної трансгресії»: «Вони створювали сплав грайливого дослідницького спрямування постмодерністичного письма з гострою критикою і російсько-советського імперіалістичного гніту, і закам'янілих форм традиціоналістської української культури колоніальної доби... Тексти бу-ба-бістів стверджують українську культуру, але роблять це через порушення усіх табу її традиціоналістських форм» [199; 166-167].

Провідним форматом мистецького контакту «бубабістів» з публікою стає перформанс. Члени угруповання беруть активну участь у фестивалях «Червона Рута», «Вивих», «Оберіг», проводять низку творчих вечорів у театрі-студії «Не журись!» та Спілці письменників України, пропонуючи «яскраву альтернативну творчу енергію молодій міській аудиторії, яка після десятиліть культурної стагнації за радянських часів жадала новизни та інновацій» [225]. Бубабістський перформанс, у якому для полегшення комунікації з публікою було адаптовано «форми та образи рок-н-ролу» [210; 257], М.Андрейчик вважає ключовим елементом творчої філософії угруповання, осьовим маркером, яким для багатьох інтелектуалів було визначено культурну діяльність в Україні у перше десятиліття її Незалежності.

Іншою прикметною ознакою творчості «бубабістів», яка засвідчує постмодерністську природу цієї групи, є тотальна орієнтованість на мовну гру. Панмовний світогляд представників угруповання відзначає Ю.Андрухович у «Апології блазнеади». Мовна свідомість опиняється в

центрі структуралістського, а пізніше й постструктуралістського теоретизування і постмодерністської художньої творчості упродовж ХХ ст. Саме мовно оформлений досвід вважається головним джерелом знань про людину, однак надалі ці ідеї зазнають трансформації. Мовна свідомість починає ототожнюватися вже не з усним мовленням, а з писемним текстом; людська культура, відповідно, тотально текстуалізується, а сама людська свідомість починає розглядатися як сума текстів: «специфіка найновішої, постмодерністської, трактовки мовної свідомості полягає вже не стільки в її текстуалізації, скільки в її наративізації, тобто у здатності людини описати себе і свій життєвий досвід у вигляді зв'язного повіствування, побудованого за законами жанрової організації літературного твору» [80; 354]. Сприймаючи мову як специфічно людський інструмент оформлення і збереження досвіду, постмодернізм, принаймні на ранніх етапах свого існування, прагне демаскувати мовні за своєю природою механізми маніпуляції масовою свідомістю, які задіюють передусім мас-медіа й масова культура. В українському контексті такі деконструктивістські інтенції спрямовуються передусім на деміфологізацію й розвінчання радянських наративів: «великі наративи» соцреалізму просто неспроможні були адекватно відобразити масштаби Чорнобиля як трагедії, відповідно, на заміну їх у літературі утверджується фрагментарність, публіцистичність, інакомовлення [54; 18]. Стосовно особливої стратегії мовної гри, яку пропонують «бубабісти», Т.Гундорова зауважує: «Вербальні ігри фіксують неадекватність наявної мови для виразу індивідуальних смислів і відчужань, а повтори слів, нецензурна лексика, цитати цитат відображають тотальну дзеркальність і тавтологічність мовлення в посттоталітарному суспільстві» [54; 121]. Схильність до радикальних мовних змін можна вважати однією з рушійних сил культурного розвитку [221], своєрідним передвісником і маркером української культурної незалежності, а іронічний тон сприймати як «освіжаючий і підбадьорливий ковток свіжого повітря» [224; 80].

Важливою особливістю діяльності групи «Бу-Ба-Бу» є її орієнтованість на масову культуру (певну соціальну реальність, яка визначає свідомість

індивіда й маніпулює нею [51]), яку учасники об'єднання активно протиставляють ««рустикальній» і «органічній» літературі», використовуючи форми, властиві молодіжним субкультурам, взоруючись на Захід у своїх творчих пошуках [54; 127]. Формування смислового поля, доступного і зрозумілого найширшим представникам національної культури, як зазначав у «маніфесті» угруповання Ю.Андрухович, передбачало подолання масової художньої мови, властивої радянському дискурсу, іронічне зниження й деструкцію тих пластів масової свідомості, які упродовж десятиліть були сформовані панівною ідеологією, а разом з тим – актуалізацію значущих констант ментальної свідомості, що мали тривалу традицію в національній культурі й художній творчості. Водночас це поле мало бути відкрите для вільної взаємодії зі світовими мистецькими тенденціями. Саме цю функцію в багатьох відношеннях виконав карнавальний постмодернізм, пов'язаний із діяльністю «Бу-Ба-Бу».

А.Ільїн критикує однозначно негативний погляд на масову культуру, зауважуючи, що й таке ставлення до неї є її елементом, адже маскульт утворює найширший простір культури взагалі, становлячи те середовище, в якому ми здебільшого формуємося й діємо як суб'єкти [79; 117]. До того ж, цей простір не є гомогенним, у ньому також можна виділити окремі рівні, на яких творча своєрідність автора і здатність до творчої рефлексії реципієнта відрізняються (кітч, мід і арт) [79; 117].

Т.Гундорова визначає стиль «Бу-Ба-Бу» як «новий урбаністичний кітч» [54; 127], однак разом з тим говорить про експериментальність і нерозривність теоретичних і власне мистецьких інтенцій у романах Ю.Андруховича. Про вихід творчості бубабістів за межі власне кітчу свідчать саморефлексії Ю.Андруховича над специфікою культурної ситуації, в якій опиняється світ «після карнавалу» («Перверзія»), над долею романного жанру в постпостмодерну епоху («Дванадцять обручів»). Загалом «постмодерністські Андруховичеві романи – «Рекреації», «Московіада» і «Перверзія» – є водночас лабораторією і коментарем до українського постмодернізму» [54; 147], а, наприклад, «Лексикон інтимних міст» в

автокоментуванні автора твору постає як «гра з вигаданими для себе самого правилами, в системі яких цю книгу і бажано було б оцінювати» [7; 29]. Власне, у цьому проявляється одна із закономірностей постмодерністського теоретизування: художня мова постмодернізму настільки відрізнялася від попередньої літературної практики, передусім естетичної системи модернізму, що самі письменники-постмодерністи часто беруть на себе функцію її теоретичного осмислення, відповідно, і теоретичні викладки постмодерністів часто реалізовані у вигляді есеїв, наближених до художньої форми.

Неоднозначність «стосунків» угруповання «Бу-Ба-Бу» з масовою культурою добре представлена у статті А.Матусяк «Кемп у творчості письменників Бу-Ба-Бу». Дослідниця звертається до поняття кемпу, що точно характеризує творчі стратегії представників угруповання. Визначення кемпу як доволі багатозначного поняття західної теоретичної думки дає М.Голембєвська. Ця дефініція окреслює «певну естетичну поведінку, яка дозволяла – завдяки відкиданню моральних чи пізнавальних суджень – ангажуватися у різні події власного життя так, аби черпати з них максимум естетичного задоволення. Така поведінка / позиція вимагала від того, хто її дотримувався, окресленого способу існування – переживання ситуації, участі в ній як спостерігача, начебто фіксування фактів і специфічного оперування ними» [215; 28]. Популярність поняття «кемп» пояснюється передусім теоретичними міркуваннями С.Зонтаг, викладеними в її есе «Нотатки про кемп», де дослідниця проголосила настання ери нової чуттєвості. А.Матусяк зауважує, що, незважаючи на значну популярність дефініції «кемп» у західній теоретичній думці, де вона неодноразово ставала предметом наукової рефлексії, в Україні це явище майже не осмислене, виняток становить тільки книга Т.Гундорової «Кітч і література», де кемп згадано в контексті огляду праць про масову культуру. А.Матусяк акцентує складність ідентифікації явища кемпу, доповнюючи список кемпових митців, наведений С.Зонтаг (В.А.Моцарт, О.Вайлд, П.Чайковський, В.Белліні), іменами О.Бердслея та А.Гауді; розглядає як яскравий зразок кемпу мистецтво

сецесії. Всі ці приклади об'єднує особливий погляд – «бачення всього в лапках, «буття-як-грання-ролі» – травесті, втілення у когось іншого / щось інше, перенесення метафори життя-як-театру у сферу чуттєвості» [135; 255]. Ця театральність водночас повинна мати риси екстравагантності й надмірності, а також бути позначена емоційністю чи навіть еротизмом. Сутність кемпу виявляється передусім у його ставленні до масової культури, у « схильності до того, що перебільшене, витончене, перверсивне і міститься не у вишуканих творах мистецтва чи культури, а в найпримітивніших, найбуденніших її виявах – у масовому мистецтві» [135; 255]. вказує на зв'язок кемпу з дендизмом як особливою творчою і життєвою стратегією, що передбачає тотальну естетизацію не тільки мистецьких творів, а й повсякденних практик. Орієнтованість на «зворотній зв'язок» з аудиторією, прагнення до саморепрезентації, часто театралізованої, сконцентрованість на формальних чинниках художнього твору помітно корелює з творчими стратегіями постмодернізму як мистецтвом «суспільства театру». Живлячись масовою культурою, кемп не ототожнюється з нею, великою мірою набуваючи по відношенню до неї значення певної критичної рефлексії, вбраної в екстравагантну мистецьку форму; він «навчився спілкуватися із витворами масової культури так, як маси з ними не спілкуються: смак кемпу трансцендує огидність ре-продукції. Прихильник кемпу цінує ординарність, захоплюється нею і ніколи нею не нудить, бо та становить для нього предмет гри / забави» [135; 255]. Ідея «подвійного кодування», основоположна для постмодерністського мистецтва, закладена у сутність кемпу: він використовує принципи маскульту не в останню чергу з метою його ігрового, а часто й іронічного осмислення, що помітно на прикладі творчості «Бу-Ба-Бу».

Представники угруповання відверто маніфестують карнавальне «осміяння» радянського офіціозу як особливої форми кітчу, спрямованої на утвердження ідеологем, творення згуртованої спільноти – носія «фальшивого масового оптимізму, який понад міру вихваляє щастя, радість і гармонію соцреалістичного життя» [135; 256]. Тотальна іронічність не стає

самоціллю у творчості представників угруповання: «в їхньому блазнюванні над соцреалістичним спадком радянської культури виявляється прихована серйозність кемпу, яка велить замислитися над тим, чи справді соцреалізм, підданий кемповим практикам, вже не має своєї справжньої міці?» [135; 257]. Справді, роблячи соцреалізм об'єктом іронічної деструкції, митці не виявляють наївності у його сприйнятті – вони добре свідомі небезпек, які таїть у собі ідея тоталітаризму, й живучості тих суспільно-політичних механізмів, які забезпечують її функціонування в соціумі. Тут варто навести епізод захоплення учасників карнавалу військовими з роману Ю.Андруховича «Рекреації», який може слугувати ілюстрацією тези Й.Гейзінги про «механізм» гри, а карнавальний простір Чортополя є ігровим за своєю суттю. Ця гра, відповідно до дефініції Й.Гейзінги, відбувається у визначений час у визначеному місці і не є «звичайним» життям, однак підлягає певним правилам [45; 35]. Карнавал, попри тотальну свободу, все-таки має власні правила, передусім – неподібність до усталеного суспільного порядку; вседозволеність і зняття соціальних табу парадоксальним чином становлять «правила» карнавалу. Спільнота гравців радше пробачить махляра, ніж порушника правил гри, оскільки останній відбирає в гри ілюзію, руйнує ігровий світ [45; 38]. Напад радянських військових сприймається учасниками карнавалу не тільки як вторгнення «серйозного» в ігровий світ, а і як повторення сценарію, за яким неодноразово розвивалися події української історії – це зазіхання репресивної машини на простір свободи, що ставить під загрозу вільне існування національного духу, асоційованого з карнавальною стихією (не випадково сам карнавал у творі здобуває назву свята Воскресаючого Духу).

Заслуговують на увагу й особливі стратегії, які застосовують представники «Бу-Ба-Бу» для демаскування радянського кітчю. А.Матусяк зауважує особливе «внутрішнє» позиціонування наратора й персонажів-оповідачів по відношенню до гротескної й пародійної панорами радянського минулого, представленої картиною карнавального маршу, організованого за принципом масових радянських свят, у романі Ю.Андруховича «Рекреації».

Дослідниця вказує на близькість творчого мислення письменника до поглядів М.Фуко і П.Бурдьє, адже «він добре розуміє, що ефективний опір проти будь-якого культурного домінування можливий лише за умови використання засобів, методів, технік, почерпнутих із тієї самої культури. Це сприяє ефективному підриванню українського соцреалістичного культурного канону: спочатку через імітацію, ототожнення себе мало не із предметом критики, а далі через делікатну, ледь відчутну, хоча фактичну і доволі ефективну підміну значень» [135; 258].

І явна театральність світосприйняття й творчої саморепрезентації учасників угруповання, і прагнення стерти межі між текстом і реальним життям, зробити карнавал способом свого існування нерозривно пов'язані з текстуалізацією культури і свідомості, властивою постмодернізму. Редукція світу до його усвідомлення, ототожнення свідомості суб'єкта з писемним текстом дає постструктуралістам підстави відмовляти людині в автономності її духовного життя. Відповідно, суб'єкт існує не в реальності, наділений тим чи іншим рівнем об'єктивності, а всередині тексту, який формує й визначає його мислення [80, 297]. З цим твердженням, як неважко помітити, корелює окреслений раніше вплив на суб'єкта кітчю і, ширше, масової культури, яка визначає спосіб існування сучасника, детермінуючи його поведінку, мислення, вподобання. Оскільки текстуальні характеристики приписуються матеріальній культурі, суспільству, історії, в царині постмодерністського мистецтва зростає роль інтермедіальності, що сприймається як множинність і синтетичність художніх мов, приводить до тотальної орієнтованості на видовищність, зовнішній ефект, стирання меж між реальністю й художньою фікцією, що бачимо у поезоопері «Крайслер Імперіал». Центральний символ цього карнавального за своєю суттю дійства мав цілком реальне походження. Ю.Андрухович згадує історію віднайдення в одному з київських гаражів старого автомобіля, у якому втілилися надзвичайно різні пласти західної історії, ідеологічно й естетично протиставленої радянській дійсності, з якою прагнуть розпрощатися у своїй творчості учасники «Бу-Ба-Бу». Текстуалізація історії, що здобуває своє втілення в образі автомобіля,

відзначена в коментарі Т.Гундорової: «Історія моделі «крайслер імперіял» розпочинається 1926 року, і впродовж ХХ століття ця автівка уособлює владу, розкіш і моду. Вона нагадує і про мафіозні 1930-ті в Америці, і про часи Елвіса Преслі та рок-н-ролу, перетворюючись на автомобіль здійснених бажань» [54; 128]. Старий автомобіль, образ якого генерує асоціації, протиставлені радянським міфам, в контексті поезоопери стає центром смислового поля, альтернативного по відношенню до віджилих ідеологем, що їх піддають деструкції учасники «Бу-Ба-Бу». Водночас він знаменує переорієнтацію на масовість, відмінну від радянського кітч, адже кітч буржуазний пов'язаний «з комфортом, задоволенням, колекціонуванням вражень [...] Виникає потреба еротизувати красиве й естетизувати буденне» [54; 129]. Зрештою, постмодернізм, на відміну від попередніх культурних епох, легітимізує масову культуру. Кітчевій настанові на тиражування, естетизацію масового продукту, нівеляцію межі між споживацьким інстинктом і естетичною насолодою відповідають такі стильові особливості «Бу-Ба-Бу», як свідомі самоповтори, виразна пародійність, мовна деструкція, споріднена з експериментами Михайля Семенка.

Цікаво, що у зрілому віці бубабісти починають редагувати свої ранні літературні тексти, які публіка знає напам'ять і тому помічає такі редакторські втручання. Наприклад, для збірки «Листи в Україну» Ю.Андрухович «підкоригує» власні поезії з п'яти попередніх збірок, розпочинаючи у такий спосіб нову гру з власним фан-клубом: «Цікаве автокоментування, певне виправлення/доповнення самого себе зняло з Патріарха маску такого собі забронзовілого й канонізованого класика, якого не затьмарює успіх в читачів» [125]. Проте на перформативно-карнавальному світогляді бубабістів ані вік, ані життєвий досвід суттєво не позначаються: «Колись Джон Ленон на гребені своєї слави зухвало зауважив, що група «Бітлз» популярніша за Ісуса Христа. Група «Бу-Ба-Бу», звісно, подібних заяв робити не збирається, проте ми свідомі власної значущості і продовжуємо грати свою роль у цьому нескінченному спектаклі бурлеску, балагану й буфонади» [89].

Діяльність групи «Бу-Ба-Бу» нерозривно пов'язана з такими поняттями, як карнавалізація, театралізація, перформанс. Тяжіння до інтермедіальності й масмедійності простежується упродовж усієї історії існування угруповання й у подальшій, «зрілій», творчості його представників, передусім Ю.Андруховича як творця і теоретика молодіжного постколоніального карнавалу. Зрештою, названі тенденції уповні реалізувалися у виставі «Абсент», підготованій письменником спільно з групами «Karbido», «Cube» і «АртПоле», яка поєднала спів, відео-й аудіозасоби. Модус театральності уповні реалізувався в п'єсах О.Ірванця, єдиного драматурга з-поміж представників угруповання, однак сприйняття світу як театру, орієнтованість на драматичне дійство, тяжіння до сценічного перевтілення притаманне творчості усіх його учасників. Вихід літератури за власні межі, активна взаємодія її з іншими мистецтвами, орієнтація на масове дійство, безпосереднє спілкування з реципієнтом можуть бути потрактовані як прагнення стерти межі між творчою фікцією і реальністю, властиве для карнавалу, що перетворюється на спосіб існування. Тотальна театралізація, до якої вдаються бубабісти, може бути потрактована не тільки як плідна стратегія постколоніальної реабілітації національної культури, а і як конкретний вияв специфічно постмодерністського ставлення до життя, суспільства і культури, як театральність свідомості.

Ще у 1980-ті роки на радянському просторі починає здобувати особливу популярність теорія М.Бахтіна, і хоча паралельно або дещо пізніше створюються постмодерністські теорії театру Б.Дорта, С.Мелроуз, П.Паві, Х.Юберсфельд, які акцентують на ідеологічності, експериментальності і деперсоналізації суб'єкта театральності, але бахтінська теорія карнавалу для бубабістів лишається визначальною.

Характерне для творчості «Бу-Ба-Бу» прагнення стерти межі між перформансом і дійсним життям є карнавальним по суті, адже карнавал може бути не лише драматичним дійством, а способом існування. Постмодерністська естетична система з її орієнтацією на маргінальні сфери життя, легітимізацію обценної лексики, еkleктику багато в чому засвоює

принципи карнавалу як особливої форми проявлення культури, протиставленої офіційним дискурсам. М.Бахтін зауважує: «На карнавальній площі в умовах тимчасового скасування всіх ієрархічних відмінностей і бар'єрів звичайного, тобто позакарнавального, життя створюється особливий ідеально-реальний тип спілкування між людьми, неможливий у звичайному житті. Це вільний фамільярно-площадний контакт між людьми, що не знає ніяких дистанцій між ними» [20; 26]. Сміхова народна культура, репрезентована карнавалом, різко протиставлялася офіційній церковній і феодально-державній культурі. Ці протиставлені одна одній сфери життя формували особливе «двосвіття», без якого, зауважує М.Бахтін, не можна адекватно зрозуміти ні культуру Середньовіччя, ні Відродження [20; 165]. Дослідник констатує особливий театральний модус середньовічних сміхових обрядово-видовищних форм: «За своїм наочним, конкретно-чуттєвим характером і за наявністю сильного ігрового елемента вони близькі до художньо-образних форм, а саме до театральних-видовищних» [20; 168]. Відзначаючи генетичну спорідненість середньовічних театральних дійств з народною сміховою культурою, М.Бахтін вказує на те, що сама сутність народного карнавалу полягає не в мистецькому осягненні життя, а в самому житті, точніше, особливій його організації: «...карнавал не знає розподілу на виконавців і глядачів. Він не знає рампи навіть у зародковій її формі. Рампа зруйнувала б карнавал (як і зворотно: знищення рампи зруйнувало б театральне видовище). Карнавал не споглядають – у ньому живуть, і живуть усі, бо за ідеєю своєю він усенародний. Поки карнавал здійснюється, ні для кого немає іншого життя, крім карнавального. [...] Під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної свободи. Карнавал має вселенський характер, це особливий стан усього світу, його відродження і оновлення, до якого причетні всі» [20; 179]. Ця ідея тотальності й оновлення бере свій початок від римських сатурналій, сутність яких полягала у тимчасовому, але дійсному поверненні на землю «золотого віку».

Не випадково про своє захоплення М.Бахтіним та його теоретичними працями часто говорять і самі бубабісти. Так, Ю.Андрухович розповідає про те, як він «засвоював бахтінські теорії», почерпнувши в них дубов до переліків, пізніше зреалізовану у «Рекреаціях»: «читання Бахтіна підтвердило, що це правильний підхід, що це саме в нашому, «бубабістському», карнавальному випадку відповідний стилістичний прийом» [7; 29]. В.Неборак примітивні масові дійства пізньорадянської доби також розглядав під кутом зору теорії Бахтіна, зазначаючи, чому саме для бубабістів саме ця теорія стала програмною: «Адже навіть першотравнева демонстрація – це теж карнавальне дійство. У пізні застійні так звані брежнєвські роки абсолютно легально був дозволений Бахтін із його теорією карнавалу. До речі, саме він вплинув на нас як ненавмисний ідеолог. На початку 1980-х більш просунута інтелігенція зачитувалася його розвідками про Рабле й Достоевського, про роман як поліфонічний жанр. Нас зацікавила ідея, що в поезії може лунає не тільки голос ліричного героя, а більше голосів, хоча тут нічого нового не було, бо, скажімо, в «Кобзарі» Шевченка їх сотні й сотні. Інша річ, що в часи соцреалізму партія хотіла чути один вірнопідданий голос – поета, навіть не його ліричного персонажа. Нам було важливо повернути багатоголосся» [186].

У суспільно-історичному контексті України кінця ХХ ст. саме карнавальні практики «перелицьовування» офіційних історичних і соціальних дискурсів стають потужною стратегією «прощання з імперією». Сучасні автори активно застосовують і світоглядні принципи карнавалу, і конкретні творчо трансформовані художні прийоми, які приходять зі сфери ігрових імпровізаційних дійств, зокрема комедії масок. П'єса В.Діброви «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» [68] становить яскравий зразок карнавалізації радянської історії, із цитатним, пародійним характером не тільки самого драматичного дійства, а й художніх принципів його розгортання. Структурні принципи комедії dell'arte в її карнавальних вимірах активно залучаються у п'єси інших драматургів («Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» О.Клименко, «І все-таки я тебе зраджу» Н.Нежданої).

Свято, за М.Бахтіним, є особливою формою життя і світовідчуття, яка не може бути виведена ні з певної соціальної норми, що передбачає розмежування праці й відпочинку, ні з біологічних умов існування живого організму, який потребує все того ж відпочинку: воно походить не з прагматичної і не з біологічної, а з ідеальної сфери. У М.Бахтіна воно завжди ґрунтоване на певній концепції часу і пов'язане з кризовими моментами: смерть і воскресіння, оновлення, нове народження завжди визначають саму сутність свята. Карнавал, на відміну від свята церковного, утверджував тотальну фамільярність, тимчасове скасування всіх суспільних умовностей. Його учасники переживали безпосередньо досвід єднання людей, їхню, нехай і тимчасову, рівність і оновлення. За віки існування народна сміхова культура виробила власну складну систему символів, і якщо культура офіційна ґрунтувалася на ідеї стабільності, то карнавал завжди оперував змінними значеннями, вирізнявся принциповою незавершеністю, постійним зміщенням ієрархічних відношень (верху і низу), пародією і травестією. Карнавальному світу притаманна особлива мовна поведінка. М.Бахтін характеризує мову карнавалу як резервуар, де накопичувалися мовні форми, витіснені з повсякденного нормативного мовлення (лайка, божба, заклинання). У контексті карнавалу ці формати набували самостійного значення, виявляючи ознаки окремого жанру, наповнювалися особливим змістом, який виконував особливу функцію – знищення, а потім відродження [20; 35].

Звертаючись до естетики Ф.Рабле, яка стає вершиною карнавального світовідчуття, М.Бахтін широко аналізує явище гротескного тіла, яке є центральним у творі цього письменника. Гротескне тіло, за М.Бахтіним, відображує динаміку змін, однак зберігаючи полярність і амбівалентність – воно передає обидві фази становлення – і смерть, і народження нового, і згасання, і зародження. Саме ця особливість протиставляє гротескне тіло тілу класичного мистецтва. Гротескні образи «амбівалентні й суперечливі; вони потворні, страхітливі й бридкі з точки зору будь-якої «класичної» естетики, тобто естетики завершеного буття» [20, 243]. Важливою ознакою гротескного тіла є його прагнення вийти за власні межі, активно взаємодіючи за світом.

Звідси, за М.Бахтіним, – гіпертрофовані зображення тих частин тіла, які зазнають активного впливу світу чи самі активно впливають на нього (роззявлений рот, дітородні органи, живіт вагітної жінки тощо). Принагідно зауважимо, що тут проявляється фундаментальна спорідненість естетики перехідних періодів історії, до яких належать і бароко, і модернізм, і постмодернізм з їхньою увагою до карнавальної стихії, стихії хаосу і становлення. Карнавальне тіло, яке перебуває в центрі художнього світу Рабле, стає інструментом осягнення світу, впливу на нього, проте водночас таким, який і сам зазнає зовнішнього впливу, розвивається і трансформується. Перекинемо місток до постмодерністської естетики: цей принцип існування карнавального тіла суголосний поняттю тілесності, що може бути потрактоване як «одухотворене тіло», тобто такий вимір тілесного буття людини, де духовне і матеріальне взаємодіють, виявляючи культурні й соціальні виміри функціонування людської плоті.

Однак коментар до естетики «бубабістів» у світлі бахтінської теорії не був би повним без урахування специфічно постколоніальних конотацій, що виразно заявляють про себе у дискурсі тілесності, представленому творами митців. Тілесність, як зауважує А.Матусяк, «виявляється невід’ємною частиною ідентичності Бу-Ба-Бу, їхнього письма, а також частиною ідентичності створюваних на сторінках їхніх творів постатей» [135; 266]. Таким чином митці «заперечують безтілесний соцреалістичний дискурс, який домінував в українській культурі понад століття» [135; 266], і така творча стратегія може бути розглянута і в ширшому історичному контексті – як прагнення вивести українську літературу на нові обшири, встановити жвавий діалог зі світовим письменством, адже «створення «безтілесної людини» насправді було – якщо відкинути модернізм – домінантною стратегією новітньої української культури в цілому, на чолі з народництвом» [135; 266]. У соцреалістичному контексті ця стратегія висуває на перший план вимогу утилітарності – активність людського тіла підпорядковується критерію корисності, таким чином насолода й життя тіла, не підпорядковані діям на користь суспільства, постають неправомірними. Представники «Бу-Ба-Бу»

утверджують натомість примат насолоди у тілесному бутті людини. Саме цей модус чи не найбільшою мірою виявляє карнавальний і кемповий характер творчості митців. Оскільки карнавал передбачає стирання між театралізованим дійством і життям, а кемп становить особливий естетизований спосіб екзистенції, то Ю.Андрухович і В.Неборак у своїх критичних саморефлексіях наголошують, що стиль «Бу-Ба-Бу» – це стиль не тільки письма, а й життя, «стиль екзистенції» [135; 263]. А.Матусяк акцентує на тому, що в центрі світогляду митців перебуває саме тіло, в якому домінують гедоністичний і еротичний вимір. Вслід за З.Бауманом польська вчена характеризує постмодерністське тіло як «знаряддя приємності, налаштоване на поглинання вражень різних типів (сексуальних, гастрономічних, слухових, візуальних тощо)» [135; 263]. Таким чином, тілесність, змодельована авторами «Бу-Ба-Бу», стає засобом деструкції радянського офіційного міфу про досконале тіло, в якому на перший план виходять функціональні аспекти. Водночас саме тіло стає своєрідним майданчиком самоідентифікації персонажів, яка розгортається у карнавальному, ігровому, ключі. А.Матусяк трактує цей процес з позицій гендерної теорії, зосереджуючи увагу передусім на постаті Хомського, персонажа «Рекреацій», який з'являється в одному з епізодів перевдягнений у жінку. Цей сюжетний хід, карнавальний за своєю суттю, є водночас і стратегічним «розхитуванням» панівної радянської ідентичності. Ця ідентичність мислиться як дана наперед і гетеросексуальна, відтак усі інші варіанти самоусвідомлення опиняються на маргінесі. Образ перевдягнутого Хомського демонструє іншу ідентичність – динамічну, яка не є сталою, але моделюється і трансформується залежно від бажань індивіда [135; 260]. «Завершеному, суворо відмежованому, замкнутому, показаному ззовні, незмішаному й виразному тілу» [19; 317] М.Бахтін протиставляє гротеск, у якому за основу взяте спостереження «зсередини», від першої особи. Ця позиція передбачає взаємодію з іншими і зі світом, однак саме образу завершеного тіла тут немає, що зумовлює мінливість і самого тіла, і світу, в якому воно діє.

Можливості, які дає карнавал, – звільнення від суспільних матриць і приписів, простір для вільного моделювання власної ідентичності – слугує доказом погляду на «бубабізм» як особливий стиль існування. Відповідно, цей стиль може бути глибше осягнений з погляду екзистенційної філософії М.Бахтіна, що розгортається у найпомітніших його працях. На екзистенційному характері філософії науковця наголошує С.Сандлер, твердяч, що визначальним для Бахтіна є той факт, що «світ, який постає перед людською свідомістю (світ від першої особи, світ *для мене*, у якому я живу і дію), не може бути зведений до об'єктивного опису в абстрактних науково-теоретичних категоріях» [170; 13]. «Об'єктивна» реальність існує як певна абстракція, а от характер її переживання людьми суттєво різниться в кожному конкретному випадку. З цим твердженням логічно пов'язане наступне: суб'єкт не здатен уповні оцінити і пізнати себе, для цього він потребує іншого, у взаємодії з яким відбувається таке пізнання. Цей принцип діє як у реальності (творення цілісності особистості у взаємодії з іншими), так і в художньому світі літературного твору (герой внутрішньо не є цілісним, він «розкиданий», і тільки вся сукупність елементів твору, які його стосуються (зовнішність, тло, на якому його зображено, його ставлення до екзистенційних проблем тощо), дають можливість створити завершений образ) [18; 96].

Ідеї М.Бахтіна корелюють з цілим рядом важливих положень, українського «карнавального» постмодернізму, а також із особливою ситуацією транзитності, що розглядається Т.Гундоровою з двох позицій – констатації «неповноти» національної культури й специфічної іманентності, коли транзитність сприймається як культурна даність, особливий історичний контекст з власною логікою [56; 7]. Також зафіксуємо, що цілий розділ дисертації Н.Філоненко про творчість «Бу-Ба-Бу» [189], як і окремі її статті [191-192], присвячено акцентуації карнавальної літературної традиції у творчому стилі цього літутруповання, наділеного, як наголошує Н.Мадер, усіма притаманними карнавалізації рисами: іронічною поведінкою, мовними іграми, епатажністю, публічним застосуванням ненормативної лексики,

використанням поетики фантастичного [220]. Творчість «Бу-Ба-Бу» як «хрестоматійний бахтінський карнавал» сприймає і У.Блекер: бубабісти підходять до будь-яких дискурсів влади з нешанобливістю та пародією, вони рядяться у бахтінських «шахраїв, блазнів, дурників», чия насмішка руйнує авторитет та ієрархію, і водночас вони повсякденно втілюють карнавальні принципи контакту та спілкування з людьми [211; 188].

Символічна топографія карнавального тіла і світу, якій приділяє чимало уваги М.Бахтін, виразно простежується в розбудові міського простору Чортополя з роману Ю.Андруховича «Рекреації». Цей простір У.Блекер описує саме через усталені бахтінські категорії: утопічний карнавальний простір Бахтіна – це не лише абстрактний, культурний стан, але історично й культурно, фізично розміщений на ринковій площі (зокрема, у аналізі Бахтіним середньовічного європейського міста). Ринкова площа – це простір видовищ, «театризації життя». Це також центр усього неофіційного; екстериторіального у світі офіційного порядку та офіційної ідеології, відтак Львівський ринок присутній у творчості та діяльності Бу-Ба-Бу і як літературний троп, і – якщо розширити це метонімічно до публічного простору міста загалом – як фізичний простір імпровізованої вистави [211; 192]. Якщо площа Ринок є осередком свята, символічним серцем міста, то його підземелля виразно корелює з людським низом, якому належить особливе місце у карнавальній культурі. Підземний рівень міста водночас є зануренням у давно минулі епохи, а також – символічним поверненням у первісний хаос, виходом з якого є воскресіння, творення нового світу: *«Виявляється, під кожним містом є ще одне місто – зі своїми вулицями і площами, зі своїми звичаями й таємницями, зрештою, я давно здогадувався про це, але не мав нагоди переконатися, щоправда, я й не шукав такої нагоди, бо навіть переконуватися в тому, в чому ти і так упевнений, отже, тепер ми йдемо середньовіччям, поверхом нижче – дохристиянські часи, потім – мамонти, потім, здається, мезозой, і так далі, сходження донизу не має кінця, ніби мій роман у віршах, я заходжу все глибше, але дно втікає,*

тож я ніколи не допишу той роман, але дідько з ним, головне, що ми на святі...» [6; 37].

Карнавал у романі Ю.Андруховича постає яскравою ілюстрацією тези М.Бахтіна про всенародність дійства на площі, проте водночас він має і виразно постмодерністські ознаки, що можуть бути окреслені як «розрив комунікації»: кожен із учасників дійства є його частиною і водночас усвідомлює власну самотність. Не випадково тема самотності звучить у промові, яку виголошує Немирич і яка виконує проспективну функцію по відношенню до блукань кожного із головних персонажів роману. Образ колективного тіла перебуває в центрі твору, і кожен із персонажів усвідомлює себе його частиною, яка, однак, відчувається й цілковито ізольованою від решти учасників карнавалу: *«І ви безсилі щось тут казати, щось тут змінити – ходите колами, як сомнамбули, і в кожного своя планета, і кожен піде своїм шляхом, хоч ви цілком щиро прагнули бути тільки разом і не робити дурниць, але хміль ходить вашими головами, а свято ходить по вас ногами, ви перемелені, наче фарш у доброго кухаря, бо, як уже казав Немирич, усі ви самотні, тож вельми сумнівно, чи вдасться вам що-небудь виходити поміж цими наметами й помостами, поміж цими прекрасними каліками, на цій площі, зусібіч оточеній горами і Європою, де кожен із вас заблукає по-своєму...» [6; 57].*

Констатуючи ігровий демократичний характер карнавалу, варто відзначити і його тісний зв'язок із сакральним. Категорія сакрального яскраво проявляється у постмодерністському «карнавалі» представників «Бу-Ба-Бу». З цією категорією послідовно корелює карнавал в інтерпретації Ю.Андруховича, і тут, на нашу думку, варто згадати особливості українського постмодернізму, що докорінно відрізняють його від західноєвропейського. Тут ще раз акцентуємо тезу Г.Мережинської, що український національний варіант постмодерністського стилю не пориває зв'язків із освяченими традицією категоріями, такими як Мова, Слово, Батьківщина, тобто, із національною ціннісною вертикаллю. У романах Ю.Андруховича карнавал специфічно виявляє своє ставлення до

сакрального, яке зазвичай не окреслюється безпосередньо, але все-таки мислиться як певний належний стан речей, до якого прагнуть учасники карнавального дійства. Низка сцен з аналізованих романів, передусім похмуре зібрання у Будинку з Грифонами («Рекреації») і ритуал з рибиною, що є одним із вступних епізодів «Перверзії», яскраво ілюструють висновок М.Бахтіна про пародіювання релігійних обрядів у карнавальному дійстві. Однак варто зауважити, що таке пародіювання, втілюючи ігрову природу і самого карнавалу, і постмодернізму як особливого світоглядного комплексу, специфічно апелює до конструктивних цінностей, які є необхідними в контексті постколоніального суспільства. Те, що має настати після карнавалу, зумовлює його сприйняття як «рекреацій», особливого хронотопу, покликаного дати відпочинок і відновлення, а також звільнитися від болісного тягаря тоталітарного спадку. Не випадково тема інтернаціонального семінару, на який вирушає Перфецький, головний персонаж «Перверзії», звучить як *«Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?»*. Прикінцеві рядки листа від організаторів семінару констатують особливу культурну ситуацію, в якій опинився світ – тотальну деконструкцію й самоповтори, однак такий стан речей розглядається не як остаточний, а як певний перехід до інших етапів розвитку культури: *«Живемо нині під знаком печального слова «після». Вірні своїй природі та технології, не хочемо усвідомити, що то можливий кінець, але так воно впливає з усіх навколишніх прикмет, знаків і натяків. Ступінь за ступенем робимося дедалі посвяченішими у велике безглуздя повторів і самоповторів. Ї навіть невірогідні зміни, що недавнього часу перекраjali обличчя дійсності, не принесли сподіваного зламу. Найоригінальніша з ідей, вигенованих бездуховним духом нашого часу (даруйте невеселу гру слів) – це ідея тотальної неоригінальності всього, мертвотна і велична. Цитата, колаж і деконструкція замінили нам щось давніше, первісніше, справжнє. Чи назавжди замінили?»* [5; 47]. Лист констатує зникнення Карнавалу, точніше, не стільки зникнення, скільки втрату ним душі, перетворення його на бездушну машинерію, суцільну цитату, яка позбавлена змісту.

С.Гурін зауважує певну неповноту бахтінської концепції, як і можливість двоїстого прочитання багатьох її положень, згадуючи у зв'язку з цим Міжнародний семінар-дискусію 2012 р. «Карнавал / карнавалізація, блюзнірство / юродство»: дискусія стосувалася значення, яке М.Бахтін вкладає в поняття карнавалу, і була представлена двома протилежними позиціями: карнавалом як стихією свободи і карнавалом як образом «нижнього світу» [120]. Якщо перша позиція трактує карнавал передусім в ключі народної сміхової культури, що перевертає соціальну ієрархію й прагне відновити в реальності золотий вік, то друга пов'язується з висміюванням, зниженням, травестіюванням, руйнуванням соціальних приписів, тотальною відносністю, що проявляється у заміщенні верху і низу. С.Гурін зауважує, що карнавальна відносність у концепції М.Бахтіна абсолютизується, тоді як продуктивніше розглядати її як складову ширшого феномену – свята [57]. Провідні ідеї концепції М.Бахтіна, на його думку, мають бути доповнені дослідженнями інших науковців, які розглядають явище свята на ширшому матеріалі, передусім працями В.Топорова, які беруть до уваги широкий міфологічний матеріал, від чого відмовляється М.Бахтін. В.Топоров робить свої висновки, спираючись на архаїчний ритуал, звертає увагу на те, що різні свята наділені однаковим сакральним змістом, містять однакові елементи, а часто – й подібні тексти. Все це дозволяє говорити про єдину основу свят [185; 331]. Про сакральність свята свідчить передусім його протиставлення будням, профанному часу. При цьому В.Топоров приділяє увагу і такому явищу, як профанізація свята: «профанний зміст свята завжди вторинний по відношенню до сакрального, існує як вироджена форма цілого і повноцінного свята» [185; 329]. Кінець карнавалу усвідомлюється персонажами «Перверзії» Ю.Андруховича як необхідність віднайти нові орієнтири чи повернутися до тих, які були забуті.

У романі Ю.Андруховича «Рекреації» світ карнавалу, хаотичний, вільний, всуціль зітканий із цитат, ближче до фіналу несподівано опиняється під загрозою: в його буянні втручаються військові, в яких легко впізнати представників імперії: *«Вони захопили все на світі: телеграф, пошту, мости,*

банки і готелі, вони захопили Кремль і Ермітаж, а також усі інші стратегічні споруди, вони мають танки й снаряди, операція була проведена блискавично, з допомогою хімічної зброї та колючого дроту, вони відібрали ключі від усіх в'язниць і психічних лікарень, вони накрили нас, як голів у лазні, за дві-три години вся влада перейшла до них, тепер вони зможуть остаточно навести порядок і оголосити вимріяну війну решті земної кулі...» [6; 238]. Незважаючи на те, що захоплення міста і учасників карнавалу виявляється витівкою режисера-постановника свята Павла Мацапури, персонажі переживають цілком реальний страх за власне життя. Г.Мережинська так коментує цей епізод: «В «Рекреаціях» Ю. Андруховича сама гра (веселий карнавал відродження духу в Чортополі) виявилася під загрозою більш жорстокої гри, і цей виклик вимагав повернення до серйозного, до вирішення проблем національної ідентичності, відновленню ціннісної шкали» [137; 117]. Персонажі, захоплені військовими, не здатні чинити активний спротив, однак «надзвичайний стан» пробуджує національну самосвідомість; учасники карнавалу ідентифікують себе і спільноту, до якої належать, як «своїх» на противагу «чужим». Такий сюжетний поворот адекватно може бути потрактований у широкому контексті постколоніальної проблематики. Напад солдатів сприймається персонажами «Рекреацій» як «вічне повторення», що не тільки стає результатом безвідповідальної гри, а й дозволяє порушити в контексті вітчизняної літератури проблему історичної долі української інтелігенції, яка виконує роль речників національної ідеї і стає жертвою ворожих політичних сил. Один із головних персонажів у момент найбільшої емоційної напруги проводить виразні історичні паралелі: *«Марто, моя маленька, я зможу тільки пропустити твої кулі крізь себе, от і все, а хлопці вже хай собі викручуються як знають, зрештою, бути розстріляним – не найгірша смерть для поета, ах, які непоправні втрати вкотре понесе рідна література, розстріляне відродження, от як про нас напишуть нащадки...»* [6; 238].

У загальному масиві текстів «Бу-Ба-Бу» західних дослідників їх творчості вражає тотальна гра із залишками соціокультурних та мовних стереотипів імперії, з семантичною порожнечою і табуйованими місцями культури, гра, пов'язана із поверненням культурних кодів та оновленням літературних конвенцій, коли злиття карнавальної радості з постмодерністським нігілізмом може виглядати справді парадоксально [222; 162]. Таким чином, постмодерністський карнавал угруповання «Бу-Ба-Бу» виразно демонструє унікальність явища українського постмодернізму, що переживає своє становлення в умовах, принципово відмінних від тих, які сформувалися на Заході. Егалітарний, демократичний і сміховий вимір карнавалу стають в українській літературі кінця ХХ ст. потужним засобом деструкції радянських міфів. Водночас сфера сакрального залишається важливою, хоч у багатьох випадках імпліцитною, цариною розгортання карнавального дискурсу. Увага до конструктивного начала, яка суттєво відрізняє український карнавальний постмодернізм від західних художніх практик, у багатьох відношеннях пояснюється особливим історичним контекстом, у якому відновлення питомих ментальних цінностей є більш продуктивним за сміхове розвінчання метанаративів тоталітарної епохи.

2.2. Драма і театр у творчій практиці «Бу-Ба-Бу» та Олександра Ірванця

З представників «Бу-Ба-Бу» лише Олександр Ірванець виявився великою мірою зорієнтованим на театр і драматургію саме як письменник-драматург, хоча трансгресивно-карнавальна природа творчості й самопрезентації була іманентною рисою «Бу-Ба-Бу» – В.Чернецький вважає це закономірною ознакою опору творчої молоді тоталітарним художнім дискурсам: «У контексті останніх років радянського тоталітаризму, і в Україні, і в Польщі та інших країнах регіону трансгресія та карнавалізація, безперечно, бачились як утопічна та контргегемонна стратегія у творчості, як ключова компонента в опорі офіційному тоталітарному дискурсові» [199; 166]. Проте вивчення різних форматів культури довкола «Бу-Ба-Бу» дозволяє присвятити театральним контекстам як самого угруповання, так і конкретно

О.Ірванця, значно більше уваги: «Театр, що його намагався творити літгурт «Бу-Ба-Бу», ґрунтувався на епатажному руйнуванні норм традиційного поезієписання. Реалізувалося це розвитком табуйованих поетичних тем, уживанням ненормативної лексики, стилістичним розбишацтвом. Реакція читачів коливалася між категоричним несприйняттям і захопленим коментуванням, проте ані прихильники, ані недруги гурту не зауважували, що втягнуті у своєрідну гру і що граються не вони – граються ними» [166].

