

## ГАЛИЦЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: ЛЮБОВ ТА ІГОР ЛИПОВСЬКІ

*У статті автор розглядає п'єси сучасних українських драматургів Любові та Ігоря Липовських "П'ять нещасних днів", "Скочмен", "Маняки", "Ріка Граната". П'єси розглянуто в контексті постапокаліптичного дискурсу. З'ясовано, що визначальними для творчості цих авторів є архетипні сюжети та образи, що декодифікуються завдяки психологічним, міфологічним та урбаністичним концептам, котрі оприявнюють прагнення особистості на шляху до досягнення Самості.*

*Ключові слова:* апокаліптичний дискурс, архетип, Анімус, Аніма.

Сучасна українська драматургія перебуває у дивному містично-“захованому” стані. Драматурги є, п'єси написані, невелика когорта відважних режисерів здійснює їхні постановки, проте глядач і надалі “відлучений” від театру. В засобах масової інформації вже виробилася цілісна система “вилучення” драматургії з контексту національної культури, з домінуючою погребально-треносною риторикою оплакування чи закликів до негайних змін і реформ.

Аналогічна ситуація склалася з народним аматорським молодіжним театром “ЛюбАрт” районного будинку культури відділу культури Калуської районної держадміністрації і унікальним творчим тандемом драматурга та режисера – подружжям Любові та Ігоря Липовських. Їхні мистецькі роботи відомі та знані у Києві (п'єса “П'ять нещасних днів” 2005 р. – III премія Всеукраїнського літературного конкурсу “Коронація слова”; кіносценарій “Стигмати” – 2006 р.; лауреати цього ж конкурсу зі спеціальною відзнакою від Київського академічного Молодого Театру – 2013 р.); у Львові (участь у Міжнародних фестивалях театрального мистецтва “Золотий лев” та “Драбина”) і рідному Калуші (молодіжний фестиваль автентичної культури “Колесо” – 2011 р. та 2012 р.). Проте для переважної більшості як літературознавців, так і мистецтвознавців їхня творчість залишається невідомою. Можливо, дається взнаки ментальна інерція сприйняття свого як хатнього, лише для домашнього вжитку, посттоталітарний синдром замаскувався в рідиму пляму. П'єси подружжя Липовських доволі різноманітні як за своєю жанровою природою так і за особливістю поетики. Вирізняється серед них драма “Ріка Граната”.

Дійові особи у цій п'єсі цілком абстраговані. Сюжет структуровано за принципом детективу: дещо банальне опозиціонування злочинця (Ріка) – дізнавачка (Слідча), злегка забарвлене психологічними шкіцями із Зигмунда Фрейда. Свою матір Ріка ідентифікує як ніяку, повстає проти тих, що “давлять нас на пішохідних переходах, ті охоронці порядку, що торгують наркотою, ті монстри без лица, що за свій державний обов'язок ще й хабара вимагають, а якщо ноги кращі, то і “натуру”, як вони зволють собі хохмити... ”<sup>1</sup>. Це дівчина із стрижкою “під хлопчика”, яка не любить радіоточку і “верескливий” спів сестер Байко, вважає себе абсолютно вільною, що, на думку Слідчої, засвідчує прояви психотропного впливу.

Інформаційне суспільство формулює й диктує власні правила співжиття його членів. Американський філософ-постмодерніст Ф.Джеймісон вбачає специфічність сучасного стану суспільств у візуальному характері сприйняття. Саме візуальність, кінематографічність (а, можливо, й віртуальність) становлять собою “базовий модус існування культури пізнього капіталізму”<sup>2</sup>. Припустимо, що саме цей чинник спричинив актуалізацію в сучасній українській драматургії сюжетів з подвійною візуалізацією (“театру у театрі”).

Простір камери арештантки розширюється, а час стирає межу дня та ночі. Слідча нічого не бачить у камері, а сліпота, що полонить її, викликає асоціації з іншим абсурдистським героєм п'єси Семюеля Беккета “Чекаючи на Годо Поццо”. Замість того, щоб проводити дізнання, вона кидається змитати павуків, незважаючи на застереження дівчини, що це погана прикмета. Цей епізод декодифікує сюжет апокрифу про павуків, що заснували вхід у печеру, де сховалася Богородиця з немовлям від переслідування воїнів царя Ірода.

