

ОСНОВНЫЕ ПРИЁМЫ И ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В УКРАИНСКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ГЕНЕРАЦИИ 80-Х ГГ. XX В. : ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Н. П. Анисимова
Бердянский государственный педагогический университет,
г. Бердянск, Украина

THE MAIN DEVICES AND PRINCIPLES OF THE ARTISTIC THEATRICALITY IN THE POETIC DISCOURSE OF THE 1980-s GENERATION: THE THEORETICAL ASPECT

N. P. Anisimova
Berdyansk State Pedagogical University,
Berdyansk, Ukraine

Summary. The article deals with the main devices and principles of the artistic theatricality on the material of the creative works of the 1980s poetic generation. Various aspects of the theatricalised perception of the world have been analysed in Yuriy Andrukhovych, O. Zabuzhko und I. Malkovych's lyrics. The artistic models of the mask-topos have been investigated. Its connection with the Carnival motive has been defined. The correlation of the poetic theatre has been interpreted with the modernistic type of the artistic thinking.

Key words: theatricality; transitional epoch; game; Carnival; late modernism.

В переходную культурную эпоху 80-х гг. XX в. в украинской литературе актуализируется театрализованное мышление, способствующее моделированию «новой художественной реальности». Её толкование осуществил Мураб Мамардашвили: театральная сцена – место для «присутствия реальности, которой нет» [...]. В театре мы всегда видим маски другого» [18, с. 138]. По мнению Антонена Арто, переломные периоды всегда испытывают потребность в переосмыслении эстетики театра, ибо действительность не в состоянии ответить на острые проблемы бытия человека в мире. Учёный заметил: «В течение катастрофического периода, который мы мучительно переживаем, снова чувствуем непреодолимую потребность в театре [...]» [2, с. 95].

В последнее двадцатилетие XX века происходило театрализование эпохи в целом, когда «специфические формы сценичности сходят с театральных подмостков и покоряют себе жизнь» [11, с. 340]. Театрализация художественного мышления обусловлена ещё и тем, что она дала обществу импульсы для исправления его дисфункций в различных сферах бытия, в том числе, и эстетической. Эту тенденцию охарактеризовала Нила Зборовская. Учёная отметила, что это «уникальное поколение» (имеется ввиду поэтическая генерация 80-х) «зависает в колониализме» и несёт в себе «порубежный симптом». В литературе прослеживается «театроцентричная тенденция», «пронизывающая всю переходную украинскую культуру» [11, с. 396–397], когда шекспировская метафора «мир как театр» наполнилась новыми смысловыми оттенками.

Трансформирование приёмов театрализованного отображения жизни – характерная черта позднего поэтического модернизма, представленного в украинской поэзии творчеством поколения 80-х гг. XX в. Некоторые аналитические наблюдения по поводу художественного воплощения театральности в творчестве поэтов осуществили Анна Биберова, Нила Зборовская, Константин Москалец, однако проблема эстетического функционирования этого приёма в поэзии генерации 80-х остаётся не исследованной и дискуссионной. Комплексный и системный анализ литературной театральности отсутствует, что создаёт определённые трудности в целостном восприятии творческого феномена этой генерации и понимании её эстетической роли в переходную культурную эпоху.

Прежде всего следует определить конститутивные черты понятия «театральность», имеющего свою специфику в сравнении с классическим театральным действием. Первопроходцем в употреблении термина «театральность» считается российский актёр, режиссёр и теоретик театра Николай Евреинов, который в статье-манифесте «Апология театральности» (1908) впервые употребил неологизм «театральность». Исследователь трансформировал барокковую идею «teatrum mundi» («театр это жизнь») в идею «жизнь это театр» [Див. : 8], перекликающуюся во многих чертах с теорией

«игры» Йохана Хейзинги или с «новой театральностью» Антонена Арто. Неоспоримая заслуга Н. Евреинова и в том, что он ввёл это понятие в литературоведческий оборот. Татьяна Джурова оценивает труды учёного как наглядный пример эстетики модерна [Див. : 7], ибо в них заложена идея творения новой жизни не только актёром, но и любым индивидом, склонным к игре. Позже термин «театральность» теоретически обосновали представители французской театральной семиологии 1960–1980-х (Мишель Корвен, Патрис Пави, Анна Юберсфельд).

Ключевым понятием театральности является спектакль, показывающий альтернативную модель мира. Юрий Ковалив подчёркивает специфические приёмы отображения действительности, основывающиеся на игровых принципах: «Театральность [...] – совокупность сценических изобразительно-выразительных средств и приёмов, свойственных театру как особенному искусству игры» [14, с. 465]. Истоки театрализованного отображения действительности кроются в эпохе Барокко, особенно щедрой на разные формы игры, маскирования, перевоплощения, философия которой была «наиболее близка эстетической концепции модернизма» [14, с. 65]. Украинская поэзия поколения 80-х, репрезентированная творчеством Ю. Андруховича, В. Герасимьюка, О. Забужко, И. Малковича, И. Римарука и др., демонстрирует разноплановое проникновение барочного кода в сферу лирического осмысления бытия.

