

## LITERARY STUDIES. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82-1/-9

[https://doi.org/10.31548/philolog14\(3\).2023.08](https://doi.org/10.31548/philolog14(3).2023.08)**Деконструкція національних нарративів: трагікомедія і трагіфарс (драматургія Л. Тимошенко, Лени Лягушонкової, В. Ченського)****Жанна Бортнік,**

кандидат філологічних наук, доцент

Волинський національний університет імені Лесі Українки

43052, Волі, 13, Луцьк, Україна

Email: [bortnikzhanna@ukr.net](mailto:bortnikzhanna@ukr.net)<https://orcid.org/0000-0002-3461-791X>

**Анотація.** У статті досліджено трагікомедію і трагіфарс як драматичні жанри, актуалізовані в сучасній драматургії, та схарактеризовано їхню специфіку. Концепція лімінальності є ефективною стратегією в літературознавчих дослідженнях, яка уможливила дослідження особливостей сучасної української драми в контексті реалізації жанрової матриці ритуалу переходу в жанрах трагікомедії та трагіфарсу. Сучасні українські драматурги трансформують жанрові різновиди «побутової комедії», вдаються до трагікомедії, яка здатна продемонструвати нероздільну єдність трагічного і комічного як типовий лімінальний стан, та обирають трагіфарс, що через комічний пафос увиразнює проблемні точки соціальної структури, яка не відповідає актуальним вимогам та руйнує особистість. Жанри трагікомедії та трагіфарсу досліджено на прикладі п'єс сучасних українських драматургів Л. Тимошенко, В. Ченського, Лени Лягушонкової та ін. Поєднання комічного і трагічного є невід'ємним складником творів усіх сучасних драматургів: «комічне» стає домінантою, основою, з якої виростає «трагічне», яке переноситься на рівень свідомості читача, формуючи рецептивну лімінальність як стан пошуків, варіативності інтерпретацій, сприйняття творів складної форми. Драматурги втілюють персонажів творів в атмосфері радості, сміху, гротескового комізму, при цьому трагічний пафос сформовано образами п'єс, які створюють атмосферу катастрофи, яка наближається і яку герої не відчувають. Традиційні образи та сюжети автори перетворюють на кіч, роблять їх засобом критичного кемпу: деконструють в жанровій матриці ритуалів переходу. Особливістю художнього стилю драматургів, що формує трагікомічну основу, стає контраст комічного та трагічного: автори реалізують комічний сюжет, який може завершитися трагічним фіналом, або трагічне перетворюють на оптимістичне.

**Ключові слова:** лімінальність, ритуал переходу, трагікомедія, трагіфарс, драма, автор.

**Актуальність (Introduction).**

Сучасна українська література демонструє особливий етап розвитку, в якому особливе місце посідає драматургія. Українська драма на нинішньому етапі виявляє низку особливих ознак, які можна об'єднати поняттями «межовий», «пограничний», «трансгресивний», «лімінальний». Введена в науковий обіг Арнольдом ван Геннепом (1908) і Віктором Тернером (1966), «лімінальність» втілює ознаки ідеї переходу як психологічного і соціального стану особистості та суспільства та має широкий методологічний потенціал. Поняття «лімінальність» А. ван Геннеп у праці «Rites de passage» залучає до «характеристики обрядів переходу, які супроводжують зміну місця, стану,

соціального статусу», тобто лімінальність стає перехідним періодом між початковою визначеністю, відтак відмовою від неї (сепарацією – відчуженням) та далі обраним та прийнятим новим статусом (інкорпорацією – об'єднанням) (Genner, 1960). Для усвідомлення особливостей сучасної української драматургії (Bortnik, 2023) доречно залучити термінологію концепції лімінальності: саме методологія лімінальності та ритуалів переходу формує такий кут зору, який висуває на перший план спрямування на експеримент, нові трансгресивні теми та форми творів, які залучає сучасна українська драма для втілення установок сучасності в авторській моделі світу. Одними з актуальних жанрових форм сучасної драматургії є трагікомедія і трагіфарс, які увиразнюють