Врешті героїні міняються місцями, і Ріка тестує Слідчу, вдало ілюструючи власні припущення “витягами” з житейської практики гендерної психології та соціології. Така собі “синя



панчоха”, котрій нічого не залишилось, як “копати тему на роботі. І ось вона: малолітня розбійниця, яка замахнулася на святе – непорушний суспільний лад. Дурниці, що він гнилий і смердить гірше параші, але він дає можливість зробити кар’єру... І ви вхопилися за нього зубами...”<sup>3</sup>. Автор демонструє концептуальну розірваність поміж суттю й іменем, тілом і розумом, між справжністю та публічною реальністю, тією, котру ми презентуємо суспільству. Своєрідне двійництво Слідчої і Ріки демонструє їхню загубленість у нетрях власного “Я”, усвідомлення соціальної та життєвої “невписуваності” у ситуацію, випадання з неї. Тема пошуку героїнями універсального коду при вході у буття чи за його межі – наскрізна.

Ріка приміряє в’язану фактуру ґрат, що символізують накидання суспільством штучних, почасти спровокованих морально-етичних догм, матеріальних та соціальних “благ”. Жан Бодріяр стверджує, що “влада спекулює реальним, кризою, спекулює новим виробництвом штучних цілей (соціальних, економічних, політичних). Для неї це питання життя чи смерті. Однак уже пізно”<sup>4</sup>. Типова для поезики драми абсурду боротьба з небуттям, навіть терористична акція виявилася марною, адже “все те, чим була начинена граната, пройшло крізь усіх так, що навколо нічого не зачепило, бо все навколо – велике НІЩО... ми прорахувалися!”<sup>5</sup>.

Переважання постмодерного дискурсу в сучасній драматургії, насиченого апокаліптичними нарративами та фантастично-містичними візіями, вказує на ознаки, притаманні літературі порубіжного періоду. Сучасна українська драматургія віддзеркалює морально-етичні орієнтири інформаційного суспільства, реціпіюючи культурні концепції гри, ірраціоналізму, психоаналізу, феноменології, постмодернізму.

Олена Бондарева, розмірковуючи над моделями Апокаліпсису, притаманними новітній українській драматургії, вирізняє серед них “тотальну зневіру і дезактуалізацію будь-яких цінностей”, “національний колапс”, “Потоп”, “модальну ядерну катастрофу або її реальну проекцію – Чорнобиль”, “друге пришествя Христа”, “клінічну смерть або дивний сон”<sup>6</sup>.

Тамара Гундорова, аналізуючи художнє мислення постмодернізму, апелює до визначення Джона Барта, який означив його як “ендизм”: “закінчення, закінчення повсюдно: апокаліпсиси великі й маленькі”<sup>7</sup>. Дослідниця вирізняє в сучасній українській літературі “риторичний апокаліпсис” Юрія Іздрика і Тараса Прохаська та “метафізичний апокаліпсис” Євгена Пашковського”<sup>8</sup>.

В основу п’єси сучасного українського драматурга Ігоря Липовського “П’ять нещасних днів”<sup>9</sup> покладено історію руйнування особистості сім’єю, вибудовану в руслі поезики необауро, що артикулює сюжетний архетип космогонічної містерії. Автор розгортає чимале зібрання людських понівечених доль, актуалізуючи у такий спосіб поезику трагедії, що, як відомо, генетично тісно пов’язана з містерією. Дійові особи це символи-носії певних соціальних ролей, позбавлені індивідуальності та власних імен. Вони представлені через атрибути, що радше подібні до застиглих алегорій: Батько – вудочка, Син – стаття, Дочка – мобіл, Лікар – унітаз. Люди, котрі постійно балансують на межі реального та ірреального буття. Їхня свідомість розшарпана між справжніми і потрібними життєвими цінностями.

Ігрове поле драматичної дії розгортається в замкненому просторі квартири у типовій багатоповерхівці, де зовнішній світ сприймається як ворожий. Спотворений образ дому (це тюрма, місце, де губиться людська особистість) десакралізує модель родинного всесвіту (як втілення однієї з головних істин буття – любові), демонструє концептуальні зміни та його смислову переакцентацію. Вікно і телефон – єдині засоби комунікації з реальним життям. Саме тут сформувалася окремішня спільнота, якій вдалося ізолювати навіть кожного зі своїх членів, зосередивши їхню увагу виключно на глобальних проблемах власного мікрокосмосу. В такий спосіб драматург акцентує увагу на внутрішній дії як сюжетотворчій парадигмі.

Головна героїня драми – жінка – Мати, котра відчуває себе замуваною у стінах власного помешкання, її внутрішній психологічний стан характеризується як депресивний. Своє бажання висловитись вона переносить на друкарську машинку, деперсоніфікує, відчужуючи у такий спосіб власне мовлення. Такий прийом широко застосовувався у середньовічній драматургії (зокрема, у жанрі різдвяної та великодньої містерії), коли це стосувалося постатей Ісуса Христа, Богородиці, Всевишнього, що своєю чергою вводять нас до внутрішнього сакралізованого життєвого простору героїні.