Художественное воплощение барочной метафоры «мир-театр» в творчестве поэтов проявилось двумя тенденциями. Первая заключается в использовании поэтики и приёмов Карнавала, разработанных М. Бахтиным. В среде этой генерации Никола Зборовская выделила выразителей «карнавальной» и «мифологической» линий [12, с. 77], связанных с модернистскими поисками О. Забужко, И. Малковича, И. Римарука. Поэты-модернисты используют приёмы театральности как способ своеобразного кодирования стихотворения и достижения глубокого подтекста. Юрий Буряк, в частности, писал: *«Життя і віри. Амфітеатр / Для ще не зіграних трагедій, / Комедій, драм... Який азарт / Тримає в пазурах поетів! / Не всіх, їй-право! Лиш гравець, / Як одержимий, прагне грати. / І зводить гру всю нанівець / Віри – пересмішник мертвих статуй!»* [6, с. 56].

Валентин Хализев в понятии «театральность» выделяет два аспекта: «театральность самораскрытия» и «театральность самоизменения». В творчестве поэтического поколения 80-х воплощаются обе модели с выразительной доминантой второй, смысл которой в том, что «человек превращает себя и демонстрирует окружающим совсем не то, что являет собой на самом деле. Таковы игровая эксцентрика, шутовство, клоунада, стихия обмана» [20, с. 67].

Важную роль в осмыслении специфики литературной театральности имеет философия и теория игры, разработанная Йоханом Хейзингой. Учёный убедительно доказал, что специфика развития человеческого общества в XX в. создала предпосылки для эволюции Homo Sapiens в Homo Ludens. Йохан Хейзинга подчёркивал важную роль в поэзии «веселого самозабвения, шутки и развлечения», рассматривая игру как универсальное культуротворческое начало [См.: 4]. Творчество представителей поколения 80-х, исходя из исследований учёного, «рождается в игре как игра – священная, безусловная игра» [4, с. 141] – она пропитана духом игры, театральности, художественно реализованных двумя основными функциями: одна «игра» искореняет каноны и догмы, другая же, наоборот, превращает людей в марионеток, лишает их свободы [См.: 13]. Игровое перевоплощение осуществляется с помощью приёма маски, занимающего особенное место в художественном мире поэтического поколения 80-х. Топос маски в поэзии Ю. Андруховича, О. Забужко, И. Малковича отличается многообразием форм и функций, воплощаясь в соответствии с социальными ролями – объективными и навязанными окружением. Мироощущению поэтического поколения 80-х созвучны идеи К.-Г. Юнга, в психоаналитической теории которого «маска» выступает одним из основных архетипов коллективного бессознательного. Обратившись к топосу маски, поэты продемонстрировали скрытое желание порубежного человека приспособиться к окружающей среде, а приспособившись, повлиять на нее [16, с. 242].

В лирике Ю. Андруховича, О. Забужко, И. Малковича используются разные формы и принципы театральности : карнавализация жизни; приёмы маски, игры, пародии, мистификации, лацы, комедии дель арте, театра абсурда. Все эти средства дали

возможность в художественной плоскости смоделировать авторские мифы, основную сущность которых составляет бахтинская концепция карнавализованного мира: «Карнавальная [...] жизнь – это жизнь, выведенная со своей обычной колеи, в некотором смысле – «жизнь наизнанку», «мир наоборот» («monde a l'envers») [3, с. 123].

Культурная эпоха 80-х гг. XX в. обозначена влиянием посттоталитарного мышления, лишившего эстетическое сознание духа весёлой карнавальской игры. Впрочем, несмотря на отсутствие карнавальской стихии, переходный период насквозь пропитан разными формами театральности. Представители поэтической генерации 80-х моделировали, за Ю. Лотманом, «театр повседневного поведения», поскольку само существование государства с чёткой «расписанностью» ролей в государственной иерархической структуре, доминированием марионеткового типа «советского человека», побуждало к игре, к отображению жизни в форме спектакля. Учёный писал: «Театр вмещался в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей» [16, с. 269].

Основу театрализованного подхода составляет поэтика абсурда, выступающая в текстах представителей генерации 80-х и как составляющая «традиционной театральной условности», и как ряд специфических приёмов. В их основе – ирония, парадокс, гротеск, отчуждение). Исследователями неоднократно высказывался взгляд о взаимосвязи эстетики абсурда с модернистским типом мышления. В творчестве поэтов абсурд выступает в трёх основных значениях: «как эстетическая категория, выражающая негативные особенности мира; как логический абсурд, в основе которого – отрицание рациональности, смысла; метафизический абсурд, то есть выход за рамки разума как такового» [5, с. 10].