Особливе значення для існування угруповання мала наявність публіки, що й забезпечувала відгук та реакцію, те саме перетворення перформансу на спосіб життя (чого вартують призначені спеціально для публіки рольові маски-титули Патріарха – Юрія Андруховича як володаря духовної влади у гурті, Підскарбія – Олександра Ірванця як хранителя скарбів – усього матеріального, що було створено бубабістами та про них (свій титул О.Ірванець вважає почесним і порівнює з Підскарбієм, який був у біблійних Апостолів – «не було б Підскарбія – не було б і всієї легенди» [164]; також саме О.Ірванець зберігав бубабістський архів, внутрішнє листування трьох митців, публікації у ЗМІ, відгуки, рецензії) та Прокуратора – Віктора Неборака як юридичної влади у гурті: ці титули бубабісти «присвоювали кожному із досягненням 30-ліття: Андруховичу в березні 1990-го, Ірванцеві в січні 1991-го, Неборакові у травні того ж 1991-го» [89]). У такий спосіб на початку 1990-х років угруповання демонструвало своїм прихильникам публічну «вигадану естетику», перевага якої – «у можливості бути осторонь і водночас у центрі подій, творити події та глузувати над ними» [166]. І.Пізнюк наголошує, що «на кінець вісімдесятих – початок дев'яностих бубабісти смакують та експлуатують цю можливість чи не найповніше» і що саме у цей час виходять найталановитіші поетичні книжки бубабістів: «Неборакова «Літаюча голова» (1990), Андруховичева «Екзотичні птахи і рослини» (1991), Ірванцева «Тінь великого класика» (1991)» [166].

У контексті театральної, публічної епатажності слід згадати і запроваджену бубабістами поетичну премію імені пана Базьо (який фігурував у поезіях усіх трьох учасників угруповання). Переможцю премії Бу-Ба-Бу

вручали найдорожчу пляшку спиртного, яку можна було придбати саме того дня. Такий задум виник 1988 р., коли радянський очільник М.Горбачов почав боротися з «алкоголізмом». Це був своєрідний молодіжний виклик тоталітарному тиску центральної влади [122]. Таких премій планували присудити 12 («Бу-Ба-Бу» формувало пул своїх «апостолів», щоб потім створити з них Академію), і завершити процес задумали у міленіарному 2000 році, коли всі очікували на «кінець світу», але в останній премії визначили двох переможців – і «апостолів» стало 13, а пляшку постановили розпити двом останнім лауреатам разом. Утім, боротьба поетів із системою, яка прагнула максимально обмежити особистісну свободу, продовжила проявлятися в їх епатажній самопрезентації як поціновувачів гарного алкоголю та завсїгдатаїв різних кнайп, де можна було замовити чарочку-другу того, що у цих кнайпах наливали, як поетів, які можуть писати «на п'яну голову», у чому вбачалася своєрідна маніфестація особливого натхнення та постмодерної розкутості, права розпоряджатися собою і не боятися цього [47, 66, 115, 122].

Згадаємо, що бубабісти заявили про себе як про сформовану літературну групу голосно, публічно і перформативно – своїм першим літературним вечором у грудні 1997 р., провівши загалом близько тридцяти великих літературних виступів. Я.Сенчишин так описувала специфіку поетичних перформасів «Бу-Ба-Бу»: «Я бувала на їхніх спільних виступах, які мені дуже подобалися. Поети читали власні вірші й вірші один одного, жартували, іронізували, розважали публіку. На сцені і в залі їм вдавалося творити спільне поле, енергетичне, живе і справжнє» [172]. Натомість О.Ірванець успіх літературних вечорів «Бу-Ба-Бу» пояснює лише двома причинами – по-перше, тим, що поезію бубабістів спочатку не поспішали друкувати, бо їхні твори «ображали» старших відомих письменників, переконаних, що «писати треба трепетно, лелітно, солов'їно», відтак молодь прагнула слухати цю поезію в усному виконанні авторів, а по друге – тим, що після «Бу-Ба-Бу» виявилось: «писати можна все» [155].

Важливо, що на момент першого публічного літературного заходу у театрі бубабісти, які «почали писати, не оглядаючись на те, чи будуть наші речі колись надруковані, чи ні» [71], вже мали власний фан-клуб, оскільки майже 2 роки озвучували свою поезію «на кухнях» та у форматі «квартирників» (цікаво, що ніхто з бубабістів не говорить про утиски з боку дежавної влади, хоча зарубіжні дослідники пишуть про те, що приватний простір їх поетичних вечорів був засобом «уникнути пильного ока КДБ» [225] та утисків цензурування пізньорадянською владою [211]). Квартирні поетичні вечори відбувалися переважно у Львові, у приватних помешканнях друзів та майстернях молодих художників, «на рівні просто читання один одному – і це, можливо, був найкращий період існування нашої групи. Кожному з нас вистачало двох читачів, слухачів. Ти вже відчував, що твориш не в порожнечу. З часом на цих кухнях стало прибувати народу, і всі сприймали нашу творчість досить вдячно» [71], – тож поети знали, що гіпотетично матимуть підготовленого слухача/глядача у залі Молодого театру, де відбувся їх перший творчий перформанс, музичний супровід якого створили Сергій Проскурня, Микола Рябчук і Кирило Стеценко.

О.Ірванець отримання бубабістами першої великої сцени пов'язує з прогресивним ставленням до нової української культури з боку тодішнього керівника Молодого театру Леся Танюка, який щойно повернувся до Києва з Москви (тривалий час йому та членам його родини було заборонено жити і працювати у Києві) – і тоді «його київські шляхи перетнулися з Небораковими, бо Віктор на той час уже навчався в аспірантурі Інституту літератури, і з ініціативи Леся Степановича наша трійця отримала нагоду виступити з декламацією власних творів у будинку на Прорізній. Молодий театр щойно туди перебрався, і вечір «Бу-Ба-Бу», здається, був там чи й не найпершою мистецькою акцією» [89].

Також активом перформативних акцій «Бу-Ба-Бу» О.Ірванець вважає два фестивалі «Вивих» у Львові – у 1990 і 1992 роках: «Це були золоті роки, коли нам дозволялося все, – згадує він. – Львівська міська рада звідкись мала гроші, ну наприклад, на першому «Вивиху» ми проводили акцію

«Прокидання поезії». Це я придумав, і зараз кажу молодим поетам, що що б ви зараз не робили – такого ви вже не зробите :)» [156]. І перша акція «Прокидання Поезії», і друга «Крайслер Імперіал» відбулися на сцені Львівського оперного театру – «того самого, на площі перед яким у квітні 1985-го було вимовлено уперше магічне й загадкове слово «Бу-Ба-Бу». Власне, про це чимало написано і Небораком, і Андруховичем, тож усі цікаві можуть звернутися до збірки «Введення в «Бу-Ба-Бу» або до есею «Крайслер Імперіал», де Прокуратор і Патріарх подають свої версії тих непроминутих подій» [89]. І справді, В.Неборак згадує, як «Вивих» привніс у Львів ледь не магічне відчуття свободи і самодостатності, як «у ті кілька днів «Вивиху» можна було ходити розмальованим хоч у клітинку і зодягнутим хоч у шкуру дідька чи в янголіні крила, і це тільки додавало кайфу до загальної радості» [147; 182].

Акція «Прокидання поезії» була задумана як повний злам уже наявних перформативних заходів, які зазвичай проходили вечорами – вважалося, що лише у вечірній час можна зібрати повну глядацьку залу. О.Ірванець запропонував організувати дійство в неділю о 8 ранку, коли зала Львівської опери стовідсотково була порожньою. Він пригадує, як напередодні всю ніч у готелі «Львів» бубабісти разом із друзями з «Пропала грамота» та «Лу-Го-Сад» святкували день народження поета Володимира Цибулька, а після святкування вдосвіта, десь годині о п'ятій, «прийшли в оперу, все було домовлено, нас пустили. На сцені стояли різні «пристрої для спання»: якесь ліжко, розкладачка, диван, матрац, і солдатське двоповерхове ліжко – я якраз на нього й заліз зверху. А сцена була відділена такою металевою завісою, яка називається протипожежною – у випадку займання вона падає, щоб зупинити вогонь, відділити зал від сцени і навпаки. І ми лягли й заснули, уявіть собі – молоді здорові організми, які прийшли о пів на п'яту... а о восьмій ця завіса металева почала підійматися з таким специфічним деренчанням – «др-др-др-др»... І ось я відкриваю очі і бачу, що партер повний! Мені потім розповіли, що з різних віддалених районів Львова – з Майорівки, з Погулянки люди брали таксі, щоби встигнути на наш виступ! І о восьмій ранку ми почали

поетичні читання!» [156]. Десь приблизно через годину читання бубабістами власних поезій присутні у залі музиканти почали заповнювати оркестрову яму, причому багато хто з них був зі своїми нехитрими інструментами. Тож задалегідь продуманий перформанс, у якому імпровізацією була лише сценічна комунікація поетів, став розвиватися за законами справжнього імпровізованого перформансу, коли ніхто не знає, як далі проляже сюжет дійства і що послідує за наступною реплікою: «Віктор Недоступ (Бакс) з групи «Пропала грамота» – він на сцені грав на гітарі і згадав свою пісню, в нього є така пісня «Галя за негра заміж пішла», а потім він заграв на слова Юрка Позаяка – ви ж усі знаєте цей геніальний текст «Коли ти летиш в літаку, і падає твій літак...» – і там є рядки «Життя непогана хріновина: тобі ще зіграють Бетховена». Проскурня попросив Бакса зробити на цьому слові паузу, Бакс замовк. В ямі диригент підняв паличку, і оркестр заграв Бетховена... Знаєте, це дорого коштує...» [156]. Ю.Андрухович переконаний, що саме перший фестиваль «Вивих» отримав своє органічне продовження у Революції на граніті [112].

Через два роки, у 1992, на тій же сцені було поставлено поезооперу «Крайслер Імперіал», яка з аншлагом йшла чотири вечори і яку Т.Гундорова називає «апофеозом бубабістського перформансу» [54; 127], а Ю.Андрухович – «стовідсотковим влучанням в час і місце» [112]. Принагідно зауважимо, що сама структура цього твору якнайкраще відповідає постмодерністському принципу нонселекції, сутність якого полягає «у прагненні відтворити хаос життя штучно організованим хаосом принципово фрагментованого повіствування» [80, 223] а також утілює прийом надмірності з його толеруванням інформаційного шуму та утрудненим сприйняттям самого тексту. Еклектизм, гра культурними кодами, пародіювання найрізноманітніших художніх форм якнайкраще відповідає центральному для постмодернізму уявленню про культуру як Текст, Лабіринт або Бібліотеку, в яких важко зорієнтуватися без попередньої підготовки, але можна робити довільні неофітські кроки.

В.Неборак вважав прем'єру «Крайслер Імперіал» справжнім «вибухом»: «Більшістю тоді вона не прочитувалася, але в основі лежав скепсис щодо негайної американізації України. «Крайслер» у цій опері – це машина й водночас американський месія, який прибуває, така собі людино-машина, котра повинна навчити українців правильно жити в сучасному світі. На неї всі чекають із нетерпінням, як на свято. І коли вона нарешті з'являється в прикінцевій сцені, з'ясовується, що то не авто, а лише дві фари, за якими порожнеча. Ці фари вивозять музиканти гурту «Кому Вниз»: вони втілювали акторів другого плану й не співали. У виставі узагалі майже все було навпаки: наприклад, Віктор Морозов теж не співав, а грав бомжа. Ми, щоправда, таки читали свої тексти, але в дивний спосіб: Андрухович був у одязі Івана Грозного, я мелодекламував у супроводі рок-гурту, а Ірванець, якого хлопчик вивозив на інвалідному кріслі, вдавав розбитого життям паралітика, тож його вірші натомість озвучував цей малий. Тоді у львівській опері нас побачило понад 4 тис. людей. А щоб усе суспільство, уся літературна спільнота водночас були зворохоблені, такого не було. Просто стало несподіванкою те, що ми ні в кого не питали дозволу на наші вечори, так іще не було прийнято» [186]. Т.Гундорова так характеризує цей вершинний твір угруповання: «Символіка поезоопери «Крайслер Імперіал» гібридна, як гібридна й риторика, яка її обслуговує: релікти совєтської ідеології («сім'я народів», «розум, честь і совість»), богемно-артистичний сленг, маскультові римейки, барокові мелодії вкупі з популярними українськими аріями, а також цитати з творів Андруховича – Ірванця – Неборака» [54; 127]. А Л.Бербенець вказує на те, що постановка «Крайслер Імперіал» озвалася відлунням у «Переверзії» Ю.Андруховича, де ««Opera buffa», буфнада «Орфей у Венеції» споріднена з феноменом «Бу-Ба-Бу» та його «Буфонадою» [22; 51]. У свою чергу Т.Терен фіксує, що й досі «Крайслер Імперіал» лишається для бубабістів трепетним ностальїним спомином: у діалозі з нею Ю.Андрухович ретельно описує, що вони всі відчували під час обговорення на «Книжковому Арсеналі» 1992 р. цієї поезоопери [7; 20]. Також в інтерв'ю, яке відбулося майже за 20 років після

цієї події, Ю.Андрухович досить емоційний щодо неї: «Це було щось неймовірне в тому розумінні, що ніхто з виконавців, включно з нами, не почував себе, по-перше, на своєму місці, по-друге, не був переконаний, що він знає, що відбувається і що треба робити. А публіка тим більше не розуміла» [112]. Аби «розтлумачити» публіці і, зрештою, собі, що саме відбулося, Патріарх написав програмну статтю «Аве, Крайслер! Пояснення очевидного», яка прикрасила присвячене «Бу-Ба-Бу» 6-те число журналу «Чертвер» 1996 р. Журнал миттєво став бібліографічною рідкістю...

В.Неборак засвідчує, що фестиваль «Вивих» перестав бути цікавим, натомість дуже розчаровував, коли «владу над Святом одідчили занадто серйозні люди. І свято стало буденним і залежним від якихось цілком буденних речей – спонсори, спонсори і ще раз спонсори...» [147; 182]. На думку бубабістів, Свято мало бути спонтанним, не театралізованим штучно, а органічно театральним, воно мало розкривати креативний потенціал людини, а не обмежувати або унормовувати її творчі інтенції.

Не випадково есеїстичні або медійні тексти навіть, здавалося би, про буденні акції угруповання «Бу-Ба-Бу» досі викладаються у форматі драматургічних творів, де обов'язково зустрічаємо трьох бубабістів (як єдине ціле) і масовку.

Так, у книзі «Введення у Бу-Ба-Бу» Віктор Неборак описує, наскільки буфонадно його колеги по літературному угрупованню святкували будь-чий день народження, перетворюючи буденну подію на великий соціально-культурний перформанс: «бубабістський день народження – це обмін дарами, а не лише очікування дарів, це радісна гра у прихід і відхід, це святкова модель усього життя від початку і до кінця, це насичення подарованим співіснуванням аж до повного виснаження. І тоді космос вливає у вас нову іскристу енергію або забирає вашу легкокрилу душу, вдихнувши її невидимими ніздрями, як пахощі травневого цвіту. Кількість річних кіл, ясна річ, несуттєва. Вири свята і легкість відходу – оце найсуттєвіше» [147, 263]. Зокрема, В.Неборак намагається запропонувати шанувальникам «Бу-Ба-Бу» типовий сценарій такого святкування, згадавши

свій власний 25-й день народження у рік чорнобильської катастрофи: це веселе та сповнене життям дійство розгорталося у той час, коли його учасники не уявляли, «що ж сталося з мирним українським атомом насправді» [147, 261]. Цікаво, що так виникає імпровізована п'єса, в якій відреставровуються «якщо не події, то бодай вібрації і відлуння» [147, 265]. Цей текст має «скорочений перелік і характеристику постійних персонажів» [147, 265-266], де такий колективний персонаж як *«Група Бу-Ба-Бу та її численні академіки, союзники, шанувальники і недоброзичливці»* опиняється у коловороті дуже специфічних сценічних іпостасей (*«Гофман – найфанатичніший зустрічальник днів народжень»*, *«Горох – шляхтич, лицар Прикордонного Знання, за яким – або Космос, або Хаос»*, *«Чортик – вертепний»*, *«Дракон – джентельмен із-за кордону, напахчений екзотичними парфумами»*, *«Рок-н-рольний король – персонаж, якого очікують, але не помічають, коли він справді приходить»*, *«Місячна Панна – містична колекціонерка втраченого часу»*, *«Чемодан – невідворотна присутність Чогось напіввідного-напівчужого»*, *«Бабай – Перелесник і Той, що греблі рве, в одній особі»*): загалом таких персонажів налічується 15 персоналій та 4 колективних – разом із бубабістами та їхнім почтом всього 20. Навіть у наведених означеннях присутніх ми відчуваємо буфонадні корені, гумор і стьоб, які ведуть дуже специфічний діалог з різними філософіями та культурними текстами. Так само і ремарки не є власне лише окресленням сценічної ситуації – у них продовжується та карнавальна стихія, яку розпочато переліком дійових осіб: *«Усі персонажі можуть бути як новонародженими, так і гостями. Новонароджений чи новонароджена сидить на купі своїх років і намагається означити себе відносно цієї купи. На потилиці – блазенська корона. Приходять гості. Вони переважно посміхаються, простягають свої дари і з'ясовують їхню функціональність. З'являються святкові алкоголі, які поглинаються усміхненими ротами і розв'язують язики. Язики вовтузяться у ротах, та ще деякий час не наважуються ословити свої відчуття. У пригоді стає пишуча братія, котра теж не вміє виголошувати тости, зате дозволяє вмовити себе*

прочитати щось новеньке...» [147, 266]. А далі розгортається веселий та дотепний карнавал, який можна було би сприймати як окрему драматургічну гру з розіграшами та конкурсами, тостами і танцями, піццою та вином – гру, до певної миті жодним чином, окрім буфонадної стилістики, не пов'язану з «Бу-Ба-Бу». Але наприкінці кожної з двох дій з'являється трійця бубабістів у своїх звичних для літературної тусовки амплуа – Патріарха, Прокуратора та Підскарбія, а у фіналі п'єси вони втьрох разом із пінним струменем відкоркованого шампанського возносяться в небеса. Цікаво, що В.Неборак епатує своїх читачів, мовби перевіряючи, наскільки гарно вони знають достеменну, а не містифіковану історію «Бу-Ба-Бу»: адже він описує святкування у 1986 році власного 25-ліття (як відбувалося разом зі святкуванням 25-річчя Івана Малковича), коли насправду бубабісти не могли ще вийти на публіку у рольових амплуа Патріарха, Підскарбія та Прокуратора, і тим не менше ретроспективно він наділяє себе і своїх колег по угрупованню тими титулами, які вони здобудуть лише за п'ять років, мовби впроваджуючи тезу про те, що у бубабістів ця рольова поведінка була «вічною».

У 2012 р. Жанна Куява інформацію для інтернет-видання «ROZMOVA» про зустріч бубабістів із волинськими студентами також подає у вигляді коротенької п'єси [122], де запитання ставить деперсоналізована масовка (такий собі сучасний «Хор»), а відповіді дають не письменники Юрій Андрухович, Олександр Ірванець та Віктор Неборак, а культурні статуси – Патріарх, Підскарбій та Прокуратор. Вони при цьому комунікують не лише із «публікою», але і між собою, і зримо це два абсолютно різних рівні комунікації – для себе (коли бубабісти вдаються до перехресного тролінгу, голосно регочуть на репліку когось із учасників гурту, постійно включають спільні спогади і взаємні реакції, показуючи три індивідуальні мистецькі голоси) та для неофітів-шанувальників (з якими можна спілкуватися з висоти певної дистанції, яка тут же знімається іронією, сміхом, інтелектуальним глузуванням – у такій комунікації бубабісти репрезентовані як єдине трипостасне ціле). Лише по завершенню цієї міні-

п'єси у невеличкій довідці про «Бу-Ба-Бу» зі статусами-амплуа корелюються імена митців.

Цікавими є зауваги А.Матусяк з приводу реалізації через масове дійство потужного маскулінного дискурсу творчості «Бу-Ба-Бу». Публіка у світогляді представників угруповання асоціюється з жінкою, на яку хочеться справити враження, викликати в неї захоплення й жадання. На користь такого твердження свідчать і спогади Ю.Андруховича, якими він ділиться в есе «Голова, що літала», наголошуючи на можливості безпосередньої комунікації з реципієнтами, закладеній у самі тексти митців: «Фактично всі вірші «Літаючої голови» писалися для читання вголос. Ми, бубаїсти, й раніше любили їх читати колом у своєму колі – починаючи від самих початків, коли голоси тремтіли, а роти пересихали. Однак від грудня 1987-го року ми почали виходити на публіку. Саме тоді це і з'явилося – відчуття публіки як коханки» [8; 49–50].

На початку 2000-х років бубабістські тексти презентують Україну та сучасну українську літературу на європейських театральних сценах, а критики у цей час безнадійно фіксують, що «Україна і Європа в питаннях театру сьогодні – ледь не дві космічні планети, відстань між якими складає кілька світових років. За невеличкими винятками, вона – сама по собі, а ми, відповідно, самі по собі» [160]. Навіть у 2009 р. О.Ірванець наголошував, що на Заході ані українська література, ані музика, ані театр «достатнім чином не рзкручені, не розпіарені» [49], хоча відзначав поступ порівняно з тим, як було 10-15 рків тому, бо «нас там вже трошки знають, трохи відрізняють від росіян, і це приємно», хоча «загалом Україна ще мусить багато зробити для того, щоб досягти рівня тої самої Польщі, про яку в світі знають набагато більше, ніж про нас» [49].

У цьому плані показовим є 2006 рік, коли прем'єри за прозовими творами Ю.Андруховича відбулися ледь не одночасно в Україні та Європі. У Молодому театрі Станіслав Мойсеїв поставив «Московіаду» за його однойменним романом (щоправда, текст інсценізації писав не сам Андрухович, а театр залучив до цього Надію Симчич, перу якої належать ще

дві інсценізації за андруховичевими творами – «Свято Воскресаючого Духу» та «Дванадцять обручів весни», а також тексти інсценізацій прози В.Шевчука, Л.Денисенко, І.Роздобудько. Зрештою, С.Мойсеїв сильно переробив її рукопис і став його співавтором, наголошуючи, що взявся за перенесення на сцену сучасної української прози через брак сучасної української драматургії [70]). До речі, не буде перебільшенням сказати, що перші інсценізації української прози, втілені на театральних сценах упродовж першого десятиліття української Незалежності (не лише згаданий твір Ю.Андруховича/Н.Симчич/С.Мойсеєва, але також і його «Московіада» в інсценізації С.Мойсеєва, а ще «Польові дослідження з українського сексу» О.Забужко в інсценізації А.Сосновської, її ж «Вар'яції для сяку-хаті, телевізора і голосу» в інсценізації Г.Стефанової та Р.Веретельника, «Солодка Даруся» М.Магіос тощо), приголомшили і суттєво змінили частину української тетаральної публіки та її глядацькі смаки, адже публіка «відчула смак до відвертих мистецьких висловлювань на раніше табуйовану політичну та етичну проблематику» [42; 75] і стала впевненіше міркувати про необхідність реального відходу України від імперії, яка не збиралася нашу країну відпускати.

Той же Молодий театр одночасно виступив партнером одного цікавого європейського проєкту, який сполучив Німеччину, Італію та Україну і був присвячений об'єднаній Європі. Ю.Андрухович згадує про цей проєкт: «Тему було сформульовано так: «В очікуванні варварів». У той час наближалася перша хвиля розширення Євросоюзу, і західноєвропейською публікою це сприймалось як ризик, бо вона не знала, кого приймає, для кого відкривається. У рамках проєкту було написано 5 або 6 п'єс (*направду лише 4 – О.Н.*). Моя була, здається, другою і вона йшла найдовше в Дюссельдорфі, у них прекрасний міський театр. А потім у рамках міжнародної співпраці виставу показували й в інших театрах. У Києві партнером проєкту був Молодий театр на чолі зі Станіславом Мойсеєвим, а в Італії – Театр Гарібальді з Палермо на Сицилії, останню виставу ми зіграли саме там. Усього вистав було, я думаю, не менше пів сотні, і в основному вони

відбувались у Дюссельдорфі. Певний час цей спектакль збирав повні зали, але оскільки це був спільний проєкт, доводилося звозити акторів з Києва, із Сицилії, вони по тижню перебували в одному місті й щодня грали виставу. А це було досить складно» [112]. Тут йдеться про чи не єдину п'єсу, створену Ю.Андруховичем, – «Нелегал Орфейський» за його ж романом «Переверзія» (тодішня українська преса писала, що «культовий сучасний український письменник Юрій Андрухович подався у драматурги», бо під час прес-конференції із презентацією цього проєкту митець оголосив, що створив не інсценізацію власного твору, а п'єсу, хоча в одному з варіантів рукопису визначив жанр твору як «театралізований фільм» [4], а пізніше – як «театральний роман з прологом та епілогом» [160]). Перфецького грали український і німецький актори (Станіслав Боклан і Міхаель Фукс), показуючи мовби два обличчя одного й того самого персонажа – ліричне «Я» та інтелектуального сноба. А тоді польська режисерка Анна Бадора придумала, що у Києві сам Андрухович має бути одягнений так само, як обидва актори, і з першого ряду теж вийти на сцену, щоб виголосити монолог «вже не як герой, а автор, який одягнувся, як герой» [112]. Тобто, цей приклад засвідчує, що багато шляхів незалежна Україна проходила пришвидшено, намагаючись доганяти Європу та її культури – бодай, на рівні окремих яскравих персоналій.

Хоча Ю.Андрухович позиціонує себе як «зовсім не театрал», оскільки системно не стежить за театральним життям країни [112], він все-таки визнає, що бурлеск-балаган-буфонада – це «певний естетичний візерунок», за яким усіх трьох бубабістів сприймають у контексті театру. Він розповідає, що за кордоном усім зрозумілі бурлеск і буфонада, а от значення поняття «балаган» йому постійно доводилося пояснювати, і він ілюстрував це метафорою «невеличкого мандрівного театрика, який постійно в дорозі, який прив'язує свої виступи до певних локальних свят. Відповідно до середньовічної традиції кожне місто і містечко мало свого святого, і у цих містах влаштовували свята на його честь. Саме тоді прибував мандрівний театр, який міг у цей час отримати за вистави непоганий прибуток», але таке

пояснення видалося йому задовгим, і він замінив його концептом «безлад», який вважає релевантним попередній формулі: «Так що мій театр – це театр безладу, коли страшенно багато всього відбувається на сцені, і ніхто нічого не може зрозуміти» [112]. «Я й досі не знаю, як пишуться п'єси, – наголошував Юрій Андрухович уже після прем'єри «Нелегала Орфейського». – Хоча від подальшої драматичної діяльності не зарікаюся» [160]. Треба сказати, що у хизуванні власною «нетئاتральністю» Патріарх трохи лукавив, адже від своїх перших виходів на публіку він успішно виступав як поет-актор, читаючи власні вірші з молодими українськими гуртами «Сон Сови», «Мертвий півень», «Karbido», а його зрілий роман «Радіо Ніч» «також не позбавлений театрального духу, зокрема два антагоністи зіштовхуються у форматі п'єси» [112]

Ю.Андрухович розповів, що колись відгукнувся на пропозицію Б.Жолдака і написав сценарій для кіно, але, оскільки проєкт не відбувся, то письменник «закрив» для себе цю нішу і з того часу відмовляється працювати над інсценізацією власних творів, бо вирішив, що «не вміє це робити», адже «сценарій – це зовсім інше, ніж літературний твір», бо «всі внутрішні стани неважливі, їх не треба в кіносценарії» [112]. А от його досвід перекладача європейської драматургії був доволі успішним – у театрах йшли перекладені ним шекспірівські «Гамлет» (Молодий театр, Рівненський академічний театр), неоопера-жах «HAMLET» і «Romeo&Juliet» (Франківський драмтеатр) та «Розбитий глек» Г.фон Кляйста (Театр Франка).

Порівнюючи глобальні творчі та життєві настанови Юрія Андруховича і Олександра Ірванця, Віктор Неборак позиціонує Андруховича як поета, залюбленого у минуле, і водночас як «прибульця з майбутнього», який «бачить більш-менш виразно лише зафіксовані культурою минулі події (переважна більшість громадян України навіть цього не бачить, бо вони не вміють читати), а щодо майбутнього – крім кінця світу – нічого конкретного сповістити не може» [147, 252]. Натомість Олександр Ірванець для колеги по угрупованню та автора «Введення у Бу-Ба-Бу» – це митець, чий «перископи» «у сталому режимі налаштовано на теперішнє», який завжди і всюди

проявляється «як спонтанне дійство», і коли він з'являється десь уперше – «його неможливо не помітити» саме завдяки органічній театральній поведінці, позначеній «адреналінними доторками» до теперішнього, «вибухом спонтанності на очах у багатьох присутніх», «карколомним опануванням увагою присутніх»: «Класичний персонаж натовпу, перший-ліпший розповсюджувач пліток, сенсацій і респіраторних захворювань, Ірванець якнайнесподіваніше виокремлюється з натовпу і дражнить юрбу ядучими заримованими посланнями та іншими провокаційними речами». Саме приналежність теперішньому, на думку В.Неборака, уподібнює будь-яку публічну з'яву Ірванця до виходу актора на сцену, бо теперішнє проявляється через «присутніх» – тих, хто сприймає ту чи іншу публічну витівку митця: «Сцена – це насправді не місце для розігрування п'єс, а спосіб вибирувати в потаємні схованки індивідуальної свідомості згустків уваги (енергії) багатьох присутніх, спосіб опанування теперішнім» [147; 252-253].

Локальний драматургічний досвід О.Ірванця розпочався ще 1989 р. у сценарній групі першого фестивалю «Червона рута» у Чернівцях. Митець пригадує, як опинився в очолюваній Сергієм Проскурнею групі, яка писала тексти для ведучого цього патріотичного фестивалю, під час концертів якого на стадіоні у Чернівцях уперше відкрито з'явилися синьо-жовті прапори.

У 1990 і 1992 рр. саме О.Ірванець очолював сценарну групу фестивалю «Вивих» у Львові, про який уже було сказано вище.

Бажання писати п'єси для поета О.Ірванця стало певним особистісним викликом, адже його віршований досвід був карнавальним, легким і невимушеним, а драматургія вбачалася письменникові цариною набагато складнішою, бо «саме п'єса вимагає великої ретельності, що не порівняти з віршами» [37]. На сьогодні він вважає, що «трошки недооцінений як драматург», у чому вбачає не особисту, а суспільну проблему – неподоланий розрив між сучасним українським театром і сучасною українською драмою, коли театри готові ставити будь-що, окрім п'єс, які пишуть їхні сучасники [204].

Прем'єрна постановка п'єс О.Ірванця відбулася не в українських театрах, а у Німеччині. Олександр Ірванець згадує про цю прем'єру 1995 р. як про випадковий збіг обставин, адже він написав «Маленьку п'єсу про зраду» і віддав її Сергію Проскурні, а той заніс примірник у Спілку театральних діячів. До Спілки звернулися з Європейського драматургічного фестивалю, де прагнули до каталогу п'єс, приуроченого до фестивалю, подати бодай одну сучасну українську п'єсу, за стилістикою близьку до того, до чого звикла європейська публіка. СТД як раз і порадило цей текст [155], який видавався надто екстравагантним для тодішніх українських театрів. Вже перекладений німецькою варіант сам О.Ірванець вручив Андрію Крітенку, який тоді працював в одному з державних театрів Штудгарта: «На прем'єру навіть приїздив наш тодішній амбасадор, який усю годину з хвостиком, що тривала вистава, мило похрапував у ложі, потім подякував мені і на «Мерседесі» з українськими прапорцями поїхав у свій Бонн, – згадує Ірванець» [155]. Ця прем'єра виявилася знаковою подією, адже від здійсненої 1935 р. вистави на штудгартівській сцені за п'єсою Володимира Винниченка жодної української драми там більше поставлено не було [155].

Загалом погляди О.Ірванця на сучасну українську драматургію дуже «аритмічні». Так, у 2002 р. він стверджував, що після загибелі Я.Стельмаха «в країні немає сучасної драматургії», є лише «поодинокі прецеденти» – для себе таку ситуацію він сприймав як особистий виклик і наголошував, що «тому в сучасній українській драматургії потрібно працювати». З великою гіркотою він порівнював театральний фестиваль у Бонні, де входив до складу журі і на якому представляли найсвіжіші п'єси, «написані вчора», та театральну ситуацію у тодішній Україні: «можливо, колись ми такого рівня і досягнемо, але не знаю, коли таке в нашій країні буде. Поки що нашим це, вибачте, не вдається: одна з останніх прем'єр у театрі імені Івана Франка, що у Києві, «Мартин Боруля», в Рівному – «Украдене щастя» Івана Франка. Режисери хваляться словосполученням «нове прочитання». Мені це дуже не подобається – скільки таких «нових прочитань» може бути? Нове прочитання – це прочитання нового твору. Ми мусимо ставати європейцями,

але стаємо ними дуже повільно» [163]. Його дуже розчарувала ситуація, коли сучасном українським режисерам не потрібні сучасні українські драматургічні тексти, оскільки режисерський театр повністю підмінив собою театр драматурга, що на Заході було остаточно подолано вже за часів Бертольта Брехта. Не дуже оптимістично про сучасну йому драматургію він міркував у 2009 р. під час круглого столу «Література на сцені» [70], де разом з іншими експертами Андрієм Приходьком, Владом Троїцьким, Станіславом Мойсеєвим переконував присутніх у кризі сучасної української драми та відсутності актуальних українських п'єс. Водночас на початку 2020-х рр. той же О.Ірванець наполягає, що «в українській літературі сьогодні є сотні драматургів, п'єси яких заслуговують найвищої оцінки, але, на жаль, залишаються фактично недооціненими»: не змінюється лише його точка зору на (не)взаємодію сучасного українського театру та сучасної української драми: «У наш час українська драматургія репрезентується винятково як літературний жанр. Сучасний театр робить вибір на користь класичної літератури, не беручи до уваги світові тенденції розвитку театру та кіно» [158].

Ще у червні 2014 р. О.Ірванець згадує, що тільки-но забрав на пошті журнал «The Ukrainian Quarterly» з Америки, в якому надруковано англійською його п'єсу «Нічия територія», на той момент в Україні українською ще не надруковану [155] – вона побачить світ лише у 2020 році у книзі «2+3» [94]. Як і з виставами, навіть самі драматургічні тексти О.Ірванця як власне літературне письмо Захід сприймав раніше, ніж українці.

О.Ірванець як активний учасник обох українських революцій ХХІ ст. був упевнений, що про українську Революцію Гідності буде написано набагато більше драматургічних творів, аніж про Помаранчеву [155]. Він анонсував і свою участь у цьому драматургічному дискурсі: «От і я зараз пишу п'єсу про Майдан, хоч про неї ще рано говорити. Я її колупав по чайній ложці, а оце був в Острозі, і раптом мені почало писатися. Думаю, до кінця літа я її закінчу. Стукаю по дереву. П'єса називатиметься «І всі, всі, всі». Вона буде передовсім про любов, а вже потім про революцію. Там навіть

один герой загине, щоправда, я ще не вирішив який. У мене є п'єса про Помаранчеву революцію, буде і про останній Майдан» [155]. Про роботу над цією п'єсою він говорить і в одному з інтерв'ю 2015 року: «здумав п'єсу про Майдан і зараз її розписую» [207].

2001 р. збірка драматургії О.Ірванця «Recording i inne utwory» у перекладах Пшемислава Томанка вийшла у краківському видавництві «Księgarnia Akademicka».

2011 р. О.Ірванець розповідає про те, що його п'єси переклали хорватською і там вийшла його окрема драматургічна книжка [154], маючи на увазі драматургічну збірку «Pet kazalishnih komada», видану 2010 року у Загребі у перекладах Алекси Павлесіна.

Окрім польської, німецької та хорватської мов, п'єси О.Ірванця ще було перекладено російською для вистав у Казахстані. До порівняння: його поезія та проза видані англійською, німецькою, французькою, італійською, шведською, білоруською мовами [158, 159, 165].

Свій драматургічний досвід у 2013 р. О.Ірванець доповнив ще й кінодраматургічним, написавши кіносценарій до стрічки Олеся Саніна «Поводир»: «Мені це вдалося. При тому, що досі жодного разу не працював для кіно. В інституті проходив курс кіносценарію, але це було так давно... І ось прийшов до мене Санін, сіли, почали працювати. Фільм вже змонтований. Ось-ось вийде. Це буде бомба!» [195], – наголошував драматург, зазначивши, що навіть зіграв у стрічці епізодичну, на сорок секунд, роль енкаведиста, адже рішенням режисера було принагідне введення у кадр усіх, хто так чи інакше долучився до роботи над фільмом («В кадрі є й композитор Алла Загайкевич, й інші учасники знімальної групи» [195]). Цікаво, що досвід роботи з кінематографічною командою суттєво вплинув на стилістику наступного прозового твору О.Ірванця. Так, Л.Базів відзначила кінематографічність роману «Харків 1938» і запитала в письменника, чи не хотів би він його екранізувати. Той відбуся жартом, що йому ще не телефонував із пропозицією Стівен Спілберг, а далі відзначив, що, попри успішний і реалізований кіносценарій, не вважає себе

сценаристом, тож усе-таки віддасть перевагу написанню п'єс: «з усіх літературних жанрів ти можеш навіть п'єси писати у шухляду, колись вони будуть видані або навіть поставлені. А от сценарій не варто писати, тому що кіно – це великі гроші. Поки не буде бюджету, нема чого сідати і робити це. Якщо дійсно хтось подзвонить, запропонує, я не відмовлюся. Хоча мені здається, що за цим текстом можна намалювати комікс або аніме» [11].

На момент завершення тексту нашої дисертації, влітку 2023 р., О.Ірванець перебував у Берліні, де в університеті Гумбольта досліджував українсько-німецькі літературні зв'язки, у тому числі драматургічні. Він з'ясував, що 95 років тому п'єси В.Винниченка йшли не лише у Штудгарті, де відбулася свого часу його перша театральна прем'єра, але також у театрах Берліна, Гамбурга і Лейпцига (німецькою були перекладені «Чорна пантера і білий ведмідь» та «Брехня», на вистави за якими були гарні рецензії), що у Німеччині та Франції до Другої світової війни видавали Хвильового та Підмогильного [200].

Також логічним у контексті взаємин О.Ірванця з драматургією буде окреслити його зусилля як драматургічного перекладача, яким він, за його власним зізнанням, став випадково [53], на більшість своїх перекладів не отримував замовлень, а брався за ті тексти, які йому подобалися і які він «хотів переписати українською» [53]. Його загальний перекладацький досвід (з англійської, німецької, французької, польської, чеської білоруської мов) також дещо ширший, аніж власне драматургічний.

Олександр Ірванець виступив одним із ключових сучасних перекладачів українською п'єс видатного польського драматурга Януша Гловацького, з яким був особисто знайомий і мав плідні творчі контакти («Я пишаюся, що це була навіть не просто співпраця, це була дружба з Янушем Гловацьким. І він бував у нас у Києві, в Харкові. І я був у нього тут, у Варшаві» [184], – згадує Олександр).

В одному з інтерв'ю 2019 р. О.Ірванець розповідав про вже перекладені «Четверту сестру» Я.Гловацького, яка на той момент вже дюжину років (від лютого 2007 р.) успішно йшла у «Молодому театрі» в Києві, а також про

переклад «Антигони в Нью-Йорку» [209], прем'єра якої відбулася у Харківському державному академічному театрі імені Тараса Шевченка у грудні 2014 р. Йшлося про книгу п'єс Я.Гловацького «Найвищі будинки, найглибші могили», видану 2014 р. видавництвом «Темпора», до якої, окрім двох щойно згаданих п'єс, увійшли також «Попелюха» та «Ялинка страху» [59]. У післяслові до цього видання С.Мойсеїв, на той час художній керівник Молодого театру, пригадував, як, надумавши здійснити першу постановку Я.Гловацького в Україні, запросив акторів Молодого театру, яких «було відібрано з міркувань розвинутості, волелюбності, схильності до метафізично-метафоричного сприйняття дійсності» [145; 237], на читання «Четвертої сестри» – чорної комедії, яка пародіювала «Трьох сестер» А.Чехова і в якій сестри тепер живуть не у російській глибинці, а в Москві, яка перестала сприйматися як один із «центрів» всесвіту, адже тепер сестри прагнуть емігрувати в омріяний Нью-Йорк: «Авантюристичність наших намірів стала очевидною після того, як я прочитав текст, і, окрім поодиноких нервових реготань актриси Р.Зюбіної та ще декого..., не почув жодного співчутливого подиху чи завивання! Стало ясно, що «контингентові» не сподобалося». Розчарованим, але непохитним, в намірах закохати авторів у чорну комедію, ...я вийшов з репетиційної зали для того, аби рівно за годину зрозуміти, що навіть мої найрозумніші, найкрутіші актори ще не дозріли... Тоді також стало ясно, що на мене очікує вельми невдячна робота зі стимулювання процесу «дозрівання», «дешифровки», «розтлумачення» і, що найжахливіше – це буде процес змін деяких світоглядних засад в головах моїх акторів» [145; 237]. Як бачимо, О.Ірванець як перекладач європейської драматургії сприяв наближенню порадянського українського театру до розуміння та адаптації тих драматургічних практик, які були актуальними поза межами пострадянського простору на руїнах СРСР.

Ще одна книга перекладів О.Ірванцем драматургії Я.Гловацького – «П'єси. Дві штуки» [60], видана 2016 р. видавництвом «Laugus», виявилася останнім виданням в Україні творів видатного польського митця, який завершує життя у серпні 2017 р. Тут усього дві «п'єси про відчай» [34; 82] –

«Фортінбрас забухав» і «Полювання на тарганів», – які, за словами О.Ірванця, «фактично закривають тему драматургії Гловацького в українських перекладах», бо «тексти усіх шести гарних, глибоких і дотепних» його п'єс вже існують українською [99; 198-199]. У післяслові до цього видання О.Ірванець дає власний довершений літературознавчий аналіз обох текстів, наголосивши, що «Гловацький-автор веде свою розповідь неспішно і скрупульозно, його гротескове мислення одразу вибудовує текст, наповнений живими персонажами й драматургічно-гострими попередніми обставинами та подальшими колізіями» [99; 195].

До речі, саме перекладами п'єс Я.Гловацького О.Ірванець найбільше пишається з-поміж усього, що він переклав українською: «дуже люблю й ціную свої власні переклади польської драматургії. Маю на увазі п'єси Януша Гловацького «Четверта сестра», «Антигона у Нью-Йорку» й інші. І ще – п'єсу Анджея Сарамоновіча «Тестостерон». Це така забавна річ, де шість чоловічих ролей, і жодної жіночої. Весела і водночас глибока п'єса. Там є багато парадоксальних думок, відкриттів. Наскільки можна любити й пишатися власними перекладами? Ну, так само, як і власними творами. Ти відчуваєш: ось це мені вдалося! Тоді можна й пишатися. Якщо ти при цьому лишаєшся достатньо критичним щодо себе самого» [53].

У контексті українськомовних перекладів О.Ірванцем сучасної польської драми відзначимо і антологію новітньої польської драматургії «Сповідь після зламу» [179], до виходу якої він долучився разом із іншими українськими перекладачами – Андрієм Бондарем та Олександром Бойченком, переклавши з польської п'єси «Наш клас» Тадеуша Слободзянека і «Чекаючи на турка» Анджея Стасюка, а також передмову упорядника антології Романа Павловського.