Автор також стилізує ігровий наратив драми в руслі естетики необароко, адже Мати повстає не проти раціонально мислячих близьких, а вказує на зміщення, відхилення, врешті атрофування сприйняття гуманізму, основ духовності, моральних засад людства. Очевидним є пошук головною героїнею виходу із тупикової життєвої ситуації, звернення до неперебутніх Істин буття, коли навколо все затиснуте у лещата фальші та брехні. В її родині усі живуть так, наче дивляться один крізь одного, відгукуючись лише на позивні колись давно призначених ролей.

Мати свідомо вводить родину в силове поле впливу есхатології, врешті апокаліптичного дискурсу. Головна героїня повертає членів родини до своєї “справжності”, вона кодує ілюзію ідеологемами мешикської міфології, створюючи у такий спосіб відчуття інакшості, тобто правильності (вимагаючи безапеляційної покори та віри). Символи-коди ацтеків у її свідомості домінують над реальним світосприйняттям, через них вона намагається повернутися до себе самої, звільнившись від “тягара порожніх обов’язків”, розглядає життя у таких іпостасях: “моє кохання – 13 літ, діти – 26, кар’єра, чи то просто робота, – 39, і ось четвертий і останній цикл – 52 роки...”<sup>10</sup>. Сюжет розгортає не життєпис жінки, а фіксує її духовні стани, демонструючи через внутрішні колізії її світовідчуття.

Семантика сюжетного архетипу космогонічної містерії (як-от жертвопринесення через розбивання посуду чи акт очищення вогнем та колективна трапеза) додає абсурдно-іронічного настрою жакливім на перший погляд сценам, коли Мати (як деміург нового світу правильних речей та взаємин) через фізичний вплив змушує всіх виконувати ритуал, що повинен утвердити запропоновану нею модель світової гармонії.

Разом з тим, викликані цим сюжетним розвитком аналогії спонукають до українських звичаєвих паралелей, у яких розбитий посуд асоціюється із приходом неминучого нещастя, розбитим життям. Микола Куліш у трагедійному “Народний Малахій” вдало використовує цю традицію, адже міщанський Едем Мадам Тарасихи зруйновано, а розбита миска стає своєрідним унаочненням цієї розрухи. Кулінарні “битви” у п’єсах Миколи Куліша (бабка як символ Великодня з п’ятикутною зірочкою) та Ігоря Липовського (Батька силоміць годують маринуваними ніжинськими огірками, намагаючись бодай у такий спосіб втілити його мрію – гурмана) репрезентують ті революційні зміни, які відбуваються у психології драматичних героїв.

Міфологема творення неосвіту є наскрізною у розгортанні драматичної дії. Актуалізація архетипу сюжету космогонічної містерії відбувається суголосно естетичній концепції німецьких філософів Ф.Ніцше, А.Бергсона, коли світовий порядок зруйновано, скрізь панує хаос, і тільки згодом встановлюється новий лад. Перегукується з соціальним визначенням егоїзму Шопенгауером, який як він твердить полягає в тому, що “людина обмежує всю реальність своєю власною особою, гадаючи, що вона існує лише в ній, а не в інших особах”<sup>11</sup>.

Екзистенційного загалом характеру конфлікт має виразне іронічне спрямування, що по суті профанує сюжетно-образну систему космогонічної містерії і зближує її поетику з драмою абсурду. Домінувальним стає вже не викривальний пафос щодо звичаїв міщанського середовища, а іронія стосовно офіційної свідомості. Саме вона допомогла Матері переконати усіх у тому, що вони – причина неминучої катастрофи, а уникнути апокаліпсису можна лише докорінно змінивши себе, а відтак і суспільство.

Конфлікт, розміщений у площині моральних норм із розгортанням зовнішньої дії (власне подієвості), рухається у напрямку ситуативного комізму (унітаз як фаховий “інструмент” Лікаря-сантехніка; відповідно до “дзеркальної композиції”, коли пацієнтка сама проводить тест на профпридатність психіатра) набуває латентних ознак фарсу. Сарказм реконструює подієву канву, повертаючи драматичну дію у русло первісної семантики сюжетного архетипу космогонічної містерії.

Дійство вивершує карнавал з феєрверками (масові гуляння автентичні масовій свідомості) над спорожнілими вулицями міста. Фінал драми вербалізує знаки-символи народних гулянь радянської квазікультури, де “Нам песня строить и жить помогает”, що заміксовані з американською масовою кінокультурою “happy and”. П’єса глобалізує відчуття фальшивості й надуманості сучасних соціальних та культурних інституцій.