В поэтическом дискурсе поколения 80-х следует выделить три вида театрализованного мироощущения: 1) сказочно-игровой театр И. Малковича; 2) пародийно-карнавальский театр Ю. Андруховича; 3) культурологический театр О. Забужко. Актуализация художественных приёмов театрализации действительности обусловливается тесной связью с эстетикой постмодернизма, параллельно функционирующей в культуре переходной эпохи. Представители поэтического поколения 80-х активно трансформировали основные приёмы театральности в пределах модернистских поисков. Несмотря на то, что игра, интертекстуальность, ирония, гротеск являются постмодернистскими средствами, творчество поэтов демонстрирует использование модернистской эстетики. При этом «маски, использованные ими, можно назвать постмодернистскими, но лица под этими масками есть лицами модернистов» [19, с. 108]. Творчество генерации 80-х обозначено парадоксальностью переходной эпохи: поэты используют постмодернистские приёмы, не подвергая при этом сомнению универсальных гуманистических концепций смыслы и центра. Поэтому можно утверждать, что театральность и игровой характер поэзии генерации 80-х – «это промежуточный продукт игры» [19, с. 106], которую они играют со своим временем.

В кругу поэтического поколения 80-х театрализованное мироощущение наиболее отчётливо и последовательно прослеживается в лирике Ивана Малковича. Поэт отдаёт предпочтение «театральности самоизменения»: почти все его лирические герои демонстрируют «повседневный сеанс одновременной игры, всю жизнь играя роли, добровольно или принудительно взятые [...] на себя» [1, с. 231]. Весьма распространённой в его поэзии выступает «маска» поэта-конформиста, свойственная для украинского общества 80-х годов, когда всяческие «перекрашивания» приобрели гротескные формы, засвидетельствовав острый кризис на разных уровнях бытия нации. В переходную эпоху «соцреалистический» театр масок выработал собственные образные схемы, накладывая отпечаток на определяющие мотивы в творчестве поэтического поколения 80-х. В поэзии И. Малковича (сборники «*Білий камінь*», «*Ключ*», «*Яз янголом на плечі*», «*Вірші на зиму*») прослеживается отмеченное К.-Г. Юнгом идентификация индивида со своими масками (персонами), что неминуемо приводит к потере и размыванию собственной сущности, к патологической деградации личности. Учёный подчеркнул: «Персона-маска – это то, чем человек не является на самом деле, но то, кем он сам считает себя и кем его считают другие» [21, с. 261]. Приём «маски» определяет мировоззренческие основы и модель поведения лирических героев поэзии И. Малковича: они стремятся подыгрывать другим, теряют способность быть самими собой, мыслят по установленным нормам и стереотипам. Своеобразная эстетика поэ-

тической театральности, основу которой составляет маскирование, очерчивается в стихотворении «Чоловік». Поэт изображает тип индивида, который при любых обстоятельствах «нап'ялює маску хамелеона», предавая своё призвание, играя каждый раз новые роли: «Одягає маску блазня – / впізнають. / Вбирається в тогу незворушного судді – / благають: / – Перестань, хіба це ти?» / Лисом перевдягається – / кричать: / «Ми вже давно тебе впізнали, / досить». Причём маску шута окружающие считают естественной, другие же (маски судьи, лиса, Дон-Жуана и т. п.) подвергаются ироническому высмеиванию. Приговор автора жестокий: «Смішний / роззублений чоловік – / ніяк не збагне / що в кожній масці / є розріз / для очей» [17, с. 77]. Поэт показал тип человека-приспособленца, изменяющего «маски» по воздействию внешних обстоятельств.

Несколько другую модель театрализованного мироощущения предлагает Оксана Забужко, воплотившая «мотив актёрства» (сборники «Травневий іній», «Диригент останньої свічки», «Автостоп», «Друга спроба: Вибране»). Поэтесса моделирует условный мир, мир зазеркалья, в котором функции человека, актёра и персонажа драмы не только тесно переплетаются, но смещаются и трансформируются, создавая эффект ирреального пространства. О. Забужко писала о его специфике: «[...] как субъекты культуры мы формировались в «Стране Наоборот», и это реальность, с которой следует считаться» [10, с. 17].