Також О.Ірванець повідомляв про свій намір перекласти українською «книжку п'єс такого дуже доброго болгарського драматурга Хрісто Бойчева, мого близького товариша. У нас він невідомий, але, сподіваюсь, якщо займусь його творчістю, то вдасться щось зробити і в Україні» [209].

Цікаво, що проникнення творів «Бу-Ба-Бу» у європейський театр супроводжувалося різними перекладацькими (і не лише) перипетіями, оскільки у самих творах було чимало багатомовності та мовних ігор і парадоксів. Наприклад, у «Нелегалі Орфейському» Ю.Андруховича на сцені звучали 4 мови – німецька, українська, італійська і піджин англійської. Репліки нерідною мовою титрувалися для глядачів країни, в якій відбувався показ вистави [4]. Але не це було найбільшим викликом, адже організатори проєкту «Нова Європа – очікування варварів?» «свідомо хотіли, щоб зустрілися декілька культур, але не абстрактно, а конкретно, зі своїм обличчям» [4], позаяк уся Стара Європа сприймала людей з пострадянських держав саме як «варварів», і переконати її у зворотному, розбити такі стереотипи та довести, що «інші держави континенту, так звані вихідці із соціалістичного табору (варвари?), мають прекрасний мистецький потенціал, вартий представлення на європейських сценах» [160], повинна була саме драматургія поляка Анджея Стасюка, українця Юрія Андруховича, чеха Іоахіма Тополя та литовця Марюса Івашкявічуса [4]. Окрім українського учасника, троє інших були досвідченими професійними драматургами та активно співпрацювали з театрами як у своїх країнах, так і за їхніми межами.

О.Ірванець пригадує, що для прем'єрної вистави у Штудгарті за його «Маленьку п'єсу про зраду» спершу взялася німецька перекладачка-русистка, яка не змогла досягнути мовне поле цього твору, відтак знайшла двох молодих українських германістів, які і здійснили цей переклад. «А були і кумедні епізоди, – розповідає драматург. – У мене там, коли перераховуються прізвища різних депутатів, то є всякі Чорнієв, Чорняк, Чорненко. Ці перекладачі думали, як це перекласти для німців, і тихо «шизіли». А потім пішли в найближчу телефонну будку, вирвали з довідника сторінку з усякими їхніми Шварцерами, Шварцбургамі і Шварценштоками і так перекладали» [155]. З цього попереднього «лінгвістичного» перекладу перекладачці-русистці вдалося зробити німецькомовний варіант п'єси.

Так само цікаво було спостерігати, як у Німеччині вирішать проблему із перекладом п'єси «Брехун з Литовської площі», де двоє українців

розмовляють у чужій країні чужими мовами – пафосно-«торботуристською» російською та штучно-літературною польською: «Вони зберегли багатомовність, причому в досить своєрідний спосіб, – засвідчував О.Ірванець. – Героїня спочатку розмовляє дуже поганою, штучною, рубаною німецькою, навіть окремими словами, допасовуючи їх одне до одного. А він розмовляє вже більш-менш. Потім вона розговорюється, починає говорити складнішими реченнями, навіть говорить про високі матерії, згадує кантівський імператив про зоряне небо і внутрішній лад у людині. Там є ще четвертий персонаж – «новий росіянин», ото ж поліціант з «новим росіянином» говорять англійською. Це теж має під собою реалістичне підґрунтя, бо всі наші крутелики так-сяк, але вже англійську вивчили. Потім героїня біжить у телефонну будку дзвонити мамі і говорить російською, але там усе зрозуміло навіть німецькому глядачеві. Спершу вона кричить синові, що вже купила йому японський тамагочі з динозавриком – усі три слова зрозумілі. А потім каже мамі, якій обіцяла привезти мохерову кофту: я бачила таке, як ти хотіла, але нагадай мені розмір: XL чи XXL? Коли до цього доходить, німецькомовна публіка починає сміятися» [71]. У німецькій версії цієї п'єси перекладачка А.-Г.Горбач робить Юрія вуличним музикантом, а крутелику дає ім'я – Гриша [191; 200].

Таким чином, органічність драматургічного письма для Олександра Ірванця була сформована як самою природою входження «Бу-Ба-Бу» в українську літературу/культуру – з перформансами, карнавальний світовідчуттям, вмінням створити розкуте постколоніальне Свято, так і тим рівнем взаємодії з театрами, на який вийшли бубабісти. А ще на його драматургічну поетику і стилістику суттєво вплинуло знайомство з європейськими драматургією і театром, особливо із польськими, де чимало процесів відбувалися на роки, а то й десятиліття раніше, аніж в Україні. У взаємних перекладах та постановках тодішньої актуальної драматургії, до якої з українського боку потрапили п'єси двох бубабістів – Ю.Андруховича та О.Ірванця (обидва були також серед зачинателів українського постмодерного драматургічного перекладу) – українська і європейська

драматургічно-театральні традиції взаємозбагачувалися та починали виявляти спільні типологічні риси, що видно на прикладі творчих манер та близькості драматургічних стратегій у п'єсах Я.Гловацького та О.Ірванця. А ще бубабістам вдавалося творити потужний театральний дискурс довкола себе, завдяки чому «довколабубабістські» тексти-повідомлення теж кодувалися у драматургічну форму, як-от у В.Неборака та Ж.Куяви.

Висновки до Розділу II

Творчість угруповання «Бу-Ба-Бу», ідентифікована Т.Гундоровою як «карнавальний постмодернізм», значною мірою формує логіку становлення українського постмодернізму, який суттєво відрізняється від західного. І літературна продукція, і форми публічної саморепрезентації представників угруповання дозволяють говорити про масштабні тенденції, що характеризують світову культуру кінця ХХ ст. і, зокрема, українську як органічну складову останньої. Ю.Андрухович, О.Ірванець і В.Неборак творчо переосмислюють національну літературну традицію, звертаючись передусім до українського бароко, сміхової культури та її вершинного прояву – «Енеїди» І.Котляревського. Молодіжний бунт, спрямований на розвінчання імперських дискурсів, реалізується через карнавальні стратегії, які дозволяють встановити безпосередній контакт із реципієнтом. Вільна гра культурними кодами покликана вивільнити потужний творчий потенціал, що в умовах демократизації суспільного життя уможлиблював відновлення національної своєрідності української культури. Цій меті підпорядковані прагнення «Бу-Ба-Бу» бути зрозумілими для найширших суспільних верств, а також панмовний характер їхньої творчості, що утворює примат української мови як потужного інструменту формування унікального екзистенційного досвіду, здатного протистояти радянським метанаративам. Водночас творчість митців вписується у світовий дискурс постмодернізму, який корелює з особливостями буття постіндустріального «суспільства театру», де всі сфери – від політики до освіти – виявляють ознаки перформансу. Вже перші літературні виступи «Бу-Ба-Бу» засвідчують

прагнення стерти межу між виставою і щоденним життям, перетворити літературу на масове мистецтво. Таким чином, іншою важливою ознакою діяльності угруповання є спроби переорієнтувати українську літературу на маскультівські, підкреслено егалітарні, форми, що водночас протистояли би логіці радянських масових дійств.

Про театральність як конститутивну рису естетики й світогляду угруповання «Бу-Ба-Бу» свідчить чимало художніх рис творчості й стратегій мистецької комунікації її учасників: позиціонування власних творів у вигляді перформансу; інтелектуальні рефлексії над масовою культурою, що наближують творчість об'єднання до явища кемпу; наскрізна метафора карнавалу / свята в художніх текстах; нарешті, безпосереднє звернення до драматургії одного з представників групи, О.Ірванця. Творчість «Бу-Ба-Бу» засвідчує складну взаємодію двох потужних тенденцій: відродження і переосмислення національних літературних традицій, передусім бароко, і засвоєння художнього інструментарію світового постмодернізму з його орієнтацією на тотальну театралізацію життя. Карнавальний модус великої прози і драматургії представників угруповання якнайповніше втілює ці тенденції. Тілесність як провідна константа художнього світу авторів постає проявом карнавального світовідчуття (акцентування динамічних аспектів буття, плинність, амбівалентність), водночас виконуючи функції потужного інструменту подолання постколоніальної травми. Національну своєрідність художньої концепції світу письменників засвідчує конструктивний характер карнавального дійства, яке послідовно доповнюється ідеєю Свята. У ситуаціях, коли карнавал орієнтований на пародіювання, зняття табу й ризому, Свято передбачає відновлення справжньої ієрархії цінностей.

Розділ III

ЖАНРОЛОГІЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ДРАМАТУРГІЇ О. ІРВАНЦЯ

Творчість Олександра Ірванця, єдиного представника «Бу-Ба-Бу», який безпосередньо вдається до драми як специфічного способу досягнення дійсності, засвідчує багатоманіття й своєрідність жанрового складу українського драмопису кінця ХХ ст. «Літературна форма не має бути схожою на оздоблення, накладене та завершену структуру» [18; 28], тож проблематичність жанрового визначення творів Ірванця-драматурга дозволяє не тільки констатувати фундаментальні особливості художнього мислення епохи постмодернізму (сценічне мистецтво з його настановою на масовість і безпосередність рецепції, як відомо, дає можливість діагностувати найбільш болючі точки ментальності й самоусвідомлення суспільства певної доби), але й виявити характер трансформацій найбільш показових жанрових форм ХХ – початку ХХІ ст. (епізація й ліризація драми як літературного роду; оновлення таких архаїчних жанрів, як містерія; монологізація драматичного світу, центром якого часто стає єдиний персонаж і яка є виявом загальної для постмодернізму наративізації людського досвіду). Конкретний твір при цьому часто перебуває на перетині різних жанрових дефініцій. А.Деревецка специфіку драматургії О.Ірванця вбачає в тому, що вона є деміфологізуючим елементом експериментів «Бу-Ба-Бу», твореним в аспекті іронічної критики дискурсу тоталітарного суспільства [216]. Тож надзвичайно важливим можна вважати питання, у яких жанрах можлива така критика, бо жанрові визначення, запропоновані самим драматургом (маленька п'єса, п'єса на дві дії, п'єса на одну дію з роллю для режисера, п'єса з елементами балету, п'єса на дві дії з гарантією приємного смаку у ротах у виконавців, п'єса на дві дії з роллю для рудого кота), хоча і коливаються від нейтральних до епатажних (бо Олександр Ірванець таки «має заслужену репутацію хулігана і провокатора від літератури» [187; 164]), проте не дають відповіді на таке запитання.

3.1. Постмодерний діалог із давніми сакральними жанрами містерії і театру масок

Прикметною особливістю драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. є відродження уваги до різноманітних архаїчних жанрів, які на тривалий час вийшли з мистецького активу. Це передусім жанри середньовічного театру: релігійні (містерія, міраклъ, ауто) та світські (фарс, мораліте, інтерлюдія, фастнахтшпіль тощо). Звертаючись до проблеми інтерпретації в сучасній літературі та театральному мистецтві середньовічних драматичних форм, Є.Васильєв акцентує увагу на тому, що більшість останніх «припиняє своє існування разом з приємком доби»; містерія заборонена 1548 р., зникнення міраклю та ауто датується ХVІІІ ст. [39; 294]. Відродження традицій духовної (містерія, міраклъ) та світської (інтерлюдія, комедія дель арте) драми на новому помежів'ї століть постає цілком органічним явищем у контексті масштабних мистецьких процесів та світоглядних трансформацій цього періоду: кризи аристотелівської теорії драматичних жанрів, неодноразово акцентованої науковцями; активізації «поетичного мислення», що виникає як закономірний наслідок тотальної недовіри до раціонального знання в естетичній системі постмодернізму; характерної для постмодерністської мистецької парадигми цитатності, зумовленої відчуттям завершеності культури та історії. Однак активна інтерпретація в сучасній драматургії таких сакральних жанрів, як літургійна драма, містерія, міраклъ, не може бути пояснена виключно художніми інтенціями межі ХХ – ХХІ ст. – вони становлять продовження досить тривалої літературної традиції, що в широкому розумінні може бути представлена як прояв реміфологізації, властивої мистецтву ХХ ст. (Є.Мелетинський). М.Липовецький і Б.Боймерс у книзі «Перформанси насилля: Літературні й театральні експерименти «нової драми»» пов'язують цю традицію у драматургії з творчістю А.Чехова, А.Арто і Ж.Жене. Характеризуючи передусім пострадянську драматургію, дослідники відзначають показову для неї тенденцію до перетворення сценічного дійства на ритуал, в якому актуалізуються «сакральні сенси», наділені потужним психологічним впливом [130; 26].

А.Арто у численних теоретичних виступах, які склали книгу «Театр та його двійник», обґрунтовує власну концепцію «магічного» театру, який не просто послуговується прийомами релігійного дійства, літургії, містерії, а виявляє глибоку спорідненість із ними, звертаючись до сакральних тем космічного масштабу. Водночас А.Арто представляє такий театр як осередок полярних естетичних тенденцій, де категорія сакрального взаємодіє з комічним, явленим у вигляді циркових, буфонних, відверто «занижених» прийомів [9; 117]. Явні перегуки з концепцією «магічного» театру містить поняття «міфо-п'єси», уведене Н.Фраєм [214]. «Міфо-п'єса» поєднує сакральне й повсякденне, роблячи «акценти на духовній та матеріальній символізації віросповідання» [39; 45].

Цінними є широкі жанрологічні узагальнення Є.Васильєва, які дослідник здійснює стосовно переосмислення художніх зразків архаїчної духовної драми. У випадку їх перепрочитання сучасними драматургами, як зауважує науковець, не йдеться про «чистоту» художніх матриць, адже «елементи середньовічних жанрів перебувають у тому ж процесі жанрової конвергенції, що й трансформовані компоненти сучасних жанрів» [39; 299]. З огляду на це Є.Васильєв відмовляється від суворого розрізнення архаїчних духовних жанрів у сучасній драматургії, вдаючись до певного узагальнення і оперуючи теоретичним визначенням «містерія» [39; 299]. Серед сучасних драматичних творів, заснованих на художній трансформації містеріальних ознак дослідник виділяє чотири великі групи: 1) містерія-реконструкція, орієнтована на художню структуру автентичних містерій («Гріхопадіння і воскресіння» та «Ціна любові» Н.Лейна); 2) містерія-реінтерпретація, яка зберігає релігійне спрямування, проте часто пропонує новітню інтерпретацію біблійних образів, активно послуговується досвідом модерністського та постмодерністського мистецтва («Людина праведна» Г.Марселя; «Благовіщення Діви Марії» П.Клоделя, «Убивство в Соборі» Т.С.Еліота, «Голгофа» В.Б.Єйтса; в українській літературі – «Страсті за Юродивим» та «Плач над Юдою» Л.Чупіс, «Ковчег. Перед потопом», «Ковчег. Перед другим пришествям», «Ісус, Син Бога живого» В.Босовича, «Адам і Хева»

Г.Штоня); 3) містерія-деконструкція (парамістерія) – «сучасний драматичний текст, що лише за зовнішніми ознаками зближується із архаїчною жанровою матрицею містерії» [39; 309]; при цьому художня свідомість автора, оприявлена у творі, зазвичай не має яскраво вираженого релігійного характеру, дія співвіднесена з конкретно-історичним часом і найчастіше репрезентує сучасність, містеріальні персонажі травестійовані або відсутні («Ангели в Америці» Т.Кушнера, «Пригоди ведмедиків панда» М.Вішнека, «Maidan Inferno, або Потойбіч пекла» Н.Нежданої, «Танці гончарного кола» Л.Чупіс, «Євангеліє від Івана» А.Крима); 4) містерія-буф [39; 304], в основі якої – «зниження, травестіювання, пародіювання релігійного сюжету, котрий органічно поєднується в художній тканині драми з прийомами і засобами буфонади, ексцентрики, бурлеску»; [39; 302] («Кладовище автомобілів» Ф.Аррабаля, «Про диявола, що проповідував дива» М. де Гельдерода, «Струмина крові» А.Арто, «Козак Мамай і ключі від раю» А.Вишневського).

Незважаючи на можливість класифікації релігійної драми, репрезентованої драматургією ХХ – початку ХХІ століття, водночас ми бачимо строкату множинність індивідуально-авторських варіантів містеріальності, зумовлену обливостями світовідчуття конкретного драматурга, його підходами до осягнення сакральних змістів буття [78; 18].

Виразні ознаки містеріальності характерні для драматичного твору О.Ірванця «Електричка на Великдень», який можна віднести до жанру містерії-деконструкції (за класифікацією Є.Васильєва). Цікаво, що її було написано для перформативного втілення «в електричці, що курсує від Шепетівки до Здолбунова», тому її «сценарій добре прорахований по зупинках потяга і писався саме для такої оригінальної постановки» [183]. Режисерів-сміливців, які взяли би за цей проєкт, драматургові знайти не вдалося, тож задум залишився нереалізованим, а п'єса перейшла у категорію «драм для читання», позаяк постановники здебільшого вважали п'єси Ірванця написаними не стільки для режисера, як для читача/слухача, який їх зрозуміє і усвідомить, тож у своїй уяві здійснить постановку сам [132; 8].

В «Електричці на Великдень» О.Ірванця сакральне оприявнюється у «низовому» світі провінційного поїзда через діалоги-алюзії двох центральних персонажів, не вступаючи у пряме протиставлення макабричному світу зеків.

Для цієї драми характерна художня двоплановість: перший, підкреслено побутовий, приземлений, план, поступово перетворюється на простір еманцій вищих духовних змістів. Недосконалий, потворний, а місцями й абсурдистський «земний» світ потрактовано як викривлення ціннісно вищого, сакрального змісту, прихованого за побутовизмом. Ці художні особливості зближують твір О.Ірванця з символістською драмою, в якій безпосередність дії стає засобом пізнання сутності (імені). Для розуміння естетичних законів, за якими розгортається дія у художньому світі, створеному автором, добре надаються міркування Н.Мірошніченко про два полярні типи художніх моделей сучасної драматургії – міметичні (які значною мірою імітують реальність) і неміметичні, орієнтовані на високий рівень умовності, художню іманентність та автономність [142; 423].

Зміщена ціннісна вертикаль як характеристика національного варіанту постмодернізму, відзначена та концептуалізована Г.Мережинською, організує також і образну структуру п'єси О.Ірванця «Електричка на Великдень». Свято в його висхідній, конструктивній позиції, визначеній В.Топоровим, відіграє роль цієї вертикалі, існування якої більш чи менш ясно усвідомлюється персонажами. Вагон електрички становить «нижній», профанний, світ, для якого свято існує тільки у вигляді відголосків церковних дзвонів й сільського хресного ходу, що його видно з вікна. При цьому зеки, говорячи про євангельські події, мимоволі торкаються проблеми відмінностей віросповідань, різночитань у їхньому розумінні. Усе це разом із акцентуацією побутових, часто потворних і абсурдних сторін життя створює ефект «викривлення» істини в «нижньому» світі. Таким чином, карнавал із його егалітарною, низькою природою, акцентовану М.Бахтіним, супроводжує сакральне, хоч і непрямо, утверджуючи його в житті. Разом з тим у подієвій структурі п'єси можна чітко виділити момент, коли час припиняє своє існування, перетворюється з профанного на сакральний. Цей

момент може бути зіставлений із катастрофою в архаїчному святі, коли старий світ припиняє своє існування і натомість утверджується світ оновлений. Наближення катастрофи відзначене діалогом між Штирем і Андрієм, який стає дедалі напруженішим і поступово перетворюється на виразну алюзію, в якій звучать слова Ісуса і Пілата. Перетворення профанного світу на світ сакральний ознаменоване голосом із гучномовця, також алюзією на біблійні заповіді.

В «Електричці на Великдень » реалістичні прийоми виразно сусідять з елементами театру абсурду та рисами символістської драми. Дія твору розгортається у вагоні електрички, де реципієнт стикається з впізнаваними побутовими сценами: Голос машиніста, який оголошує станції, робить зауваження, веде короткі розмови з пасажирями; жебрання циганки з дітьми; вихватки «зеків», які повертаються додому з зони. Конкретність і показова «приземленість» хронотопу підкреслена завдяки авторській конкретизації часу і місця дії: *«Ніч із суботи на неділю, весна 199* року. Платформа Шепетівського вокзалу. [...] Електричка Київ – Здолбунів повільно в'їздить на третю колію»* [87; 89].

І в дійових особах драми, і в місці дії акцентовано їх маргінальність, відчуженість від сакрального центру, що дуже рельєвно відбивається у мовленні – суржиковому, із масивами ненормативної лексики, що є абсолютно універсальним для мовленнєвих характеристик персонажів О.Ірванця, який, з одного боку, хоч «дуже пожадливо п'ю з цього джерела», не хотів би, аби «відбулося нормування суржику як мови», а з другого – не може собі дозволити уподібнитися авторам деяких творів 1980-х років, у яких рафінована мова персонажів узагалі не відповідає дійсності і сприймається як штучно сконструйована: «Так писати я себе змусити не можу, – зізнається О.Ірванець, – і тому, коли мені треба описати розмову на вулиці, писатиму тією мовою, яку чую. Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві. Скільки там в нас зараз цього читача – тисячі чи дві, – я не хочу їм брехати. Я не хочу, щоб вони сміялися в кулачок мені в спину і казали, от, дурень, написав те, чого немає. І тому я пишу про те, що я чую і бачу. В

результаті маю дуже сильні втручання суржику в моїх текстах» [163]. Ця п'єса є дуже показовою демонстрацією зосередження бубабістів на фіксації живого мовлення як створенні «більш модернізованої версії української мови, з порушенням усіляких табу» [225].

Урочисте великоднє дійство постає тільки у вигляді відголосків церковного співу, що доливають у вагон під час зупинок, і окремих реплік дійових осіб, що спостерігають за перспективою, яка відкривається з вікон: *«Андрій. Пасха сьогодні. Он у селі церкву видно... Хресний хід... (Вказує очима за вікно)»* [87; 106]. Натомість основний простір п'єси, суттєво секуляризуючи великодню містерію, заповнюється різнокаліберними мовними іграми: «Логічно, що в тексті чергуються репліки, прописані літературною українською, розмовною українською, блатним суржилом із російським акцентом, російською, імітованою під мову біженців із неросійських анклавів, зрештою, амери- канською англійською. У фінальній репліці Голос являє ще одну проєкцію сценічного мовлення – іронічну «проповідницьку» мову українського «післячорнобильського» постмодернізму» [28; 175]. На загальному домінуванні маргінальних форм у постмодерністській драмі кінця ХХ століття не лише на мовному, але й на інтенціональному, сюжетному, хронотопному рівнях наголошує О.Бондарева: «Місце цієї невіднайдені адекватної мови нерідко заступали чорнуха і сюр, посилюлись тенденції деестетизації персонажів (маргінали з редукованою почуттєвою сферою, для яких чорнушечні «акції» є єдиною можливою формою внутрішнього спротиву), дегармонізації середовища (органічній ментальній літургії хати протиставлявся надривний кітч комуналки, звалища, підвалу) і сценічної поведінки (пиятика, наркотики, випадковий секс, існування у маренні)» [32; 404].

У драмі «Електричка не Великдень» О.Ірванця архаїчний сюжет суду над Ісусом Христом і ключове для цілого культурного дискурсу запитання Пилата «Що є істина?» корелюють з побутовими історіями, які переповідають персонажі (побиття Андрія і суд над його катами; суперечка про слова Христа, звернені до розіп'ятого розбійника). Водночас ці, наділені

особливо потужним смисловим «зарядом», фрагменти євангельської історії постають у ширшому семантичному контексті, який містить інші міфологеми, породжені сучасними українськими реаліями (доля інтелігента у тоталітарному й посттоталітарному суспільстві, «материкові» українці й українці діаспори).

«Транзитивний» характер драматичного дійства проявляється не тільки у виборі місця дії (вагон електрички), а й статусі персонажів: у розмові з Андрієм Штир зауважує, що не має сім'ї, а до Толяна звертається з такими словами: «Ти всю жизнь так будеш їхати, мужик – домой із зони і з дому на зону. Це тобі тільки так кажеється, що навсігда вертаєся» [87; 104]. Наприкінці твору, під час фантазмагоричної сцени «суду», Толян дізнається про те, що його молодшого брата Романа, до якого він повертається з подарунком, також засуджено, і це на мить пробуджує в ньому людські почуття, що виливаються у несамовитий крик: *«Шо?! (Це не запитання, це страшний нелюдський крик.) Шо?! Русліка? Братішку? Не нада!!! Не нада його туда-а!!!»* [87; 114].

Доля братів корелює з сюжетом «Пісні о братьях Крітенках», яку виконує на замовлення Цигана Гармоніст. Тут, окрім завуальованої згадки про епатажного українського режисера Андрія Крітенка, який своїми виставами відкрив європейському глядачеві не лише О.Ірванця, але і Б.Жолдака та Л.Подерв'янського, драматург вводить і його тиражування через близнюковий міф, який органічно накладається на історію двох братів у п'єсі.

Дім як сакральний центр світу виявляється для «зеків» недоступним. Низку важливих прихованих змістів генерує позиціонування персонажів, які чужі світові маргіналів («зеків», спекулянтів, жебраків). У п'єсі діє також представниця української «діаспори» V. Karchmarsky, її тітка і молодий художник Андрій. Жінка стає предметом нав'язливої уваги «зеків» і намагається викликати міліцію, але отримує від машиніста відповідь: *«Три часа ночі, гражданка! Де я вам міліцію візьму? [...] Ідьте тихо й не провоцируйте. І вони вас не тронуть»* [87; 100].

Далі автор вдається до абсурдистського прийому, що «розмикає» локальний простір вагона, дозволяє увести ширший соціокультурний контекст, репрезентувати тему українців у світі, особливо актуальну для драматургії 1990-х років. У відповідь на глузливу репліку Штиря *«Ну шо, визвала? Пожалувалась? Давай-давай, жалуйся. Президенту своєму американському разве шо пожалуйся!»* V. Karchmarsky звертається безпосередньо до американського президента і отримує допомогу: на наступній станції до вагона заходять американські поліцейські й визволяють дівчину й тітку. Коли ошелешений Штир і собі намагається поговорити з президентом Америки, йому відповідає голос машиніста: *«Ну чого надо? Чого нормально не їдеться? Сядь і сиди, як морду налив!..»* [87; 102].

Абсурдистський епізод порятунку жінок увиразнює «інакшість» V. Karchmarsky порівняно з «населенням» електрички, її приналежність іншому географічному простору і, по суті, іншій культурі. Андрій, молодий художник-оформлювач, протиставляється мікросоціуму електрички й передусім – компанії «урок». Штир так каже Андрієві про своїх товаришів і про себе: *«І ти з нами, з такими хочеш їхати тут, і курить спокійно, і щоб з тобою ніхто не зачепився. Но так не буде, братан. Вони (киває в бік вагона)... вони тобі не простять уже того, шо ти з ними робу не носив і баланду не хлєбав, на розвод не строївся. Ти для них не человек. Ти вообще хто такий?»* [87; 102].

Саме діалог Штиря і Андрія вводить тему «страстей Христових», ту містеріальну складову, яка становить основний зміст твору напередодні великого християнського Свята. Ця тема зринає й раніше – у розмовах пасажирів, задумливих репліках Андрія, однак саме у психологічно складних стосунках ватажка «урок» і молодого інтелігента, що встигають скластися під час поїздки, християнські мотиви набувають символічної глибини й увиразнюють метафізичний план, який дедалі більше починає проступати крізь побутовий антураж.

А.Усова наголошує, що, на відміну від інших ірванцевих драм, у п'єсі «Електричка на Великдень» «саме автор рухає дію. Від опису типової

атмосфери вокзалу (звуки, динаміка, поведінка пасажирів) О.Ірванець звукує простір оповіді до одного вагона. Нетиповим є відсутність на початку твору поіменованих діалогів та одночасно з цим опис перших зіткнень між пасажирами електропотяга. Не називаючи дійових осіб, автор повідомляє особливості їхньої зовнішності, манери спілкування та поведінки. Створена автором картина має негативне естетичне забарвлення, в основі якого лежить асоціальна поведінка персонажів. Реалістичності зображуваному додає використання зниженої лексики як у репліках дійових осіб, так і в ремарках. Зближення зображуваного з реальним життям здійснюється також за допомогою введення в оповідь епізоду з появою циган» [188; 185].

Показово, що на певному етапі драматург ізолює Штиря і Андрія від решти сценічного простору: поки «зеки» промишляють у вагоні, центральні персонажі ведуть у тамбурі розмову, в якій поступово все більш вагомими стають альянзи на євангельську історію. Штир переповідає Андрієві суперечку ув'язнених, православного і баптиста, згадує про слова Ісуса Христа, звернені до розіп'ятого з ним розбійника: *«Кажу тобі – сьогодні ще сидітимеш зі мною на небесах»*. Питання стосується часу, який має на увазі Ісус – конкретного дня розп'яття, коли розбійник увійде в Царство Небесне, чи майбутнього. Ця акцентуація часових вимірів має особливе значення в художній структурі твору, адже, як буде показано далі, центральним для нього є протиставлення часу історичного, лінійного, і міфологічного з властивим йому «вічним поверненням», в якому актуалізується код Агасфера.

У відповідь на Штиреве запитання Андрій відвертається до вікна й повторює слова Ісуса, неначе виводячи дію твору далеко поза межі побутового епізоду, перетворюючи час профанний на час сакральний. Далі діалог персонажів будується за принципом постійного зміщення і взаємопереходу цих темпоральних пластів. Мовлення Штиря має виразні ознаки «блатної» мови, що характеризує декласованих елементів. Андрій, намагаючись порозумітися з ватажком «урок», змушений перекручувати й калічити свою мову. Однак мовна партія Штиря кількаразово несподівано

змінюється, і в ній дослівно повторюються зафіксовані Євангеліями слова Понтія Пілата, звернені до Ісуса Христа: «Штир *(несподівано різко й голосно)*. *А що є правда? [...] Не знаходжу я в ньому провини ніякої.* (Зауважимо, що ці слова Штир промовляє, звертаючись до людей у вагоні – виразний натяк на промову Пілата, звернену до народу – *О.Н.*)» [87; 112]. З євангельським епізодом зустрічі Христа і Пілата, під час якої правитель намагається примусити Ісуса захищатися («*Ти бачиш, скільки проти Тебе звинувачень?*») корелюють слова Штиря, звернені до Андрія: «*Я тобі так скажу – не лізь-но ти в душу. А то вони... (Киває в бік вагона.) вони тебе уделають. І я нічим не поможу. Ти ж бачив, як вони з рук вириваються...*» [87; 107]. Андрій зауважує зміни, які відбуваються у співрозмовнику:

«Андрій. І все одно щось не так.

Штир. Що – не так?

Андрій. Знову ти не так себе поводиш. Ну, не так, як справжній пахан. Давай спочатку» [87; 108].

Повторне «обігрування» драматичної сцени, яке ініціює Андрій, з одного боку, вказує на умовність, довільність «побутового» плану і лінійного часу, а з іншого – уводить сакральний час, який передбачає щорічне повторення священної історії страждань, смерті і воскресіння Ісуса, успадкованої ще від давніх календарних язичницьких міфологій та практик.

Протиставленість Андрія мікросоціуму електрички поступово перетворюється на «інакшість» вищого порядку. Невинність і щирість хлопця породжує асоціації з божественністю і чистотою Ісуса Христа, протиставленою жорстокості й безумству його вбивць. «Урки» знущаються з молодого інтелігента, незважаючи на те, що він єдиний з усього вагону дав їм закурити. Штир у розмові дає зрозуміти, що прихована сутність юнака відчутна для його кривдників: «*А цікаво мені. Щось мої хлопці чують у тобі. Чим-то ти пахнеш для них таким привлікательним*» [87; 112].

Постать Андрія, наділена конкретно-біографічними рисами, поступово перетворюється на символ сакральної жертви. Така трансформація реалізується шляхом суміщення кількох часових планів. Історія побиття й

суду, яку Андрій переповідає Штиреві, обігрується вдруге у вагоні електрички, і «урки» грають у цій сцені ролі суддів. Їхні репліки не тільки розкривають передісторію, а й актуалізують біблійний епізод несправедливого суду й розправи над праведником. Міфологічна універсальність цієї частини п'єси підкреслена довільністю сценічних амплуа персонажів; вона примушує конкретно-історичний час застигнути і перетворює його на сакральний час містерії. Погляд на реальність як часопросторовий вияв божественного змісту, прихованого від буденної свідомості, втілюється і в прикінцевих словах машиніста, асоційованого з таємничим Голосом – речником вселенського закону: *«Громадяни пасажери! Наш електропоїзд прибув на кінцеву станцію Здолбунів Пасажирський! [...] При виході з поїзда будьте уважні! Не забувайте своїх речей у вагонах! А коли хто забуде мішка чи торбу, сумку чи портфеля, то нехай ніхто інший не забачає та не візьме добра його, ані поля його, ані раба його, ані невільниці його, ані вола його, ані осла його, ані всього, що є в ближнього твого!..»* [87; 114–115].

Поєднуючи приземлений кочівний побут із сакральними змістами, п'єса О.Ірванця дає підстави говорити більшою мірою про жанрову конвергенцію, ніж дифузю. Розмежуванню цих понять приділяє особливу увагу Є.Васильєв. Під дифузією дослідник розуміє таку взаємодію жанрів, за якої їхні елементи «не лише взаємодіють, а й взаємодоповнюються і взаємозамінюються» [39; 259]. Натомість «жанрові елементи, котрі беруть участь у жанровій конвергенції, при зближенні й навіть злитті все ж таки зберігають свою автономність» [39; 259]. Завдяки процесам конвергенції драматичний жанр «стає різнобарвним, стереоскопічним, поліфонічним» [39; 259], однак різні елементи (мелодраматичні, трагедійні, фарсові тощо) характеризуються відчутною стабільністю змістових і настроєвих маркерів. Дослідник піддає ретельному аналізу п'єсу Неди Нежданої «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів», простежуючи «закріпленість» певних сюжетних ліній за відповідними жанровими характеристиками.

Подібним чином організовано художній світ «Електрички на Великдень»: якщо сцени «промишляння» зеків у вагоні позначені приземленим реалізмом, а епізод визволення V.Karchmarsky має забарвлення «драми абсурду», то містеріальність характеризує передусім діалог Андрія і Штиря. Не випадково ці персонажі «ізолюються» від решти дійових осіб обмеженим простором тамбура. Психологічна складність образу Штиря, що суттєво вирізняє його серед інших «урок», корелює з неоднозначністю біблійної постаті Пілата.

У п'єсі О.Ірванця «Електричка на Великдень» елементи абсурду також проступають метафоричним втіленням ментальних відмінностей «материкових» українців і представників діаспори, які в електричці сприймаються як «чужі»: більшо того, вони набагато «чужіші» за циган, які грабують людей у вагоні, або за компанію «своїх» уловників. Саме тому і опція «чарівного порятунку» поширюється у п'єсі лише на цих «чужих», а для всіх «своїх» вона недоступна. «Чужих» українок-емігранток рятують від повсякденної української дійсності абсолютно «мультяшні» епізодичні персонажі – *«негри у формі американських військових десантників»*, які з'являються миттєво і нізвідки одразу після того, як симулякр американського Президента «відповідає на пересічний виклик пихатої емігрантки, здійснений по системі голосового зв'язку в будній та занебаній українській електричці» [29; 326], і так само миттєво випаровуються з залізничного вагону, забираючи з собою лише тих, хто для них суто формально, за наявності американського паспорту, є «своїми». Як бачимо, загерметизований простір вагону/тамбуру електропоїзда за потреби може тимчасово ставати відкритим простором – або фізично (висадка і зникнення десанту американських рятувальників), або метафізично (всевладні церковні дзвони Великодня). Абсурд не стає провідним принципом художнього осягнення дійсності в цьому творі, сусідячи з потужним містерійним началом, а також яскравою побутописністю, однак він дозволяє розширити соціокультурний контекст безпосередньої дії, а отже, і поле авторських рефлексій.

Спорадичні елементи містерії бачимо і у п'єсі «Нічия територія»: після розповіді про ошуканих луцькими ділками індійських і пакістанських мігрантів, які у пошуках кращого життя воліють потрапити до Польщі, персоанжі п'єси «замовкають і прислухаються»: *«Звідкись далеко, з боку українського берега, чується легкий і мелодійний передзвін, що все наростає»* [94; 96]. Згодом проявляються переливи світла, чуються голоси, а колона мігрантів іде по воді Західного Бугу, супроводжуючи свою ходу ніжним і загадковим східним співом-речитативом, який Марія порівнює зі співом у церкві на Великдень: *«Намасте! Це ми йдемо! Ми йдемо з одного берега на інший. Ми йдемо до світла й тепла! Ми йдемо від одного великого океану до другого, безмежними просторами континенту. Ми пройшли джунглі і степи, гори і ліси, річкові заплави і посушливі пустелі. Ми пройшли міста, багаті й бідні, пройшли села, ситі й голодні. Пройшли Бірму і В'єтнам, а ще Сіам і Сінгапур, Бутан і Непал, Тибет і Такламан, Серединну Монголію, Киргизію і Туркменію. Великі простори Сибіру, гори Уралу, безмежну Російську рівнину подолали ми. Річки й озера поїли нас водою, дерева простягали нам з гілля свої плоди, злаки заклично шелестіли колоссям, повним зерна. Сонце гріло нас, дощ освіжав нас, місяць світив нам, вказуючи з неба наш далекий шлях по землі. Птахи співали нам, звеселяючи душі й серця, райдуга після дощу тішила очі наші, зірки з небес шикувались у зграбні сузір'я, витворюючи досконалий візерунок над головами нашими. Уже зовсім трохи лишилося нам до брами Європи, за якою чекає нас нове життя, радісне й безжурне, життя світле й вічне на берегах медових рік, всипаних зацукрованим арахісом і ванільними марципанами...»* [94; 97-98]. У цьому тексті містерію також поєднано із реалістичними діалогами та постмодерною грою з елементами ошуканства та абсурду.

О.Ірванець також переосмислює принципи театру масок: його персонажі не носять фізично реальних масок, натомість, відчуваючи реальні проблеми із самоідентифікацією, дуже часто намагаються рядитися у метафізичні маски, удаючи з себе зовсім не тих, ким вони є насправді.

Тут варто докладніше зупинитися на проблемі ідентичності, яка, на думку Ж.Бортнік, становить один з рушійних факторів моделювання художнього світу монодрами як жанру. У тексті монодрами відбувається низка зіставлень різних образів Я, що їх вербалізує герой. З етапами такого зіставлення корелює логіка розгортання сюжету, лінійно-циклічного за своєю природою. Його лінійність виявляється в самому акті мовлення, що розгортається від констатації помежівної ситуації, через низку циклів розповіді до розв'язки. «Циклічність унааявнює процес творення суб'єктом дії низки образів Я-Інших (минулих, майбутніх тощо) – об'єктів, яких він інтерпретує, про яких розповідає та які опосередковано демонструють зміни психологічного стану єдиного суб'єкта дії» [35; 193]. Її з «Маленької п'єси про зраду» розкриває свою життєву історію й низку складних конфліктів, які маркують її існування, у діалогах із невидимими для глядача співрозмовниками. Сповідь-розповідь і емоційні репліки, звернені до знайомої, колишньої подруги і зрадливого коханого, виявляють різні іпостасі героїні й різні аспекти її життя. Героїня постає перед глядачем жертвою нещасливого кохання й політичного фанатизму, скривдженою жінкою, щастя якої вкрала зрадлива подруга, і зрештою – підступною прислужницею страхітливого державного апарату, образ якого моделюється в художньому світі п'єси за допомогою численних алюзій на радянську історію. Але перед нами насправді складна система масок, і протагоністка п'єси по ходу дійства поступово знімає з себе маску за маскою, виявляючись у фіналі зовсім не тою, ким себе розігрувала на початку п'єси.

Значно вищий рівень художньої умовності й, відповідно, абстрагування від конкретно-історичних обставин життя персонажа виявляє п'єса «Recording». У ній ще більш рельєфно оприявнюється «хронотоп кризи та життєвого зламу» – визначення, запозичене Ж.Бортнік у М.Бахтіна для відображення специфіки часопросторової організації художнього світу монодрами. Складні модифікації часу і простору зумовлені в цьому жанрі взаємодією хронотопів суб'єкта і об'єкта. Перший формується самим актом висловлювання, сповіддю чи розповіддю персонажа, яка розгортається в

його фізичному просторі. Другий формується тими образами, які виникають у розповіді персонажа, тобто визначається картиною світу, що постає зі сповіді наратора. У «Recording» автор не дає чітких натяків на плин часу: персонаж, який веде оповідь, іменується Старим, його сповідь містить спогади про родину, дітей, досить активне життя; однак наратор не має уявлення про те, скільки часу минуло від моменту його ув'язнення в бункері, власне існування він усвідомлює тільки як безладні спогади й елементарні фізіологічні процеси й реакції тіла. Сповідь героя звернена до невідомого (передусім йому самому) адресата, який, можливо, колись знайде запис, де зафіксовано спогади останньої людини на Землі. Хронотоп об'єкта в цьому випадку характеризується значною широтою, охоплюючи безпосереднє минуле персонажа, історію війн, які змінили ландшафт і політичну карту Землі, а також роздуми Старого про імовірний розвиток подій після того, як він покинув домівку. Ця значна перспектива явно протиставляється замкненому простору бункера й моторошному позачасю, в якому існує тепер Старий. Утвердження власної ідентичності персонажа набуває глобальніших форм, ніж у «Маленькій п'єсі про зраду»: він ідентифікує себе не за приналежністю до певної політичної сили, соціального стану чи навіть гендеру, а як жива істота, протиставлена страхітливому небуттю. Персонаж зізнається, що зрадив би, якби побачив у підземеллі навіть хробака. Маска недалекої середньостатистичної людини, здатної бути тупим знаряддям у руках тих, хто хоче знищити всесвіт, приростає до обличчя протагоніста і лишає його самого у ситуації повної невизначеності, наближеної до безумства.

У монологі, що набуває в монодрамі вигляду сповіді або скарги, Ж.Бортнік акцентує важливість не тільки складного процесу моделювання ідентичності, а й опозицію «висловлене – невисловлене». Суть «висловленого», на думку дослідниці, полягає у вербалізації персонажем власного кризового стану, осмисленні й оприявненні різних образів Я; воно має на меті передусім викликати співпереживання глядача. «Невисловлене» натомість виявляє «неусвідомлене зіткнення героя із самим собою, що

реалізується як зовнішнє протистояння персонажа монодрами із соціальним, культурним, духовним Іншими. Такий не висловлений персонажем внутрішній конфлікт із самим собою розрахований на читацьке декодування та інтерпретацію» [35; 193].

У «Брехуні з Литовської площі» тісно переплетені ідея відчуження та карнавальний дискурс. Імплицитна карнавальність твору проявляється в тому, що дія відбувається на площі, в особливому центрі людської комунікації, здійснюваної за принципом карнавальної вседозволеності: головний персонаж через збіг обставин прикидається «іншим», приховуючи свою справжню сутність. «Маску», яка приховує українського інтелігента-маргінала, формує мовна партія героя, який грамотно спілкується польською, вводячи в оману російськомовну землячку. Саме ця «маска» дозволяє зняти соціальні й культурні табу, які накладає на стосунки двох людей геополітична ситуація в пострадянській Україні: виявивши, що її новий знайомий представляє «ненависну» українську культуру, жінка припиняє знайомство, яке тільки встигло розпочатися. На карнавальну сутність конфлікту вказують і виразні соціальні амплуа кожного з дійових осіб, окреслені завдяки особливостям мовлення й зовнішньому вигляду – психологізм у їхніх образах редукується на користь промовистих візуальних і вербальних характеристик, що наближають їх до персонажів-масок. Специфіка постмодерністського дискурсу проявляється в ситуації пересування в центр драматичного хронотопу постатей підкреслено маргінальних – різностатусних «прибульців» з України, у той час як типовий представник панівної, в цьому випадку польської, культури, поліцейський, є персонажем епізодичним. Карнавальна зміна координат (символічна заміна «верху» «низом») може бути прочитана і на рівні часової організації драматичної дії, яка розгортається вночі, в «ірраціональний» час доби, відтак і метафізичні «маски»-амплуа персонажів набувають відтінку присмерку, фантасмогорії, готичної гри.