Має рацію Тамара Гундорова, вирізняючи не лише деструктивний, але й конструктивний характер українського постмодернізму, в якому постмодерний карнавал “відкриває полі-



морфного індивіда, роздробленого на різні маски й іпостасі, а також колекції спогадів і цитат<sup>12</sup>. Адже гру Лікар-сантехнік, Дочка-мобілка, Син-журналіст, Чоловік-рибалка можна сприйняти через призму їх номінально-семантичних (наративно-дискурсивних) масок. Окрім того, характер Матері постає саме через систему спогадів і цитат, своєрідне звернення до архетипів особистості, поетапного розгортання процесу самоідентифікації “Я” – Вона – Та, втілення іпостасей гри за Еріком Берном: Батьки – Дорослий – Дитина<sup>13</sup>.

Феномен образу героїні Ігоря Липовського не у вишукуванні особливостей Матері, її надіндивідуальності, а відчужене сприймання нею себе як дитини – дівчини – жінки через чутство-наївний, почасти сублімований романтизм. Суб’єктивована розповідь героїні сповнена болісних рефлексій у напрямі “бажаної реальності” (мрій), що створює головну колізію – протистояння з “публічною реальністю”.

Образ Доньки представлено через чужу мовну характеристику, своєрідну літературну цитату з Ільфа і Петрова, що накладається на типаж сучасної Елочки-людоїдки, яка бомбардує всіх рекламними слоганами, перетворюючи це на своєрідну ситуативну гру, інваріантність висмикнутих фраз. У ремарках обумовлено, що ці “репліки” можна змінювати, залежно від потреб часу, своєрідний короткий курс соціології літератури.

Гендерний антагонізм чоловіка і жінки міцно вріс у подружнє життя героїв Ігоря Липовського і набрав гіпертрофованих форм, що руйнують первинну справдешність морально-етичного, духовного, культурного, врешті сакрального простору родини. “Вона/він – сильні, а тому жорстокі, – це гендерні ролі в суспільстві, в якому переважає маскуліне начало. Вона/він – сильні, а тому дипломатично лукаві, – це ролі у фемінному суспільстві”<sup>14</sup>. Батько спілкується з Матір’ю завченими формулами-словами, незважаючи на те, що за своєю семантикою вони добрі та лагідні, але те, за яких обставин він їх промовляє, цілком вихолощує їх зміст і стає очевидним, що вони давно втратили для нього будь-яке значення. Чітко простежується комунікативний та смисловий мисленневий розрив, що виражається через мовлення, а відтак і сприйняття реальності дійовими особами.

Герої проходять своєрідну міфологізацію есхатологічного простору чужих текстів і культурно-психологічних кодів, відбувається вторгнення у знакову систему іншого світосприйняття, з метою побороти власну світоглядну дезорієнтацію. Не випадковими є й різновекторні ціннісні орієнтири Батька – Дочки; Матері – Батька; Дочки – Матері; Сина – Матері; Дочки – Сина; Батька – Сина.

Втікання від реальності у риболовлю зрілого чоловіка (Батька) перетворює її не просто на ритуал, який не позбавлений мудрості життєвої філософії, а ретранслює архетип Рибі-Христа, хоч і не на свідомому рівні, тому своєрідним апофеозом у фіналі звучить фраза при віднайденні гачки, на які упіймався сам рибалка.

Мотив самотності глобалізується у драмі, тепер він постає не як наслідок самоідентифікації чи надмірної індивідуалізації, як маємо це у драматургії порубіжжя ХІХ–ХХ століть. Адже герої Ігоря Липовського – зрілі люди, які уже відбулися, сталися у різних соціально-психологічних ролях, але вони не здійснилися самі для себе. Драматург талановито захоплює момент їхньої духовної саморевізії, коли справді вже пізно, бо “реальність душі” трансформувалася у химерну гру позірних і відчужених, ірреальних речей, викристалізувавши монументальні символи замість себе справжніх.

Мова дійових осіб п’єси постає як “гра у ритуал”, спосіб проголошення замовлянь, що кодифікує мовлення і набуває містичного забарвлення. Мати висмикує з контексту коди масової культури Заходу, як – от реклама, що вихлостила особистісне сприйняття Дочки чи позірна демократія, що постає у мовних кліше сина-журналіста та фанатично-глибинна одержимість риболовлею Чоловіка.