Ряд стихотворений О. Забужко пронизан художественными приёмами, подчёркивающими игровое начало её лирики. Поэтесса использует стиль театра абсурда, антиаттракциона, моделирование «мира наоборот». Цикл «Естетика пози» выступает пародией на маскирование как основополагающий принцип общественного бытия в Украине постколониальной эпохи. Его исповедуют поэты-конформисты, «готові щомить гамселить себе в груди по-акторськи / Кулаком...», доказывая свою лояльность к режиму и приобретая каждый раз «нужную» маску: «Костюм нав'язує позу самим покромом. / Форми обволікають. Бунтар у процесі бунту / Починає вдавати бунтаря. На якому, кажете, ґрунті? / Та на нашій, на данській... Герой удає героя, / Поет – поета. Оплески, «Браво!» – Будь ласка, / Приглушіть хоч звук – чи скажіть там, хай двері причинять... / («Подобатись» – від «подоба», себто «личина», / Чи, щоб зовсім було зрозуміло – «маска». Приём метонимии акцентирует обезличивание человека в мире абсурда: «Юрми порожніх костюмів уранці заповнюють місто» [9, с. 142, 143].

Важным принципом театрализованной жизни, отличной от реальной, является возможность проживать одну и ту же роль несколько раз, то есть изменять «маску» согласно обстоятельствам. О. Забужко оставляет человеку право «сыграть во второй раз», чтобы изменить ситуацию и снова самореализоваться («Найстройка оркестру») [9, с. 152]. Мотив «повторной роли» обусловлен стремлением поэтической генерации 80-х противопоставить свою эстетику канонам «соцреализма», ограничивающим творческие поиски и строго регламентирующим свободу. Закономерно и то, что одна из книг О. Забужко имеет название «Друга спроба», красноречиво намекающая на желание представителей переходного поколения осуществить утраченный после шестидесятников шанс самореализации и очередного модернистского обновления поэзии.

Активное использование театральности как художественного приёма наиболее выразительно прослеживается в своеобразном «триптихе» О. Забужко («Монолог Офелії», «Офелія і мишоловка», «Офелія – Гертруді»), сердцевиной и смысловым центром которого выступает образ Офелии – известной героини трагедии В. Шекспира. Культурологический театр наполнен книжными образами, подвергавшимися мифологизации и противоречивым толкованиям. Важную роль в раскрытии характера героини играют художественные приёмы «маски» и «театрального отчуждения», дающие возможность отобразить трагедию личности, попавшей в плен сценической ирреальной жизни. В каждом из трёх стихотворений раскрывается драма женщины-актрисы, исследуются причины её внутреннего раздвоения.

Таким образом, посттоталитарная культурная эпоха XX в. способствовала актуализации приёмов театральности в поэзии поколения 80-х. Театральность в лирике И. Малковича, О. Забужко и других поэтов выступает не как самостоятельная художественная категория, а как дополнительный поэтический приём, в основе которого за-

ложена специфічна форма отображення дійсності. Важливою складовою модерністського світобачення представників поетического покоління 80-х являється естетика гри і абсурда, сприяюча моделюванню альтернативної «художественної реальності», якісною відмінною від «реалістичної».

Бібліографічний список

1. Апинян Т. А. Гра в просторі серйозного. Гра, міф, ритуал, сон, мистецтво і др. – СПб. : Санкт-Петербур. ун-т, 2003. – 400 с.
2. Арто А. Жестокий театр // Арто А. Театр и его Двойник / пер. с фр., комм. С. А. Исаева. – М. : Мартис, 1993. – С. 91–109.
3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. – 5-е изд., доп. – Киев : НЕХТ, 1994. – 508 с.
4. Гейзінга Й. Номо / пер. з англ. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
5. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг : сб. статей; отв. ред. О. Буренина. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
6. Буряк Ю. Буряк Ю. Брук : поезії. – К. : Молодь, 1985. – 103 с.
7. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб. : СПбГАТИ, 2007. URL: <http://www.ut.ee/cno/divan1.html>
8. Евреин Н. Н. Демон театральности. – М., СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
9. Забужко О. Друга спроба : вибране / передм. Л. Ушкалова. – К. : Факт, 2005. – 320 с.
10. Забужко О. Дві культури. – К., 1990. – 48 с.
11. Зборовська Н. Вісімдесятництво як колоніальна симптоматика // Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К. : Академвидав, 2006. – С. 395–406.
12. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980 – 1990-х рр. // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 61 – 64. – С. 76–83.
13. Калмикова М. А., Прохорова Т. Г. Театральность романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». URL: <http://www.ksu.ru/fil/kn2/index.php?sod=29>
14. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – Т. 2 / авт.-уклад Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
15. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – 2-е вид, доповн. / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 2002. – С. 581–595.
16. Лотман Ю. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры: в 3 т. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – 479 с.
17. Малкович І. Із янголом на плечі : вірші. – К. : Поетична агенція «Княжів», 1997. – 149 с.
18. Мамардашвили З. Как я понимаю философию. – 2-е изд., измен. и дополн. – М. : Изд-во «Прогресс», 1992. – 413 с.
19. Ревакович М. Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність. – К. : Вид-во «Часопис «Критика», 2012. – 335 с.
20. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
21. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с нем. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.