У збірці вибраних творів «Три плюс два», яка побачила світ у 2020 році, привертають увагу два нових тексти Олександра Ірванця – «Нічия

територія» та «Once upon a time in America», створені між двома українськими Майданами – Помаранчевої Революції та Революції Гідності. Відповідно, це п'єси про нову територію української ідентичності, яка болісно напрацьовувалася українським суспільством у цей період, коли суттєво трансформувалося політичне поле проросійського реваншу. Вони «написані про події за межами країни, – розповів Олександр Ірванець. – Один – про затримку на мості по дорозі до Польщі трьох різних людей. Ця територія – нічия, проте автобус до конкретної точки – пропущений... Інший твір – про похорони багатого українця на американському цвинтарі, що виник із згадки фрази «Once upon the time in USA»» [37, 156].

Персонажі «Нічії території» так само репрезентують маски нової української ідентичності, які носять звичайні обивателі, що перетинають українсько-польський кордон. Порівняно з українцями з п'єси «Брехун з Литовської площі» за двадцять роки української Незалежності багато що змінилося у їхньому сприйнятті себе і країни: вони вже не зрекаються свого українства, хочуть не тікати світ-за-очі, а жити в Україні, вільно мандруючи до тієї ж Польщі, навіть міркують про європейський світ без кордонів, до якого по праву може входити і Україна. Г.Улюра визначає жанр цієї п'єси як «смішну, але ніжну казку», повчальну, оскільки кожен з її персонажів стає не лузером-одинаком, який все програв, а «лузером поруч із іншими лузерами», що всім дає змогу нарешті чути вільними [187; 163].

У п'єсі «Once upon a time in America» абсолютно карнавальню змодельовано похорон в Америці надзвичайно багатого українця Метью-Матвія Немирича, який збирає та проявляє сутність його друзів та родичів, ласих до спадщини. Сам небіжчик «був у житті великий оригінал», «постійно змінював усе в собі й навколо себе: погляди, судження, переконання, помешкання, друзів, жінок» [108; 108], що зовсім не заторкувало його бізнес, ділити гроші від якого зібралися інші дійові особи цього твору, теж здебільшого українці-емігранти. Як їм ведеться у житті по той бік океану, чи не втратили вони свою ідентичність повністю, що їх пов'язує із далекою батьківщиною – власне, довкола цих питань і

обертається логіка драматурга. Карнавальний протагоніст по смерті вводить у ще більш карнавальний контекст, в якому проявлені всі бурлескно-буфонадні «принади» «Бу-Ба-Бу»: знетронення традиційних цінностей та чеснот, оголення людської ницості, вбивча іронія, очуднений погляд дистанційованого митця.

Також можна сказати, що перед нами не глибоко розроблені психологічно витончені драматургічні персонажі, а певна система масок і рольових амплуа, через які драматург інколи в абсолютно абсурдових категоріях міркує про розпорошеність українства у світі, його відірваність від своєї мови, землі, культури, традицій, а така неприналежність можлива при несформованій власній ідентичності, яка за межами України взагалі розпадається на друзки.

Абсурд у значенні розриву смислових і комунікативних зв'язків відповідає естетичній системі постмодернізму з його увиразненням «ускладнення комунікації», фрагментацією й нонселекцією. Водночас, виведений за межі художньої системи твору в процесі рецепції, абсурд може бути потрактований як різновид інакомовлення, що в образному ключі відтворює певні суспільні тенденції, закономірності буття тощо.

3.2. Оновлення та контамінація сучасних драматургічних жанрів (монодрама, антиутопія, п'єса-засідання, драма абсурду)

Жанр монодрами-антиутопії, представлений у творчості О.Ірванця, виявляє численні художні й світоглядні тенденції, характерні для української літератури постмодерністського і постколоніального періоду: ігрове переосмислення історичного досвіду тоталітаризму; дискурс катастрофізму, що визначає принципи моделювання художньої дійсності; звернення до досвіду світової літератури, передусім антиутопії як особливої жанрової матриці, покликаної виявити «больові точки» сучасної цивілізації й спрогнозувати ймовірні шляхи подальшого поступу людства. Водночас ці твори репрезентують докорінні трансформації драматичного літературного роду порівняно з попередніми епохами: драматична дія зводиться до оповіді,

власне, творення наративу, що оформлює досвід єдиного персонажа; наявність однієї дійової особи відображує загальну тенденцію до суб'єктивізації сценічного мистецтва як традиційно «об'єктивізованого», орієнтованого на зовнішні ефекти.

Тут показовим є не апелювання до «чистих» жанрів, а схрещення двох жанрових модусів – антиутопічного та монодраматичного. А.Близнюк розглядає драму-антиутопію як один із жанрів епічної драматургії, зорієнтований на «попередження про дуже можливе й небезпечне майбутнє» [24; 134], а Ж.Бортнік окреслює систему опозицій, на перетині яких розвивається жанр монодрами: індивідуального і загального, ліричного і епічного, монологу і діалогу. Дослідниця представляє динаміку розвитку цього жанру як рух від індивідуальності до індивідуалізму: від виборювання права на індивідуальність (інакшість, іншість) – до абсолютного права на індивідуалізм, творчої фіксації проблем, спричинених прагненням людини протиставляти себе колективу й суспільству» [35; 188]. Жанрова специфіка монодрами вповні може бути досягнута за умови розуміння особливостей шляху її становлення. Узагальнюючи значний художній матеріал, Ж.Бортнік виокремлює у становленні жанру такі етапи: «дифузії (до кінця 80-х років ХІХ ст.), асиміляції (до кінця 80-х років ХХ ст.), модифікації та трансформації (від 1980-х років)» [35; 188]. Виникнення монодрами як синкретичного утворення пов'язане зі складною взаємодією різних літературних і мистецьких жанрів: трагедії, сповіді, поеми, психодрами, зразків музично-декламаційного мистецтва та багатьох інших. Провідним змістовим чинником, що інтегрує й складно поєднує ці жанрові елементи, стає односуб'єктність, акцентування душевного стану одного персонажа, екстраполяція його переживань на вчинки інших. Ці тенденції помітні вже у таких творах, як «Пігмаліон» Ж.-Ж.Руссо, «Прозерпіна» Й.-В.Гете. Першими зразками власне монодрами як самостійного жанру Ж.Бортнік називає твори А.Чехова «Про шкоду тютюну» (1886) та А.Стріндберга «Хто сильніший» (1889). Дослідниця зауважує, що в час написання цих п'єс глядацькі очікування співвідносили монодраматичність передусім із сатиричними та

гумористичними змістовими модусами, а подальший розвиток жанру відбувався у напрямі поглиблення внутрішнього психологічного конфлікту, увиразнення загальнолюдського значення переживань героя, посилення епічного і ліричного начал. Другий етап розвитку монодрами, на якому остаточно виробляються й усталюються її сутнісні ознаки, відкривається обґрунтуванням жанру, що його дає М.Євреїнов, і низкою п'єс, написаних ним і Б.Гейгером. За визначенням М.Євреїнова, монодрама передбачає одного суб'єкта дії; інші персонажі можуть з'являтися тільки за умови, якщо вони є еманациями його свідомості; особливу роль у монодрамі відіграє глядацька рецепція, яка мусить бути активною і полягати у дієвому «привласненні» переживань драматичного суб'єкта [35; 190]. Якщо монодрами цього типу передають розщепленість душі центрального персонажа через кількох дійових осіб, то подальший розвиток жанру відбувається шляхом відтворення внутрішнього конфлікту в одній постаті. Цей принцип стає провідним для творів Ю.О'Ніла, Ж.Кокто, С.Беккета, Т.Ружеви́ча, Б.Бойчука, Б.Коллінза, С.Мрожека, П.Зюскінда, Л.Петрушевської та багатьох інших [35; 190].

На зламі ХХ-ХХІ ст. розвиток монодрами позначений особливою активністю. Цей жанр здобуває в сучасній драматургії панівні позиції з огляду на великі можливості психологізації, відтворення роздвоєної свідомості, складну взаємодію ліричного і епічного модусів. Однією з найпосутніших жанрових ознак монодрами, за всієї її варіативності, численних модифікацій і трансформацій, є «ситуація розповідання», під час якої герой озвучує сповідь або скаргу. Ж.Бортнік зауважує, що ці художні прийоми, які раніше мали спорадичний характер, тепер перетворилися на конструктивний принцип. Жанр монодрами передбачає й особливу екзистенційну загостреність змодельованих у ній ситуацій.

О.Ірванець, як і ряд інших драматургів, долучається до створення монодрам. Саме у контексті жанрового модусу монодрами його «Маленьку п'єсу про зраду» розглядає М.Шаповал [202; 284]. Класифікуючи тематичний склад жанру, Ж.Бортнік визначає тематику монодрам автора як

фантастичну («Recording») і суспільно-політичну («Маленька п'еса про зраду для однієї актриси»). Для обох творів характерний потужний елемент фантастики, представленої у постапокаліптичному й антиутопічному ключі; в кожному з них автор вдається до моделювання складної й добре структурованої картини світу, застосовуючи, відповідно до законів жанру, тільки одного наратора. Водночас ця художня картина світу не стає самоціллю, вона покликана представити не стільки ідею суспільного поступу, деградації / еволюції соціуму, скільки внутрішній світ людини, змушеної до важкого протистояння або болісного переродження перед обличчям жорстоких обставин. На цій характерній особливості монодрам послідовно наголошує Ж.Бортнік: «Особистісний, культурний, історичний, метафізичний, суспільно-політичний локуси стають загальним тлом для зображення внутрішнього світу людини в момент екзистенційної кризи та реалізують основні категорії екзистенціалізму: межову ситуацію, екзистенційний вибір і волю людини, її свідому покору або готовність до бунту» [35; 61].

Незважаючи на велику роль епічного і ліричного струменя в жанрі монодрами, особлива «оголеність» героя перед обличчям долі чи не найяскравіше втілює провідну особливість власне драми як літературного роду, акцентовану Н.Лейдерманом [126]: людина у стані вибору, в ситуації протистояння тому, що в найширшому розумінні може бути означене як «доля» («рок»), – риса, успадкована, очевидно, від часів античної трагедії. Тотальність свідомості героя в художньому світі монодрами зумовлює не тільки особливий модус сповідальності як характерну ознаку жанру, а й специфіку самої концепції персонажа. «Цінність людини в монодраматичному освоєнні є абсолютною (поняття «герой», «маленька людина», «звичайна людина» втрачають свій попередній сенс)» [35; 61], оскільки вся увага зосереджується на внутрішній роздвоєності, душевному житті персонажа. Виразною ілюстрацією цієї жанрової особливості монодрами може слугувати вступна ремарка з п'єси «Recording»: *«З глибини темного простору з'являється СТАРИЙ. Він дуже-дуже старий. Або не дуже. А*

може, і зовсім не старий» [109; 19]. Екзистенційна загостреність внутрішнього конфлікту в цьому творі О. Ірванця досягає максимуму, оскільки персонаж є останньою людиною на Землі, що протиставляється не певним особам, згаданим у його сповіді, і навіть не політичній системі, а небуттю: «Нікого тут немає. Лише залишок чоловіка з найбільш середньою кількістю еритроцитів у крові човгає безкінечними коридорами...» [109; 35].

Персонаж-наратор, відрізаний від звичного життя, осягає замкнений світ бункера виключно за допомогою власних тілесних відчуттів; вони стають тією єдиною реальністю, яка гідна довіри. Водночас гротескові тіла тварин і штучних жінок, як і пейзажі Землі майбутнього, що згадуються у монологі Старого, стають для реципієнта своєрідними знаками часу, адже вони відсилають до популярної у футуристичній літературі теми мутацій. Зміна звичного вигляду живих істот, що, на перший погляд, виконує роль художньої деталі, покликаної оживити і конкретизувати вигаданий світ, насправді втілюють ідею еволюції / деградації, тобто, знову ж таки, акцентують динамічний аспект існування світу, який не є завершеним і викликає у реципієнта тотальний сумнів і в логіці розгортання подій, і у можливих шляхах свого подальшого розвитку. Образність «Recording» суголосна і з бахтінськими міркуваннями про комічність карнавального тіла – воно становить мікрокосм, «змішане зі світом, змішане з тваринами, змішане з речами» і «представляє весь матеріально-тілесний світ у всіх його елементах (стихіях)» [20; 246]. Цій особливості якнайповніше відповідає головний принцип монодрами – єдиний персонаж представляє «людину взагалі», дану у своїй неприкритій і нічим не ускладненій людськості. Старий у творі «Recording» відчуває свою спорідненість із хробаком, що виникає на основі усвідомлення себе як живої істоти, протиставленої небуттю. Водночас карнавальне тіло репрезентує «весь матеріально-тілесний світ як абсолютний низ, як начало, що поглинає і народжує, як тілесну могилу і лоно, як ниву, в яку сіють і в якій визрівають нові паростки» [20; 257]. Таке підкреслення тілесного «низу» проявляється у згаданій п'єсі передусім через сексуальність: персонаж кохається зі стюардесою в літаку, а потім – з

численними штучними жінками в бункері. Статевий акт стає засобом утвердження його віталістичної енергії, допомагає протистояти небуттю й утверджувати людське, бодай у його суто тілесному вираженні.

Оскільки у монодрамі слово здобуває особливу вагу, ототожнюючись із вчинком, то комунікативна поведінка персонажа стає другою за значущістю ознакою жанру [35; 192]. Адресат монологічного висловлювання персонажа може бути реальним, уявним, потенційним; сповідь наратора може безпосередньо адресуватися глядачеві, однак у кожній із цих ситуацій конфлікт, так чи інакше, зосереджено в душі героя. Так, героїня «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» послідовно звертається до кількох співрозмовників: продавчині «*тьоті Хони*», яка стоїть під її вікном, суперниці, коханого і, нарешті, «старшого дорадника», з якими говорить по телефону. Твір містить і невербальну сцену танцю в інвалідному візку, який також характеризує персонажа («*Страшно танцює. Красиво танцює. Страшно красиво танцює*») [91; 11]. Життєвий простір героїні обмежений інвалідним візком і кімнатою, в якій вона перебуває. Зовнішній світ представлений у творі як «погляд з вікна»: Она констатує події, які відбуваються на вулиці, в такий спосіб уводячи глядача до антиутопічного світу, створеного уявою автора. Через такі персоналізовані переживання та оповідь протагоністки тема тоталітаризму набуває притчевості, універсальності, що характеризує жанр антиутопії (про жанрові особливості цього твору докладніше буде сказано далі). Хоча автор надає антиутопічному світу цілком впізнаваних рис (алюзії на радянські молодіжні організації, події пізнього СРСР), він далекий від однозначної іронічності у сприйнятті цих реалій – саме універсальність художньої репрезентації теми тоталітаризму свідчить про складність порушеної проблематики. Моделюючи картини життя «умовного» суспільства, автор апелює до закономірностей історичного процесу, що уможливлюють небезпеку знеособлення людини в різних суспільних контекстах.

В обох аналізованих монодрамах О.Ірванця властивість мовлення доносити або приховувати певний зміст стає засобом концентрації

надважливих сенсів. Особливе смислове навантаження припадає на фінальну сцену, яка докорінно перевертає глядацькі очікування. Старий у п'єсі «Recording» плакає надію на те, що хтось бодай у майбутньому знайде запис із його сповіддю, однак, завершивши свою розповідь, виявляє, що в приладах, які він використовував, немає касет. Героїня «Маленької п'єси про зраду» після виголошення пристрасних монологів, звернених до невидимих співрозмовників, у яких вона постає жертвою, підводиться з інвалідного крісла, готуючись, за наказом «старшого дорадника», зустріти свого колишнього коханого. Такий фінальний поворот добре ілюструє один з провідних принципів постмодернізму як особливої естетичної системи, а саме – непевність, яку викликає у реципієнта розгортання твору [80; 227]. Основний психологічний ефект створюється завдяки протиставленню мовних партій героїні, що набувають у монодрамі статусу дії, і безпосередніх дій – невербальна поведінка дівчини викликає сумнів у щирості її сповіді й, відповідно, розгортанні подій, змодельованих завдяки розповіді. Відтак «висловлене» і «невисловлене» створюють певне протиріччя, що генерує особливу психологічну напругу. В естетичній системі постмодернізму це протиріччя може бути потрактоване як недовіра до будь-якого вербалізованого знання, адже мова, згідно з теоретичними викладками постструктуралістів, постає як поле реалізації владних дискурсів. Відповідно, і сповідь кожного з персонажів аналізованих монодрам виявляє свою фіктивну природу: фінальні дії Вони перевертають уявлення про долю героїні; Старий сам висловлює сумнів у достовірності всього, що відбувалося на Землі після його ув'язнення.

Обом аналізованим творам притаманні риси драми-антиутопії, дослідженої в дисертації О.Євченка [73]. Науковець відзначає певні різночитання у теоретичному осмисленні антиутопії як драматичного жанру ХХ ст. Зразки останнього досліджувалися у зв'язку з явищами епічної і «відкритої» драми. Перша дефініція, як зауважує О.Євченко, відображує результат складної міжродової взаємодії, що породжує нові художні форми, друга – новий тип драматичного твору, що протиставляється «замкненій»

арістотелівській драмі, передбачає руйнування логічних фабульних зв'язків і значно вищий рівень сценічної умовності [73; 5]. У цілому ж ці визначення засвідчують вихід за межі усталених жанрових матриць драматичного літературного роду, зокрема прагнення до ширших світоглядних узагальнень, суб'єктивізацію, глибше усвідомлення самоцінності людини як мікрокосму. Справді, активний розвиток у ХХ ст. поряд із романом-антиутопією драми-антиутопії стає результатом потужних тенденцій епізації драматургії. О.Євченко пов'язує динаміку розвитку роману-антиутопії і драми-антиутопії зі світоглядною категорією антиутопізму, що становить особливе «трагічно-нігілістичне уявлення про реальність» [73; 6], спроектоване автором у майбутнє, гротескне загострення негативних тенденцій сьогодення у модельованій художній картині світу. Антиутопізм, на думку науковця, корелює саме з епічним началом у літературі, оскільки «визначається способом мислення, який вимагає викладу, оповіді, характерних для епічних жанрів, а не дії, що домінує у драматичних творах, адже в дії мислення митця розкривається опосередковано, а у викладі – безпосередньо. Тому антиутопічне в драматичному творі дає змогу пізнати себе передусім у тій драмі, яка прагне активно вводити епічний, тобто оповідний компонент» [73; 6]. При цьому дослідник акцентує принципову відмінність понять «антиутопізм» і «антиутопічність». Ця заувага є особливо цінною для нашого дослідження монодрам О.Ірванця, оскільки дозволяє глибше осягнути їхню жанрову природу в постколоніальному літературному контексті. Антиутопічність, що, за О.Євченко, поступово накопичується художнім досвідом світової літератури, становить важливу рису антиутопій, проте далеко не завжди визначає жанр твору. Її сутність полягає в сатиричному осмисленні й деформованому зображенні наявних суспільних тенденцій; вона «орієнтована на зображення регресивних моделей у дні вчорашньому (погляд із сьогодення у вчора)» [73; 6]. Поняття «антиутопізм» ширше; воно характеризує не художній прийом чи кут зору, а світогляд і співвідносне з песимістичним авторським поглядом, спроектованим на майбутнє людства. Антиутопічність генетично виводиться дослідником з

міфології, для якої характерне дуалістичне уявлення про світ. Чи не вперше вона яскраво проявляється у міфі про золотий вік, який акцентує не стільки справедливий суспільний устрій, співвідносний з давно минулою епохою, скільки глобальну катастрофу, що порушила гармонію людського співжиття. Перші зразки антиутопічності у драматургії О.Євченко кваліфікує як реакцію авторів на утопічні тенденції у сучасній їм політології («Жінки в народному зібранні» Арістофана). Безумовно, таке твердження цілком відповідає логіці утвердження жанру антиутопії як полемічного по відношенню до утопії. Згідно з концепцією О.Євченка, антиутопічність, притаманна багатьом творам світової літератури («Божественна комедія» Данте, «Буря» У.Шекспіра, «Дон-Кіхот» М.Сервантеса, «Фауст» Й.В.Гете, «Мандри Гуллівера» Д.Свіфта, «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» М.Шеллі, «Острів пінгвінів» А.Франса, «Машина часу» Г.Уеллса та ін.), поступово перетворюється на утопізм як особливий погляд на світ, що й зумовлює виникнення жанру утопії. Остаточна кристалізація жанру відбувається у ХХ ст. під впливом, з одного боку, філософічності художнього мислення цієї епохи, передусім у її соціологічному вимірі, з іншого – розвитку наукової фантастики, також спроектованої на життя соціуму [73; 7]. Як зауважує О.Євченко, традиційно більша увага до роману-антиутопії зумовлена тим, що антиутопічна драма у сприйнятті дослідників зазвичай поглиналася масштабнішими поняттями умовної, модерністської, експериментальної тощо [73; 7].

Аналізовані монодрами О.Ірванця – «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» і «Recording» – наділені основними ознаками антиутопії: соціологічністю, умовністю, асоціативністю [73; 7] і можуть бути зараховані до негативних драм-утопій (за класифікацією О.Євченка, який виділяє поряд із цим типом також алюзорну і дифузну драми-антиутопії [73; 8–9]). Звертаючись у своєму дослідженні до творів «Диктатор» В.Брюсова, «Потоп-82» О.Штейна, «Пліт мерців» Х.Мюллера, науковець окреслює коло тем, характерних для цього різновиду жанру: «тоталітаризм, («Диктатор»), спалах

воєнного конфлікту в умовах «холодної війни» («Потоп-82») або планетарна екологічна катастрофа («Пліт мерців»)) [73; 9].

Т.Гребенюк фіксує у творчості О.Ірванця «вигадані дисфункційні світи, у яких нойгострішою є проблема стосунків людини і влади» [52; 67]. Проблематика тоталітаризму наскрізно звучить у драматургічній творчості письменника («Прямий ефір», «Брехун з Литовської площі», «Лускунчик-2004»), проте у монодрамі «Маленька п'єса про зраду» вона постає саме у вимірах антиутопізму. За спостереженнями О.Євченка, драма-антиутопія, на відміну від роману-антиутопії, не конче зосереджується на подіях віддаленого майбутнього – вона може корелювати і з актуальним історичним моментом, у якому гротескно увиразнені певні негативні тенденції. Така особливість пояснюється специфікою самої драми як літературного роду: створення ефекту присутності «тут і зараз», співвіднесеність із теперішнім часом. Глобальність проблем, до яких звертається драма-антиутопія, зумовлює універсальність її художнього змісту: навіть виразні алюзії на історичні реалії або згадки про конкретні країни, як і ґрунтовна відмінність політичних переконань авторів, не позбавляють твори загальнолюдського значення. Так, «Маленька п'єса про зраду» містить чимало історичних алюзій, які нескладно декодувати реципієнтові-представникові пострадянського суспільства. В них недвозначно вгадується катастрофа на ЧАЕС, молодіжні організації на зразок жовтеньят і комсомолу, радянська тоталітарна система в різні періоди свого існування. О.Ірванець вдається до своєрідного генераційного маркування своєї героїні, дівчини Они: у розмові з торговкою вона зауважує інше ставлення до політичних ідеалів суспільства порівняно з поколінням старшої співрозмовниці. У цих рисах змодельованого автором художнього світу виразно проявляється така особливість драми-антиутопії, як асоціативність, що дозволяє актуалізувати інтелектуальну діяльність реципієнта і, відповідно, збагатити його сприйняття новими змістами.

Монодрама «Recording» за своїми художніми характеристиками наближається до виділеного О.Євченком різновиду дифузної драми-

антиутопії, яка поєднує в собі гротескну загостреність картини світу, апокаліптичні мотиви, представлені негативною антиутопією, й інакомовність, символічність, зосередженість на внутрішньому світі персонажа, властиві алюзорній. Песимістична картина майбутнього, представлена крізь призму сприйняття Старого, водночас характеризується універсалізмом і прихованою притчовістю: політична полеміка «бабайців» і «мамайців», яка начебто має на меті встановлення справедливого суспільного ладу, призводить до загибелі планети, оскільки на виборчій дільниці виявляється тільки одна кнопка, натиснувши яку, Єдиний Виборець нищить Землю. Автор водночас оперує відомими реципієнтові реаліями (передвиборча агітація, ізольована від сторонніх очей виборча дільниця) і глибокою метафорою Вибору, що в кінцевому підсумку зводиться до протистояння життя і смерті.

З жанром антиутопії поза драмою письменник далі буде бавитися у своїй прозовій творчості. Так, наприклад, жанр роману «Харків 1938» він визначатиме як антиантиутопію, оскільки «мінус на мінус дає плюс» [193]. Цікаво, що літературна критика не сприйматиме цей антиутопічний модус, і, наприклад, В.Агєєва рекомендуватиме письменнику відредагувати твір, аби наблизити його до історичної достовірності [1], а М.Стріха, навпаки, сприймає цей текст як «альтернативне геополітичне й історичне тло» виписане вельми ретельно автором, який вирішив «погратися з усіма» [180].

Проблеми жанрового аналізу сучасної драматургії, в якій, фактично, припиняють своє існування «чисті» жанри комедії й трагедії, закономірно підводять до глибшого осягнення фундаментальної категорій трагічного й пов'язаної з нею дефініцією «абсурдне».

Є.Васильєв, вдаючись до масштабних рефлексій, що стосуються історичної трансформації жанру трагедії в європейській літературі й фактичного її занепаду в сучасній культурі, звертається до праць Ф.Ніцше, В.Соловйова, М.де Унамуно, В.Беньяміна, М.Бердяєва, Р.Барта, Дж.Стайнера, Е.Бентлі, Ж.-П.Сартра, присвячених проблемам походження трагедії, її естетичній природі, особливостям трагічного героя та

переосмисленню жанру в процесі його історичного розвитку. Ряд міркувань цих мислителів (В.Беньяміна – про деградацію естетичних принципів великих античних трагедій у німецькій міщанській трагедії; Р.Барта – про космічний простір античного і протиставлений йому замкнений, приватний простір буржуазного театру; Дж.Стайнера – про метафізику як основу класичної трагедії, зруйновану раціоналізмом, що становить основу сучасного світосприйняття і підготований діяльністю провідних європейських мислителів) дають досить повне уявлення про причини занепаду жанру трагедії. Раціоналізація європейського світогляду, зведення первісних масштабів трагедії, в якій людина протистояла фатуму, до протистояння персонажа суспільній несправедливості стає однією з глобальних причин зникнення трагедії як «чистого жанру». Другою масштабною причиною є «розчинення» принципів класичної трагедії у «трагічному світогляді». Зведення трагедії до «трагічного світогляду» констатує Е.Бентлі [21; 312]. Сучасне мистецтво, як зауважує автор, схильне підміняти істинний дух трагедії полемікою, тимчасом сутність трагічного передають не слова, а крик – те, що словами виразити принципово неможливо. Найкращою метафорою трагічного автор вважає слова Г.Лорки «темний корінь крику» з поеми «Криваве весілля». Е.Бентлі звертається до поняття катарсису, що, як відомо, бере свій початок від античної теорії драми, і трактує його як здатність зазирнути в обличчя жаху, без якого неможливе його подолання в собі. Цікавими є міркування Ж.-П.Сартра про перспективи трагедійного жанру, великою мірою закорінені в його екзистенційну філософію, зокрема провідне для неї поняття екзистенційного суб'єкта. Мислитель наголошує на свободі трагічного персонажа і особливій ситуації вибору, в якій він опиняється (вибір здійснюють і Едіп, і Антігона), і констатує фундаментальну невідповідність світоглядних принципів античної трагедії сьогоденню, адже екзистенційна ситуація, в яку потрапляє Антігона, неможлива в сучасності. Однак Ж.-П.Сартр наголошує на тому, що й сучасна епоха ставить перед людиною ряд складних питань («прикордонних ситуацій»), і завдання драматурга – обрати з-поміж них найбільш суголосні

йому самому й представити їх у вигляді питань, що постають перед свободою суб'єкта. Уже цей приклад засвідчує особливу роль екзистенціалізму у формуванні світогляду сучасника, де трагічне корелює, а часто й ототожнюється з поняттям абсурдного. На думку П.Паві, в сучасній драматургії існує «плутанина понять трагізму й абсурду» [161; 537]. Саме цей теоретик пропонує розрізнити трагедію як жанр, підпорядкований певним законам, і трагедію як «антропологічний і світоглядний принцип» [161; 537], що знаходить втілення в художній творчості.

Помітний внесок в уточнення літературознавчої термінології в царині драматургії, передусім через розмежування сфер екзистенціалізму як філософії, основаної на відчутті абсурдності буття, й естетичної категорії абсурду, робить В.Мартинюк [134]. В основі запропонованого тут власне літературознавчого розуміння абсурдного лежить увиразнення естетичного наповнення цього поняття, що дозволяє розглядати його в контексті таких базових категорій естетики, як трагічне, комічне й трагікомічне. Залишаючи за терміном «театр абсурду» значення конкретно-історичного явища, В.Мартинюк оперує поняттям «література абсурду», акцентуючи на особливому естетичному ефекті, який справляють твори, що входять до цієї категорії. «Йдеться про ефект семантичного розриву в тексті, що розпадається на окремі нитки» [134; 23]. Особливу увагу автор приділяє співвідношенню названих провідних категорій естетики й абсурдного як особливого типу мистецького освоєння дійсності. Трагічне й комічне, як зауважує В.Мартинюк, орієнтовані на створення певної системи значень, абсурдне натомість має деструктивний характер і оприявнюється у вигляді семантичного розриву. Хоча деструкція не є його остаточною метою, абсурдне зосереджене на невідповідності, браку того, що «має бути». Поняття трагікомічного потрактоване автором як таке, що охоплює абсурдне, однак відрізняється від нього прагненням до гармонізації, абсурдне ж натомість – «це передовсім тривога, гостре відчуття розриву, яке може розвинути у повну семантичну руйнацію» [134; 23]. Саме естетичне й семіотичне розуміння явища абсурдного дозволяє досліднику відмежувати

літературу абсурдного від філософської сфери, адже семантичні розриви в художній тканині літературного твору далеко не завжди стають для реципієнта приводом для переживання відчуття абсурдності буття. Досліджуючи твори М.Куліша «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Вічний бунт», «Маклена Граса», В.Мартинюк кваліфікує їх як п'єси з елементами абсурдного й наголошує на тому, що абсурд як принцип естетичного освоєння дійсності позбавлений тут тотальності, на відміну від драматургії Е.Йонеско чи Д.Хармса: твори М.Куліша виразно відображують прикмети епохи, в яку створені, персонажі мають досить високий рівень типажності. Однак наявність семантичних мікророзривів у художній структурі п'єс спричинюють множинність інтерпретацій і великою мірою ускладнюють процес жанрової ідентифікації творів. Наприклад, «Патетичну сонату» дослідник трактує як (не)трагедію, «Мину Мазайла» – як (не)комедію, «Народний Малахій», на його думку, може бути правомірно визначений як комедія, трагедія чи драма.

Широке трактування абсурдного пропонує І.Качуровський, розглядаючи це поняття у зв'язку з категорією фантастичного. Якщо фантастика в художніх творах, від фольклору до науково-фантастичних творів, має певне функціональне значення (незвичайні події, перевтілення, поява чарівних артефактів тощо здобувають безпосереднє пояснення у фабульній організації), то твір, в основі якого лежить абсурдне, – «це твір, де ірреальні події не мають ані причин, ані наслідків» [111; 117]. Зауважимо, що значення абсурду як особливого погляду на світ, репрезентованого художнім твором, може бути розкрито тільки в ширшому культурному контексті, сприйняте як символ чи метафора у процесі рецепції. І.Качуровський простежує історію становлення абсурдного у світовій літературі XIX – XX ст., від гоголівського «Носа» і «Перевтілення» Ф.Кафки до сюрреалізму, екзистенціалізму й «магічного реалізму», акцентуючи розрив причинно-наслідкових зв'язків як провідну ознаку цієї естетичної категорії.

В аналізованих творах О.Ірванця абсурдні ситуації дозволяють на рівні образності «відчитати» метафоричне значення певних реалій. Так, у п'єсі «Recording» Старий, готуючись здійснити доленосний вибір між двома політичними силами – «бабайцями» і «мамайцями», зрештою виявляє, що в кімнаті, де має бути здійснений Великий Вибір, тільки одна кнопка. Послідовний аналіз образних домінант твору, передусім імпліцитного протиставлення інформаційних «метаповідей», що обслуговують футуристичні «владні дискурси», і приватної сфери, а також людської тілесності, дозволяє розкрити метафоричне значення цієї абсурдної ситуації: офіційна мова, яка безперервно ллється на героя з динаміків і екранів телевизорів, нічого не репрезентує, а тільки приховує від нього смертоносну сутність політику майбутнього. На наш погляд, у п'єсі «Recording» О.Ірванець моделює ситуацію, в якій трагічне і абсурдне тотожні, однак природа трагічного суттєво відрізняється від його первісного трактування, адже, за аристотелівським визначенням, трагедія зображує людей «кращих за сучасників». Образ Старого натомість може бути інтерпретований і як постать «маленької людини», і як граничне художнє узагальнення – представник «людства взагалі», що протистоїть долі. Метафора вибору, провідна для твору (Великий Вибір, що його здійснює Єдиний Виборець), виявляє іронічну кореляцію з концепцією екзистенційного суб'єкта, запропонованою Ж.-П.Сартром (варто нагадати, що сутність трагедії філософ вбачав у свободі персонажа, який опиняється перед вибором). Однак дії Старого зумовлені не його волею, а нав'язливим впливом мас-медіа, що зрештою спричинює виснаження й афективний стан, у якому герой стає призвідцею світової катастрофи. Таким чином, автор зосереджує увагу на фатальній відчуженості людини від власного досвіду й почуттів, адже людська свідомість, відповідно до постмодерністського світогляду, виявляє свою принципову «цитатність», сформованість впливом чужорідних наративів. Єдине, на що здатен спертися персонаж у світі, який «поплив», «злетів з вісі» [137; 147], – це безпосередність тілесних проявів, інстинкти й підсвідоме прагнення жити. Трагізм і абсурдність у цьому художньому

контексті ототожнюються не завдяки складності й фатальності життєвого вибору, а через принципову нездатність людини здійснити свій власний вибір.

Елементи драматургії абсурду знаходимо і у п'єсі «Брехун з Литовської площі», в якій українці за кордоном прикидаються не-українцями, але згодом правда про їхнє громадянство з'ясовується через випадковий збіг обставин. М.Коновалова зауважує, що основні акценти п'єси спрямовані не на об'єктивні обставини, а на те, як себе в них позиціонують персонажі: на її думку, обмежений Литовською площею у польському Любліні та кількома годинами ночі хронотоп «зумовлює схематизм сюжету драми, п'єса потенційно не містить «другого пла-ну». У тексті немає додаткових сюжетних ліній – авторську увагу зосереджено на моделюванні необхідної ситуації за допомогою діалогу, в якому, з одного боку, відчувається відстороненість героя (він ніби її не слухає), а з другого – триває ретро-спективний монолог як темперовано відверта, подекуди хаотична сповідь героїні з інкрустацією самооцінкової, самопізнаннєвої рефлексії» [116; 15]. Усе це свідчить на користь можливості говорити про «Брехуна з Литовської площі» як про «драму переходу», в якій українці у сусідній Польщі, більш того – у колись українському Любліні, прикидаються не-українцями, ніби розривають свою “перехідну” ідентичність між європейською та російською картинами світу.

П'єси, художня структура або окремі фрагменти яких витримані у формі зібрання / засідання / наради, дають широкі можливості для безпосередньої репрезентації складної філософської проблематики, зіткнення різних життєвих позицій, моделювання яскравих характерів. Традиція організації драматичного цілого за таким художнім принципом налічує близько двох з половиною століть, однак стала предметом спеціального літературознавчого дослідження порівняно недавно, передусім у дисертації А.Голькара [48]. Дослідник акцентує увагу на розмаїтті модифікацій, у яких може поставати ця жанрова форма: «судові засідання, пародії на них, засідання-бенкет, [...] адміністративні засідання, [...]

засідання у наукових установах, сімейні зібрання, засідання у формі дружнього диспуту, засідання-політичні дискусії, засідання-слідство у дусі постмодернізму та деякі інші» [48; 1]. Дискусійний характер п'єси-засідання є її конститутивною характеристикою, що визначає саму сутність цієї жанрової форми. А.Голькар зауважує, що звернення до форми засідання у драматургії нерозривно пов'язане з відкриттям так званої «внутрішньої дії», яке відбувається вже у XIX ст. Так, О.Пушкін у своєму творі «Борис Годунов» моделює сцену засідання царської Думи, особливість якої «полягає в різкому піднесенні розмовного шару над візуально-ігровим» [48; 7]. Це дає підстави досліджувати названу драму, як і «Бенкет під час чуми», у вимірах концепції конфлікту, що належить Г.Ібсену і Б.Шоу й була сформульована значно пізніше за появу цих творів О.Пушкіна, оскільки основний пласт їх художнього змісту становлять «філософські роздуми про позицію людини, що переживане вирішальні хвилини свого життя. Зовнішні події і психологічний стан персонажів набувають сенсу лише як атрибути дискусії, яка розгортається у дії» [48; 7]. Пушкін є новатором і в плані освоєння специфічних виражальних засобів, до яких належать «елементи невербальної виразності» [48; 7], застосовані для відтворення напруженого емоційного стану, який охоплює учасників сцени-засідання у «Борисі Годунові», а також символічні образи з «Бенкету під час чуми» (чорний візок, яким керує негр) і пісенні партії персонажів того ж твору.

Характерною ознакою сцен-засідань стає послаблення власне емоційного елементу драматичної дії й організація її «на основі розвитку раціонально-логічних зв'язків і переходів» [48; 8]. А.Голькар слушно зауважує, що такий принцип розбудови драматичного твору не стільки змушує глядача співпереживати персонажам, скільки перетворює його на співрозмовника. Отже, форма драми-засідання у багатьох відношеннях стає предтечею театру Б.Брехта з його настановою на посилення логічних зв'язків, раціонального начала і свідоме емоційне «відсторонення» реципієнта. Зауважимо принагідно, що новаторські принципи епічного театру сприяють подальшому розвитку жанрової форми п'єси-засідання,

активно застосовуючись у драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. До таких принципів належать, зокрема, «стирання «четвертої стіни», [...] введення «коментатора» до структури дії [...], ефект відчуження [...], «зонги»» [48; 13]. Форма п'єси-засідання активно застосовується драматургами упродовж ХХ ст., корелюючи з такими магістральними тенденціями розвитку драматургії, як інтелектуалізація, розвиток неміметичних художніх матриць, родова дифузія (епізація й ліризація драми). При цьому вона виявляє протилежні авторські настанови – як свідоме руйнування життєподібності засідань («Балаганчик» О.Блока, «Цар Голод» Л.Андрєєва), так і максимально точну їх імітацію як у структурному, так і в часовому плані (ця тенденція посилюється у 20–30-ті рр. ХХ ст., виявляючи величезні художні ресурси драми-засідання). Особливий тип цієї жанрової форми становлять найрізноманітніші неформальні дискусії, що розгортаються у родинному колі, дружньому товаристві тощо («Ляльковий дім» Г.Ібсена, «Одруження» і «Нерівний шлюб» Б.Шоу, «Небезпечний поворот» Дж.Б.Прістлі, «Сімейний суд» Д.Фаберрі [48; 9]. В ході дискусії, яка часто становить ретроспекцію, відкриваються обставини минулих подій, які мають особливе психологічне і світоглядне навантаження; персонажі виявляють складні, часто суперечливі риси характеру, а головний герой часто переживає болісні трансформації. Драма-засідання, як уже було зазначено, відкриває особливі можливості для «внутрішньої дії», акцентованої за допомогою невербальних технік, складних авторських ігор із художнім часом, як, наприклад, у творах Дж.Б.Прістлі «Небезпечний поворот» та «Час і сім'я Конвей». Промовистим прикладом може також слугувати відома сцена «родинної наради» з комедії М.Куліша «Мина Мазайло», в яку органічно вплетено «внутрішню дію» – видіння Мазайла, у яких йому з'являються предки.

Драма-засідання стає однією з найпопулярніших жанрових форм української драматургії 80-х років ХХ ст. Великою мірою це пояснюється демократизацією суспільного і мистецького життя, що загалом зумовлює активність жанрових пошуків, послідовну деструкцію численних радянських міфів, психологізацію драматичних характерів. Вона дає широкі можливості

для рефлексій над проблемами, що тривалий час замовчувалися в літературі соцреалізму, дозволяє акцентувати зв'язок моральних устоїв людини із життям соціуму, простежити згубний вплив застарілих суспільних інститутів на становлення людини, передусім молодой («Драма в учительській» Я.Стельмаха, «Кафедра» В.Врублевської, «Мені тридцять» Л.Хоролець). Н.Мірошніченко зауважує: «Форма п'єси/наради, п'єси/дискусії, яка зриває маски і будує конфлікт на протесті творчої енергії проти життєвої інерції і підкоренню обставинам – стає популярною на українській сцені» [139; 160]. Названі твори відповідають жанровим особливостям п'єси-засідання, виробленим упродовж досить тривалої історії її формування, що стосуються передусім часової організації і концепції центрального персонажа. «Зображуваний (сценічний) час тут має ту ж саму тривалість, що і час спектаклю, – зауважує А.Голькар. – Проте для їхньої структури дуже істотною є ретроспективність: основна «подія» відбувалася на початку дії драми, а сама драма являє собою аналіз і обговорення цієї події» [48; 11]. У центрі драми зазвичай перебуває один персонаж, наділений сильним характером, який опиняється в опозиції до свого оточення через власні переконання, розкривається в міру розгортання драматичної дії/дискусії. За цим принципом організована система персонажів і драматична дія у п'єсах В.Врублевської «Кафедра» і Л.Хоролець «Мені тридцять». Героїня першої, аспірантка, протистоїть завідувачу кафедри Бризгалову, який втілює кар'єризм і пристосуванство, що часто стають об'єктами викриття у творах «вісімдесятників». Центральний персонаж другого з названих творів, тридцятирічна Ліда, на порозі свого ювілею втрачає роботу через принциповість власної позиції й замість товариства боягузливих колег проводить свято в колі найдорожчих людей, які допомагають їй здійснити переоцінку життєвих пріоритетів, розібратися в собі. Іншим важливим аспектом моделювання системи персонажів драми-засідання 80-х років ХХ ст. стає відзначена Н.Мірошніченко міфологема «зривання масок», що постає як вияв деструкції традиційної для соцреалізму опозиції «герой – антигерой», де перший неодмінно поставав носієм радянських ідеологем.

Натомість драма-засідання кінця ХХ ст. тяжіє до «перевертання» цієї опозиції, утвердження справжніх людських цінностей на противагу кар'єризму й демагогії, що прикриваються гучними словами. Характерним прикладом може слугувати «Драма в учительській» Я.Стельмаха. Дискусія розгортається між двома «полюсами» – постатями Литвина, який стає порушником порядку, і відмінника Засеки, що тільки позірно є героєм. «В основі дійства — монтаж двох «нарад» — в учительській і учнів під її дверима, як дві обернені сторони однієї медалі. Дві паралельні лінії згодом сплітаються в один вузол, і в цій діалогічності двох тлумачень ситуації закладено ще один, додатковий конфлікт, який і виявляється зрештою основним у п'єсі» [139; 159]. Протиставлення «героя» і «антигероя» (активіста і хулігана) зрештою набуває психологічної глибини: виявляється, що Литвин правий з точки зору людської порядності, а відмінник Засека здатен на підлість. Неоднозначність конфлікту стимулює глядача до роздумів, а підтекст твору дозволяє екстраполювати його проблематику на суспільство, в якому навішування ярликів стає нормою, а офіційна риторика приховує потворні явища.