© Ж. Бортнік

«International journal of philology» | «Міжнародний філологічний часопис» Vol. 14, № 3, 2023

межову естетику та втілюють жанрову матрицю ритуалу переходу як сучасну авторську стратегію.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій (Literature Review).** В. Тернер детально розглянув специфіку лімінальної фази (Turner, 1977), відтак розширив антропологічний контекст, залучаючи елементи феноменологічного підходу, продемонстрував можливості трансформації моделей ритуалу в унікальні культурні феномени. Особливості та закономірності періодів «лімінальності» вивчали вчені різних галузей знань та наук: А. ван Геннеп, В. Тернер, Г. Бгабга, К. Белл, І. Нордін, Е. Голмстен, С. Гіліад, М. Глакман, Е. Дюркгайм, К. Леві-Стросс, Дж. Кросбі, В. Кубра, Д. Кемпбел, Б. Лінкольн, А. Редкліф-Браун, А. Заколцаї та ін.). Дослідники цього явища розглядають лімінальність як період «життєвих змін», як «криза розвитку» в обрядах переходу, як зміна статусу, цінностей, норм, свідомості, як потенційні можливості для створення альтернативного межового світу.

**Мета статті** – дослідити трагікомедію і трагіфарс як драматичні жанри, актуалізовані в сучасній драматургії, та схарактеризувати їхню специфіку.

**Методи дослідження (Methods of research)** складають праці науковців у царині вивчення лімінальності на різних етапах розвитку суспільства та культури: від усвідомлення межових феноменів в античній філософії, у філософських та літературно-критичних працях Ф. Сіднея, П.-Б. Шеллі, Ф. Шиллера, Ф. Ніцше, І. Канта, Ж.-П. Сартра, В. Ізера, М. Фуко, К. Г. Юнга, Р. Барта та ін., де літературу розглянуто як пограничний феномен між реальністю та уявою, мистецтво як альтернативну реальність, митця як посередника, – і до сучасних досліджень лімінальних явищ у філософії, соціології, етнографії, постколоніальних практиках, літературі та культурі загалом К. Белл, Г. Бгабги, Дж. Кросбі, І. Гілсенан-Нордін, М. Спаріусу, Д. Утрацької, Л. Горбунової та ін. Теоретико-методологічною основою дослідження також є праці українських дослідників сучасної української драматургії О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, Г. Веселовської, О. Вісич,

Л. Закалюжного, Н. Мірошниченко та ін. Герменевтичний метод уможливив аналіз драматургічних творів як єдиної смислової цілісності усіх складників в контексті функціонування в лімінальній фазі, крізь призму жанрової матриці ритуалів переходу.

**Результати дослідження та їх обговорення (Results and Discussion).** Лімінальна фаза передбачає дифузію, відтак синтез ознак попередньої та наступної структур, які переплітаються, деформуються, реалізуючи діалектичну єдність та боротьбу протилежностей. На цьому етапі лімінар (суб'єкт, який перебуває на лімінальній фазі) осмислює свої властивості, які були характерні для нього на попередньому етапі, підважує їх та ставить під сумнів, усвідомлює, що ж з цього потрібно лишити в минулому, а що, трансформуючи, привласнити. Цей процес вимагає від лімінара погляду на власну реальність крізь призму комічного, адже критичний пафос дозволяє виразити об'єкти сепарації, а комічні форми спрощують тягар відмови та формують основу для деструкції шаблонів і стереотипів стабільної системи. Мистецька лімінальність мотивує дифузію та синтез, реалізує нові жанрові утворення, які оприявнюють відмову від «чистих» жанрів, натомість демонструють поєднання полярного, антитетичного.

Одним із найбільш затребуваних видів жанрової трансформації в лімінальній драматургії є дифузія, яка зреалізувалася в сучасній драмі актуалізацією жанрів трагікомедії та трагіфарсу. Трагічний пафос тут дозволяє виразити сторони структури, які гальмують можливість для розвитку особистості та суспільства, комічне та фарсове втілює художнє руйнування залежності від структури в жанровій матриці ритуалу переходу: «Комічний аспект виявляється у трагічному, а трагічний – у комічному як єдність суперечностей» (Брехт, 1977: 210).