Декларативні заяви Матері про те, що слід писати правду і тільки правду, не обанальнюють зміст фрази, натомість повертають до архетипів істинності мовленого. Постмодерне обґрунтування коду правди у цій драмі: “Світ, який нікуди не котиться”, або ж множинності істин, потреби в ній, репрезентовано через професію Сина – журналіста. Адже слово – це головний інструмент, що лікує душу, саме тому героїня пропонує Лікарю пограти у хрестословицю (кресворд).

Ситуація, коли гамівну сорочку одягають на Матір, а згодом цей одяг, а відтак і роль приміряє на себе Батько, Лікар і т. д. Це спосіб і засіб до самоідентифікації, свєрдна перепустка у свідомість реципієнтів. Такий художній прийом сягає своїм корінням у часи середньовічних карнавальних дійств, як – от День Дурня .

Відчуття неминучого апокаліпсису присутнє у творі, воно насичує його, сповнує дивного передчуття й очікування чогось незвіданого, що ось-ось має розв'язати ситуацію (такий собі домашній “dues ex machine” – “бог з машини”), дати однозначні відповіді на питання, що нищать героїв. Водночас це гра на межі фолу, істерична бравада, коли змінити вже нічого не можна.

Герої Ігоря Липовського страждають від того, що нічого не відбувається, вони зупинилися на місці, й увесь світ зупинився разом з ними, процес небуття полонив реальний простір. Драматична дія, що розгортається на фоні картини Брюллова “Останній день Помпеї”, вивершується статичною ілюстрацією страти жіночої долі, загубленої в нетрях самоідентифікації чоловіка та дітей. Квартира як міський топос репрезентує маленький замкнутий світ, що вбиває людську душу, позбавляє її життєвого сенсу. Саме місто набирає рис монструозності, викликає почуття страху, приреченості, врешті, спричинює упокореність життєвим обставинам. Спрофановано архетип дому як місця духовного єднання з родом, прихистком людини, першопочатку й кінця життєвого шляху.

Вони – світ у собі, але відбулося відторгнення їх від процесу пізнання Абсолюту. Гра у духовний апокаліпсис завершилася, вкотре викристалізувавши первинну істину – любов до людини.

Нортроп Фрай за основу для теорії архетипних значень у літературі обирає Біблію, де вирізняє апокаліптичну, демонічну та аналогічну образність. Власне, цю теорію обрано нами для аналізу апокаліптичних сюжетів у сучасній українській драматургії. “Апокаліптичний світ Біблії представляє таку модель: світ божества – спільнота богів – Один Бог; людський світ – спільнота людей – Одна Людина; тваринний світ – овеча кошара – Одне Ягня; рослинний світ – город або парк – Одне Дерево (Життя); неорганічний світ – місто – Один Будинок, святиня, камінь. Концепт “Христос” об'єднує ці категорії в одну ідентичність: Христос є і Єдиним Богом, і Людиною, і Божим Ягням, і деревом життя або виноградною лозою, а ми її галузками. Він є каменем, який будівничі відкинули, і відбудованою святинєю, що ідентифікується з вознесеним тілом. Релігійні та поетичні ідентифікації відрізняються тільки своїми намірами, і якщо перші є екзистенційними, то другі – метафоричними”<sup>15</sup>.

По-своєму моделює сучасну реальність Ігор Липовський у драмі “Вокзал і люди”<sup>16</sup>. Топос вокзалу постає як ламінарне місце – помежів'я – звідки люди вирушають у дорогу й куди повертаються, водночас він демонологізується: “Чи ти, вокзалє, лишень голова того чудєська, що звєсі світом! (...) А тулуб того чудєська величезний, мов горн, бездонний, мов гірські озера і ненаситний, як прірва. Йдуть у него люди – хто по добрій волі, а хто з примусу – і лиш чуєтєсі з його утроби далекий голос – чи то волення, чи то сите вурчання”<sup>17</sup>. Дійові особи цієї п'єси – радше символи та алегорії, що постають у контексті інформаційного суспільства тотальної “глобалізації”. Сюжет структурований за принципом бінарної опозиції – протиставлення цього (Батьківщини) та іншого світу (закордону, що представлений жіночими заробітчанськими “брендами” – Італією та Грецією).