Своєрідних трансформацій зазнає драма-засідання в добу постмодернізму. На пострадянському просторі її художнє переосмислення видається особливо продуктивним, оскільки ця форма дозволяє безпосередньо відтворити зіткнення різних ідеологічних позицій, дає широкий простір для іронічного перепрочитання численних радянських ритуалів, втілених саме у вигляді наради / засідання / з'їзду.

Яскравою ілюстрацією послідовної реалізації постмодерністських художніх інтенцій у формі драми-засідання можуть слугувати п'єси В.Діброви «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії (стенографічний звіт-опера)» і «Короткий курс», докладно проаналізовані О.Бондаревою з точки зору репрезентації історії, жанрового та стильового еkleктизму. Провідним принципом моделювання сценічного дійства дослідниця вважає заперечення лінійного характеру історичного часу – характерне для постмодернізму відчуття конечності історії людства зумовлює «бачення історії ХХ століття

як замкненої сцени маріонеткового театру (одна з можливих моделей постмодерністської, принципово нелінійної рецепції соціальної процесуальності, оскільки постмодерністська «процесуальність», позбавлена минулого і майбутнього, розгортається «після хронології», поза часом, свідомо ламаючи лінійний вектор історії» [33; 447–448]. Драматичне дійство у названих творах організоване за принципом поля вільної комбінаторики, де історично значущі концепти не просто травестуються, а й перетворюються на порожні «знаки»-симулякри. О.Бондарева звертає увагу на авторське жанрове визначення, яке засвідчує гібридність художнього цілого: суха протокольна фіксація фактів («стенографічний звіт») сусідить у ньому з високим мистецтвом опери. П'єса акумулює досвід «театру абсурду», комедії дель арте, брехтівського «епічного театру». Дійові особи в ній уподібнюються до масок, а дійство великою мірою створює ефект імпровізаційності. Так, перший секретар ЦК Товариш Харашо становить певне узагальнення, збірний портрет радянських вождів. Дії, що розгортаються на сцені, мають виразні ознаки ритуалу, незрозумілого непосвяченому глядачеві, і витлумачити їх зміст покликана постать Ведучого, який виконує роль посередника між ляльковим театром політикуму і реципієнтом. Провідною характеристикою змодельованого у п'єсі абсурдного світу стає «комунікативний розрив» (Ж.Дерріда), втрата словом будь-якого зв'язку з реаліями, які воно позначає. «Комунікативний розрив» увиразнюється завдяки реакціям делегатів на безглузду промову Товариша Харашо: одностайне схвалення викликають найбільш абсурдні фрази. Нарешті, втрата словом провідної функції – забезпечувати комунікацію між людьми – оприявнюється у невербальних фрагментах дійства, передусім виступі Кордебалету, зміст якого розкривається у коментарях Ведучого.

Якщо «Двадцять таких-то з'їзд нашої партії» має чимало спільного з комедією дель арте, то «Короткий курс» виявляє спорідненість із жанром фарсу. Для обох творів характерна мовоцентричність, що полягає у специфічно постмодерністських підходах до самого феномену мови –

остання не стільки продукує значущі змісти, що забезпечують пізнання реальності, скільки засвідчує ілюзорність будь-яких значень, існування мови як самостійної реальності. «Короткий курс» ще наочніше, ніж попередній твір, представляє ідею «кінця історії». Історичний час як такий припиняє своє існування, відповідно, умовність і взаємозамінність історичних постатей стає очевидною. Сама назва твору є алюзією на «Короткий курс історії ВКП(б)», канонізований Сталіним, відповідно, провідними постатями цього політичного фарсу стають Ленін, Сталін і Троцький. Деканонізація й іронічне розвінчання знакових для радянського офіціозу фігур проявляється передусім у їхній взаємозамінюваності – вони вбрані у схожий одяг, а окремі атрибути (кашкет, люлька тощо) є звичайним реквізитом; на початку кожної дії ці персонажі міняються вбранням. Художня структура фарсу прочитується в загальному принципі організації драматичного дійства. Стародавній фарс становив жанр, у якому поєднувалося сакральне (орієнтація на сюжет Страстей) і секуляризоване начало (постать блазня Бобо). У творі В. Діброви поряд із персонажами, які запозичені «з нещодавнього історичного сакралітету» [32; 448], з'являється фігура Поскрьобишева, який виконує роль прислужника, секретаря, але згодом виявляє властивості розпорядника «історичного» дійства, трікстера і справжнього владаря умовного простору сцени. При цьому сама ця постать, як і постаті «вождів», позбавлена біографічної конкретики. «Якщо для людей літнього віку сьогодні прізвище Поскрьобишева ще може сприйматися як реально-історичне, то для покоління самого В. Діброви воно вже позбавлене конкретного наповнення і є повноцінним симулякром...» [29; 449]. О. Бондарева зауважує, що В. Діброва у цій п'єсі «не без іронії імітує слабкі сценічні моменти «п'єси-засідання» – актуальної жанрової модифікації української ті російської драматургії 70-х років ХХ ст. [...] Він також апелює до нововведень класичної реалістичної драми («німа сцена» у «Короткому курсі» є травестуванням фінальної сцени «Ревізора»), насичує сценічні епізоди родієвим змістом сучасних бойовиків (замість «словесних

суперечок» класичної драми безліч натуралістичних рукопашних бійок між персонажами)» [29; 451].

Твір О.Ірванця «Прямий ефір» за формальними ознаками становить п'єсу-засідання, в якій особливо відчутним є пародійний модус, спрямований на демонстрацію слабких сторін пострадянського соціуму. Очевидною є мовоцентричність змодельованої автором ситуації: індивідуалізоване мовлення персонажів обертається навколо вигаданого явища, однак жодним чином не висвітлює його сутності, характеризуючи самих дійових осіб. Неоковирний термін-авторський неологізм є симулякром, довкола якого центрується «гра заради гри», що цілком відповідає естетичним принципам західного постмодернізму. Сама «подія розмови» про явище начебто характеризує демократизацію українського пострадянського суспільства; феномен, який обговорюється в студії, опиняється в одному ряду з тими сторонами радянської дійсності, які тривалий час опинялися поза офіційним дискурсом: *«Отже, мультипльондизм. Услід за наркоманією, проституцією, інфляцією та інтерференцією виявилось, що й він притаманний нашому суспільству, хоча це тривалий час і замовчувалося»* [98; 40].

Термін «мультипльондизм», «означник без означуваного», сам становлячи «сміслову порожнечу», разом з тим розкриває суспільні настрої, репрезентантами яких постають персонажі: *«заслужений вчитель, заступник директора по виховній роботі середньої школи-спецінтернату номер 329-біс пані Катерина; [...] представник збройних сил, Начальник виховного відділу Генерального штабу генерал-адмірал Момотко; відомий політик, сенатор попереднього скликання, а зараз співголова Партії Розвитку пан Павло»; «представники молодшої генерації» – Інга, «молодший продавець торговельного центру «Купи», і Стефан, цьогорічний випускник середньої школи, на сьогодні – безробітний»* [98; 40].

Мовні партії персонажів становлять певні узагальнені зрізи буття сучасного авторові соціуму, міні-дискурси, що розгортаються довкола концепту-симулякра. Таким чином, «мультипльондизм», який перетворюється на метафору всього нового й «прогресивного», також стає

засобом виявлення «слабких місць» національної, культурної, політичної свідомості українців. Водночас він корелює з «історичним несвідомим», викликаючи у мовців індивідуальні асоціації: не розуміючи сутності явища, вони, однак, пов'язують його з певними уявленнями, що відповідають їх світобаченню, приципам розмежування «свого» і «чужого», якими керуються персонажі. Вчителька, пані Катерина, вбачає у мультиплюндизмі щось загрозливе й непристойне:

«Ведуча. Я дозволю собі, пані Катерино, децю загострити питання, що ми його вам хочемо поставити. Як ви гадаєте, от мультиплюндизм серед вихованців... серед вихованок вашої школи-спецінтернату [...], от як ви гадаєте, мультиплюндизм у вашій школі, має він, так би мовити, шанси?»

Вчителька. Ні, я думаю... хоча, ви розумієте, наша школа – це заклад нетиповий, своєрідний. [...] А контингент у нас, як ви самі розумієте, дуже складний. Але щоб вони... ні, це неможливо. У нас же персонал увечь час із ними, і вночі чергові вихователі теж. Ну там, може, хтось один, крадькома. Але в загальній масі колектив у нас здоровий і, я гадаю, здатен дати відсіч будь-яким проявам...» [98; 40]. Під соцреалістичну «агітку» стилізований вірш «вхованки, з якою ведеться велика робота», що його цитує пані Катерина:

*В минуле канув бандитизм,
а також дзен-буддизм.
Я вірю відійде туди ж
і цей мультиплюндизм! [98; 46]*

Пародійний вірш водночас може бути сприйнятий і як прояв постмодерністської ризоми, принципів гри й цитатності, що проявляються як зрівняння у значенні найрізноманітніших явищ.

Політолог пан Павло виявляє ліберальну позицію, однак його виступ не тільки засвідчує нерозуміння сутності явища, а й вказує на провінційність пострадянської науки: «Отже, «мультиплюндизм» – це складне слово, перша його частина від латинського «мульти», що означає «багато», «безліч», а друга – від кореня «плюндус», ну це, я гадаю, перекладу не потребує... Про

мультиплюндизм за кордоном уже чимало написано, ось і нещодавно теж вийшов із друку там у них збірник цілого колективу авторів (бере до рук якусь книгу, читає титул) «Малтіпландізм е-е... фром зе естердей ту зе туморров». Тобто, перекладається ця назва, як... «Мультиплюндизм не має майбутнього». [...] Наш дослідний інститут теж отримав для своїх спецфондів одного примірника цієї книги, саме зараз фахівці її вивчають, можливо, ми навіть щось перекладемо й видамо тут у нас який-небудь скорочений варіант для обмеженого користування» [98; 42–43].

Генерал підходить до вирішення «проблеми мультиплюндизму» з позиції грубої сили, що було дуже поширеним у радянській армії: «Я не виключаю, може, хтось із новобранців іще вспів нахвататися цього на гражданці, але вже в армії... хотів би я побачить, наприклад, після п'яти годин стройової підготовки, або після маршового кидка в повній викладці – який може бути мультиплюндизм?» [98; 46]. Представниця молодшого покоління, продавчиня Інга, не має власної позиції стосовно предмету дискусії, а випускник Стефан асоціює його виключно з молодіжним бунтом, не підпорядкованим жодній меті: «Ну бо чьотко це все. Кльово, одним словом. Усе по-новому, по-інакшому, ніж було до цих пір. Повинні ж це всі зрозуміти – все по-інакшому!..» [98; 47].

Незважаючи на простоту драматичної дії, вона виявляє свою багаторівневість, що проявляється передусім у двоплановості: репліки співрозмовників адресовані глядачам, проте водночас у стідії ведуться й інші розмови. Спочатку це слова Ведучої, звернені до учасників передачі, зауваження стосовно їхньої позиції й манери висловлюватися. Проте вторгнення військових, які проголошують перемогу Надзвичайного Комітету, а згодом – хлопців у шкірянках, що представляють Центральний Штаб, сприяють глибшому рокзриттю характерів і «біографій» персонажів. Так, виявляється, що Генерал підписав обидва звернення, підтримавши таким чином політичні табори, що ворогують. З емоційних реплік Вчительки, адресованих дочці Нінці, стає зрозумілим, що дівчина – затята «мультиплюндистка» і підтримує чужу матері ідеологію. Така логіка

саморозкриття гротескних постатей персонажів продиктована пародійним перелицюванням самого жанру драми-засідання: ця форма передбачає певну ретроспекцію, рефлексії над якою проливають світло на невідомі обставини, розкривають приховані імпульси й риси характеру дійових осіб або й перетворюють їх на власну протилежність («Небезпечний поворот» Дж.Б.Прістлі). Водночас сцени захоплення студії дозволяють увиразнити внутрішню дію, що, як уже було сказано, становить важливу складову п'єси-засідання. Даючи інтерв'ю у прямому ефірі, персонажі намагаються висловлюватися в ключі «метанаративів», які є для них звичними і корелюють з тими масками, які вони звикли носити у повсякденному, передусім професійному, житті. Однак, спійманий на гарячому, принциповий і категоричний Генерал починає проявляти риси пристосуванця: *«Ведуча. Мені пригадується, пане генерале, що деякий час тому ви говорили децю інакше й навіть визнали, що якби ваше управління отримало вказівку від вищестоящих органів щодо впровадження... щодо впровадження нових ідей у лавах армії.../ Генерал. Ну й мало, що я там говорив! Це була моя військова хитрість, щоб виявити прихованого ворога. І я виявив!»* [98; 50] Такий поворот не є несподіванкою, оскільки підготований реплікою Генерала під час виступу. Засуджуючи «мультиплундизм», він зауважує: *«Хоча з іншого боку, якщо наш виховний відділ отримає необхідні вказівки й розпорядження, тобто якщо керівництво нашої держави вважатиме, скажемо, за доцільне... але поки що, я наголошую, поки що в нашій армії цього нема, бо воно нам непотрібне й суперечить самому духові наших доблесних збройних сил»* [98; 44]. Генерал, який є, безумовно, не психологізованим образом-характером, а радше маскою, репрезентує, таким чином, саму державну структуру, що приховує власну безпринципність за промовистими гаслами. Політолог займає таку саму позицію, щоправда, робить це інакше – почувши про масштабну акцію проти «мультиплундистів», яку оголошує Надзвичайний Комітет, спішить висловити своє захоплення демократичністю нового уряду, який дозволяє продовжувати дискусію в

студії, за що отримує іронічний коментар Ведучого: *«Дякую, пане професоре, за вичерпний коментар... і за добру реакцію»* [98; 51].

А.Усова вважає, що, попри зриму цілісність форми твору, «за змістом текст поділений на чотири асиметричні частини. Три з них змінюють одна одну відповідно до встановлення різних політичних режимів, а четверта – це завершення гри з реципієнтами, розкриття умовності, ілюзії подій телевізійної передачі. Асиметрія змістових частин супроводжується симетрією поглядів окремих учасників дискусії» [188; 187]. М.Шаповал розглядає «Прямий ефір» у досить невластивому п'єсі-засіданню аспекті – у контексті авторської присутності, або «експлікації авторської проєкції» безпосередньо у драматургічному тесті, вводячи цю п'єсу у широкий синхронно-діахронний контекст – від «Патетичної сонати» М.Куліша до п'єс української «нової хвилі» («Синій автомобіль» Я.Стельмаха, «Археологія» та «Смерть Ван Халена» О.Шипенка) та драматургічних творів сучасників О.Ірванця («Двадцять такий то з'їзд ношої партії» В.Діброви, «Танці гончарного кола» Л.Чупіс) [202; 269].

Раніше вже згадувалося про панмовний характер п'єси, дія якої розгортається довкола обговорення поняття-симулякру. Однак мовоцентричність художнього світу О.Ірванця проявляється не тільки в дискусії про «мультипльондизм», а й в інших епізодах. Феномен мови у творі піддається суто постмодерністському прочитанню: мова потраткована як провідний інструмент формування «метанаративів», що визначають масову свідомість, і як цілком порожній «код», що жодним чином не прояснює сутність речей, зате робить можливою довільну гру означниками. Тексти обох звернень, які Диктор з примусу проголошує в студії, акцентують комунікативний розрив і повну невідповідність дійсності тому порядку речей, який декларують новостворені уряди. Риторика політичних сил, які захоплюють студію, радикально відрізняється. Явний натяк на пафос перемоги «світового соціалізму» прочитується у петиції Надзвичайного Комітету: *«Деструктивний і волюнтаристичний зміст цієї ідеї сьогодні вже ні в кого не викликає сумніву. Тому ми, члени Надзвичайного Комітету,*

створеного з волі народу сьогодні ввечері, керуючись глибоким усвідомленням важливості історичного моменту, перебираємо на себе всі повноваження керівництва нашим суспільством, армією та державою» [98; 49]. Однак, незважаючи на заяву про переслідування «мультиплюндистів», представники нової влади дозволяють учасникам передачі вільно говорити про заборонене явище в прямому ефірі. Натомість прибічники Центрального Штабу Мультиплюндизму обіцяють повну недоторканість супротивникам «прогресивного явища», однак насправді чинять зовсім інакше: б'ють «мультиплюндиста» Стефана як зрадника, розстрілюють Генерала, попередньо призначивши його «командувачем Південним Приполярним військовим округом». У пострадянському і постколоніальному контексті така невідповідність офіційної мови справжній сутності влади, яка нею послуговується, сприймається уже не в межах постструктуралістського теоретизування, а як художнє відображення цілком реальних історичних фактів.

Водночас викриття потворних сторін колоніальної і постколоніальної реальності позбавлене конструктивних інтенцій – все дійство виявляється зрештою масштабною грою, якою керує Режисер, упродовж вистави невидимий для глядача. У фіналі цей персонаж дає характеристику всьому, що відбувалося в студії: *«Фу, запара... Ну і треба ж таке вигадати – мультиплюндизм... І понаписують же...»* [98; 55]. Варто зауважити, що подібний прийом постає і в романі Ю.Андруховича «Рекреації»: збройний переворот, що переживається персонажами як черговий замах імперії на національний культурний і політичний простір, виявляється постановкою режисера святкового дійства Мацапури. Таким чином, у творчості представників «Бу-Ба-Бу» спостерігаємо загальну постмодерністську тенденцію до іронічного «перелицювання» історії, що дозволяє виявити її больові точки, потворні сторони віджилих режимів, перетворення лінійної історії, передусім колоніальної (в українському варіанті постмодернізму) на замкнений простір карнавальної площі, підпорядкованого законам цитатності й тотальної іронії.

Загалом Олександр Ірванець відносно вільно поводиться з актуальними для драматургії ХХ століття жанрами, в'їдливо травестує їх радянські матриці, наприклад, п'єсу-засідання, контамінує різні жанрові модуси, як-от монодраму і антиутопію, демонструє здатність вести інтелектуальний діалог з європейською традицією драматургії абсурду. Логіка постмодерного мислення драматурга, його недовіра до офіційних авторитетів та метанаративів мала би травестувати і вповні совєтський жанр революційної п'єси, проте О.Ірванець витворює його нову версію без жодної іронічної нотки, адже він сам активний учасник українських революцій ХХІ століття і сприймає ці події доволі серйозно, як унікальний шанс українців «зшити» країну та сформувати власну громадянську ідентичність.

Висновки до Розділу III

Жанрові особливості п'єс О. Ірванця яскраво репрезентують складні жанротворчі процеси, що відбуваються в українській драматургії кінця ХХ ст. (епізація й ліризація драми як літературного роду; активне міфотворення; переосмислення жанрових матриць, вироблених попереднім літературним процесом, причому тут може йтися як про віддалені історичні епохи (модифікації жанру містерії), так і популярну у 70–80-ті рр. ХХ ст. форму п'єси-засідання).

Одним з найбільш репрезентативних жанрових утворень у доробку драматурга стає монодрама-антиутопія. Ця літературна форма характеризується узагальненістю свого змісту, що наближає її до притчі, наділеної глибоким символічним змістом, проте водночас О.Ірванець насичує свої тексти виразними історичними алюзіями, впізнаваними для представника посттоталітарного суспільства («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»). Важливою ознакою монодрами є сповідальність, орієнтованість на саморефлексії єдиного персонажа, що в процесі історичного розвитку жанру формується як реакція на дедалі більше зростання значення індивідуальності. Монодрама репрезентує «людину взагалі», що зображується в максимально загостреній екзистенційній

ситуації, і О.Ірванець вдало поєднує цю ознаку з антиутопічним сюжетом, в основі якого – апокаліптичні мотиви («Recording»). Автор широко використовує можливості монодрами як особливої комунікативної ситуації, що не тільки актуалізує важливі історіософські змісти й залучає глядача до активних рефлексій, а й репрезентує процес самоідентифікації персонажа.

Потужні тенденції реміфологізації, що спостерігаються у світовій і вітчизняній драматургії ХХ ст., яскраво представлені у драмі «Електричка на Великдень», у якій поєдналися елементи містерії, символістської драми і «драми абсурду». Ці елементи співіснують у художній системі твору за принципом жанрової конвергенції (Є. Васильєв), оскільки мають чітко виражені сюжетні лінії-відповідники. Найпотужніше, містерійне, начало у творі зумовлює особливу концепію художнього часу: застосовуючи до побутових сцен лінійну темпоральну модель, автор чітко фіксує у драматичній дії точку перетворення профанного часу на сакральний, циклічний, співвідносний зі Страстями Христовими. Тема страждань Ісуса уводиться за допомогою біблійного інтертексту, органічно вплетеного в репліки двох центральних персонажів, що становлять сучасний інваріант діалогу Христа і Понтія Пілата.

Панмовний характер постмодерністської естетичної системи чи не найповніше втілюється у п'єсі «Прямий ефір», яка становить своєрідну пародію на жанр драми-засідання, популярний у радянській драматургії кінця ХХ ст. В центрі твору перебуває концепт-симулякр, асоційований з новими віяннями в суспільному житті, довкола якого розгортаються «метанаративи» – репліки персонажів, представників різних суспільних верств, запрошених для виступу на радіо. Автор застосовує провідні принципи драми-засідання: внутрішню дію, що оприявнюється за допомогою емоційних реплік і невербальної поведінки персонажів; ретроспективний показ минулих подій шляхом поступового розкриття їх під час діалогу. Мовна поведінка дійових осіб не стільки характеризує їх особистісні риси, скільки репрезентує суспільні тенденції, які вони представляють, і маркує «комунікативні розриви», що корелюють з

постмодерністськими концепціями мови як довільної гри «порожніх» означників.

Отже, жанровий склад драматургії О. Ірванця відображує цілий ряд найбільш промовистих тенденцій світового і вітчизняного драмопису ХХ – початку ХХІ ст., що пов'язані не тільки з суттєвою зміною поглядів на природу драми як літературного роду, а й з принципами художнього мислення доби постмодернізму (еклектика, наративізація людського досвіду, іронія, ігрові стратегії, цитатність).

Розділ IV

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ О. ІРВАНЦЯ- ДРАМАТУРГА: «ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЧУТТЄВІСТЬ» І МЕНТАЛЬНІ СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ

Нестандартність драматургії О.Ірванця, її невідповідність усталеним для українського літературознавства/мистецтвознавства 1980-1990-х рр. критеріям аналізу драматургічного твору суттєво утруднювали її наукову та критичну рецепцію в Україні, подеколи – аж до абсурдних формул. Так, наприклад, Л.Барабан у публікації 2008 року ставив драматургію О.Ірванця в один ряд із абсолютно різновалентними за своєю природою п'єсами К.Демчук, Т.Оглобліна, С.Новицької, В.Лісюка, говорячі про його драматургічні знахідки лише у контексті «сільської» драми [12; 43]. І це виглядало дуже неоковирно, особливо якщо врахувати, що «Бу-Ба-Бу» – це письменники міста і міського карнавалу, на чому, скажімо, наголошують Н.Філоненко [190] та У.Блекер [211]; більш того, їх урбанізм було задекларовано ними самими ще 1995 р. в «Апології блазнеади». Утім, Г.Липківська ледь не про всю українську драматургію незалежної України писала як про «дуже сільську», а Л.Залеська Онишкевич, дискутуючи з нею, радила звернути увагу на драми О.Ірванця і Б.Жолдака, які мають відчутний ігровий характер та демонструють ознаки вправної мовної гри [76; 129]. А.Усова у публікації 2013 р. характеризувала драматургічну стилістику О.Ірванця як «романтичну», виходячи з того, що, на її думку, у всіх його п'єсах конфлікт не знаходить вирішення [188; 188]. Очевидно, що частина дослідників, не враховуючи естетику «Бу-Ба-Бу», помилково зчитують у п'єсах О.Ірванця дискурс провінціалізму, а не майстерну гру з його колишніми символами і проявами, на якій наполягає М.Павлишин і яка, на його думку, створює притаманну бубабістам ту карнавальну стихію, «де етнографізм як начало і пародіюється, і консервується як зміст для культури нового типу», і водночас як «добрий кіч» [162; 225-226]. Така строкатість підходів на краях рецептивної шкали означає лише нагальну потребу сучасної інтерпретації усього комплексу драматургічних текстів

досліджуваного нами митця з урахуванням його авторефлексії та різних рецептивних точок зору, а також естетики «Бу-Ба-Бу» в цілому. Оскільки картина світу почасти проступає і у жанрових рішеннях драматургії, то у попередньому розділі ми так чи інакше її уже проявляли. Проте драматургічні тексти О.Ірванця дають поживу для розмови не лише про жанри, але і про глибинні сенси, які у свої п'єси закладає драматург.

4.1. Персонаж у просторі знетроненої та відчуженої культури

«Кожний із письменників рано чи пізно приходиться до розуміння, що його найважливішим завданням є зафіксувати час і людей у часі» [15; 163], – писав Є.Баран. Концепція персонажа драматургічної творчості О.Ірванця, як і провідні авторські інтенції та стильова своєрідність, уповні можуть бути досягнуті тільки в контексті тих естетичних тенденцій, які домінують у художньому мисленні нового зламу століть і визначаються переважно світовідчуттям постмодернізму.

Легітимізація масової культури й трактовка інтелектуального універсуму людства як «вселенської бібліотеки» зумовлює докорінну зміну статусу персонажа в художньому творі. Уповні це стосується драматургії як передумови існування театру – одного з наймасовіших видів мистецтва. Деперсоналізація драматургічного персонажа стає окремим виявом «смерті суб'єкта» як однієї зі світоглядних домінант постмодернізму. Індивідуальна свідомість, що мислиться як «сума текстів», зумовлює «відсутність героя – в його традиційному розумінні» [118; 35]. Така деструкція провідної для літературного твору інстанції героя-персонажа, безумовно, не є цілком новим явищем (варто пригадати хоча б програмну деструкцію героя «бальзаківського типу», яку здійснюють представники «Нового роману»).

Подібна концепція персонажа корелює з іншими особливостями творення постмодерністських текстів: децентрацією, ризомою як структурою, позбавленою центру, всі елементи якої мають рівноцінне значення; іронічністю й самоіронічністю, пастишем як тотальним сумнівом у всіх цінностях і авторитетах; карнавальною вседозволеністю. ««Просто

людина» вже не так цікавить культуру, як нещодавно – якщо їй треба раптом придивитися до подібного феномена, вона, нічим не ризикуючи, повертається до пріснопам'ятного Акакія Акакійовича...» [118; 35]. Яскравою ілюстрацією цієї тези Н.Корнієнко може слугувати п'єса «Recording». Фактично, йдеться про здатність постмодернізму імітувати художні стратегії попередньої літературної традиції, однак, надаючи їм специфічного змісту. У названій п'єсі фігурує так звана «маленька людина», суголосою цілій галереї людських типів із літератури ХІХ ст.: герой, який мимоволі став призвідцею світової катастрофи, нічим не вирізняється з-поміж інших мешканців планети, він простий обиватель, який живе тихим життям у колі сім'ї (хоча насправду типаж «маленької людини» О.Ірванець травестує у багатьох своїх драматургічних текстах).

Сповідь Старого виявляє певні смислові перегуки з такими епізодами світової літератури, як, скажімо, розмова Мармеладова і Раскольниковова зі «Злочину і кари» Ф.Достоевського: «маленька людина», непомітна для соціуму, здобуває в них власний голос і озвучує трагедію свого життя. Однак постмодерніст О.Ірванець принципово інакше моделює ситуацію, в якій його герой виголошує власну сповідь.

Старий втрачає індивідуальні риси вже тому, що в ході його монологу постійно акцентується постапокаліптична ситуація: він – остання людина у світі, і вже в силу цієї обставини набуває значення своєрідного узагальнення (на кшталт Світової Душі з драматичного дійства, вмонтованого у структуру знаменитої п'єси А.Чехова «Чайка»). Крім того, автор надає драматичній ситуації абсурдності: сповідь Старого позбавлена перспективи пробудження гуманістичних поривів, якій належить особлива роль у моделюванні класичних образів «маленьких людей» – монолог героя, який мав на меті збереження пам'яті, виявляється даремним, адже технічні засоби, на які він покладав надію, непридатні для запису. Нарешті, у персонажі акцентовано риси саме «масової» людини – його свідомість, навіть втілена в індивідуалізованому мовленні, сприймає зовнішній світ крізь призму телебачення, політичних новин і реклами.

Деперсоналізація драматичного персонажа чи не найповніше проявляється у смисловій зв'язці «людина – історія» і дискурсі катастрофізму, що послідовно корелює з нею у творчості Ірванця («Recording», «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»).

У другому з цих творів наскрізними є алюзії на радянську дійсність і реалії пострадянського періоду: *«Так, ну тоді ж усі були і в чорненнях, і в чорній молоді. Та ж нас ніхто й не питав, тьоть Хоно, хочемо ми вступати, чи ні! Так гуртом і записували. [...] Е, що ви мені про свою молодість будете згадувати, для вас то ще дійсно святими були всі ті чорні ідеали»* [91; 8]. З одного боку, протагоністку поставлено у сценічні умови, в яких колірна семантика працює як метафорично-візуальна: «червоний» колір советської доби витісняється кольором доби її розпаду, який, утім, перебуває поза межами основного спектрального поля і перетворюється на «чорний» з «відтінками сірого» – так колірні метафори працюватимуть і поза українським контекстом. «Чорна» влада у п'єсі насаджує свою «реальність» всюди – від кольору ідеалів до всіх рівнів освіти, починаючи від початкової школи та її «чорненьят» і завершуючи «чорними атестатами», чорними річницями державних свят, зрештою – чорними перспективами української молоді, яка навіть у повній мірі не усвідомлює тієї загрози, яку їй несе тривалість нескасованої совєцької системи, котра тепер рядиться в інші кольори та носить з іншими прапорами і гаслами, але від цього не перестає бути руйнівною та антилюдською: «по суті, ідеться про тяглість тоталітарної травми в посттоталітарній реальності, адже скалічені тоталітаризмом покоління не завжди вириваються із замненого кола брехні, маніпуляцій і тотального запроданства» [28; 173-174], що як раз і демонструє «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», про яку Л.Залеська Онишкевич пише, що «Ірванець підсумовує різні режими чорними кольорами, підступством, зрадою та особистими помстами» [76; 110].

З урахуванням контексту української історії від кінця ХХ ст. зміст цієї п'єси можна сприймати і зовсім по-іншому, адже він містить виразну відсилку до чорнобильської трагедії (вона для самого О.Ірванця є одним із

найприкріших та найнеприємніших спогадів [202]), яка для української культури стає узагальненим образом усесвітньої катастрофи, проте водночас уся людська історія починає сприйматися як умовність, вічна мінливість, де колір прапорів і політичні гасла змінюються довільно, а протестний характер спільнот стає формою привселюдної гри, своєрідним антиутопічним перформансом: *«Ой, а як потемніли прапори в темно-сірих. Майже чорні... І у світло-сірих теж. Майже темно-сірі. Проти чого ж вони сьогодні виступатимуть? Напевно, знову проти мольви. Вони проти неї виступають, а її все одно будують. Мольвісти, мольвознавці у всіх газетах їм торочать, що вибух Південної мольви – чиста випадковість, що мольви якщо й вибухають, то не частіше, як раз на сто тисяч років... А вони все одно виступають... проти... Ну, і їх теж можна зрозуміти... Треба ж виступати... проти... Ну хоч чогось проти...»* [91; 9].

Образна організація п'єси має чимало спільного з твором «Recording» – у ній діє тільки одна героїня, дівчина-інвалід на ім'я Óна; провідним наративним принципом тут є сповідальність: як і Старий, дійова особа «Маленької п'єси про зраду» розповідає свою історію невидимій для глядача співрозмовниці. Однак, незважаючи на емоційність багатьох епізодів (розповідь Óни про своє нещасливе кохання й фатальний акт самопожертви; танець героїні в інвалідному кріслі), центральна колізія твору позначена схематичністю: любовний трикутник, який опиняється в центрі драми, як і художньо репрезентована історія умовної країни, де розгортаються події, становить радше логічний конструкт, ніж психологічну історію закоханих людей. Постаті Óни і Мони, двох із трьох «вершин» цього трикутника, по суті, втілюють мотив двійництва: Мона наслідує Óну, привласнює собі її смаки й особливості поведінки. Акцент у п'єсі перенесено з психологічної колізії, ба, навіть з морально-етичних оцінок кохання і зради на ігрову ситуацію поступового «дізнавання» через перелицьовування, ошуканство і блюзнірське зривання масок, коли очікування реципієнта виявляються обдуреними («несправжнє» каліцтво Óни; емоційна розмова зі зрадливим коханим, яка має на меті приховати лихі наміри дівчини й заманити хлопця в

пастку). Ми бачимо, як «радіація радянського метанаративу знищила родову, генетичну та національну пам'ять українців, скалічила їх і метафізично прив'язала до інвалідних візочків, позбавивши можливості чути вільними у світі та самим, без «піддорадників», «цілих дорадників», навіть без «старших дорадників» визначати все майбутнє» [28; 175].

Л.Залеська Онишкевич у способі зображення моногероїні «Маленької п'єси про зраду» та її невидимої співрозмовниці вбачає імперський атавізм сприйняття жінки з позицій чоловічого дискурсу як нижчої істоти, тож закидає драматургові, що його жінки «не мають почуття власної вартості як особи чи жінки, їхня вартість автоматично нижча через їхню стать» [76; 107].

Г.Улюра у післямові до останнього видання п'єс О.Ірванця «Три плюс два» вважає, що обидві гендерні ролі – і чоловіка, і жінки – слугують О.Ірванцю для створення ефекту оглушливої пустки, в якій губиться будь-яке персональне висловлювання: вона звертає увагу на те, що і в «Recording», і у «Маленькій п'єсі про зраду» докола моногероїв утворюється екзистенційна порожнеча, їх по суті ніхто не чує, суспільство лишається глухим до їхніх слів та емоцій: «Жінка говорить. Она з наголосом на першому складі розповідає історію протистояння «чорних» і «сірих», історію революції і контрреволюції, у вир яких вона потрапила слідом за чоловіком, що в нього закохана. Коли жінка говорить, найважливіше – ви це знаєте, – хто жінку слухає. Тітка-перекупка, транзистор, магнітофон і телефон. Коротше, забагато слухачів і жодного того-самого. От вам і революційний світ, у якому тебе першим почує вимкнений телефон» [187; 160]. І тут річ не лише у гендерній позиції протагоністки «Маленької п'єси про зраду», а точніше – зовсім не в ній, бо далі Г.Улюра означає схожу ситуацію з чоловіком із драми «Recording»: «Чоловік говорить. Хто його слухає? Секс-іграшки й відеоапаратура, в яку забули вставити касету для запису. Коротше, забагато слухачів і жодного того самого. [...] Чоловік говорить, сповідається навіть, і чоловіка ніхто не чує» [187; 161]. Але великі монологи все одно персонажами обох п'єс виголошуються – бо саме ними вимірюється сценічний шлях героїв довжиною в один монолог: для жінки – від зраженої до зрадниці, для

чоловіка – від злочинця до жертви [187; 161]. Цікаво, що в обох п'єсах ми не зможемо назвати точного моменту переходу персонажів від одного до іншого статусу на цьому шляху, бо цей перехід розмито і не верифіковано, реципієнт такого тексту не розуміє, де закінчується реальність і починається гра – і навпаки. У зв'язку з цим О.Бондарева веде мову про цілу низку симулякрів, які панують над протагоністом і сценічною ситуацією як у «Маленькій п'єсі про зраду» та «Recording», так і в інших п'єсах О.Ірванця, наприклад, у «Прямому ефірі» чи «Електричці на Великдень»: по-перше, про безіменних протагоністів симулятивного рівня, які знеособлені до такої міри так чи інакше втілюють міф про «взірцеву середньостатистичну «радянську» людину», якою хтось має керувати – дорадник, старший дорадник, конструктори Виборчої Дільниці або Всепланетний Комп'ютер; по-друге, про їх симулятивних співрозмовників, бо насправду, хто знає, з ким вони спілкуються – а чи не з собою?; зрештою, про симулятивний хронотоп, перебування на подвійній сцені «театру в театрі», безкінечну словесну еквілібристику, травестування мовної інтерференції: останній маркер більше властивий «Прямому ефіру» та «Електричці на Великдень» [29; 324-332].

В «Електричці на Великдень» персонажі, перебуваючи у сомнабулічному постколоніальному стані, практично не помічають, як довкола них пульсує простір. Хоча вони всі рухаються – хто до свого сакрально-ментального центру (компанія «зеків» повертається додому із російських тюрем, везучи із собою багаж «по понятім» – і словесний, і поведінковий; емігранти прагнуть відвідати свою батьківщину та своїх рідних; місцеві цигани прикидаються біженцями, які блукають між «Северной Осетією» і Придністров'ям – двома самопроголошеними анклавом, які росіяни «віджали» у пострадянських Грузії та Молдови з таким самим ентузіазмом, з яким зеки віджимають у фізично слабших людей в електричці цигарки та алкоголь), а хто – від нього (наприклад, осередок молодих чоловіків із велетенськими торбами «товару», які уникають виклику міліціантів і у разі загрози швидко ретируються в інший вагон, проте саме вони, на відміну від інших пасажирів електрички, мають у гаманцях не

лише українські купони (сьогоднішній молоді, на щастя, вже не буде зрозуміло, про що саме йдеться, проте на момент написання п'єси це була актуальна реальність для українців), але і літовські літи, білоруські зайчики, естонські крони, американські долари). Така персонажна гетерогенність п'єси показує, наскільки нелегким має бути майбутній шлях порадянської України, щоб усі ці люди пертворилися на самодостатню вільну європейську націю. На заваді цьому шляху у п'єсі стоять абсолютно різні уявлення про те, що є правда та істина, необірвані контакти з імперією, незрозуміння її територіальних та ідеологічних амбіцій (згадки про Північну Осетію чи Придністров'я ще ні в кого не викликають жодної реакції), культурні, мовні, релігійні розбіжності. Персонажів, які демонструють «самотність, ізольованість», які «насправді є не-героями або навіть антигероями, що перебувають на маргінесах суспільства і поза головними подіями» [76; 122], єднають два дискурси: дискурс опору (якщо у вагоні не можна пити, то у пасажирів обов'язково знайдеться пляшечка спиртного, якщо не можна палити – то вони палитимуть у тамбурі гуртом) та дискурс Свята, яке інколи вривається у простір вагону великодніми церковними дзвонами. До речі, великодня символіка в українській драматургічній традиції завжди була пов'язана з національним відродженням, а модель воскресіння Ісуса Христа накладалася на воскресіння України. Утім, О.Ірванець поки відтворює зриму прірву між усіма учасниками дійства, не пропонуючи їм жодних інших шляхів, окрім як тимчасово прийняти на віру саму ідею Свята і довіритися йому.

У «Прямому ефірі» персонажі старшого і середнього поколінь, незалежно від того, яку соціальну роль вони грають, демонструють тенденцію «глобальної неготовності постколоніального українського суспільства міркувати про те, що було табуйованим у його колоніальному минулому», тому дружно оголошують «хрестовий похід» проти «мультиплундизму» [28; 175]. Проте у п'єсі з'являється надія на українську молодь, яка вже знаходить у собі сили бодай несміливо, але протистояти тим, кого вони не вважають авторитетами, а всі вікопомні революційні зміни у

порадянській Україні розпочиналися саме зі спонтанних молодіжних протестів.

Відзначене Н.Корнієнко прагнення персонажів окремих сучасних українських драм до інтеграції й повнокровного прояву цілісного людського Я виразно проявляється у в п'єсі «Лускунчик-2004». У художній системі твору, як і в «Брехуні з Литовської площі», особлива роль належить інтертексту та інтермедіальності. Людська особистість також постає тут як особистість передусім мовна і культурна. Квінтесенцією належної повноти і гармонії у людських стосунках є почуття, що виникає між чоловіком і жінкою – дівчиною з Майдану і молодого «омонівця». Події твору розгортаються під час Помаранчевої революції. У центрі п'єси – моральне переродження юної людини, яка завдяки коханню відкриває в собі мужність, шляхетність і здатність до примирення з «супротивником»: це, з одного боку, розвиток, а з другого – травестія «образів патріотичного кохання» [224; 73], які в українській драмі переважно були скеровані до славетного героїчного минулого, а не до спільного проживання сучасності.

О.Бондарева, розглядаючи драматургію як оперативний і мобільний рід літератури, пропонує започаткувати окрему розмову про її реактивність у контексті українських революцій ХХІ ст., вважаючи, що в українській «революційній драмі» майже нічого не залишилося від жанрових кліше совєцької «революційної драми», яку безжально травестувала постмодерна українська драматургія [213; 182, 188]. Дослідниця відмічає, що «історико-революційна сюжетика знову запульсувала в українському контексті ХХІ століття у трьох абсолютно протилежних модифікаціях: 1) у візіонерських драматургічних текстах, які передбачали події двох українських революцій – Помаранчевої революції та Революції Гідності («Барикади на Хресті» Юрка Гудзя, «Деталізація» Дмитра Тернового, «Нетудидитина» Олега Миколайчука-Низовця); 2) у романтичних революційних ілюзіях, присвячених «помаранчевому» Майдану («Лускунчик-2004» Олександра Ірванця, «Революція, кохання, смерть та сновидіння» Павла Ар'є, «Вибори біля панелі» Валерія Герасимчука; 3) у драматургічних текстах, якими

осмислюється Революція Гідності» [213; 188]. Порівнюючи ці три групи, О.Бондарева доводить, що Майдан 2004 р. у драматургічній рецепції так і лишився простором романтики, кохання, мрії, сімейних цінностей у першу чергу, а точкою розбудови нової деколоніальної України – на додачу до романтичної колізії «кохання у наметі», коли фізичне зближення персонажів робить повсталий Майдан «суто романтичною декорацією для зародження і випробування перших справжніх почуттів» [212; 102-103]. Аналогічну ситуацію вона бачить і у п'єсі Павла Ар'є «Революція, кохання, смерть та сновидіння», у якій, порівняно із «Лускунчиком-2004», гендерні ролі презентовані навпаки: хлопець співчуває майданівцям, а дівчина під впливом кохання теж починає дослухатися до його позиції. «На диво, герої цих п'єс зовсім не говорять про суть протистояння, вони дбають про себе та своє особисте життя, свою молодість, просто заявляючи про власну симпатію чи навіть приналежність до абстрактної революційної течії, якою в обох текстах є майже не представлений і не персоніфікований ніким, крім закоханої пари. Дивно, як легко герої лише під впливом романтичної колізії змінюють свою «пострадянську» самоідентифікацію на «українську»» [212; 103].

Також важливо, що, пишучи про Помаранчеву революцію, українські драматурги намагаються показати закоханих із різною регіональною приналежністю – Волинь і Крим у Олександра Ірванця, Київ і Луцьк у Павла Ар'є. Виявляється, що у Луцьку, так само як і в Криму (далеко від центру), можна не цікавитися політичним життям своєї великої країни, не відчувати її єдність і неподільність, не прагнути позбутися імперської колоніальної залежності. Натомість у Києві (центрі) суттєво інтенсифікуються питання ідентичності, і тому, зрештою, персонажі опиняються на протестному Майдані. О.Ірванець як драматург дуже переживав світоглядну нерівність України після проголошення української Незалежності. В одному зі своїх інтерв'ю він говорить про метафізичний мур, якій і досі розколює Україну, бо, наприклад, Луганськ і Львів перебувають на різних краях суспільного світогляду, по-різному голосують на виборах, тяжіють до різних культур – російської та європейської [154]. Не дивно, що, «паруючи» на Майдані

молодь з різних регіонів, через таке зближення драматурги після Помаранчевої революції прагнуть «зшивати» Україну, але для цього у їхніх текстах про цю подію насправді бракує ціннісної вертикалі.