П. Паві, аналізуючи змішування трагічного і комічного, які нівелюють одне одного в трагікомедії, зауважував (цитуючи К. Ф. Геббеля): «Трагікомізм як двозначна і подвійна структура дозволяє показати неспроможність людини протистояти

гідному собі супротивнику. «Трагікомізм з'являється там, де трагічна доля виявляє себе не у трагічній формі; де, з одного боку, насправді маємо людину, що бореться і яку долають, але, з іншого, бачимо силу не моральну, а «болото» обставин, котре засмоктує тисячі людей, не жаліючи нікого» (Паві, 2006: 542–543). У цій дефініції дослідник позначив структуру образом «болота обставин», який оприявнює аспекти сепарації: для персонажа у творі воно часто стає нездоланим, для реципієнта створює альтернативну модель реальності, художній рецептивний досвід, що уможливить сепарацію та лімінальний стан. У цій парадигмі для зображення гострого відчуття трагічності драматурги активно залучають абсурдистську естетику, де зближення трагічного та комічного є засадничою основою. Е. Йонеско, міркуючи над проблемою хиткої межі між трагічним та комічним, писав: «Візьміть трагедію, прискорте дію і отримаєте комічну п'єсу; повністю звільніть персонажа від психології, і отримаєте ще більш комічну п'єсу; перетворіть своїх персонажів на соціальні типи, списані з дійсності, і ви знов отримаєте комічну п'єсу...» (цит. у Васильєв, 2017: 271).

Трагіфарсу властиві ознаки, які уможливлюють втілення лімінальної естетики: «місце і час дії трагіфарсу є умовними, схематичними»; «персонажі трагіфарсу є здебільшого примітивними, одновимірними»; для нього характерні стрімкий сюжет, «буфонада, ексцентрика, фізичні сутички, словесні каламбури, бурлеск і травестія», «органічний синтез трагедії і фарсу та єдність трагіфарсового відчуття», «трагіфарсова невідповідність героя і ситуації» (Васильєв, 2017: 286–291).

У сучасній українській драматургії жанри трагіфарсу і трагікомедії представлені у творчості Л. Тимошенко, Лени Лягушонкової, В. Ченського, І. Білиця, О. Доричевського, О. Гриценко, Н. Захоженко, творчого об'єднання «Піратська бухта» (Б. Циганка, О. Набоки) та ін. Поєднання комічного і трагічного є невід'ємним складником творів усіх драматургів-лімнарів, однак у п'єсах зазначених авторів «комічне» стає

домінантою, основою, з якої виростає «трагічне»: часто відчуття трагічності існування переноситься на рівень свідомості читача, формуючи рецептивну лімінальність, коли персонажі творів представлені в атмосфері радості, сміху, кумедного гротескового комізму, втім, відчуття катастрофи, яку вони не бачать та яку усвідомлює реципієнт, формує трагічний пафос. Розширення образів блазня типами з «комедії дель арте», а також прийомами водевілю (лібрето, мюзіклу) дозволяє увиразнити образи-маски. Трансформація драматичних жанрів через представлення «трагічного» формою, яка створена для комічного або мелодраматичного, яскраво представлена у творчості Т. Киценко: монологи довічно ув'язнених жінок в опері (водевілі) «Пеніта ля трагедія», трагедії лікарів і їхніх пацієнтів у «документальній саунддрамі» з елементами водевілю «Білохалатність» (тим більш трагічний вигляд мають події на тлі активних, веселих пісень персонажів), в п'єсі «Іван Федорович Шпонька та Червона свитка».