Мотив самотності є визначальним у цій п'єсі, оприявнюючись у долі чи не всіх дійових осіб. Одинокю дідусю Ільку, свідомість якого відмовляється сприйняти факт загибелі трьох синів, тому він щодня виглядає їх на цьому вокзалі, вперто сподіваючись на чудо. Як говорить про нього односельчанка пані Вокзальна (дочка Митра Хитрого) – “людину – не схожу на нас, уламка минулого життя, який всім заважає, якого всі штовхають, бо він вже не встигає в шалений ритм сучасного життя, в цю безумну біганину. (...) Ви не помічали в сірому, безликому натовпі людину в іншому одязі – одязі ваших предків, як побачите – зупинітьєсі і уважно придивітьєсі – можливо вона остання!”<sup>18</sup>. Самотній і непотрібний старий італієць – сеньйор Джузеппе – втілення особливої форми заробітку “вдома”, котрого наче багаж в інвалідному візку надіслали на цей вокзал, але забули забрати, лише залишили супровідного листа. Казка про війну царя Гороха з грибами – стає кодом порятунку для обох загублених у ритмі сучасно-



го життя дідусів. Вони розуміють один одного без перекладачів, адже доброта, співчуття та людяність не потребують тлумачень і допомагають їм вирішити цю парадоксальну ситуацію, бо як резюмує дід Ілько (архетип Мудрого Старого): “Ну що, пане-брате, дожилися ми з тобов: нікому нас не треба, вижу і у вас там щось не того, як дідів світ за очі виправлеют... Що ж то у світі діється?”<sup>19</sup>. Драматург міфологізує часопростір вокзалу, створює навіть залізничні міфи про трагічне кохання провідників Марічки та Івана, чії тіні донині блукають коляями.

Скляний – амбівалентний образ, що потрактовується одночасно в двох площинах: реалістичній (чоловік, дружина якого поїхала на заробітки і забрала доньку) та символічній (той, хто продає скляні квіти, а під вечір сам стає скляним і може розбитись). Його самота мала зміст – донечку в іншій країні. Він не розсипався на друзки, зберіг у собі людину, люблячого батька і чоловіка, проте крихку душевну рівновагу руйнує звістка про одруження доньки без його відому. Для дружини, котра приїхала у відпустку з-за кордону, головне – майно (квартира).

Три заробітчани, котрі одночасно опиняються на вокзалі, мають лише різні перуки (білу, жовту, руду), проте єднає їх жіноче безталання. Їхні символічні образи проєктують архетип Великої Матері/Грізної.

Неллі Корнієнко, аналізуючи внутрішні медійні сюжети популярних нині реаліті-шоу, фіксує “дефіцит: Дому, Сильної особистості (переважно чоловіків), Романтики, Незахищеності жінки, Родини, Матері, Статусу, Любові, Незради, Краси, Прозорості табуйованих зон”<sup>20</sup>. Услід за Бодріаром дослідниця вказує на домінування імітації, підміни самого життя, з’яву в культурі моделей-двійників, дублерів, що “вводить експеримент з цінностями у більш широкі горизонти. Моделі-дублери мають відповісти на тест про масив цінностей в актуальній реальності, який відповідає потребам переважно масового реципієнта. (Це теж один з сегментів масової, маргінальної, межової культури). Експеримент полягає у виокремленні пріоритетних для цього цінностей “методом” введення у широкі соціально-психологічні горизонти своєрідних розвідників – провокаційних сюжетів-сценаріїв. Сценарій працює матрицею”<sup>21</sup>.

У драмі Ігоря Липовського “Скочмен”<sup>22</sup> бажання головного героя стрибнути з даху сприймається як декларативне. Інтенсивність його намагань стрибнути, перетворює це фатальне рішення на щоденний ритуал, виставу, де незахищеність, свого роду оголеність творчої душі чоловіка – вражає. Бодай у такий спосіб він намагається докричатись до людей унизу. Про нього знають усі присутні на виставі, його “стрибки” циклічні, точніше їх нереалізованість. Згодом він сам визнає, що це все – звичайне позерство, і саме тоді кинеється униз, коли усі відкинуть його ідею “чистого мистецтва”. Цікавим є образ Жінки-антени, в якому знищено у принципі саме поняття жіночності, натомість безликий і безмовний метал, що втілює ідеал самки, демонструючи латентну сексуальну агресивність Скочмена.

Ж.Ліповецьки вказує на сучасний тип людини, новий персонаж онтологічного театру – cool-людину, архетип Нарциса, котрий не є ні “песимістичним декадентом Ніцше, ані пригнобленим трудящим Маркса; він радше нагадує телеглядача, який намагається “лістати” одну за іншою вечірні програми, споживача, що наповнює свого кошика”<sup>23</sup>. Інформаційне суспільство – творець споживацьких цінностей, натомість духовність – ознака психічного здоров’я витіснена на маргінес. Ще одна спільна риса “художніх самогубців” – *dolorosa psychica* – (душевний біль), що проймає кожну клітинку їхнього ества.