Художня структура твору «Лускунчик-2004» характеризується двоплановістю. Перший, реалістичний, план формується фабульною канвою п'єси, яку складають прості, на перший погляд, та впізнавані українцями події: «омонівець» під час виконання службових обов'язків зустрічає дівчину з «помаранчевого» табору, закохується, проводить з нею ніч; стає жертвою підступної зради товариша, який позаздрив його щастю; змушений повернутися для подальшого проходження служби до Криму, куди дівчина вирушає за ним.

Другий план, співвіднесений із досить глибоким підтекстом, формується завдяки інтертекстуальним відсилкам до літературних і музичних творів – казки Гофмана «Лускунчик» і однойменного балету Чайковського, а також «Осінньої казки» Лесі Українки. П'єсу відкриває увертюра до балету, візуальним супроводом якої є сніг, що падає: такий сценічний прийом за принципом асоціації відсилає реципієнта до казкових різдвяних мотивів, традиційно пов'язаних з відомим гофманівським сюжетом. Постаті обох центральних персонажів містять виразні вказівки на героїв Гофмана: юнак розгризає для дівчини горішки (про найтвердіший вона каже: «*Справжній Кракатук*»), пропонує їй потримати гарячі кружки, бо в нього «*ладоні дерев'янніє, не обжигаются*» [90; 194]; дівчина розповідає про те, що відвідувала балетну студію, виконувала в балеті «Лускунчик» роль Марі. Героїня передрікає майбутню душевну метаморфозу юнака, розповідаючи йому історію казкового Лускунчика: «Потім, у самому кінці казки, як закляття з нього спало, він перетворився на живого... прекрасного юнака. [...] Щоб повернутися до попереднього вигляду, він мусив перемогти у великій битві» [90; 198–201].

У фіналі п'єси героїня читає уривок з «Осінньої казки» Лесі Українки, суголосний її власній історії кохання, який констатує зміну у ставленні до «омонівця»: він уже не «зачаклований принц», який тільки має усвідомити

свою істинну сутність, а відважний «юнак-оборонець». Символічним є ім'я головної героїні – Леся – і її походження: дівчина родом з Волині, батьківщини великої української поетеси Лесі Українки. Роман представляє російськомовний регіон – Крим, який для української спільноти є фронтірною пропроросійською територією, яку багато років сусідня імперія прагне віддалити від України через відчуження та власну експансію – мовну, культурну, медійну, політичну (на момент створення п'єси ані драматург, ані його герої чи реципієнти цього твору навіть уявити собі не могли, чим через десятиліття обернеться така експансія).

Поєднання долі двох молодих людей прочитується як прагнення до повноти особистісної самореалізації сучасника й національної інтеграції водночас. Враховуючи, що О.Ірванець сам був активним учасником усіх трьох останніх українських революцій, він щиро переконаний, що українцям варто не мовчати і демонструвати власну активність у виборюванні реальної, а не формальної незалежності та конструюванні власної ідентичності [206], і про це намагається сказати у своєму «Лускунчику». Назва балету П.Чайковського, яка фігурує в тексті й українською, і російською мовами, відіграє роль культурного коду, знайомого обом персонажам, що дозволяє їм порозумітися. Культура, таким чином, постає у творі як особливе середовище існування людини, що не протиставляється повсякденному життю, а активно входить у нього, забезпечуючи людську комунікацію доти, доки нація, яка її творить, не зазіхає на територію інших країн (тут можна згадати про суспільні дебати довкола права київської консерваторії носити ім'я П.Чайковського після розгортання російської агресії проти України у повномасштабну війну у 2022 р.).

Запропоноване у «Лускунчику-2004» розуміння культури суголосне з «повсякденним» модусом існування історії, увиразненим постмодернізмом (коли реалізацією історії є не епохальні події, а щоденні соціокультурні практики). Життя окремої людини набуває, таким чином, значення складової великої історії. Намагаючись донести до юнака своє розуміння історичної правди, Леся проводить аналогію між долею України і його власною

сімейною історією: *«Ну от уяви собі, що в тебе є старший брат. І цей брат цілковито тебе контролює, починає вказувати тобі, як жити, з ким дружити, зрештою – на кому оженитися. Тобі це сподобається?»* [90; 195]. Роман вражений цією аналогією, оскільки у власному житті він досвідчив знущання з боку зведеного брата, «Владіміра Владіміровича», який тепер непогано прилаштувався у Москві.

Ідея безпосереднього проживання історії, що перестає сприйматися як абстракція і, відповідно, апелює до особистої відповідальності кожної людини, увиразнена низкою сценічних прийомів, описаних автором у ремарках. Так, на початку, зосереджуючи увагу на трьох «омонівцях», доля яких опиняється в центрі твору, драматург зауважує: *«Вони стоять у довшому ланцюгу, насправді їх не троє, їх набагато більше. Просто ми з вами бачимо тільки висвітлених трьох»* [90; 185]. У сцені ранкової переклички глядач знову бачить тільки трьох товаришів, хоча авторська ремарка рекомендує створити ефект багатоголосся, присутності багатьох людей (зауважимо, що й у цей епізод культурний простір проникає як особливе середовище існування сучасника – Ірванець називає молодих солдатів прізвищами відомих українських письменників – Андруховича, Винничука, Жолдака, Забужко).

У передостанній сцені Романа і Павлика, яких відправили до Криму, замінюють два «людиноподібні манекени», що тільки позначають «омонівців», які прийшли на зміну хлопцям: коли система прагне замінити живих людей, здатних мислити, рефлексувати, переживати, робити власні висновки, – на слухняних нереклексивних істот, ті демонструють повне «розлюжнення» і перетворюються на деперсоніфіковані механізми, які нерідко у діяхронії світової культури сприймалися як ідеальні солдати, і у такій самій якості конаюча система пробувала використати живих молодих людей із плоті і крові.

Розлучення закоханих, їх неможливість бути разом, ламає усталену етнографічну ідилію «з вишневими садами і гарними дівчатами», замилювання якою було формою позірної симпатії до «народу, який дуже

постраждав і якому було відмовлено у своїй ідентичності», як писав М.Шкандрій. Саме тому, з його точки зору, надзвичайно глибокими, підривними є пародійні твори Ірванця та «Бу-Ба-Бу», які «привертають увагу до мінливих схем і натякають на фундаментальну нестабільність будь-якої лібідної фантазії» [224; 73].

Водночас пригадаємо, як В.Неборак зауважує, що Ю.Андрухович «сколажований з історичних алюзій», а О.Ірванець, навпаки, – «з різнорідних пліток і пресових повідомлень», у чому він подібний до «тяжкого підлітка», якого «не цікавить історія як предмет, його цікавить історія як пригода, як злочин, як подвиг, як зрада» [147; 255]. У такому контексті у О.Ірванця за означенням не може бути простих протагоністів та логічних спрощених сюжетних схем.

Таким чином, якщо у «Маленькій п'есі про зраду...» та «Recording» підкреслено довільність історії й абсурдність людського буття, у «Прямому ефірі» буття перетворюється на гру і ошуканство дорослих і перший спротив молоді, а в «Електричці на Великдень» відбувається спроба вибудови об'єднавчої метафізичної вертикалі, то «Лускунчик–2004» увиразнює тему людини в історії та проблематику незавершеної української постколоніальності, акцентуючи в сучасникові складне поєднання особистого і загальнолюдського, епохального і повсякденного. Тобто, Помаранчеву Революцію Ірванець-драматург чи не вперше розглядає як потенційну перспективу набуття децентрованими, ментально різними українцями своєї власної суб'єктності та перетворення катастрофічно-травматичного колективного досвіду українців на історичний шанс.

З огляду на те, що драматургія створює ефект розгортання подієвої канви «тут і зараз», оперує передусім діалогами й монологам, імітація мовлення персонажів стає в ній особливо дієвим інструментом творення певної художньої картини світу, символічної й інакомовної чи максимально наближеної до побутової, «повсякденної», сфери. Як правило, персонажі драматичних творів Ірванця стають носіями різних, часом виразно антагоністичних, картин світу, найчастіше проявлених саме через їхнє

мовлення та ставлення до своєї рідної мови. Тут здобуває втілення ще одна особливість постмодерністського світовідчуття – його панмовний характер.

Дійсність, згідно з теоретичними поглядами постмодерністів, у свідомості людини здобуває принципово мовне втілення, адже сама людська свідомість існує як мовна. Ментальність, соціальне походження, політичні вподобання персонажів трансльовані у драматичних творах автора саме через індивідуалізоване мовлення. Зіткнення протилежних світоглядних позицій, часто наділене полемічною гостротою, виявляє діалогічні зв'язки із попередньою літературною традицією – «драмою ідей» Лесі Українки, експериментальною драматургією Володимира Винниченка та Миколи Куліша («Патетична соната», «Мина Мазайло»). Ідеться про те, що герої названих авторів постають носіями певної світоглядної позиції, як, наприклад, ставлення до прощення і смирення в «Одержимій» Лесі Українки чи до проблеми українізації в комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло». В цьому ключі творить й Ірванець.

У п'єсі «Брехун з Литовської площі» він виводить носіїв різних політичних поглядів і життєвих позицій: молоду жінку, яка ностальгує за Радянським Союзом і вороже ставиться до українських патріотів – носіїв національної свідомості; українського інтелігента, який явно симпатизує героїні, але не поділяє її поглядів; «нового росіянина», орієнтованого виключно на матеріальні вигоди.

Водночас драматургія Ірванця має чимало спільного з традиціями шкільної драми, одним з провідних принципів якої є алегоричність, адже персонажі автора часто постають не стільки повноцінними дійовими особами з власною «біографією», скільки згустками соціокультурних змістів, у яких основне – їхня впізнаваність. Саме цей принцип покладено в основу «Прямого ефіру», персонажі якого ведуть у телестудії дискусію про явище «мультиплундизму». Н.Корнієнко у своєму дослідженні українського театру кінця ХХ – початку ХХІ століття пов'язує таке співіснування в сучасній драматургії багатьох точок зору із ризоматичністю постмодерністського художнього мислення і проблемою «Я» в сучасній драматургії: «Елітна

культура демонструє карнавал, розмаїття фігур, законів, за якими вони існують і співіснують. У цій процесії персонажі вертепу і герої національного міфу, дійові особи Біблійної традиції і класичної, представники демонології бароко і сучасні яппі та рокери створюють конфігурацію з безлічі контекстів, рівноправних «партнерів» полілогу» [118; 37]. Така множинність рівноцінних життєвих позицій, філософій, культурних маркерів повертає нас до уявлення про ризому як структуру без центру, особливу дегероїзацію, властиву постмодерністській естетиці, коли персонажі стають учасниками масштабної гри, але не носіями авторської позиції. Однак Н.Корнієнко слушно зауважує, що навряд чи правомірно говорити про смерть героя, наділеного власним Я – йдеться радше про його розщеплення на нескінченну кількість змодельованих автором свідомостей: «Фігура Я в сучасному експериментальному театрі змінює свою оптику. Її розчинення «у ніде», у плазмі абстрактного або розщеплення на багато скалок різних «я», що поглинаються неврівноваженою дійсністю, повільною смертю духу, – насправді схоже на містифікацію. Бо справжнє Я, головний персонаж цього театру, є центром; фігура Я віддзеркалює майже містичну самоповагу. [...] Головний персонаж у таких умовах просто по-новому сполучає в собі індивідуальне і соборне начало. Його містифікація – містифікація самого карнавального безмежжя: ми напередодні нової інтеграції Я» [118; 36].

Цікавою з погляду стратегій моделювання образів-персонажів є п'єса «Брехун з Литовської площі». О.Когут розглядає її провідних дійових осіб через архетипну бінарію «Він» і «Вона» [114; 221], А.Деревецка вказує на те, що через таку бінарію драматург деконструює міфи тоталітарної свідомості, спрямовані на поляризацію жінок і чоловіків, які приймають стилістично марковані соціальні та комунікативні ролі [216; 293], а Л.Залеська Онишкевич іде ще далі, зауваживши у цьому драматургічному тексті «дуже помітне» «уживання жінок як насмішки, як засіб до кумедної ситуації, що представляє жінку як людину, що маніпулює, зацікавлена в товариських чи подружніх намірах задля фінансових вигод» [76; 106].

Сам же О.Ірванець говорить про цей текст власне як про драму української ідентичності: «Пізнього літнього вечора, майже вночі, там зустрічаються двоє людей з України, Він і Вона. Вона – звичайна «торботуристка», яка йшла з базару і заблукала у вузьких вуличках «старого міста», відбилася від групи, вийшла на цей центральний «пляц» і побачила чоловіка. Вона до нього звертається східноукраїнським варіантом російської мови, він відповідає їй по-польському, польська в нього добра, хоч і штучна, але жінка акценту не чує, і для неї він – іноземець. Вони весь вечір говорять. Тобто це представники одного народу, які сидять у чужій країні і говорять одне з одним чужими мовами – російською і польською. Врешті приходить поліціант, який перевіряє документи, і в обох виявляються українські паспорти» [71]. Як раз у такому ключі драматургічний текст «Брехун з Литовської площі аналізують А.Деревецка [215], М.Качмарчик [217], М.Коновалова[116], Н.Філоненко[191], відповідно, в їх інтерпретації персонажі стають репрезентантами різновидів раннього постколоніального світогляду українців, особливо тих, хто шукає себе поза межами своєї країни, в омріяній Європі.

Тут, як і в «Прямому ефірі», панмовний характер світосприйняття, властивий постмодернізму, постає дієвим засобом формування впізнаваних, карикатурно загострених соціальних типів. Мовні партії персонажів мають яскраво виражене графічне втілення: Він і Поліціант говорять польською, і їхні репліки, відповідно, записані цією мовою; репліки жіночого персонажа, означеного як Вона, – це маргінальний варіант російської, їх втілює російська в українській транслітерації; нарешті, репліки Крутелика, які містять виразний натяк на імперську зверхність по відношенню до українського і польського народів, втілені російською. На перший план у п'єсі виведено культурні дискурси, репрезентантами яких постають персонажі і які здобувають візуальне, мовне, інтермедіальне втілення. Вже вступні авторські ремарки ясно вказують на соціальний статус і рід занять героїні: *«Ліворуч, трохи захекавши, з'являється Вона, зігнута під вагою 3 – 4 велетенських сумок, убрана в синій спортивний костюм «Adidas» невідомого походження»*

[83; 149]. Цю саму функцію моментального «впізнання» виконує візуальний образ Крутелика: *«Він трішки напідпитку, вбраний по-святковому: в малиновому піджаку, під яким порівняно чиста й свіжа футболка «Nike», на шиї в нього масивний золотий ланцюг, на ногах має кросівки»* [83; 164].

Мультилінгвістична і мультикультурна ситуація, змодельована у п'єсі, тематично окреслюється вже на початку, в монологі героїні, яка розповідає про свою поїздку до Китаю: *«Вот відіш, пан, как важно языкі знать іностранніє. Шоб всігда можно било дагаварітца с любим челавеком. Шоб не било етой, «стени непоніманія»...»* [83; 152]. Проблема непорозуміння, порушення комунікації між людьми (не лише через незнання мов, а й через політичні упередження, різний культурний рівень і життєві пріоритети) проходить наскрізно через весь твір, імпліцитно протиставляючись певному належному стану речей, натяк на який міститься, знову ж таки, в розповіді героїні про спілкування з ученим-сходознавцем: *«I вот етот іхній верующій, он, оказиваетца, может молітца і в своєї церкві, і в нашей, і в єврейской етой сінагоге, і в мечеті мусульманской, в любой церкві вобщем. Как етот мужик сказал: для кітайцев бог єдиний. То єсть – для ніх всякій бог іхній... А я себе думаю – как ето может бить?.. I у ніх, і у нас...»* [83; 153].

Подібний прийом Ірванець використовує в «Електричці на Великдень», де образ «належного» вводиться містерійними відсилками до Новозавітної історії з її риторикою та стилістикою, а змодельована у творі картина дійсності розгортається за принципом протиставлення цієї іншої, «вищої», реальності та реальності «низової» у її широкому діапазоні – від інтелігента Андрія до компанії зеків, від української масовки у вагоні до циган, які удають із себе біженців – жертв російської агресії на пострадянському просторі. Але в «Електричці на Великдень» створюється ще й проміжна «вища реальність» – західний світ, який буцімто дбає про своїх громадян незалежно від того, в якому куточку світу вони перебувають і перед якою загрозою опиняються. Відповідно, єдність людей, яка утверджується в підтексті «Брехуна з Литовської площі», виявляється недосяжною через

панування стереотипів, вузькість мислення, відмінність світогляду персонажів.

Провідною для твору є тема маргінесу – суспільного, політичного, культурного. Маргіналами є центральні персонажі з огляду на ті соціальні ролі, в яких вони виступають: гендлярка, колишня вчителька, і нелегальний емігрант-безробітний. Діалог чоловіка і жінки уводить протиставлення двох дискурсів – офіційної культури Радянського Союзу і того культурного масиву, який тривалий час був витіснений на маргінес:

«Вона. [...] Учила дітей, учила... Рускій язик і література. Ну, понимаеш, Пушкин, Тургенев, Толстой, Достоевскій... Островскій, Маяковскій...»

Він. Rozumiet. (Тихо, собі під ніс.) Nabokow, Aksionow, Solzenicyn...» [83; 153].

Героїня дивується, коли чоловік розповідає їй про те, що в Польщі не люблять Дзержинського, адже в школі їм розповідали, що серед революціонерів було багато поляків. Уже саме протиставлення офіційної і дисидентської культури; історії, яка обслуговує імперські політичні дискурси, й історії дійсної дозволяє авторові імпліцитно увести не артикульований безпосередньо у художній структурі твору образ належної повноти – культури, в якій заповнені лакуни, а історична правда представлена без купюр і замовчувань. Цій художній меті слугує і констатація «загубленості» героїні у світі: *«А знаеш, что это имя, Оксана, значит... ну – обозначает? [...] «Чужая!» Иногда я сама удивляюсь, как оно сущность мою отображает. Чужая! Всем я чужая. И маме, и Вовке, и Дімке, это мужу моему бывшему. И всем своїм друзьям-подругам. Нікому до меня дела нет...»* [83; 153].

Ситуація відчуженості від батьківщини, сім'ї, повноцінних людських стосунків здобуває теоретичне осмислення у праці Т.Гундорової, яка кваліфікує особливу екзистенцію постколоніального суб'єкта як життя у «світі без батька» [56; 110–149]. Проблема маргіналізації людини, її фатальної «закинутості» у світ перетворюється на проблему

самоідентифікації. Кожен із персонажів співвідносить себе з поняттям «батьківщина», але визначає свою рідну країну по-різному. Для інтелігента-нелегала батьківщиною є Україна, історію й культуру якої він добре знає; Поліціант представляє Польщу; Крутелик репрезентує Росію (і в персонажі, і в образі країни, який творять його репліки, підкреслено імперські амбіції: *«Нет на глобусе такой страны, с которой бы Россия не граничила!»* [83; 169]); героїня п'єси нарікає на втрату життєвих орієнтирів через розпад Радянського Союзу й руйнування звичного способу життя (*«I неплохо ж было, и зарабатывала порядочно. Сеяла ж разумное, доброе... [...] А потом эта началась... перестройка... демократизация...»* [83; 153]).

Тема фальсифікації історії, яка є наскрізною у творі, послідовно корелює з темою поглинання високої культури масовою. Зоряне небо над головами героїв викликає асоціації з відомою сентенцією Канта. У зв'язку з іменем філософа згадується Кьонігсберг – Калінінград, історія якого сфальсифікована радянськими ідеологами. Крутелик так коментує історичну долю міста: *«Так они мне рассказали, что это, оказывается, тоже земля наша, русская. Она, правда, долго под немцами была, но и тогда она как называлась? Пруссия! То есть – Россия. Слышите корень: «русь», «руссия». То есть – Россия. Только немцы «нэ» спереди присобачили»* [83; 169]. Героїня спотворює ім'я філософа за аналогією з назвою скандально відомого еротичного фільму: «Емманюель Кант» (мелодія з цієї стрічки звучить під час танцю жінки і «брехуна»).

Наскрізне для твору зіставлення високої і масової культури, що знаходить відображення у мовленні персонажів, може бути кваліфіковане як деградація мови повсякдення, споживацьке ставлення до витворів людського генія у сучасному суспільстві – одна з ключових соціокультурних проблем, на якій акцентує постмодернізм. Історичні дискурси – імперський і радянський, носіями яких постають Крутелик і героїня п'єси, здобувають статус метаоповідей – хибних систем знань, які певні ідеології нав'язують людям, відчужуючи їх від власного безпосереднього сприйняття дійсності. Наскрізний мотив деградації культури (виродження якої, за концепцією

О.Шпенглера, пов'язане з поняттям цивілізації як завершального етапу культурного розвитку суспільства) проявляється і в перетворенні «Оди до радості» Бетховена на *«кльову пісеньку»*, яку грають перед відкриттям чемпіонату, і в протиставленні музики великих композиторів сучасній поп-музиці. Своєрідним пуантом у творі є «Полонез» Огінського, справжню назву якого розшифровує герой-нелегал: *«Туга за батьківщиною»*. Його слова коментує Крутелік: *«Тоска по родине! Как ее... нос-тальги-я!.. Клевое чувство! Его только за пределами родины и можно ощутить!»* [83; 170].

Образ батьківщини, історична доля якої, сприйнята без викривлень і замовчувань, утворює «світоглядну вертикаль», яка, на думку Г.Мережинської, у східноєвропейському, і зокрема українському, варіанті постмодернізму є не «знищеною, а зміщеною» [137; 108], належить до шкали незаперечних цінностей, таких, як любов і порозуміння між людьми. Усі ці непроминальні цінності в тексті п'єси не названі безпосередньо, однак численні музичні та історичні алюзії вказують на них. Відповідно, різні лінії поведінки персонажів імпліцитно звернені до певного ідеалу, що полягає у повноті психологічних та діяльнісних проявів людини, наділеної пам'яттю, громадянством, національною самосвідомістю.

Цікаво, що у блискуче перекладеній О.Ірванцем п'єсі Я.Ґловацького «Антигона у Нью-Йорку» теж маємо ситуацію, де персонажі різних світоглядів і ментальностей зустрічаються в місці, куди вони прибули у пошуках кращого життя, як і персонажі Ірванця у п'єсі «Брехун з Литовської площі» за тим самим ідуть до Любліна. Тільки у Ґловацького територією мрії стає не європейська Польща, а далека Америка, а персонажі представляють не одну країну з її розламом ментальностей, а різні країни, з яких вони тікають: це російський художник із Санкт-Петербурга, авантюрист із Польща та красуня-чаклунка із Пуерто-Ріко. Тим не менше, попри те, що дійовим особам доводиться бомжувати у парку Нью-Йорка, між ними не відбувається таких комунікаційних криз, які переживають персонажі згаданої п'єси О.Ірванця.

Як бачимо, О.Ірванець переосмислює та переозвучує мовою постмодерної драми культурний концепт «маленької людини», яка у просторі відчуженої та знетроненої культури виявляється дуже вразливою та дезорієнтованою, відтак її персонажна арка стає суцільною імітацією, грою, позбавленою референції, а пошуки нею сенсу життя виявляються хибними і позбавленими перспектив. Драматург показує, що для його персонажів крах совєцької системи розхитав усі непохитні орієнтири, а з новими життєвими викликами пострадянська людина попервах не може впоратися: відтак вона стає децентрованою, промовляє у порожнечу, підпорядковується зовнішньому тиску, промовляє у порожнечу, проходить через різні формати фрагментацій і криз, але так і не знаходить себе (за винятком персонажів повсталого українського Майдану, які шлях до себе прокладають через власну громадянську ідентичність та національне самоусвідомлення).

4.2. Катастрофа, вибух, різом а у драматургії О.Ірванця

Катастрофа, вибух і різом а – три ключових поняття українського постмодернізму. Якщо інші національні версії посмодерністського стилю відтворювали або передчуття катастрофи, або реагували переважно на локальні континентальні війни, то український постмодернізм працює з реальною нуклеарною катастрофою після вибуху на Чорнобильській АЕС, на яку накладаються процеси розпаду СРСР. Відтак стильові відмінності національної версії постмодернізму враховують механізми реакції культури та психологічної стійкості українців до глобальних катастроф, після яких треба налаоджувати життя і осмислювати нові закономірності поля культури.

Дискурс катастрофізму, притаманний постмодерністському мисленню, що набуває особливих конотацій в українському культурному просторі, особливо відчутний у п'єсі О.Ірванця «Recording». Основу твору становить монолог героя – Старого, який мимоволі (начебто) став призвідцем глобальної катастрофи і залишився єдиним, хто (начебто) уцілів після неї. Водночас герой не впевнений, чи справді Апокаліпсис відбувся, чи все, що сталося з ним, – тільки чийсь експеримент чи його власне божевілля, а світ

продовжує своє існування, заградувавши його у багатоярусному бункері-лабіринті, з якого немає виходу. Невелика п'єса становить самотній згусток культурних змістів, які формують основу «постмодерністської чуттєвості», однак усі вони так чи інакше співвідносні із концептом катастрофи.

Саме на дискурсі катастрофізму як стрижні постмодернізму акцентує Т.Гундорова у «Післячорнобильській бібліотеці». Розкриваючи самотність національного варіанту постмодернізму, дослідниця зауважує, що в українському соціокультурному контексті аварія на ЧАЕС стала тією символічною подією, яка синхронізувала розвиток українського письменства із літературним життям Заходу. Адже власне Чорнобиль виявив та маніфестував неспроможність/фальшивість не тільки радянської системи як такої, а й тих культурних дискурсів, які її обслуговували. Типи нарації, прийняті в естетичній системі соцреалізму, які претендували на репрезентацію певної цілісної картини світу, виявляються неспроможними адекватно описати трагедію. Відтак відбуваються активні пошуки нових типів наративу – таких, які активно послуговуються пропусками, лакунами, еліпсисами, становлять мозаїку свідчень очевидців, вдаються до символічного письма, асоціативності тощо. «Ідеться передусім про нелінійні способи оповіді, візуалізацію вибухових ситуацій, упровадження паралельних світів, повтори, трансгресію, відкритий фінал, а також зосередження дії на наративній поверхні тексту» [54; 18]. Чорнобиль також теоретично осмислюється у контексті «масмедійного художнього катастрофізму, який не може існувати без естетизму, сублімації і візуалізації зображуваного», викликаючи до життя феномен, який ідентифікується як «травматичний кіч» [55; 195]. Однак Чорнобильська катастрофа, багато в чому визначаючи своєрідність українського варіанту постмодернізму, здатна була синхронізувати розвиток національного письменства зі світовим літературним процесом кінця ХХ століття передусім тому, що виявляє суголосність із особливим, постапокаліптичним дискурсом, надзвичайно відчутним у світовій культурі.

Ймовірність/загроза ядерного вибуху створює особливий контекст, у якому розвивається світова культура межі ХХ-ХХІ ст.: саме ця можливість ускладнює або й унеможлиблює адекватну комунікацію між представниками різних країн, ініціює сумніви щодо шляху поступу людства, виявляє його двобічність – як здатності людини опанувати природу і створити гармонію і водночас як найвищого прояву варварства та загрози тотального самознищення. Звертаючись до зауваг Г.Абрамса стосовно «біблійної парадигми апокаліпсису», Т.Гундорова дуже слушно акцентує на тих нових конотаціях, які привніс у бачення «кінця світу» постмодерністський період: в апокаліпсисі вбачається певний етап розгортання світового сценарію, де є зав'язка (створення світу), катастрофа (гріхопадіння), криза (земний шлях і Воскресіння Христа), розв'язка (Друге Пришестя Христа, створення «нового Єрусалиму»), у новому ж (нуклеарному) прочитанні конструктивний елемент апокаліпсису (творення «нового неба і нової землі») «залишається затемненим, а то й просто редукується» [54; 19]. Ця заувага Т.Гундорової стосується передусім чорнобильського дискурсу, однак така світоглядна настанова виразно прочитується в багатьох творах української літератури кінця ХХ століття, адже образ Чорнобиля як глобальної катастрофи імпліцитно наявний і в тих текстах, де безпосередньо про нього не йдеться.

Особливий дискурс кінця, властивий постмодерністській естетиці, як відомо, ставить під сумнів доцільність технічного прогресу й авторитетність позитивістського знання, проголошує конечність людської культури, яка перетворюється тепер на поле гри. Мистецтво відтепер не прагне до творення цілісної картини світу, а радше вдається до перекомбінування й іронічного перепрочитання вже відомих форм. Трактована широко, світоглядна константа катастрофи зумовлює особливий погляд на культуру, яка надається тепер до музеєфікації. Не випадково саме образ бібліотеки, часто співвідносний із лабіринтом або мезеєм, стає однією з художніх домінант постмодернізму. Протиставлення Культури і Катастрофи, основоположне для постмодерністського світовідчуття, увиразнене у постскрипті Оксани Пахльовської до матеріалів Круглого столу «Ситуація постмодернізму в

Україні», який відбувся 11 вересня 2001 року в Києві. О.Пахльовська асоціює трагедію, яка відбулася в цей день в Америці, з кінцем постмодернізму, адже, за словами дослідниці, саме тоді людство побачило, «як Гра стала Історією» [121; 12]. Віртуальність, умовність, акцентуація довільності розбудови художнього світу, які належать до принципів постмодерністської естетики, в реальному світі обернулися жорстокістю й нівеляцією цінності людського життя. Катастрофа не тільки знищує культуру, а й робить, по суті, неможливою адекватну реконструкцію культурних послань, що мали би забезпечити безперервність людської пам'яті. Чи не найбільш промовистою в цьому сенсі є метафора поштової листівки, до якої вдається Ж. Дерріда на позначення розриву комунікації [67].

Увесь окреслений комплекс смислів найповніше представлений у п'єсі «Recording». Вже перша інтенція оповідача вказує на принципову неможливість встановити об'єктивну істину про світ, у якому відбулася катастрофа: *«Оце нарешті я зібрався розповісти, як воно все було насправді. Або – як воно було взагалі. Бо якщо через сто, через тисячу мільярдів років хтось, здатний почути, розкодувати і зрозуміти мою розповідь, знайде ці записи, він однаково не зможе тоді перевірити, правду я розповідаю, чи ні»* [109; 19]. Таким чином, людська історія, як і людське знання взагалі, перетворюється на «метаповідь», що аж ніяк не може претендувати на об'єктивність. Умовність історії підкреслюється й статусом героя-оповідача. Це «маленька людина», обиватель, який змушений виконати місію Єдиного Виборця тільки через те, що кількість кров'яних тілець у нього дорівнювала середньому арифметичному кількості цих часток, узятих у всіх мешканців планети.

Кров становить художню домінанту твору, непрямо корелюючи з нав'язливими мортальними мотивами й темою тілесності, якій належить одне з провідних місць у тій постапокаліптичній картині світу, яку моделює автор (фатальний аналіз крові, який лишає Виборця без вибору; генетична пам'ять тоталітарних репресій; «кровний зв'язок» із українським селом, від якого залишилися «кулінарні» спогади; переживання за власних дітей – трьох

дочок, які абсолютно беззахисні перед Апокаліпсисом, криваві сцени кінця світу на моніторі). Мотив Апокаліпсису в його нуклеарному варіанті, про який ішлося вище, в «Recording» виявляє зв'язок з ігровим началом, притаманним постмодерністському художньому мисленню.

Описуючи модус інтерактивності, успадкований постпостмодернізмом від попереднього художнього дискурсу, Н.Маньковська зауважує ті ризики, які він несе у собі, передусім ставлення до смерті як до «неостаточного акту» [133]. На постапокаліптичний характер світу, змодельованого у художньому просторі п'єси «Recording», вказують побіжні зауваги персонажа-наратора стосовно географії й фауни Землі після Четвертої світової війни. Абсурдність людської історії підкреслена фіналом Четвертої світової: бабайці і мамайці, які становлять дві провідні політичні сили футуристичної Землі, укладають довгострокове перемир'я, яке зрештою переходить у мир; обидва політичні табори висувають на всесвітніх виборах ідентичні програми, а вибір, що його зрештою робить герой, здійснюється не між певними кандидатурами, а між життям і смертю, причому сам виборчий процес програмує вибір на користь смерті. Таким чином, провідною, хоч і прихованою, у творі є думка про глобальне «нездоров'я» цивілізації, де людина відчужена від власних почуттів, а зовнішній світ досягає тільки опосередковано – через ЗМІ й маскульт. При цьому на екрані йому можуть показати що завгодно – і йому доведеться приймати цю «картинку» як реальність. Відтак і сам герой може бути означений як «відчужений суб'єкт». О.Бондарева пропонує (звісно, з певною умовністю) читати протистояння між бабайцями і мамайцями як цивілізаційну війну за цінності «між українцями як нащадками козака-характерника Мамає та росіянами як тими, хто вирощений у метафорі ментального страху, метафорі Бабая». У такій інтерпретації п'єса набуває виразних ознак національної антиутопії, оскільки український виборець дуже часто «не знає, на яку саме кнопку він натискає і до чого це призведе», він «не може визначитися на чиєму він боці – «мамайців» чи «бабайців» (їх у кращих традиціях міфу про «братні народи» охарактеризовано персонально для виборця як дуже схожих)»: не випадково дослідниця у такому виборі

вбачає реальну загрозу втратою українцями цивілізаційного майбутнього і глобальну війну, яка може перерости у четверту світову [28; 175].

На константу відчуження імпліцитно вказує поступове звуження життєвого простору героя, «відсікання» суто людських зв'язків, які створювали «нормальне» узвичаєне середовище його існування: спершу – розлука з рідними через рішення Всесвітнього Комп'ютера; далі – мандрівка в літаку, де його супроводжують наглядачі й стюардеса, яка пропонує себе; нарешті – переміщення до бункера, де він має виконати покладену на нього місію. Всі ці етапи фіксуються в художній структурі тексту за допомогою образної домінанти дверей / люку / межі: *«О, скільки таких люків звідтоді засувалося за мною! Скільки разів я вже бачив цей рух металевої маси – невпинний, невідворотний! Площина, що відрізає тебе від зовнішнього простору, від безмежності, від свободи, від неба над головою!»* [109; 23]

Протиприродність такої ізоляції, як і непомірного тягаря відповідальності, покладеного на випадкову «маленьку людину», підкреслюється в одному з епізодів образом відкритої рани: *«Механічні двері літака почали затягатися неначе відкрита рана»* [109; 26]. Цей образ, як і константа крові, корелює з модусом тілесності, якому належить особлива роль у творі. Слід зауважити, що художні константи, співвідносні з життям людського тіла (кров, рана, сексуальний потяг), протиставляються інформаційному каскаду, що обслуговує «хибне знання», «метаповіді», покликані не об'єднувати, а розділяти людей – аж до їхнього знищення.

Тут доцільно згадати про метамовний характер постмодерністського мислення. Відповідно до постмодерністського світогляду, саме мова, передусім мова повсякдення, формує свідомість людини; природно, що мова мас-медіа стає засобом творення «владних дискурсів», які, певним чином інтерпретуючи людський досвід, встановлюють свій диктат, унеможливлючи вільну й безпосередню реакцію на зовнішній світ. Герой, відчужений від звичного оточення, спостерігає за тим, як телебачення формує за нього його життєву історію, в ключі маскульту інтерпретуючи біографію його матері й розповідь дружини. Боротьба за «владу

інтерпретацій» здобуває іронічне відображення у передвиборчих гаслах бабайців і мамайців: *«А в цей час мені було всоте повторювано, що мамайці стоять за добробут усіх, а бабайці – за процвітання кожного, що мамайці гарантують безпеку громадянина, а бабайці – його спокій і недоторканість. [...] Мамайці обіцяли стояти за людей праці, а бабайці – за трудовий народ»* [109; 27]. Прийом плеоназму, до якого вдається О.Ірванець, відтворює інформаційний шум, що постійно переслідує сучасну людину. Мова як інструмент моделювання «владних дискурсів» з джерела знань про світ перетворюється на засіб приховування або фальшування змісту. Передвиборчі гасла двох партій футуристичної Землі створюють ілюзію альтернативи, насправді ж вуалюють істинну мету невідомої сили – знищити все живе. Інформація, що її нав'язують героєві, поступово вводить його у напівпритомний стан, в якому Єдиний Виборець (начебто) нищить планету, (начебто) натиснувши на єдину кнопку. «Recording» добре відображує таку акцентовану постмодернізмом «больову точку» сучасної цивілізації, як «деградація мови повсякдення». Явне затемнення змісту заялжених фраз, що їх використовують бабайці і мамайці у боротьбі за голоси виборців, доповнюється підкреслено безособовими, наказовими формами фраз, зверненими до Єдиного Виборця, який скніє в ізольованому, «не людському» просторі виборчої ділянки.

Герой опиняється у перевернутому світі, де його обраність виявляється знеособленням, а середньостатистичність – вироком. Беручи до уваги підкреслено мовний характер постмодерністського мислення, про який ішлося раніше, неважко помітити, що Єдиний Виборець перестає існувати як учасник діалогічних стосунків – його участь у житті зведена до пасивного сприйняття інформації, достовірність якої неможливо перевірити. Його оточує неживий, штучний світ, у якому проблематичним стає сама категорія життя.

Умовність будь-якого знання, термінологічно окреслена поняттям «метаповідь», добре відображена у психологічному налаштуванні героя після катастрофи: опинившись на самоті у багатоповерховому підземному

лабіринті, він зізнається уявним слухачам, що не знає напевне, чи загинула Земля, чи *«це якийсь експеримент, якість випробування на виживання, на живучість, на подолання перешкод»*, і світ продовжує існувати [109; 35]. Апокаліпсис, уявлення про який властиве людині з давніх-давен, у творі Ірванця постає у вигляді Останніх Вістей – картин (начебто) загибелі Землі, опосередкованих відеозаписом, що його *«камери побачили й передали на вже безлюдні телецентри»* [109; 32].

Протиставлення культури і катастрофи, в якому вбачає провідний зміст постмодерністської проблематики О.Пахльовська, у творі корелює з топосом ізольованого лабіринту. Лабіринт, що, поряд із бібліотекою, фотографією, тілесністю, належить до домінант художньої мови постмодернізму, якнайповніше відображує принцип ризоми – структури, позбавленої центру. Розмивання меж між «високим» і «низовим» мистецтвом, урівнювання в значенні провідних і периферійних культурних смислів, принцип нонселекції зумовлюють ефект нескінченної комбінаторики, характерний для постмодерністського мистецтва. Непізнаваність світу і безкінечність можливостей перепрочитання, інтерпретації, модифікацій культури відображені в образі лабіринту, де блукає деперсоналізований суб'єкт.

У творі «Recording» ця множинність здобуває іронічне втілення у вигляді іграшкового гарему наратора – складу ляльок. Галерея штучних жінок водночас є натяком на гіпотетичну еволюцію людства після глобальної катастрофи: *«Можливо, десь далі, у глибині сховищ лежать у контейнерах ще й інші породи, види та модифікації – з двома головами, чотирма грудьми й шістьма ногами, або, скажімо, з тулубом слона й ассирійською бородою»* [109; 34]. Крім того, ці художні деталі вказують на такий уже згаданий аспект постмодерністського художнього мислення, як музеєфікація культури: передчуття катастрофи загострює усвідомлення необхідності збереження культурних артефактів.

Однак такий підхід передбачає уявлення про подальший розвиток людства й поступову еволюцію його рецептивних здатностей, у той час як картина світу, змодельована О.Ірванцем, є глибоко песимістичною: *«Тут, у*

цьому безкінечному підземеллі, є все для виживання. [...] От тільки виживати немає кому» [109; 32]. Людська цивілізація потрактована тут як «річ у собі», оскільки вона більше не призначена для людини. В аналізованому творі, таким чином, виразно прочитується акцентована Г.Абрамсом відмінність у сприйнятті Апокаліпсису біблійним дискурсом і носієм сучасної культури, на чому наголошує й Т.Гундорова. Нескінченність існування світу, що в Біблії асоціюється з постанням Нового Єрусалиму, в постмодерністській картині світу стає абсурдною, оскільки позбавлена присутності людини, свідомості, здатної до рефлексій і осмислених дій: *«Несподівано для мене ліфт поїхав не вгору, а вниз, на іще якийсь секретний, невідомий поверх, 38-А, як з'ясувалося. Хоча могли ще існувати і 38-Б, і 49-Ю, звідки мені знати. Зрештою, воно й нецікаво. Все вже скінчилося»* [109; 29].

Тут варто акцентувати на двох важливих домінантах постмодерністської естетики, які в художній структурі п'єси протиставлені «владним дискурсам» і метаповідям, що їх обслуговують: «повсякденному» і тілесності. Термін «повсякденне» означає такі прояви історичного буття, які реалізуються не в епохальних подіях, а в щоденних практиках представників певного соціуму. Історичний злам, представлений Великим Вибором, який має здійснити «маленька людина», позбавлений специфічно людського змісту; натомість справжнє життя пов'язане з буденністю, яка відсторонена від епохальних рефлексій, що їх нав'язують нещасному «виборцю»: *«Десь далеко над головою була поверхня планети, гори, пустелі й океани, міста, автостради й люди, люди, люди... Ці люди щохвилини чули моє ім'я і чекали моєї дії. Чи, можливо, це я зараз так думаю. Може, вони й не згадували, і не думали про мене. Просто жили собі своїми життями, і що їм було до того Великого Вибору, що я його мусив незабаром зробити...»* [109; 28]. Неявний гуманістичний пафос п'єси найповніше втілюється у психологічній деталі: наратор воліє, щоб усе, що відбулося з ним, виявилось експериментом, жертвою якого став він один, тільки б людство продовжувало своє існування.

Тілесність протиставлена «метаповідям» як єдина незаперечна даність людської екзистенції. О.Ірванець зосереджу увагу на фізіологічних проявах життя свого героя з метою іронічного «заниження» пафосних епізодів, асоційованих із епохальними подіями, доленосним вибором тощо. Так, під час мандрівки літаком до бункера, де має бути здійснений Великий Вибір, герой, стомившись від пафосних телевізійних промов, заявляє своїм конвоїрам, що йде до вбиральні – фізіологічні рефлекси тілесного низу для нього стають важливішими, ніж незрозуміла ідеологія.

Епізод прибуття до Вибірчої Дільниці побудовано на протиставленні підкресленої величчч «історичного моменту» і акцентуації фізіологічних подробиць та нарочито «тілесної» символіки (випари з ротів чиновників, образ рани, з якою асоціюються автоматичні двері літака). Тіло наділяється ознаками самостійної субстанції, яка має власну волю і власну логіку, обирає життя, незважаючи на протиприродні нахили соціуму: *«Тіло уникало смерті, як тільки могло»* [109; 31]. Зрештою, тілесність, асоційована із життям, на противагу «метаповідям» і ЗМІ, які обслуговують безжальний політикум, у творі є не тільки людською. Будь-який прояв життя стає для героя, заживо похованого на Вибірчій Дільниці, найбільшою цінністю: *«А я мрію, я вмираю, так хочу побачити мишку... [...] Або кільчастого й мучнистого хробака – живого хробачка, який пульсує своїм досконалим довгастим тілом і, проштовхуючи крізь себе їжу, повзе до нового харчу»* [109; 33]. Таким чином, життя тіла постає мірилом істинності існування, тим опертям, яке дозволяє людині вирватися із зачаклованого кола «хибних знань» про світ, де вона втрачає себе.

Отже, образно-художня структура п'єси О.Ірванця «Recording», базована на семантичній константі катастрофи, що великою мірою визначає постмодерністське художнє мислення, репрезентує своєрідні опозиції світоглядних домінант, таких як «метаповіді», маскульт, з одного боку, і «повсякденне», тілесність – з іншого. У творі здобувають оригінальне прочитання образні матриці музею, лабіринту, інформаційного послання, що мають у своїй основі ідею загроженості людської культури. Ігрові принципи

моделювання художнього світу (довільність історії, неостаточний характер загибелі цивілізації) водночас стають носіями важливих екзистенційних проблем (відчуження людини від власного досвіду, тілесне життя як мірило повноти людського існування).