П’єса Ігоря Липовського “Маняки”<sup>24</sup> представляє проблему екзистенційної самотності та загубленості людини у світі незлічених інших “Я”, подану через світоглядну призму бомжа (клошара) чи як він себе величає – Лондона, який мимоволі опинився поза “добропорядністю” людської спільноти. Він, як і герой містерії, може рухатись у середині соціальної ієрархії, водночас приховуючи таємниці доступу до власного світу – безумця/мандрівника/поета/втікача/філософа (варто пригадати Г.Сковороди “Світ ловив мене, але не впіймав”). Гра відбувається на семантичному рівні, отже розум як вияв знань, де “вища освіта” не означає справжньої освіченості постає противагою добрій освіті єзуїтської колегії, де “намагалися пізнати лише заборонене і таємне...”<sup>25</sup>. Таким чином драматург актуалізує міф утраченого батьківства, наголошує на розірваності буттєвого циклу, незапотребуваності справжніх істин, натомість глобалізується творення нескінченних симулякрів, імітується процес осягнення сакрального знання. Відбувається підміна сенсів, коли королі – жебраки, а клошари як особи монарші.

У світі “монаршого бомжа” він усьому сам дає назву та призначає ролі. П’яний чоловік, який мимохіть прибився до його товариства, змушений прийняти цю космогонію (тепер у світі ночі його ім’я Неаполь) що фактично означає входження в ініціаційний простір жебрака, для якого товариство собак “його почту” приємніше й зрозуміліше аніж людське товариство. Історія стосунків породистого бульдога Черчіля та безпородної Діани, точніше падіння собаки з високості улюбленця родини до статусу безпритульного, самотнього й голодного пса біля ніг облізлої дворняги набуває рис притчевості. Адже як і в людському житті – головне це боротьба за владу, хоча Меліса (дружина Неаполя) робить уповні логічний висновок у душі гендерних вишукувань: “Всі ви чоловіки... бульдоги”<sup>26</sup>.

Дивне на перший погляд прохання Лондона “наїхати” на нього допомагає Неаполю не лише виявити своє справжнє ставлення до безхатченка, але й продемонструвати доволі швидке “вживання” в образ. Гра триває навіть при зміні партнера. Лондон уміло насаджує власні правила гри тим, хто мимоволі опиняється поруч із його лавкою. У виставі, котру він розігрує перед звідчасною жінкою, його амплу коливається від спокусника до лицаря-охоронця та лікаря. Натомість для того, кого він іменував Неаполем – постає в іпостасі мудреця та вчителя, практично місцевий король Лір, з огляду на мелодраматичний епізод упізнавання (завдяки уривку з вірша) в ньому зниклого батька Меліси. Твердження, що його письменницький талант загинув через баранячий лій, що буквально опрозорив сенс поезій, витримано в притаманному для постмодернізму іронічному ключі.

Фінал трагічний – безхатченко гине під колесами автомобіля. Сама сцена загибелі головного героя винесена за межі кону – це лише звуки, що утверджують нас у цій думці – (вищання гальм, сумне завивання собачого почту). Неаполь переймає вчення Лондона й на світланку танцює прощальний танець подяки – фламенко. Це як ритуал прощання із заблукалим королем, який завжди відчував ритм Землі та Космосу.

Отже, драматурги продовжують художньо тестувати бінарні сюжетні архетипи хаосу та порядку крізь призму категорій постмодернізму (“ендизму”, кризи віри, розірваності оповіді та фрагментарності свідомості, множення симулякрів, текстової поліфонії, гри кодами, сенсами, відрефлектованим матеріалом). Особливістю поетики драматургів постає своєрідне мозаїчне поєднання реалізму, екзистенціалізму та театру абсурду, символізму й психологізму при чіткій структурованості, динамічних і виразних сюжетних лініях.

Апокаліптичний сюжет в українській драматургії рубежу ХХ–ХХІ століть контамінує кілька міфологічних та архетипних матриць (творення, Божого втручання, повернення, подорож потойбіччям, закладання життя) і притчово-легендарних наративів, постає як тип світосприйняття. Закцентованість на проблемі фіктивності, примарності/ефемерності життєвої ціннісної шкали, дегероїзація дійових осіб, їхня упослідженість і меншовартісність вказує на типологічну спорідненість із “театром абсурду”.

Місто постає як екзистенційний код. “Проживання” дійовими особами у змодельованому уявою “власному” місті нівелює адекватне сприйняття ними реальності, створюючи натомість замкнений простір-пастку (квартири, вокзалу, вулиці), актуалізуючи архетип кола. У новітній концепції сучасника визначальним залишається екзистенційний підхід, що представляє синтезну модель героя, що поєднує суспільно-політичні проєкції “маленької людини”, соціальну відстороненість, тотальне збайдужіння до реального світу, відтак втеча у паралельні світи, творення власної космогонії. Онтологічній кризі людини в сучасному світі властива втомленість від життя, нудьга-самотність, сконцентрованість уваги на сенсі власного існування. У надбудовах алогічних ілюзій драматурги намагаються знайти вихід із власне абсурдної реальності, відшукати “рецептуру” життєвого сенсу чи то життєствердного, вітаїстичного коду сучасності. Оприявлено український феномен соціального сирітства (діти заробітчани, їхні батьки та чоловіки/дружини).

Код гри актуалізовано практично в усіх аналізованих сюжетах п’єс, незалежно від стилістичної маркованості. Він має синтезний характер, що поєднує засадничі положення теорії Й.Гейзінга (Homo ludens), суб’єктивізацію гри Г-Г.Гадамера з домінуванням концептів вільної гри Ж.Деріди. Гра постає як спосіб світобачення, водночас вона є сюжетною матрицею.

Для сюжетно-образної системи аналізованих п’єс притаманний мистецький синкретизм у способах вираження, симультанне використання прийомів театру, кіно, живопису, музики,



хореографії, виразне домінування “інтелектуальної гри” як знакової для постмодернізму в поєднанні з надбудовами “театру в театрі” / “тексту у тексті” / “вистави у виставі” багаторівневим кодуванням духовно-філософських універсалій. Одночасне продукування та рецепція усталених світоглядних парадигм з подальшим їх інсталюванням у сучасний мистецько-художній простір.

1. Липовський І. “Ріка Граната” / І. Липовський. – Калуш. – С. 9. (Архів автора).
2. Там само. – С. 13.
3. Там само. – С. 7.
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодріяр ; [пер. з франц. В.Ховхун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – С. 37.
5. Липовський І. “Ріка Граната” / І. Липовський. – Калуш. – С. 13 // Архів автора.
6. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання : монографія / О. Бондарева. – К. : “Четверта хвиля”, 2006. – С. 316.
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – С. 7.
8. Там само. – С. 41.
9. Липовський І. П’ять нещасних днів / І. Липовський // Сучасна українська драматургія : альманах. – К. : Український письменник, 2006. – Вип. 3. – С. 90–112.
10. Там само. – С. 110.
11. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа / А. Шопенгауэр ; [пер. с нем.]. – С.Пб. : Азбука-классика, 2005. – С. 92.
12. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – С. 62.
13. Берн Е. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений ; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Е. Берн. – Минск : Прамеб, 1992. – 384 с.
14. Зелінська Л. Феміністичні сліди в деконструкції (зіставний аналіз драм Ж. Ануя “Медея” і Ю. Тарнавського “Не Медея”) / Л. Зелінська // Літературна компаративістика. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2005. – С. 197.
15. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія міфів / Н. Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 2001. – С. 151.
16. Липовський І. Вокзал і люди / І. Липовський. – Калуш : Вид-во “Акцент”, 2010. – С. 202–257.
17. Там само. – С. 201.
18. Там само. – С. 254–255.
19. Там само. – С. 243.
20. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – С. 1246.
21. Там само. – С. 126.
22. Липовський І. Скочмен / І. Липовський. – Калуш. – 19 с. (Архів автора).
23. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки ; [пер. с франц. В. Кузнецова]. – С.Пб. : Владимир Даль, 2001. – С. 68.
24. Липовський І. Маняки / І. Липовський. – Калуш : Вид-во “Акцент”, 2010. – С. 258–286.
25. Там само. – С. 269.
26. Там само. – С. 276.

*В статті автор розглядає п’єси сучасних українських драматургів Любові і Ігоря Липовських “П’ять нещасних днів”, “Скочмен”, “Маняк”, “Ріка Граната”. П’єси розглянуті в контексті постапокаліптичного дискурсу. Установлено, що визначальними для творчості цих авторів є архетипні сюжети і образи, декодифікуються завдяки психологічному, міфологічному і урбаністичному концептам, які відображають прагнення особистості до шляху до Самості.*

**Ключевые слова:** апокаліптичний дискурс, архетип, Анимус, Аніма.

*In this article the author examines plays by contemporary Ukrainian playwrights Liubov and Ihor Lypovskiyi “Piat neshchasnykh dnev” (“Five miserable days”), “Sochman”, “Maniaky”, “Rika Hranata” (“River Hranata”). The plays have been considered in the context of a post-apocalyptic discourse. It has been found out that for these authors archetype stories and images, that decode the psychological, mythological and urban concepts which make clear the desire of the individual towards attainment of the Self, are determinative.*

**Keywords:** apocalyptic discourse, the archetype, Animus, Anima.