Цікавими також видаються апокаліптичний і постапокаліптичний контексти драми О.Ірванця «Маленька п'єса про зраду». Протагоністка п'єси начебто є сучасницею великого вибуху, тому що у творі вона у режимі реального часу чує голоси дикторів, які «повідомляють про економічну кризу та наслідки вибуху Південної мольви. Очевидно, що розповідь про мольву – це алюзія на катастрофу на Чорнобильській АЕС, до того ж не лише на «вибух конкретного реактора («Південної мольви»), але й на «післячорнобильські процеси» – відселення мешканців цілими родинами, виникнення медійного та гуманітарного дискурсу довкола цієї події, зрештою – це також алюзія і на «культурний Чорнобиль» [28; 174]. Абсурдність полягає у репрезентованих п'єсою способах реагування на вибух. Її сприймає його як привід для зібрання чергового безглузлого мітингу, а держава – як можливість продемонструвати уявний добробут» [187; 185] (*«Трудящі Тарамарцини, наче рідних, приймають переселенців з ураженої вибухом Південної мольви території»* [91; 9]). Тобто, якщо для української культури та українського соціуму в цілому чорнобильська трагедія стала каталізатором незворотних трансгресій, які сприяли розпаду СРСР, то для моногероїні «Маленької п'єси про зраду» начебто нічого у зв'язку з цією катастрофою не змінилося: вона є люстерком, у якому конаюча система намагається зафіксувати спроби власного самозбереження, насамперед використовуючи офіційну пропаганду через загальнодоступні інформаційні формати.

Стара система вважає катастрофою для себе проникнення нових ідей і соціально-антропологічних феноменів, про що О.Ірванець розмірковує в одному з інтерв'ю: «Аж тут суспільство здригнулося від добрячого штурхана: розвалу комунізму. Доба тішиться національним відродженням, бубабісти – можливістю кепкувати з доби, з перефарбованих колишніх

активних на теперішніх свідомих: «Раптово усі поставали борцями, / Усі з піджаків майорять прапорцями» [166]. Звідси, з цього кепкування над ретроградним мисленням «совків», у п'єсі «Прямий ефір» бачимо травестування ситуації, коли стара система після великого соціального «вибуху» виявляє стійкість та неабиякий потенціал реінкарнації у нових, уже українських шатах, влаштовуючи організоване за всіма советськими кліше судилище над поняттям «мультиплюндизм», змісту якого не знають і сутності якого не розуміють ті, хто провадить судилище, а головна мета судилищного дійства відома наперед – не допускати у життя будь-що нове, що не відповідає «традиційним» цінностям «совка», тобто, у будь-який спосіб цементувати «совок» у вже незалежній Україні. Відповідне цементування ми бачимо і у «Маленькій п'єсі про зраду», де марковано дуже тонку грань переходу від тоталітаризму до демократії і навпаки.

Панмовна ризома як точне віддзеркалення дезорієнтації у глобалізованому світі після такого «соціального Чорнобиля», як розпад СРСР, з новою силою звучить у «Брехуні з Литовської площі», яку М.Качмарчик називає «однією з цікавих пропозицій драматургічного письма», постмодерністського і посстоталітарного водночас [17; 279]. Відмовившись від спілкування рідною мовою, від асоціювання себе із власною країною та культурою, прагнучи будь-що-будь позбутися власної «українськості», українці у цій п'єсі опиняються поза межами своєї батьківщини як розкидані нуклеарні частинки, які, здається, вже ніколи не зможуть утворити єдине ціле. Через це доволі проблематично сприймається запропоноване Н.Філоненко позиціонування персонажів Він і Вона як «національних етнообразів» і «засобів національної саморефлексії» [191; 197]: скоріше, варто говорити про викривлені варіанти такої саморефлексії і про неминучі людські втрати у хвилях еміграції, які були спричинені світовими та порадянськими геополітичними трансгресіями. Також полемічним вбачається твердження цієї дослідниці, що О.Ірванець ототожнює себе з персонажем Юрком – українським нелегалом, який стигається зізнатися, що він не поляк, а українець (сам О.Ірванець завжди

наголошує на своєму українстві і за кордоном перебуває тільки легально, на запрошення різних культурних та освітніх інституцій), і що лише образ проросійської Оксани є для драматурга Чужим, Іншим. Так само і М. Качмарчик пише не лише про протиставлення у п'єсі «двох Україн» – «національно свідомого» Юрка, мешканця українського заходу, та російськомовної мешканки Донеччини Оксани, відзначаючи такий «доволі проблемний колоніальний спадок», як регіональний антагонізм, який дослідниця відносить до «хвороб українського народу» [217; 281]. Нам видається, що драматург у рівній мірі дистанціюється від обох крайнощів і свідомо загострює зону непорозуміння постколоніальних українців, зорієнтованих на Європу або на Росію, але аж ніяк не на Україну (тому Юрка ми теж не можемо зарахувати до «свідомих українців», його «неукраїнський» вектор має іншу природу і іншу зону тяжіння). Просто ми гостріше сприймаємо проросійську риторику, аніж прозахідну, або тоталітарні дискурси зневажатимемо а демократичні толеруватимемо. Але для О. Ірванця небажання бути собою, натомість удавати когось іншого є в рівній мірі колоніальним клеймом – незалежно від того, ким людина української крові прикидається – росіянином (неперерізана пуповина з імперією), поляком (як людиною нової посттоталітарної європейської нації) чи німцем (як статусним мешканцем заможної старої Європи).

З одного боку, драматургові вдається відтворити необхідність розбудувати всередині України дискурси порозуміння та культурної дипломатії, оскільки таки є чимало світоглядних та екзистенційних розбіжностей, а з другого – він правдиво показує ту постсовецьку хвилю емігрантів із країн колишнього СРСР, які або силкувалися мімікрувати під європейців, або переконували тих, що росіяни та українці – це єдиний неєвропейський народ, який зневажатиме мову і культуру будь-якої країни, де прагнутиме жити, всюди насаджуватиме цінності «російського гоп-спопу» [28; 176] та схоче отримувати привілеї, не докладаючи до цього зусиль, праці і таланту.

М.Коновалова міркує про такі неукраїнські у своїй основі, колоніальні за своєю суттю моменти рецепції європейських національних культур новими порадянськими емігрантами, які заповнили Європу та були виховані на імперській культурі: «Відкрита гра-провокація на рівні мовленнєвих акцій драматургічних героїв, що оприявнюється у п'єсі, доповнюється грою з текстами культури про Прусію, про Гофмана, Канта, Бетховена, про російську класичну літературу. Це ігрове поле посилює гротесковий персонаж і своєрідний учасник експериментально-художньої ситуації Крутелік. Своім зовнішнім виглядом (чоловік у малиновому піджаку з масивним золотим ланцюгом на шиї), соціальним статусом («новий росіянин», що уособлює кримінальний бізнес за кордоном), рівнем освіченості (Прусія для нього – Росія, «только немцы спереди «пэ» присобачили», а в розмові про німецького романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана Крутелік уточнює: «Так их шо, типа трое было?») він позиціонує пострадянську реальність» [116; 151-152].

П'єса «Нічия територія» – це своєрідний діалог драматурга із власним ранішим текстом «Брехун з Литовської площі». За понад двадцять років української Незалежності багато що змінилося в самій Україні, а також у мотивації українців, які виїждять у Польщу накоротко. У цій п'єсі ми бачимо торговку Марію, якій за сорок і яка вповні вписується в одне покоління з «торботуристкою» Оксаною з попередньої п'єси про українсько-польський дискурс («Брехун з Литовської площі»). Марія ретроспективно пригадує свої 1990-ті, коли вона розпочала свій бізнес купівлі-перепродажу між двома країнами – Україною та Польщею, а іншого способу життя вона для себе уже не уявляє, тому й досі постійно перетинає той самий кордон, шукаючи, що в одній країні можна купити дешевше, аби в іншій продати дорожче. Її не зупиняє ані те, що інколи умови переїзду були просто нестерпними та принизливими для елементарної людської гідності, ані те, що вдома вона має доньку-підлітка із протестними настроями щодо її «ремесла», ані те, що вже давно можна налагодили власну підприємницьку справу у своїй країні. Інерція 1990-х володарює над жінкою, яка не бачить себе ніде, окрім таких

поїздок і перепродажів. Чоловік Марії теж постійно на заробітках, дочку вона встигає виховувати переважно по телефону, оскільки життя присвятила контрабандним поїздам в обидва боки.

Але виявляється, що уже виросло і нове покоління українців, які ладні присвятити своє життя тому, аби займатися тим самим: адже 25-річний Максим, по суті ровесник української Незалежності, теж їде у Польщу за товаром, тільки його цікавлять не цигарки, горілка, *«там наста зубна, щіточки, різні креми, до рук, до обличчя»* [94; 79] чи корейські приправи для їжі (що так і лишилося «промислом» Марії), а більш сучасний перекуп – уживані європейські автомобілі. По той бік кордону на нього чекає його бізнес-напарник Антон, який колись давно застряг у Польщі. Він не може перетнути кордон з Україною і перевезти відсталих від свого автобусу людей *«на той бік»* [94; 65], бо давно порушив візовий режим, його віза прострочена, і тепер він живе у Польщі нелегально, не має можливості вільно пересуватися територією Євросоюзу, *«знімає квартиру»* [94; 65] у вже знайомому нам із попередньої п'єси Любліні і намагається уникати будь-якої перевірки документів (це нове втілення нелегала Юрка із «Брехуна з Литовської площі»).

Якщо «Брехун з Литовської площі» – це п'єса про міграційні процеси та відтік людей з України, які стали наслідком глобального геополітичного вибуху – деконструкції СРСР, то в «Нічій території» суспільство уже оговталось від нього і вибудовує своє майбутнє, яке поки не має осьових цінностей і сприймається як постмодерна різьма.

Марія, Максим та старенький Професор, який їде до Кракова на наукову конференцію, зтрималися у магазині «Duty Free» на українському боці прикордонного пункту Ягодин-Дорогуськ, а тим часом їхній автобус перетнув кордон, який віднедавна не можна проходити пішки, а слід перетинати лише транспортом. Марія встигла вхопити дві чергові літрові пляшки горілки, Максим – парфуми для своєї дівчини, від яких її подружки *«від заздрощів помрут, чесно»* [94; 68], а Професор начебто перебував у цій торгівельній точці без очевидної потреби.

Українці намагаються будь-що-будь вирішити проблему і вчасно потрапити на польську територію, з різних причин вони не можуть до ранку чекати наступного автобуса. Вони об'єднують зусилля у пошуку можливих варіантів, і з українським прикордонником Андрієм питання вирішується доволі просто – через хабар у сто гривень, які для того *«на дорозі не валяються»* [94; 63]. Але польський прикордонник Анджей непохитний, хабарів не бере, наполягає на тому, що *«у нас тут закони виконуються»* [94; 63], тому не реагує на різні хитрощі українців. Так, виявляючи неабияку метикуватість, ті намагаються скористатися як транспортним засобом *«звичайною тачкою для перевезення вантажів, з одним колесом і двома ручками»* [94; 67], яка, як виявляється, теж не може перетнути польський кордон без відповідних *«документів на транспортний засіб»* – номера кузова і номера двигуна, які мають бути введені у відповідну базу [94; 69].

Виникає ситуація, коли українці *«звідти виїхали, але туди не в'їхали»* [94; 72], яка оформлюється у метафору самої України, що зупинилася на півдорозі до Європейського Союзу, на відміну від Польщі, яка тепер є східним кордоном ЄС. Застрягла компанія розпиває горілку з горлечка пляшки посередині мосту через Західний Буг, закусує карамельками, знайденими у валізі Професора, які спершу сприймаються читачем як своєрідна *«сироватка правди»*, адже проговорювати себе починають усі, включаючи двох молодих прикордонників з обох боків, які приєдналися до нашої компанії.

Два прикордонники з України та Польщі, які чергують саме у цю ніч і, як виявиться далі, часто чергували по обидва боки кордону синхронно, – це окремий наголошений О.Ірванцем прийом своєрідного використання близнюкового міфу. Вони приблизно одного віку, мають однакові імена, які дещо відмінно звучать їх рідними мовами – український Андрій та польський Анджей, подеколи демонструють схожу рольову поведінку, проте відрізняються своєю системою цінностей: український охоронець кордону не гнушається додаткового підзаробітку, заради якого йде на порушення своєї посадової інструкції, а польський прикордонник дотримується закону, бо

саме це вважає основою існування Євросоюзу, тому він відмовляється від запропонованих Максимом грошей, засуджує будь-яку контрабанду, бо з неї не платяться податки (для українців від початків Незалежності контрабанда цілоком нормальне явище, а для польського вартового вона є неприпустимою).

Коли польський прикордонник представляється українцям, він відрекомендується як Анджей Стасюк. Це ім'я відомого польського драматурга, чий п'єси перекладав О.Ірванець і через чию «присутність» сам автор мовби потрапляє у середину своєї п'єси, виряджаючись у шати свого побратима по перу, що, власне, і забезпечує постмодерні вивихи сюжету, карнавальні «розпізнавання» та легкість гри.

Під час нічного спілкування українці розказують одне одному, двом прикордонникам і публіці ті історії, які засвідчують нашу поки що неготовність повернутися в європейську спільноту цивілізованих країн, де діють правила, закони і взаємна повага до народів та окремих людей, попри їх відмінності, вік та національність. Виявляється, що в Україні ще є чимало того, що сприйматиметься Євросоюзом як непропрацьований колоніальний спадок: багато хто ще живе не за правилами, а вірою у прикмети та забобони (розповідь Марії про те, як їй перед дорогою довелося повернутися на кухню і перевірити, чи вимкнула вона газ, через що, на її думку, з ними і сталася тепер ця зловісна пригода, хоча вона, *«як знову виходила, то і в дзеркадо подивилася, і перехрестилася, і через ліве плече тричі сплюнула»*, а ще вона має свячений мак, яким *«треба посипати все, що хочеш перевезти, і тоді на митниці не чіпляються»* [94; 65]); українські чоловіки по селах вмирають від оковитої [94; 85], та й Максим прихиляє чимало горілки, хоча йому невдовзі сідати за кермо, а поляки до алкоголю ставляться доволі стримано, тож польський прикордонник як повчальну притчу для українців розповідає правдиву історію, як один український чоловік згорів на кордоні, перевозячи на собі алкоголь, розлитий у целофанові пакетики, приліплені до його тіла, – іскра від цигарки потрапила на одяг, і спирт миттєво зайнявся по всьому тілу; в українських містах ділки беруть з людей гроші за багаторазові шенгенські

візи, а потім роздають їм поцуплені у консула бланки, проте на кодоні виявляється, що у комп'ютерній базі прикордонників цих віз немає, оскільки вони фіктивні; у Луцьку перевізники обдурюють індійських та пакистанських нелегалів, які з Росії через Україну пробираються до Польщі [94; 94-95]. Ми бачимо і різне ставлення української та польської молоді до освіти загалом і освіти жінок зокрема. Так, Максим, який сам не прагне здобувати освіти, розповідає, що його дівчина Аліна вчилася у педучилищі, але він настояв на її академічній відпустці, і тепер вона заробляє *«двісті гривень в день»*, продаючи карточки для поповнення телефонів, Андрій вважає, що освічена дружина *«крутитиме»* своїм чоловіком, тож не варто одружуватися на дівчині з гарною освітою, натомість Анджей пишається своєю коханою Магдаленою, яка *«у Кракові вчиться, в Ятеллонському університеті. Уже на третьому курсі. Приїздить на вихідні. Розповідає все такі цікаві речі. Освіта сьогодні потрібна, і чоловікам, і жінкам. Хоча чоловікам, певно, більше»* [94; 90]. Зрештою, європейська молодь сама визначається у своєму житті та його пріоритетах, а за українську молодь ще прагнуть усе вирішити батьки – що ми і бачимо у ставленні Марії до своєї доньки Томи: Марія, як з'ясовується, вже давно написала її життєву програму і визначила її майбутнє, обмеживши його швейним училищем та гендлярванням між Україною та Польщею, що для дівчини є зовсім неприйнятним і не збігається з колом її інтересів та горизонтом її бажань. П'ятнадцятирічну Тому зовсім не цікавить материн «бізнес», бо вона прагне відкрити для себе Європу як місце культурних подій, поведінкової свободи та поваги до особистості, якої вона не має вдома, бо у її батьків ще зовсім совкова свідомість. Так, батьки Томи, готові *«вхопити її за патли»* [94; 81], коли вона чинить по-своєму, дуже дивуються, що їхня донька вчить польську мову, зі своїм коханим по скайпу розмовляє *«про те, про се, про перете»* – *«А яку музику ти слухаєш? А яке кіно дивишся?»* [94; 81]. Професор намагається переконати Марію, що дорослим дітям варто довіряти, давати більше свободи, що настає час їх відпускати та дозволяти їм визначатися із пріоритетами власного життя, але та лишається при своєму *«материнському*

розумі» [94; 81], виявляючись абсолютно закостенілим совком не лише по відношенню до власної доньки, але і до інших молодих людей: наприклад, вона дає Андрієві поради, що йому вже треба одружуватися, бо «пора» [94; 80], і навіть не допускає, що хлопець може впоратися з цим без її втручання. О.Ірванець сприймає «совок», проявлений у людях різних поколінь, як наркотик – тож не випадково за спроби «вилікувати» Марію від цієї «залежності», навчити її поважати свою дорослу дочку, її почуття і прагнення береться саме Професор, який за фахом є наркологом-токсикологом: цінностям «совка» він намагається притиставити «вічні речі» – «Любов. Вірність. Материнські почуття. Родові зв'язки – від сина до батька, від батька до діда, від діда до прадіда. І в протилежний бік» [94; 89]. Утім, розуміння цих вічних цінностей не дається не лише сорокарічній Марії, але і двадцятип'ятирічному Максиму, з покоління якого, як виявляється, багато його друзів теж «піднялися» у житті на нелегальному бізнесі, дурячи власну державу, вони готові роздавати хабарі, культивувати переконання, що все можна продати і купити, але геть не розуміють тих заскладних «вічних речей». Тож драматург покладає надії вже на наступне покоління української молоді – генерацію Томи та її ровесників, які впевнено обстоюють себе та вирівнюють загальні поколіннєві цінності, чуючись рівними зі своїми однолітками-європейцями.

Окрему увагу приділимо образу Професора, який спочатку позиціонується у ремарці як *Мусій* (це український варіант імені Мойсей) [94; 61], а потім вже сам представляється персонажам як «*Мойсей Аврамович*» [94; 82]. Для непосвяченого читача у поведінці цього персонажа багато дивного: він незрозуміло для чого вештається у «Duty Free» (бо Марія та Максим мали там конкретну мету) і спізнюється на свій автобус, він незрозуміло куди зникає, ловить легку пір'їну з небес і обережно ховає її так, щоб інші цього не помітили, він возить із собою якісь дивні цукерки, вживання яких дає людям можливість проявити себе через висловлювання, зрештою, чарівно випаровується, змахнувши своєю пір'їною. Читач, не знайомий зі Старим Завітом, просто сприйме цей образ як дивака, через

посередництво якого оприсутнюється індивідуальна сутність усіх дійових осіб. Обізнаний на старозавітному християнстві реципієнт розкодує образ Мойсея, який має сорок років водити свій народ пустелею, аби цей народ став по-справжньому вільним: християнські алюзії семантично зближують «Нічию територію» з «Електричкою на Великдень». Як бачимо, український народ у п'єсі О.Ірванця зараз лише на півдорозі, за двадцять з гаком років проголошеної української Незалежності він уже не ототжнює себе з росіянами, але ще й не дійшов до демократичної Європи.

Коли персонажі міркують про свою річку життя, то Марія подумки постійно повертається до клятого дизелька сполученням Ковель-Холм, де у старих вагонах були дерев'яні сидіння, з вікон і дверей віяли протяги, опалення не включалося, туалети не відкривалися, у кожному вагоні їхало по кілька сотень людей, тож за декілька годин дороги усі були тригернуті «туалетною травмою», аж надто – коли поїзд на кілька годин зупинили посеред мосту через Західний Буг. Ця історія настільки болить Марії, що вона упродовж ледь не всієї п'єси прагне її дорозповісти. Для Максима візія його річки життя пов'язана із майбутнім – з тим, як він колись їхатиме в Україну через цей самий міст на власному червоному феррарі – *«Уявляєте?.. Усі мої друзбани і всі Алінчині подружки від заздрощів подуріють!»* [94; 82].

Згадуючи про свій перший життєвий спогад, теж пов'язаний із річкою, Професор розповідає дитячу історію старозавтного Мойсея, якого після народження його мати три місяці переховувала від тих, хто виконував наказ єгипетського фараона вбити всіх єврейських немовлят-хлопчиків, аби ніхто з них не став Царем Світу, а потім поклала хлопчика у кошик і залишила на березі річки: *«Пам'ятаю, я ще зовсім-зовсім маленький, і мама бере мене на руки, пригортає, нестить, цілує, довго дивиться в обличчя. Я всміхаюсь до неї, та ще не вмію сказати, як сильно я її люблю. А мама раптом витирає очі, кривиться і кладе мене в колыску, виплетену з лози й застелену чимось м'яким. Лежати мені зручно й приємно. Я й далі всміхаюся, дивлячись, як починає віддалятися мамине обличчя, а я, повільно похитуючись, опиняюся в затінку листя очерету, яким густо поросли береги річки. Теплий вітерець*

шурхотить у тому листі, сонце зрідка, ніби граючись, засліпить мене в щілину поміж листям. Я пливу й пливу, часом затримуючись на міліні, а часом прискорюючись аж крутячись на бистрині. Минають хвилини, години, а я все пливу й пливу. Сам, один, маленький...» [94; 99-100]. Безліч подальших старозавітних алюзій – на вихід з імперії, на перехід через велику воду, на Заповіді, на гнів Мойсея за те, що люди на землі сотворюють собі Золотого тельця та моляться йому, на бездонне небо, з якого за людьми споглядає Господь, – створюють у п'єсі містично-релігійний другий план, підтекстові смисли якого відкриваються лише утаємниченому реципієнтові. Г.Улюра розкодовує ці алюзії через специфіку драматургічної ідіостилістики О.Ірванця: «Міст на прикордонному переході Ягодин-Дорогуськ перетворюється на гору Фасги, що на ній Бог дозволив Мойсею побачити Землю обіцяну, до якої тому так і не дістатися було. У іншого автора це було б пишним блюзнірством, у Ірванця – світлим жартом» [187; 163].

Саме постать Професора О.Ірванець використовує, аби у фіналі показати, що завдяки «режисурі» Мойсея, який телефонує відзвітуватися незрозуміло кому і куди (чи не самому Господу?), усі персонажі п'єси змінилися і стали вільнішими: Марія звільняється від своєї уязвленості спекулятивними поїздками між Україною і Польщею та повертається додому, Максим проявляє неочікувані емпатію та приязнь до ледь знайомих людей, і навіть польський прикордонник Анджей вирішує порушити інструкції та пропустити піших українців на священну територію Євросоюзу: більш того, він купує у Марії контрабандні цигарки для свого батька, бо дуже хоче допомогти жінці стати собою. І в цьому загальному «просвітленні» кардинальна відмінність зрежисованих у «Нічій території» подій від режисури у ранніх чорних комедіях О.Ірванця («Прямий ефір», «Маленька п'єса про зраду» або «Recording»).

У п'єсі «Нічія територія» знаходиться місце і для складних або спірних точок української та польської історії, її персонажі балансують між тим, що *«Польща колись простягалася значно далі на схід...»* і тим, що *«у вашому Холмі український король Данило похований»* [94; 86], і з цих суперечностей

виникають філософські розмисли про гіпотетичну відсутність кордонів між обома країнами, про покордонну територію як «нічийну» або «спільну», зрештою, наша українська територія помилково ідентифікується Максимом як «нічия», бо вона «нікому не потрібна», насамперед самим українцям. Поляк Анджей тонко вловлює це і натякає українцям, що їх ставлення до своєї країни зміниться, коли вони натомість «наша» щодо неї казатимуть «моя», але українці у більшості своїй ще не готові до власної відповідальності за свою країну, тож простір «моє» для них обмежується кімнатою, кухнею та балконом (Максим), старою зеленою маздою (Андрій), «хатою, городом, садком, Томкою й чоловіком, який постійно на заробітках» [94; 98-99] (Марія).

У «Нічій території» ми вже не чуємо ані російської, ані польської мови, ані суржика, як, скажімо, у «Брехуні з Литовської площі»: усі персонажі вже згадали або вивчили добірну українську, навіть Професор-єврей та польський прикордонник. І так, українці у цій п'єсі О.Ірванця, на відміну від «Брехуна з Литовської площі», вже не відмовляються від свого українства, не соромляться його і не прагнуть втекти із власної країни (ті, хто втік, уже давно маргіналізовані, як нелегал Антон), вже зовсім не орієнтуються на Росію, позбуваються її мови, не ностальгують за її культурою, але вони ще не можуть сказати на Україну «моя країна», і в цьому драматург бачить велику екзистенційну проблему постколоніального українства, якому ще належить подолати шлях до себе та своєї колективної ідентичності.

«Once upon a time in America» – одна із найіронічніших п'єс О.Ірванця, причому його іронія тут спрямована на далеко не ідеальних українців з-за кордону, які вже давно за тих чи інших обставин, у різні хвилі еміграції, оселилися на американському континенті і колективно витворили особливу форму «любові» до своєї далекої батьківщини і свою «місцеву» квазіукраїнську ідентичність. Більшість із них полюють за грошима своїх багатих співвітчизників або різних фондів, аби реалізувати власні проєкти і амбіції, спекулюючи на своїй удаваній «українськості». У цьому тексті

діаспорове панство злітається на похорон багатого українця Метью Менирїча (який приїхав у перші хвили еміграції 1930-х років як українець Матвій Немирич, сколотив собі пластикову бізнес-імперію і мав завидні статки) і чекає на виголошення його тестаменту, сподіваючись на грошову винагороду для себе і вголос міркуючи про те, на що вона буде витрачена. Усі учасники цього очікування – доволі ексцентричні персони, так само ексцентричними є їхні візії заповіданих грошових вкладень.

Кузен Менирїча, професор-франкознавець Рушницький, який приїздить читати лекції українським студентам у Києво-Могилянській академії, мріє отриманими коштами реалізувати на Бродвеї п'єсу Івана Франка «Три князі на один престол», де мають грати Брюс Вілліс, Меріл Стріп, Едді Мерфі, Вупі Голдберг, яким він приписує українське генеалогічне коріння, та один відомий український актор, який вимагає абсолютно непідйомний гонорар – у мільйон доларів.

Редактор української еміграційної газети «Дзвін східного узбережжя» Михайло Теплий – колишній український дисидент, упосліджений совєцькою системою. Ми дізнаємося, що Метью Менирїч створив і матеріально утримував комітет його захисту і звільнення, не роблячи жодних голосних заяв про це, але від особистих інтерв'ю цьому журналістові постійно відмовлявся. Пан Теплий хоче зміцнити матеріальну базу своєї редакції – *«то ми нарешті зможемо комп'ютери купити і не набирати газетні сторінки руками. А то вже у всіх пальці чорні від тих шрифтів свинцевих!»* [108; 140]. До речі, це єдиний персонаж, який задоволений своїм спадком і вдячний за нього.

Темношкірий проповідник Отець Чанг, або пастор Чанг, який колись вчився у Львові у ветеринарній академії на Пекарській, розмовляє добірною українською і позиціонує себе у США як засновник «*нової віри*» – його паства, яку він поштиво іменує «*поголів'ям*», поклоняється «*усім живим створінням*», тобто, у цій вірі намішано наївного анімалізму з марксизмом-ленінізмом, які той засвоїв під час навчання у совєцькому виші [108; 114-

116]. До своєї віри йому вдалося залучити і заможного Мениріча, на гроші якого він вже запланував збудувати каплицю своєї дивної церкви.

Внучатого племінника небіжчика, онука його молодшої сестри також звати Матвій Немирич, це бикуватий молодик, який за своєю частиною спадку прилітає зі Львова, маючи зворотний квиток з відкритою датою, але вертатися назад в Україну не збирається, бо планує прожигати отримані у спадок великі гроші тут, в Америці. Він майже ровесник проголошення української Незалежності, але незнайомим людям представляється як Мітя, бо ненавидить своє українське *«дурнувате» «рогульське ім'я»* [108; 131, 134]. Усе, що його цікавить про покійного родича, якого він зовсім не знав, – це *«коли бабки даватимуть»* [108; 131].

Управитель маєтку Мениріча Гільєрмо Шаповал, *«правдивий таучо з пампасів»*, народився і жив в Аргентині, *«тому Україну любить понад усе, хоча ніколи там не був»* [108; 119] а потім, експлуатуючи свою українську генеалогію, називаючись українським іменем Гриць, втерся у довіру до багатого колишнього українця та продемонстрував, що *«окрім України він найбільше у світі любить американські долляри»* [108; 119], тож постійно обкрадав свого роботодавця, удаючи, що служить йому вірою і правдою. Він навіть не підозрює, що господар його вже давно викрив, і мріє заснувати премію для українських політиків року, аби бути відомим в Україні діаспоровим меценатом.

З'яву на сцені асистентки Мениріча Роксоляни важко не помітити, бо вона ганяється за рудим котом хазяїна Бівісом, розуміючи, що своєму котові той обов'язково щось заповість, і претендуючи привласнити цю частину спадку також. Вона не любить цю тварину, вголос називає його *«поганій дурний котисько»* [109; 108], але, почувши про заповіданий йому спадок, швиденько бере з ним шлюб.

Представниця американського Союзу українок пані Стефа, жінка *«невизначеного віку, проте дуже енергійна та стрімка»* [108; 117], вже давно навчилася експлуатувати популярні у США феміністичні наративи і під це розкручувати чоловіків на гроші, тож на випадок, якщо організації під

її орудою офіційно нічого від небіжчика не перепаде, вона готова отримати відсотки від кожного чоловіка з його долі спадку, про що домовляється із чоловіками заздалегідь: *«Я репрезентую тут Союз Українок, як ви, панове, розумієте! Тож, гадаю, не мушу пояснювати вам, що в цивілізованому товаристві жінка користує си певними преференціями!... Наш Союз неодмінно мусить отримати щось зі спадщини небіжчика!.. Забігаючи наперед, якби там і не було про то нічого сказано... я гадаю, що кожен зі спадкоємців має виділити певну частку свого спадку нашому Союзові!»* [108; 117].

З реплік персонажів після поховання мультимільярдера-довгожителя Метью Менирїча ми дізнаємося, що він у бізнесі *«був, мов скеля, непорушний»*, проте поза бізнесовими справами проявляв себе як *«великий оригінал»* [108; 108], пережив чотирьох своїх жінок, справно жертвував на різні потреби діаспорової української громади, мешкав *«в українському замку»*, який купив *«у якомусь містечку на Тернопільщині, і перевіз його до Америки»*: замок розібрали на цеглинки, які задешево переправили через одеську митницю як уживані будматеріали, а в Америці зібрали знову [108; 111]. Також Менирїч мав у садибі власний зоопарк, де були *«всякі там ігуани, леопарди, жирафи, крокодили»* [108; 112], але в дім впускав тільки двох своїх котів. Одному з них, який помер, наївшись пластикових мишей, господар *«урядив фантастичний похорон»*, *«купив місце на найдорожчому цвинтарі для тварин у цілому штаті»* та *«побудував розкішний мавзолей»* [108; 108], а другому, який виявився розумнішим і тільки споглядав, як його собрат жере пластик, найняв двох бодігардів, зробив йому усі необхідні *«людські»* документи і заповів йому *«вісімсот мільйонів доларів в акціях та цінних паперах і маєток у штаті Вермонт»* [109; 143].

О.Ірванець дотепно глузує з тези *«Америка й справді країна безмежних можливостей»* [108; 111], створюючи доволі кумедні сценічні ситуації: історію про українського крутелика-емігранта з Пенсильванії, який *«хоче прикрасити своє обійстя пам'ятником Богданові Хмельницькому»*, тож веде з київською владою перемовини, аби у Києві на Софійській площі

встановили копію, а йому за океан доставили оригінал, і вже навіть проплатив за це задаток [108; 111]; сцену, коли Роксоляна бере шлюб з ненависним їй котиськом, а пані Стефа зголошується за «недорого» стати свідком цього шлюбу: *«як гноблена в минулому українська жінка для іншої гнобленої в минулому української жінки, я то зроблю за дві сотки»* [109; 148]; зрештою, сцену, коли, вислухавши всі невдоволення від заповіту, на сцену виходить живий Метью Мениріч і розповідає присутнім, що натомість нього щойно поховали пластикового манекена, привселюдно викриває шахрайство Шаповала і наказує йому назавжди зникнути в Аргентині.

Зворотний авіаквиток в Україну, викинутий молодим жигало Матвієм, виявляється непотрібним нікому з персонажів-діаспорян, вони теж намагаються позбутися його, але зробити це непомітно, так, аби інші на цьому не зацентували свою увагу. Та, зрештою, й сам Метью Мениріч приголомшує усіх неочікуваним зізнанням: *«Признати си чесно, я ніколи так цілком і не повірив, що вона справді є у світі – та Україна...»* [109; 153].

Жінка в чорному, яка епізодично споглядає за людьми на сцені, уособлює як раз ту далеку Україну: саме вона у фіналі обережно підбирає викинутий усіма квиток до України і ховає його. Тут згадаємо, як Рушницький розповідав, що разом із перезібраним в Америці цегляним українським замком, тобто, з його цеглою і риштованням, до Мениріча з України *«переїхав гоуст... привид»*, якого бачили і господар, і прислуга у вигляді *«жінки, вбраної цілковито у чорне»* [108; 111]. Проте на цвинтарі в очікуванні своєї долі спадку колишні українці цю Жінку в чорному або не помічають, або женуть від себе як щось зайве та надокучливе.

Діаспоряни ведуть діалоги, чим, власне, для них усіх є та далека Україна – *«рідною землею»*, *«Європою»*, *«Старим Світом»* чи країною, де *«суцільні бруд і бідність»* [108; 121]. Направду українській діаспорі все одно, куди приліпити симулякр «Україна»: вони з легкістю готові назвати цим іменем хоч великий новий цвинтар, якого вистачить *«на кількадесят років»*, *«аж до дві тисячі дев'ятого»* [108; 124], а хоч таємний острів на

Багамах, якого немає на картах. У фіналі на такий острів, у таку «вигадану» Україну летять обидва Матвії Немиричі спускати зароблені старим гроші.

«Отож карнавал триває. В українській літературі його розпочали бубабісти, вони першими справляють поминки й танцюють на трупі системи» [166].

Як бачимо, вибух і різомі інтерпретуються О.Ірванцем у п'єсах як кризовий та посткризовий стани українського суспільства, які проживаються українцями не лише безпосередньо в Україні, але і за її межами, на європейському та американському континентах.

Висновки до Розділу IV

Особливості художньої картини світу, репрезентованої драматичними творами Олександра Ірванця, зумовлені провідними аспектами «постмодерністської чуттєвості», що стає особливим світоглядом другої половини ХХ ст. Ігрові принципи організації драматичної дії, наскрізна цитатність творів, моделювання альтернативних світів нерозривно пов'язані з такими константами постмодерністського світовідчуття, як «смерть суб'єкта» і «кінець історії». Водночас національний соціокультурний контекст зумовлює актуалізацію змістів, близьких і зрозумілих українському глядачеві, творення нових міфологем, базованих на вітчизняних реаліях.

Драматургія О.Ірванця виявляє досить широкий спектр художніх стратегій моделювання образів-персонажів. Авторська концепція драматургічного персонажа об'єднує полярні погляди на людську особистість – визнання цілковитої детермінації людської поведінки масовою культурою, політичними дискурсами, актуальними ідеологемами сусідує у п'єсах автора з прагненням до творення образу «нового героя», наділеного свободою вибору, широтою поглядів і відкритістю до діалогу з «іншим». Перша з окреслених тенденцій виявляє кореляцію з маскультом та ідеологічними штампами, друга – з високою культурою, «присутність» якої в текстах п'єс маркована численними відсилками до класичної музики та літературних творів. Фрагментований і маргіналізований суб'єкт у творчості

Олександра Ірванця прагне до нової особистісної інтеграції, повноти особистісної самореалізації. В художній структурі творів таке прагнення часто реалізується через особливу напругу, що виникає між протилежними світоглядними моделями, які формують драматичний конфлікт. Особливу роль у протистоянні персонажів відіграють мовні стратегії, що не тільки відображують індивідуалізацію мовлення дійових осіб як сутнісну характеристику драми, а й корелюють із постмодерністським тенденціями текстуалізації культури й людської свідомості, надання останній панмовного характеру.

Особлива роль у художній картині світу автора належить катастрофічному дискурсу, який пронизує всю естетичну систему постмодернізму. Образ глобальної катастрофи, що, на думку Т.Гундорової, в українському контексті здобуває цілком реальний відповідник (аварія на ЧАЕС), зумовлює ставлення до культури як до музею чи бібліотеки, певного сталого простору, що припинив свій розвиток і перетворюється на простір гри. Тема катастрофи у творчості О.Ірванця нерозривно пов'язана з постмодерністською за своєю суттю проблемою демаскування «владних дискурсів», які формують масову свідомість за допомогою творення штучних, ідеологічних уявлень про світ. У пострадянському контексті ця проблематика набуває додаткових конкретно-історичних конотацій, у тому числі й у зв'язку з подіями 1986 року. Офіційна мова постає як інструмент відчуження суб'єкта від осягнення власного життєвого досвіду, і протистояти їй персонаж здатен тільки за умови повернення до безпосереднього, передусім тілесного, буття. Саме тілесність і малі, особисті, наративи протидіють «метанаративам» офіційної влади. Вдаючись у своїй творчості до суто постмодерністського принципу ризоми, О. Ірванець разом з тим актуалізує в оболонці цієї естетичної схеми проблематику, що тісно пов'язана з історичною долею і можливими шляхами подальшого розвитку українства.

ВИСНОВКИ

Драматургія Олександра Ірванця є складним багаторівневим явищем, що розвивається в контексті творчих пошуків самобутнього угруповання «Бу-Ба-Бу», але разом з тим виявляє глобальні тенденції, властиві світовому постмодернізму, які корелюють з особливостями соціокультурної ситуації в Україні, визначаючи характер діалогу національної літератури зі світом.

Діяльність дружньої спілки трьох молодих митців, Юрія Андруховича, Віктора Неборака та Олександра Ірванця, розгортається в умовах демократизації суспільно-політичного життя, збігається з періодом здобуття Україною незалежності. Актуальними, відповідно, стають творчі стратегії подолання постколоніального досвіду, іронічного переосмислення минулої епохи, пошуків нових конструктивних рішень для утвердження питомих національних цінностей. У своїй творчості митці апелюють до художнього досвіду українського бароко, звертаються до багатих традицій національної сміхової культури, передусім «Енеїди» І. Котляревського. Разом з тим, їхня діяльність розгортається за законами світового постмодерністського дискурсу. Про це свідчить панмовний характер творчих рефлексій представників угруповання, явна орієнтація на масову культуру, іронічність і цитатність, а також домінування перформансу як провідної стратегії саморепрезентації в українському культурному просторі.

З огляду на це і велику прозу Ю.Андруховича, і драматургію О.Ірванця, і поетичну творчість представників «Бу-Ба-Бу» доцільно розглядати в контексті постмодерністської концепції «суспільства театру», що трактує різні форми соціального і культурного життя як різновиди перформансу, а також у зв'язку з поняттям кемпу, для якого характерне іронічне рефлексування масової культури і естетизація повсякдення. Виміри театральності реалізуються угрупованням передусім у формі карнавалу, що постає засобом подолання постколоніальної травми і особливою формою існування (активне залучення публіки до театралізованого дійства, стирання меж між «театром» і дійсним життям). Залучення основних положень теорії карнавалу М.Бахтіна до вивчення особливостей творчої діяльності «Бу-Ба-

Бу» дозволяє виявити особливості естетики «кризових періодів» у прозі й драматургії сучасних авторів (протиставленість офіційним дискурсам, тотальна свобода і фамільярність, акцентуація тілесного «низу»). Особливу роль відіграють такі аспекти художнього світу представників «Бу-Ба-Бу», як тілесність, що виявляє карнавальні риси (гротескність, плинність, динамізм) і водночас перетворюється на засіб реабілітації свободи і віталістичної енергії людини, корелюючи з постколоніальним суспільним контекстом. Формально вдаючись до художніх прийомів західного постмодернізму, українські автори на ідейно-змістовому рівні своїх творів залишаються яскравими репрезентантами національного варіанту стилю. Передусім це стосується конструктивних основ українського постмодернізму, для якого актуальними є проблеми історичної пам'яті, національної самобутності, утвердження власної ідентичності, сакральність слова, тема свободи. Карнавальна культура з її тотальною іронією й деструкцією розглядається представниками «Бу-Ба-Бу» як дієвий засіб розвінчання тоталітарних міфів і ревізії національної культури з метою пошуків тих авторитетів, які стануть підґрунтям для подальшого поступу. Національна своєрідність творчості митців проявляється передусім у конструктивному характері карнавалу, який, формально співвідносячись із ризомою, імпліцитно утверджує ціннісну вертикаль. Саме тому «низхідні» карнавальні тенденції у прозі й драматургії авторів безпосередньо чи імпліцитно доповнюються «висхідними» тенденціями свята, мета якого – повернення до сакральних смислів, утвердження істинних цінностей (кульмінація Свята Воскресаючого Духу в романі Ю.Андруховича «Рекреації», коли карнавальний простір опиняється під загрозою збройного вторгнення, а персонажі повертаються думками до трагедій національного минулого; перетворення профанного часу буденщини на сакральний час свята в драмі О.Ірванця «Електричка на Великдень»).

Незважаючи на те, що театральність пронизує всю творчість представників «Бу-Ба-Бу», безпосередньо до драматургії звертається тільки один з них, О.Ірванець. Драматичні твори письменника яскраво

репрезентують найрізноманітніші тенденції, властиві як світовому, так і національному драмопису. Жанрове й стильове оновлення української драматургії інтенсивно проявляється наприкінці ХХ ст. у зв'язку з демократизацією суспільно-політичного життя, зняттям численних тематичних табу, відновленням цілісності літературного процесу у материковій Україні й діаспорі, появою можливостей для безпосереднього діалогу українського і світового письменства. Не в останню чергу таке оновлення зумовлене відходом у минуле звичних схем взаємодії влади й театру як масового мистецтва, що виконує державне замовлення. Починаючи з 1980-х років провідними характеристиками української драматургії стають психологізм, дискусійність, застосування ускладнених образних рішень, камерність, неоднозначність характерів персонажів. 1990-ті посилюють і розвивають ці тенденції. Дедалі активніше відбувається деструкція радянських міфів, іронічне «перелицювання» офіційної історії («Короткий курс» В.Діброви). Разом з тим яскраво проявляється тенденція до творення національного міфу, передусім шляхом звернення до долі видатних українців, акцентуації сторінок їхньої біографії, які не були актуальними для радянських історичних наративів («І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданой). Активне звернення до стихії міфу стає основою індивідуально-авторського жанротворення. Складний процес реміфологізації відбувається шляхом переосмислення «локальних аспектів міфу» (О.Бондарева), уведення їх у нове семантичне оточення, що дозволяє увиразнити актуальні для сьогодення філософські смисли («Електричка на Великдень» О.Ірванця). Водночас основою нового міфу стають і впізнавані національні реалії (Чорнобиль, проблема українців у світі). Суттєвих трансформацій зазнає категорія драматичного персонажа, який постає підкреслено «не героїчним», децентрованим, часто – позбавленим індивідуальності.

Актуальною проблемою сучасної теорії драми залишається жанрова система. Провідні тенденції постмодернізму, спрямовані на руйнування традиційних ієрархій, суперечать категорії жанру як історично сформованого типу твору. Сутнісні трансформації відбуваються на рівні сприйняття

закономірностей існування драматичного тексту (концепція «постдраматичного театру» Х.-Т.Лемана). Драматургія ХХ – початку ХХІ ст. демонструє явну неповноту аристотелівської теорії драми, в межах якої видається неможливим описати значну кількість естетичних явищ. Посутні корективи в розуміння природи драматичного мистецтва привносять авторські теорії театру А.Арто, Б.Брехта та ін. Зрештою, розмиванню родових і жанрових меж у царині драматургії сприяє тотальна театралізація суспільного життя, характерна для постмодерністського культурного дискурсу. Незважаючи на фактичну оказіональність авторських жанрових визначень, зокрема в українській драматургії (О.Бондарева) і надзвичайну складність жанрової ідентифікації багатьох художніх форм, у сучасній драматургії можна виділити низку достатньо виразних жанротворчих тенденцій (жанрові модифікації, трансформації і новації, окреслені Є.Васильєвим). Складна взаємодія різних жанрових матриць в межах одного драматичного тексту потребує не тільки ґрунтового мікроаналізу всіх рівнів конкретного твору, а й ретельного дослідження характеру взаємодії літературної традиції й жанрово-стильових новацій у творчості певного автора. Уповні це стосується жанрового складу драматургії О.Ірванця.

У творчості письменника показовим є явище жанрової трансформації, репрезентоване такими утвореннями, як монодрама-антиутопія («Recording», «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»), драма-містерія («Електричка на Великдень»), драма-засідання («Прямий ефір»). Монодрама-антиутопія автора стимулює реципієнта до глибоких історіософських рефлексій, проте водночас апелює і до актуального досвіду глядацької аудиторії, творчо переосмислюючи, зокрема, радянські реалії. Характерними ознаками цього жанрового утворення, що виникає на перетині різних художніх матриць, стає сповідальність (у центрі твору перебуває один персонаж, який представляє «людину взагалі»); узагальненість філософського змісту (традиційна риса драми-утопії, орієнтованої на універсальність світоглядних проблем); моделювання особливої комунікативної ситуації (монолог персонажа «Recording», що актуалізує

постмодерністську константу «комунікативного розриву»; репліки героїні «Маленької п'єси про зраду...», звернені до невидимих співрозмовників). Саме монодрама-антиутопія чи не найповніше представляє властиве сучасній драматургії зникнення трагедії в «чистому» вигляді з одночасною актуалізацією категорії трагічного. П'єса «Recording», незважаючи на підкреслене знеособлення персонажа, відповідає основному принципу трагічного, що полягає у протистоянні героя долі. Водночас у цьому творі спостерігається характерне для багатьох творів сучасної драматургії ототожнення категорій трагічного і абсурдного.

Творче переосмислення традицій духовної драми реалізується О.Ірванцем у п'єсі «Електричка на Великдень» через відносно автономне співіснування містерійних жанрових ознак, рис символістської драми і «драми абсурду». Цей твір є прикладом жанрової конвергенції, оскільки за кожним із жанрово-стильових пластів закріплена певна сюжетна лінія. Ознаки символістського художнього мислення реалізуються у двоплановості драматичної дії, що дозволяє поглянути на побутові сцени як еманції вищої реальності. «Драма абсурду» актуалізує тему українців у світі, демонструючи явну відкритість художньої структури твору, що апелює до асоціативного й критичного мислення глядача. Містерійні ознаки зумовлюють особливу концепцію художнього часу, який полягає у перетворенні лінійної темпоральної моделі на циклічну і протиставляє, таким чином, профанний час буденщини сакральному святковому часу.

Спорадичні елементи містерії, поєднані з реалістичними діалогами та постмодерною грою, з елементами ошуканства та абсурду бачимо і у п'єсі «Нічия територія» в епізоді містичної ходи східних мігрантів по воді Західного Бугу.

Постмодерністську трансформацію популярної у 70-80-ті рр. ХХ ст. форми драми-засідання становить п'єса «Прямий ефір». Провідна жанрова ознака творів такого типу – обговорення певної ситуації, що дозволяє розкрити характери дійових осіб, – оприявнюється в тексті як формування соціокультурних наративів, що розгортаються довкола концепту-симулякра.

Персонажі твору втілюють певні соціальні типи, що дозволяє виявити больові точки пострадянської дійсності, і характеризуються досить високим рівнем умовності. П'єса відображує суто постмодерністське розуміння мови як поля довільної гри означників або ж інструменту творення «метанаративів», усталених світоглядних систем, які формують владні дискурси, але не розкривають істинної сутності явищ. О.Ірванець іронічно обіграє найпоказовіші характеристики драми-засідання: центрацію дії (обговорення) навколо певного інциденту (у цьому випадку – квазіявища, що його означає термін-симулякр «мультиплундизм»); увиразнену внутрішню дію, паралельну «засіданню». Однак автор уникає увиразнення певного яскравого характеру, дії й висловлювання якого центрують довкола себе перебіг дискусії, що цілком відповідає концепції персонажа, властивій українській драматургії 90-х років. Такий персонаж постає підкреслено «не героїчним», децентрованим, часто – з редукованим внутрішнім світом (О. Бондарева).

Художня картина світу, репрезентована драматургією О.Ірванця, у багатьох відношеннях визначається провідними інтенціями світового постмодернізму, однак автор застосовує ці художні стратегії, щоб увиразнити передусім актуальний національний зміст. Персонажі його п'єс часто постають знеособленими або принаймні позбавленими виразно героїчних рис, представляючи «людину взагалі» («Recording»); певну умовну особистість, узагальненість якої підкреслена мотивом двійництва («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»); соціокультурні «маски», що репрезентують певні суспільні тенденції («Прямий ефір»); маргіналів, яким, знову ж таки, властиве виразне соціокультурне маркування («Брехун з Литовської площі»). Характеристики цих персонажів часто вказують на брак певних якостей, що постає передвісником появи нового героя (Н. Корнієнко). Саме тому у творчості автора помітна й інша тенденція, що активізується вже у творчості «двотисячників» – до творення образу такого героя шляхом самоусвідомлення особистості («Лускунчик–2004»). Простір, у якому відбувається консолідація особистісних сил персонажа, формується завдяки

інтертексту, численним відсилкам до музичних і літературних творів світової культури. Постмодерністські модуси творчості О.Ірванця актуалізують значення, спільні для різних національних літератур кінця ХХ ст., передусім метафору світу як лабіринту, відчуття «кінця історії» й дискурс катастрофізму. Важливу роль у творчості письменника відіграє проблема втрати ідентичності («Брехун з Литовської площі») й знеособлення людини в сучасному світі («Recording»). Український автор, як і західні письменники-постмодерністи, моделює панмовну картину світу, в якій здатність словесно виразити власний досвід тотожна самоусвідомленню персонажа. Автор демаскує механізми творення «метанаративів», тобто усталених когнітивних та ідеологічних систем, які експлуатуються владою. Дискурсам влади, що відчужують людину від власного досвіду, протиставляється тілесність як осередок переживання безпосередніх вражень і відчуттів. У контексті «карнавального постмодернізму», який представляє «Бу-Ба-Бу», тілесність позбавлена своєї утилітарної ролі, що ставала єдиною можливою в тоталітарній системі цінностей, натомість утверджується значення тіла як «інструменту насолоди», ігрового поля, де власну ідентичність можна моделювати і змінювати, причому навіть у далекій Америці, що демонструє українська діаспора у п'єсі «Once upon a time in America».

Драматургія О.Ірванця акумулює в собі численні прояви театралізації буття, репрезентовані творчістю «Бу-Ба-Бу». Жанрово-стильові характеристики п'єс автора відповідають провідним естетичним принципам постмодернізму, але водночас мають на меті загострення уваги глядача на больових точках української дійсності. У вимірах ігрових стратегій і складного інакомовлення (жанр антиутопії, актуалізація міфологічних сюжетів) автор піддає деконструкції соціокультурні схеми, марковані тоталітарною ідеологією, і здійснює пошуки нових конструктивних шляхів формування ідентичності, основаної на повноцінному самоусвідомленні особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Комунізм під знаком тризуба. Літературна Україна. 2018. 23 серпня. С.15.
2. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
3. Андрусак І. Латання німбів: рецензії, есеї, статті. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2008. 164 с.
4. Андрухович привіз у Європу нелегала і ледь не став актором. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/144/41/>
5. Андрухович Ю. Перверзія. Львів, 1999. 345 с.
6. Андрухович Ю. Рекреації. Харків: Фабула, 2017. 240 с.
7. Андрухович Ю. «Я – рекордсмен з вигадування романів, які ніколи не будуть написані». Терен Т. RECВізити. Антологія письменницьких голосів. Кн.1. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. С. 18-45.
8. Андрухович Ю., Ірванець О., Неборак В. «Бу-Ба-Бу». Вибрані твори. Поезія, проза, есеїстика. Львів: Піраміда, 2007. 392 с.
9. Арто А. Театр і його двійник / Пер. з фр. Київ: Вмдавництво Жупанського, 2021. 278 с.
10. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2014. 220 с.
11. Базів Л. Олександр Ірванець, письменник: Курков ближче до Стівена Кінга, а я – до Артюра Рембо. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/07/10/oleksandr-irvanets-6/>
12. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2008. № 4(24). С. 35–46.
13. Барабан Л. Театр і драма поч. ХХІ ст. *Українська культура*. 2009. № 1. С. 16–17.

14. Баран Є. Літературне дев'ятдесятництво: істерія й історія. *Березіль*. 2000. №3–4. С. 182–185.
15. Баран Є. Навздогін дев'яностим...: Проза бібліофіла. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006. 192 с.
16. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с. (Серія «Пролегомени»).
17. Бахтин М. Литературно-критические статьи / сост. С. Бочаров и В. Кожин. Москва: Художественная литература, 1986. 543 с.
18. Бахтин М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 3: Теория романа (1931–1960) / отв. ред. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. Москва: Русские словари, Языки славянских культур, 2012. 880 с.
19. Бахтин М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4(1): «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.). Комментарии и приложения / отв. ред. И. Л. Попова. Москва: Русские словари, Языки славянских культур, 2008. 1120 с.
20. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.
21. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва: Айрис-пресс, 2004. 406 с.
22. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича. *Слово і Час*. 2007. № 2. С. 49–59.
23. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ: Академвидав, 2004. 367 с.
24. Близнюк А. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі: дис. ... канд. філол. наук. Житомир, 1995. 208 с.
25. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. 368 с.
26. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.

27. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття: дис... канд. філол. н. Миколаїв: Миколаївський держ. ун-т ім. В.О.Сухомлинського, 2007. 219 с.
28. Бондарева О. Витворення авторського лексичного і семантичного словника у драматургічній практиці Олександра Ірванця. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2021. 27(3). С. 172–177.
29. Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. Київ: «Четверта хвиля», 2006. 512 с.
30. Бондарева О. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система. *Курбасівські читання: наук. вісник* Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2008. № 3 (ч. 2). С. 124–163.
31. Бондарева О. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії. *Вісник Житомирського державного університету*. Випуск 46. Філологічні науки. С. 126–133.
32. Бондарева О. Сильові пріоритети і жанрові трансформації в драматургії межі ХХ–ХХІ ст. *Історія української літератури ХХ – початку ХХІ ст.: У 3 т.* За ред. В. І. Кузьменка. Т. 3. Київ: Академія, 2017. С. 382–401.
33. Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру». URL: http://zbirnik.mixmd.edu.ua/2010_5_ua/25.pdf
34. Бортнік Ж. Дві п'єси про відчай: [про книгу «П'єси. Дві штуки» Януша Гловацького в перекладі Олександра Ірванця]. *Український театр*. 2017. № 5/6. С. 82-83.
35. Бортнік Ж. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис. ...канд. філол. наук. Луцьк, 2016. 229 с.
36. Бу-Ба-Бу. Т.в.о. /.../ри. Львів: Каменяр, 1995. 256 с.
37. Бучко О. Олександр Ірванець розповів тернополянам на фестивалі «Ї» про те, що таке «3+2». URL: https://teren.in.ua/news/oleksandr-irvanets-rozpoviv-ternopolyanam-pro-te-shho-take-3-2_352189.html
38. Вакуленко Д. Мовою драматичних образів. Київ: Знання, 1988. 48 с.

39. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Теврдиня», 2017. 532 с.
40. Веремчук Ю. П'єса-притча. Генеза. Поетика: дис. ...канд. філол. наук. Рівне, 2005. 211 с.
41. Веселовська Г. Постколоніальний дискурс в інсценізаціях сучасної української прози театрами України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2019. № 2(1). С.73-85.
42. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття: автореф. дис. ...канд. філол. наук. Київ, 2016. 21 с.
43. Вірченко Т. Драматургія «двотисячників» у літературознавчому вимірі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2012. Вип. 61. С. 172–176.
44. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.
45. Гейзінга Й. Номо Ludens / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. 250 с.
46. Голобородько Я. Прозора непроза Олександра Ірванця. *Артефакт. Український літературний істеблішмент*. Київ: Факт, 2006. С. 93–100.
47. Голубка М. Аморальний Ірванець: відомий рівненський письменник «відзвітувався» перед читачами-земляками. *Рівненський діалог*. 2009. 30 січ. С. 7.
48. Голькар А. П'єси із дією-засіданням у російській драматургії ХVІІІ – ХХ ст. Генезис і динаміка розвитку: автореф. дис. ...канд. філол. наук. Київ, 2007. 19 с.
49. Гончаренко Т. Олександр Ірванець «Чим більше я люблю Америку – тим сильніше хочу додому». URL: <https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-%d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c->

[%d1%87%d0%b8%d0%bc-](#)

[%d0%b1%d1%96%d0%bb%d1%8c%d1%88%d0%b5-%d1%8f-](#)

[%d0%bb%d1%8e%d0%b1%d0%bb/](#)

50. Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века. Москва: Флинта, 2006. 280 с.
51. Гопко В. Воля в массовой культуре: дис. ...канд. филос. наук. Омск, 2006. 148 с.
52. Гребенюк Т. Исторична пам'ять і некрополітика у прозі Олександра Ірванця. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, 2022. Вип.26-27. С.56-71.
53. Грицюк Л. Інтерв'ю з перекладачем. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/04/24/oleksandr-irvanets-9/>
54. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм: монографія. Київ: Критика, 2013. 344 с.
55. Гундорова Т. Пост-Чорнобиль: трансресії катастрофізму і сучасна українська культура. *Українські трансресії XX-XXI ст. Звільнити майбутнє від минулого? Звільними тинуте від майбутнього? Культра – Історія – Політика* / Наук. ред. А.Матусяк. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С.190-210.
56. Гундорова Т. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с. (Серія «De profundis»).
57. Гурин С. Концепція карнавала М. Бахтина и теория архаического праздника В. Топорова. *Топос: Литературно-философский журнал*. 19.04.2018. URL: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskije-progulki/konceptiyakarnavala-m-bahtina-i-teoriya-arhaicheskogo-prazdnika-v>
58. Гуцол М. Рецепція традиційних образів і сюжетів в українській драматургії кінця XX – початку XXI століть: автореф. дис... канд. філол. н. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2015. 20 с.
59. Гловацький Я. Найвищі будинки, найглибші могили / Пер. з польськ. О.Ірванця. Київ: Темпора, 2014. 240 с.
60. Гловацький Я. П'єси. Дві штуки / Пер. з польськ. О.Ірванця. Київ: Laurus, 2016. 200 с.

61. Даниленко В. Золота жила української прози. *Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа*. Київ: Генеза, 1997. С. 3–11.
62. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008. 352 с.
63. Даниленко В. Покоління в українській літературі ХХ – поч. ХХІ ст. *Кур'єр Кривбасу*. 2007. № 214–215. С. 325.
64. Даниленко В. Театр у шухляді. *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 199. С. 173–179.
65. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 14. С. 88–89.
66. Десятерик Д. П'яний лелека верхи на бомбі. Інтерв'ю з Олесадром Ірванцем. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/08/23/oleksandr-irvanets-7/#more-42505>
67. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / пер. с фр. Г. А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999. 832 с.
68. Діброва В. Двадцять такий-то з'їзд нашої партії: Стенографічний звіт-опера. *Діброва В. Довкола столу: П'єси*. Київ: Факт, 2005. С. 7–56.
69. Діброва В. Короткий курс: Фарс на три дії. *Діброва В. Довкола столу: П'єси*. Київ: Факт, 2005. С. 57–118.
70. Дмитренко Н. Театр і проза. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1554/164/54713/>
71. Дубинянська Я. Олександр Ірванець: «Сьогодні я схильний до епатажу більше, ніж коли-небудь». URL: https://zn.ua/ukr/ART/oleksandr_irvanets_sogodni_ya_shilniy_do_epatazhu_bilsh_e_nizh_koli-nebud.html
72. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 150 с.
73. Євченко О. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Житомир, 2002. 19 с.

74. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской; вступ. ст. З. И. Плавскина. Москва: Книжный дом «ЛИБРКОМ», 2009. 464 с.
75. Закалюжний Л. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії («In-yer-face-theatre», «Pokolenie Rogno», «Новая драма»). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2015. № 32. С.134-144.
76. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
77. Зорницький А. Драматургія та історико-культурний контекст: монографія. Житомир: ОП «Житомир. Облдрук», 2007. 242 с.
78. Ибрагимов М. Драматургия русского символизма: Поэтика мистериальности: дисс. ...канд. филол. наук. Казань, 2000. 178 с.
79. Ильин А. Иерархический конструкт массовой культуры и характер его влияния на субъект. *Вестник НГУ. Серия: Психология*. 2009. Том 3. Выпуск 2. С. 116–122.
80. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: Интрада, 2001. 384 с.
81. Ільницький О. Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача. *Сучасність*. 1995. № 10. С. 111–115.
82. Інтерв'ю з письменником Олександром Ірванцем. URL: <https://nspu.com.ua/novini/interv-ju-z-pismennikom-oleksandrom-irvancem/>
83. Ірванець О. Брехун з Литовської площі. *Ірванець О. Лускунчик–2004: П'єси, вірші*. Київ: Факт, 2005. С. 147–170.
84. Ірванець О. Вибране за 33 роки: поезії. Київ : Laurus, 2013. 176 с.
85. Ірванець О. Вірші останнього десятиліття 1991-2000. Львів: Кальварія, 2001. 32 с.
86. Ірванець О. Вогнище на дощі; Неборак В. Бурштиновий час; Рачинець С. Запах вітру : поезії. Львів : Каменярь, 1987. 118 с.
87. Ірванець О. Електричка на Великдень. *Ірванець О. Лускунчик–2004: П'єси, вірші*. Київ: Факт, 2005. С. 87–117.

88. Ірванець О. Загальний аналіз: оповідання, повість / О. Ірванець. Харків: Фоліо, 2010. 219 с.
89. Ірванець О. Легендарну поетичну групу «Бу-Ба-Бу» засновано 35 років тому: як все починалося. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3583/164/145434/>
90. Ірванець О. Лускунчик–2004: П'єси, вірші. Київ: Факт, 2005. 208 с.
91. Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси. *Ірванець О. Лускунчик–2004: П'єси, вірші*. Київ: Факт, 2005. С. 3–15.
92. Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси. *Погорина. Літературно-мистецький альманах*. Рівне: Азалія, 1994. С. 35–39.
93. Ірванець О. Мій хрест. Харків: Фоліо, 2010. 122 с.
94. Ірванець О. Нічия територія. *Ірванець О. Три плюс два. Вибрані п'єси; післямова Ганни Улюри*. Київ: Люта справа, 2020. С.59-103.
95. Ірванець О. Очамимря: повість та оповідання. Київ: Факт, 2003. 184 с.
96. Ірванець О. Пісні війни: вірші останніх років. Київ: Дух і літера, 2014. 40 с.
97. Ірванець О. Преамбули й тексти: зб. поезій. Київ: Факт, 2005. 76 с.
98. Ірванець О. Прямий ефір. *Ірванець О. Лускунчик–2004: П'єси, вірші*. Київ: Факт, 2005. С. 37–56.
99. Ірванець О. П'яний король та полювання на тарганів у головах (Про дві різні п'єси Януша Гловацького). *Гловацький Я. П'єси. Дві штуки / Пер. з польськ. О.Ірванця*. Київ: Laurus, 2016.
100. Ірванець О. П'яте перо: публіцистика. Луцьк: Твердиня, 2011. 196 с.
101. Ірванець О. Рівне/Ровно (Стіна): нібито роман. Львів: Кальварія, 2002. 192 с.
102. Ірванець О. Санітарочка Рая: вибрані вірші. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 160 с.
103. Ірванець О. Сатирикон-XXI: [проза, поезія]. Харків: Фоліо, 2011. 763 с.
104. Ірванець О. Тінь великого класика та інші вірші: поезії. Київ: Молодь, 1991. 68 с.

105. Ірванець О. Три плюс два. Вибрані п'єси; післямова Ганни Улюри. Київ: Люта справа, 2020. 166 с.
106. Ірванець О. Харків – 1938: антиутопія. Київ: Laurus, 2017. 240 с.
107. Ірванець О. Хвороба Лібенкрафта: *Morbus dormatorius adversus*: понурий роман. Харків: Фоліо, 2010. 187 с.
108. Ірванець О. Once upon a time in America. *Ірванець О. Три плюс два. Вибрані п'єси*; післямова Ганни Улюри. Київ: Люта справа, 2020. С. 105-159.
109. Ірванець О. Recording. *Ірванець О. Лускунчик–2004: П'єси, вірші*. Київ: Факт, 2005. С. 17–36.
110. Історія української літератури ХХ – початку ХХІ ст.: У 3 т. / За ред. В. І. Кузьменка. Т. 3. Київ: Академія, 2017. 544 с.
111. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
112. Кашперська Д., Шишкевич М. Юрій Андрухович: «Мій театр – це театр безладу». URL: <https://newsproteatr.blogspot.com/2021/05/YuriiAndrukhovych.html>
113. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів. *Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць*. Вип. 1. Академія мистецтв України. Київ: Спалах, 2000. С. 250–268.
114. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.): монографія. Рівне: НУВГП, 2010. 442 с.
115. Коваль Н. Ірванець про богемні кнайпи і генделики Києва. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2014/09/13/oleksandr-irvanets-2/>
116. Коновалова М. Постмодерні експерименти у драмі О.Ірванця «Брехун з Литовської площі». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. № 15. С.150-152.
117. Корнієнко А. За естетичними критеріями. Проблема періодизації української літератури 1-ої половини ХХ ст. / пер. з пол. Н. Бічужа. *Дзвін*. 1998. № 5–6. С. 127–135.

118. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття: пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ: Факт, 2000. 160 с.
119. Кошелівець І. Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту. *Сучасність*. 1961. № 1. С. 58–70.
120. Кошемчук Т. Смеховая культура, карнавал, карнавализация, Достоевский и особенности философствования Бахтина. URL: <http://russian-literature.com/ru/research/sankt-peterburg/ta-koshemchuk-smehovaya-kultura-karnaval-karnavalizaciya-dostoevskiy-i-osobennosti-filosofstvovaniya-bahtina>
121. Круглий стіл «Ситуація постмодернізму в Україні». *Кіно-Театр*. 2001. № 6. С. 2–12.
122. Куява Ж. «Підскарбій» Бу-Ба-Бу Сашко Ірванець: Свій перший вірш я написав на п'яну голову. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2012/03/23/%d0%bf%d1%96%d0%b4%d1%81%d0%ba%d0%b0%d1%80%d0%b1%d1%96%d0%b9-%d0%b1%d1%83-%d0%b1%d0%b0-%d0%b1%d1%83-%d1%81%d0%b0%d1%88%d0%ba%d0%be-%d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c/>
123. Лапшин В. Пьесы-притчи Б. Брехта. *Вестник МГУ. Филология*. 1973. № 4. С. 35–45.
124. Лебединцева Н. Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері. Київ: Українська література, 2003. 174 с.
125. Левчук Я. Маски Патріарха. URL: https://zaxid.net/maski_patriarha_n1288406
126. Лейдерман Н. Теория жанра: Научное издание. Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2010. 904 с.
127. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.

128. Липківська Г. Вітчизнянтий театр сьогодні: де вихід із «зачарованого кола»? *Мистецькі обрії 2001-2002: Альманах*. Київ: КНВМП «Символ-Т», 2003. С.269-284.
129. Липківська Г. До проблеми жанру в драматургії та театрі ХХ – початку ХХІ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* [редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.]. Вип. 1. Київ: Компас, 2007. С. 12–24.
130. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
131. Лютар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. Філософська і соціологічна думка. 1995. № 5-6. С.15-38.
132. Ліричний та іронічний Олександр Ірванець: інтелект-реліз / Авт.-укл. В.Потуремець. Полтава: Обласна б-ка для юнацтва ім. Олеся Гончара, 2018. 16 с.
133. Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм. *Коллаж-2*. Москва: ИФ РАН, 1999. С. 19–25.
134. Мартинюк В. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша: дис. ...канд. філол. наук. Львів, 2008. 192 с.
135. Матусяк А. Кемп у творчості письменників Бу-Ба-Бу / пер. О. Сінченка та Л. Бербенець. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу. Культура й література ХІХ – ХХІ ст.* / За ред. А. Матусяк. Київ: Laurus, 2014. С. 254–274.
136. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва: Академический Проект, 2012. 332 с.
137. Мережинская А. Русская постмодернистская литература: учебник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2007. 336 с.
138. Миленко В. Феномен літературного гурту в українському письменстві 90-х років ХХ століття. URL: <https://vmylenko.com/2016/06/26/moya-psevdonaukova-diyalnist/>

139. Мірошніченко Н. Передвісник переходу: Українська драматургія 80-х років ХХ століття в контексті розвичку діалогічної моделі «автор-театр». *Художня культура. Акутальні проблеми*. 2005. Вип. 2. С. 147–166. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2005_2_15
140. Мірошніченко Н. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі: автореф. дис. ...канд. філол. наук. Київ, 2017. 20 с.
141. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь. *Курбасівські читання: Науковий вісник*. Київ: ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. № 1. С. 64.
142. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності. *Український театр ХХ століття* / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 420–464.
143. Мірошніченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі. *Курбасівські читання: Науковий вісник*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. № 6. Ч 1. С. 108–118.
144. Можейко М. Классика – Неклассика – Постнеклассика. *История философии: Энциклопедия*. Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 459–463.
145. Мойсеев С. Як читати ці п'єси. Післяслово. *Гловацький Я. Найвищі будинки, найглибші могили* / Пер. з польськ. О.Ірванця. Київ: Темпора, 2014. С.236-238.
146. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2008. 1063 с.
147. Неборак В. Введення у Бу-Ба-Бу (Хронопис кінця тисячоліття). Вид. 3, доп. Львів: ЛА «Піраміда» 2015. 308 с.
148. Неждана Неда. І все-таки я тебе зраджу: Драматична імпровізація на одну дію. *У чеканні театру: Антологія молоді драматургії*. Київ: Смолоскип, 1998. С. 275–302.

149. Ніколаєва О. Дискурс катастрофізму в драматургії Олександра Ірванця (На Матеріалі Твору «Recording»). *Актуальні наукові дослідження в сучасному світі*. 2019. Випуск 11 (55)., С. 60-67.
150. Ніколаєва О. Концепція персонажа у драматургії Олександра Ірванця *Вчені записки Таврійського Національного університету імені В. І. Вернадського*. 2020 рік. Том 31(70). №4. С.150-154.
151. Ніколаєва О. Модус театральності у творчості представників угруповання «Бу-Ба-Бу». *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2021. Том 4, №27. С. 204-211.
152. Ніколаєва О. Монодрама-антиутопія у творчості Олександра Ірванця: жанрологічний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2021 рік. Том 2. №17, С.182-188.
153. Ніколаєва О. Художня інтерпретація жанру містерії у п'єсі Олександра Ірванця «Електричка на Великдень». 2022. *Слово і Час*. 2022. Том 3, №723, С.78-87.
154. Олександр Ірванець: мур досі роз'єднує Україну. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/11/111121_book_irvanets_interview_rl
155. Олександр Ірванець: Після «Бу-Ба-Бу» писати можна все. Ірванець про «смуту» 1980-х, проникнення на Захід, кіно та нову п'єсу про Майдан. URL: <http://www.theinsider.ua/rus/art/oleksandr-irvanets-pislya-bu-ba-bu-pisati-mozhna-vse/>
156. Олександр Ірванець розповів, як працював у сценарній групі першого фестивалю «Червона рута» в Чернівцях. URL: <https://versii.cv.ua/kultura/oleksandr-irvanets-rozpoviv-yak-pratsyuvav-u-stsenarnij-grupi-pershogo-festyvalyu-chervona-ruta-v-chernivtsyah/55655.html>
157. Олександр Ірванець: Сила України. URL: <https://www.dw.com/uk/%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80-%D1%96%D1%80%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C-%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B0->

[%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8/a-36456363](http://pard.org.ua/oleksandrrvanecuvnnic-zsuchasnoyudramaturgyusituacyavukranskladna.html)

158. Олександр Ірванець у Вінниці: «Із сучасною драматургією ситуація в Україні складна». URL: <http://pard.org.ua/oleksandrrvanecuvnnic-zsuchasnoyudramaturgyusituacyavukranskladna.html>

159. Олександр Ірванець. PEN Ukraine. URL: <https://pen.org.ua/members/irvanets-oleksandr>

160. Олтаржевська Л. Пригоди пана Перфецького в «Країні У». URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/632/164/22891/>

161. Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

162. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Канон та іконостас*. Київ: Час, 1997. С. 223–236.

163. Перепаді О. та В. Олександр Ірванець: «Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві». URL:

[https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%](https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-)

[d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-](https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-%d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c-%d1%8f-%d0%bd%d0%b5-%d1%85%d0%be%d1%87%d1%83-%d0%b1%d1%80%d0%b5%d1%85%d0%b0%d1%82%d0%b8/)

[d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c-](https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-%d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c-%d1%8f-%d0%bd%d0%b5-%d1%85%d0%be%d1%87%d1%83-%d0%b1%d1%80%d0%b5%d1%85%d0%b0%d1%82%d0%b8/)

[d1%8f-%d0%bd%d0%b5-%d1%85%d0%be%d1%87%d1%83-](https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-%d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c-%d1%8f-%d0%bd%d0%b5-%d1%85%d0%be%d1%87%d1%83-%d0%b1%d1%80%d0%b5%d1%85%d0%b0%d1%82%d0%b8/)

[d0%b1%d1%80%d0%b5%d1%85%d0%b0%d1%82%d0%b8/](https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-%d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c-%d1%8f-%d0%bd%d0%b5-%d1%85%d0%be%d1%87%d1%83-%d0%b1%d1%80%d0%b5%d1%85%d0%b0%d1%82%d0%b8/)

164. Петренко Л. Сашко Ірванець: Ми постановили собі писати не нудно. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2012/08/18/sashko-irvanets-my-postanovyly/#more-1325>

165. Письменники. Олександр Ірванець. URL: <https://www.readingkyiv.net/writers/oleksandr-irvanets/>

166. Пізнюк І. «Бу-Ба-Бу». In *memoian*. Критика, 2000, IV, № 7-8 (33-34), с.18-19.

167. Поліщук Я. Трансгресії колективної та індивідуальної пам'яті (на матеріалі сучасної української романістики). *Українські трансгресії ХХ-ХХІ ст. Звільнити майбутнє від минулого? Звільними тинуле від майбутнього?*

- Культра – Історія – Політика* / Наук. ред. А. Матусяк. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 211-227.
168. Рейнгольц С. Русская литература и постмодернизм. *Знамя*. 1998. № 9. С. 209–220.
169. Речка А. Жанрова специфіка «драми для читання»: дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2002. 172 с.
170. Сандлер С. Тема карнавала в контексте філософії М. М. Бахтина. *Studia Literarum*. 2016. Vol. 1. № 3–4. С. 11–28.
171. Сахарова О. Персонажі сучасної української драматургії: лінгвістичні аспекти. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 352 с.
172. Сенчишин Я. Час Бу-Ба-Бу. URL: https://zaxid.net/chas_bu_ba_bu_n1501021
173. Сидоренко Л. Поетика сучасної української метадрами: дис... канд. філол. н.: Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018. 254 с.
174. Скибицька Ю. Трансформація постмодерної поетики української драми межі ХХ-ХХІ століть. Дис. канд. філол. наук. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2016. 199 с.
175. Скляр А. Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років). Дис. канд. філол. наук. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2017. 242 с.
176. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. Москва: Флинта, 1999. 608 с.
177. Славінська І. Олександр Ірванець від А до Я. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2010/01/11/36758/>
178. Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської; за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова. Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. 132 с.
179. Сповідь після зламу: антологія сучасної польської драматургії / пер. з польськ.; упоряд. Р. Павловський. Київ: Темпора, 2014. 352 с.

180. Стріха М. Анти-утопія за Ірванцем. Письменник представив новий роман «Харків. 1938». URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/ukrayintsi-chytayte/anty-antyutopiya-za-irvantsem>
181. Ступчук А. Вплив письменників літературного угруповання «Бу-Ба-Бу» на розвиток українського літературного життя. URL: <https://naub.oa.edu.ua/2014/vplyv-pysmennikov-lituhrupuvannya-bu-ba-bu-na-rozvytok-ukrajinskoho-literaturnoho-zhyttya/>
182. Танюк О. Зони ризику постдраматичного дискурсу (або «Метафізичний крик» постдрами). *Курбасівські читання*. 2015. № 10. С.161-178.
183. Титаренко Ж. Олександр Ірванець, поет, прозаїк, драматург. URL: <https://varta.com.ua/politaktyv/1120038>
184. Ткачик Н. Олександр Ірванець: Путін – вершина прояву «Великой русской культуры». URL: <https://novapolshcha.pl/article/oleksandr-irvanec-putin-vershina-proyavu-velikoi-russkoi-kultury/>
185. Топоров В. Праздник. *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1980. С. 331.
186. Троскот І. Віктор Неборак про «Бу-Ба-Бу», літературну критику та «Русь-тройку». URL: <https://tyzhden.ua/viktor-neborak-pro-bu-ba-bu-literaturnu-krytyku-ta-rus-trojku/>
187. Улюра Г. 3+2=5. *Ірванець О. Три плюс два. Вибрані п'єси; післямова Ганни Улюри*. Київ: Люта справа, 2020. С.160-164.
188. Усова А. Естетичні доміанти драматургії О.Ірванця 90-х рр. ХХ ст. *Від бароко до модернізму*. 2013. Вип. XVII, Т.2. С.183-188.
189. Філоненко Н. Група «Бу-Ба-Бу» як явище українського літературного процесу: автореф. дис. ...канд. філол. наук. Харків, 2007. 20 с.
190. Філоненко Н. Особливості урбаністичного хронотопу в поезіях літутруповання «Бу-Ба-Бу». *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст.* 2010. Вип. XXIII, ч. 2. С. 401-408.

191. Філоненко Н. П'єса О. Ірванця «Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)»: імагологічний аспект. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. №4 (2). С. 196-201. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2013_4%282%29__28
192. Філоненко Н. Синтез масового й елітарного в поетичних творах групи «Бу-Ба-Бу» (На матеріалі збірки «Бу-Ба-Бу: Т.в.о./.../ри»). *Актуальні проблеми слов'янської філології*: Міжвуз. зб. наук. ст. / Відп. ред. В.Зарва. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2007. Вип. XIV: Лінгвістика і літературознавство. С. 137–143.
193. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посібник. 2-ге вид., стереотип. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 248 с.
194. Хмельовська О., Романченко В., Мимрук О. Олександр Ірванець: «Харків 1938» буде зрозумілий дуже небагатьом. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/05/05/oleksandr-irvanets-4/>
195. Холодна В. Олександр Ірванець: «У диктаторські часи, як-от зараз у путінській Росії, народ бидліє пришвидшеними темпами». URL: <https://wz.lviv.ua/interview/126703-oleksandr-irvanets-u-dyktatorski-chasy-ia-ot-zaraz-u-putinskii-rosii-narod-bydliie-pryshvydshenymy-tempamy>
196. Цокол О. Кардинальні та лояльні експерименти з жанровою фактурою драми 1990-х років. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2014. № 29. С. 291–301.
197. Цокол О. Текстові стратегії української драматургії 1980–2010-х років: дис. ...канд. філол. наук. Київ, 2017. 204 с.
198. Цокол О. Рецептивне поле сучасної драми у критиці та літературознавстві. *Літературний процес: мова мистецтва і мистецтво мови. Матеріали V щорічної Міжнародної наукової конференції. 4-5 квітня 2014 р.* Київ: Київський ун-т ім. Б.Грінченка, 2014. С.272-279.
199. Чернецький В. Трансгресія і глобалізація: стратегії включення українського літературного дискурсу в сучасні соціокультурні процеси. *Українські трансгресії ХХ-ХХІ ст. Звільнити майбутнє від минулого?*

- Звільними тинуле від майбутнього? Кльтра – Історія – Політика / Наук.*
ред. А.Матусяк. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С.164-172.
200. Черниенко Л. О некоторых особенностях развития жанрово-родовой системы современной русской драматургии. *Наукові записки Харківського педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство.* 2012. № 1 (69). Т. 2. С. 165–172.
201. Чириця І. Олександр Ірванець, поет, прозаїк, перекладач: «Я категорично проти розпаду Росії». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3700404-oleksandr-irvanec-poet-prozaik-perekladac.html>
202. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ: Автограф, 2009. 352 с.
203. Шарговська О. Олександр Ірванець, поет: «Я був свідомим уже тоді, коли «Бітлз» ще не розпались». URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/07/10/oleksandr-irvanets-6/>
204. Шарговська О. Олександр Ірванець: «Після Бу-Ба-Бу в українській поезії стало можливим писати все». URL: <https://rozmova.wordpress.com/2012/05/04/%d0%be%d0%bb%d0%b5%d0%ba%d1%81%d0%b0%d0%bd%d0%b4%d1%80-%d1%96%d1%80%d0%b2%d0%b0%d0%bd%d0%b5%d1%86%d1%8c-%d0%bf%d1%96%d1%81%d0%bb%d1%8f-%d0%b1%d1%83%d0%b1%d0%b0%d0%b1%d1%83-%d0%b2-%d1%83%d0%ba/>
205. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: укрїнська художня проза і літературна критика XIX – поч. XX ст. Київ: Задруга, 2003. 354 с.
206. Юркевич А. «Зараз важливо демонструвати свою активність. Мовчати не треба»: Олександр Ірванець. URL: <https://vartonews.com.ua/2019/10/19/irvan/>
207. Юрченко Н. Олександр Ірванець: «За деякі жарти 95 кварталу в порядному товаристві б'ють в обличчя». URL:

<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1935324-oleksandr-irvanets-pismennik-poet-i-perekladach.html>

208. Ярмошук Т. Олександр Ірванець про поезію, сатиру і українську літературу загалом. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2013/08/19/oleksandr-irvanets/>

209. Яценко А. Олександр Ірванець, письменник: культура це я. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/11/29/oleksandr-irvanets-8/>

210. Andryczyk M. Bu-Ba-Bu: Poety and Performance. *Journal of Ukrainian Studies*, 2002. № 27, nos.1-2. P.257-272.

211. Blacker U. The Bu-Ba-Bu and the Reorientation of Ukrainian Culture: The Carnival Cyty and the Palimpsestual Past. Lviv and Wrocław. *Cities in Parellel? Mith, Memory and Migration, c.1890 – Present*. Budapest – New York: Central European University Press, 2020, pp.187-218.

212. Bondareva O. Maidan in Modern Ukrainian Drama: Idea, Topos, Metaphor, Myth, Concept of Transformation. *Географія і текст: літературний вимір: монографія / упорядник Тетяна ЧЕРКАШИНА*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С.98-131.

213. Bondarewa O. Gatunek dramatu „rewolucyjnego”: transgresje i narodowe matryce genologiczne w kontekście ukraińskich rewolucji XXI wieku. *Gatunki – znaki (Swoich?) Czasów. Tematy i Konteksty*. № 12(17). 2022. P.182-193.

214. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays / With a new foreword by Harold Bloom / Northrop Frye*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. 400 p.

215. Gołębiewska M. Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach. *Sztuka i Filozofia*. 1999. Nr 17. S. 27–38.

216. Derewecka A. Dramaturgia Ołeksandra Irwancia: adaptacja posttotalitarnej rzeczywistości. *Acta Polono-Ruthenica*, 2008, XIII. P.287-289.

217. Kaczmarczyk M. Refleksje nad tożsamością w dramacie Ołeksandra Irwancia *Kłamczuch z Placu Litewskiego*. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 2017. Vol. V, pp.279-288.

218. Mader N. *Osten und Westen bei Jurij Andruchovič*. Wien, 2009. 122 p.

219. Naydan M.M. Ukrainian Avant-Garde poete Today: Bu-Ba-Bu and Others. *The Slavic and East European Journal* , Fall, 2006, Vol. 50, No. 3, Special Forum Issue: Contemporary Ukrainian Literature and National Identity (Fall, 2006), pp. 452-468.
220. Nikolaieva O., Lytvynenko N., Yuzkiv G., Yanchytska K. Liudmila Batchenko., Improving Communication Processes between Teachers and Students in Higher Education Institutions During the Pandemic. *Journal of Curriculum and Teaching*.,2022. Видання 11. №9. Pp. 234-243.
221. Nikolaieva O. Oleksandr Irvanets: Stage implementation of the «Thinking nation» ideas. *Global prosperity*. 2021. Volume 1 Issue 3. Number 2., Pp. 99-103.
222. Orišek P. Súčasná ukrajinská literatúra (Metamorfózy literárneho procesu). *Slovak Review*, 2006. № 15, pp. 158-174.
223. Shevchuk-Murray N. Lessons from Ukraine: What Happens When Post-Colonial Poetics Goes East. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/18/shevchuk18.shtml>
224. Shkandrij M. The Shifting Object of Desire: The Poetry of Oleksandr Irvanets. *Canadian-American Slavic Studies*, 2010, № 44, pp.67-81.
225. The Legacy of the Bu-Ba-Bu Generation after the Orange Revolution. *Ukrainian Literary Identity Today*. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/article/104-7701_Ukrainian-Literary-Identity-Today

Відеоресурси:

226. Будні митця. Рівне (в гостях у Макса Кідрука та Олександра Ірванця, проєкт «До всіх своїх»). URL: https://www.youtube.com/watch?v=6wkNNrbrupY&ab_channel=Мистецький_фестиваль_І
227. Гість сніданку на каналі 1+1 Олександр Ірванець. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Mt53MEvQI9A&ab_channel=MyroslavaUlianina

228. «Зараз потрібно демонструвати свою активність. Мовчати не треба»: Олександр Ірванець. URL: <https://vartonews.com.ua/2019/10/19/irvan/>
229. Говорить Жадан: Олександр Ірванець про поезію, лійки і Данте. URL: <https://rozмова.wordpress.com/2021/02/18/oleksandr-irvanets-10/>
230. Ірванець О. За Чай.com [бесіда з поетом, письменником, драматургом О. Ірванцем у вечірньому шоу «За Чай.com»]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aW10iPktSeU&ab_channel=5канал.
231. Ірванець О. Світ – театр, і люди в ньому таргани. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VaHYLAWIBDc&ab_channel=skrypin.ua
232. Ірванець Олександр – гість програми «Чернівці сьогодні». URL: https://www.youtube.com/watch?v=LtW63d6jxlw&ab_channel=ЧернівецькийПромінь
233. Ірванець Олександр «Рівний – Рівному» [вірш]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=88BKIQu8tM&ab_channel=betv
234. Лірично-іронічний літератор Олександр Ірванець. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BKZvKiduv-M&ab_channel=skrypin.ua.
235. Форум видавців. Літкур'єр з Олександром Ірванцем. URL: <https://www.facebook.com/lviv.bookforum/videos/1547639545402871>