Драматург **Віталій Ченський** активно працює в жанрі трагікомедії («Енеїда», «Улісс», «Чужа кров») і трагіфарсу («Мініп'єси», «Лабрадор» та ін.). Визначальним у творах автора стає мотив пошуку персонажем власної ідентичності в його особистісному прагненні бути «своїм» у системі та водночас підсвідомому (анархічному, хаотичному) бунті проти неї через відчуття руйнування, яке несе структура: образ цього бунту створює основу для комічного, а болісність його результатів визначають підґрунтя для трагічного. В. Ченський створює образи персонажів, увиразнюючи в них дві антитетичні домінуючі риси та максимально їх гіперболізує у внутрішньому зіткненні – одна оприявнює соціального Іншого (Персону), інша втілює індивідуалізм Я, яке формується в усвідомленні своєї Тіні (за К. Г. Юнґом). Персонажі текстів автора – часто його ровесники, автобіографічний складник формує основу для реалізації авторської ідеї, оприявнює актуальні проблеми сучасності. Герої ховають за сміхом внутрішні проблеми, стихійний бунт визначає їхню роль у соціумі як маргіналів,

невдах та визначає трагіфарсову невідповідність героя і ситуації.

Тексти В. Ченського наповнені словесними каламбурами, сутичками, ексцентричними вчинками, різкими поворотами, реалізують дифузію трагічного і фарсового, трагічного і комічного. Автор часто обирає бурлескну форму для своїх п'єс, осмислюючи великі національні наративи, у яких його персонажі шукають своє власне місце: Віталік («Улісс») та Павлік («Свіжа кров») у народному епосі про Майдан; Серій і Євген («Лабрадор»), троянський (український) біженець Еней («Енеїда») в історії АТО та окупації Донбасу. Так, Еней з Трої (Донбасу) шукає власне місце в новому для нього світі, поступово визначає, що тут по-справжньому своє: *«Еней: Знаєш, я теж спочатку якби не по своїй волі почав егейською... Думає, на всяк випадок. Ситуація зараз неспокійна. А ми ж погорільці, увагу привертаємо, ну такє... Спочатку через силу. Поступово звик. І зараз знаєш, що... Зараз іноді ввечері в мене такє відчуття по тілу... немов генетичної код змінюється. Отак от... Ахат: А це добре? Еней: Ну... Сам подумай. Нам тут жити. Це наша батьківщина. А куди ще податись? <...> Отже нам треба гуртуватися якось усім»* (Ченський, 2018). Вистава «Енеїда» була поставлена 2020-ого року Одеським академічним українським музично-драматичним театром імені Василя Василька (реж. М. Голенко) та стала переможцем у номінації «Найкраща драматична вистава Третього всеукраїнського фестивалю-премії «Гра»». Спектакль «Віталік» у постановці київського «Дикого театру» за п'єсою «Улісс» був визнаний найкращою виставою камерної сцени 2018 року на Першому всеукраїнському театральному фестивалю-премії «Гра».

Драматургія **Людмили Тимошенко** реалізує жанр трагікомедії: «Золоті Лосіни» (2013), «Не мона відержат» (2014), «Якось в Морському» (2015), «Таємний Агент Христина» (2015), «Богадільня» (2017), «Дурний Микола» (2018), «Поминки» (2019), «Дядя Міша проходить мимо» (2020), «П'ять Пісень Полісся» (2020), «Історія одного провізора або Малайські

панголіни ні в чому не винні» (2022) та ін. Л. Тимошенко – драматургиня, сценаристка, кандидатка філософських наук, докторка політичних наук, авторка численних статей і монографій, з 2013-ого року пише п'єси. Л. Тимошенко написала сценарій до кінострічки «ГКЧП» (разом із А. Непиталюком): фільм отримав премію як найкращих короткометражний ігровий фільм Національної премії кінокритиків «Кіноколо» (2023 р.), а також здобув українську національну кінопремію «Золота дзиґа», став лауреатом премії «Чорний лотос».

Л. Тимошенко звертається до жанру побутової комедії як такої, яка найкраще може відобразити авторські художні спрямування, сепарується від усталеної традиції жанрового різновиду, що став втілювати кічеву культуру, трансформує побутову комедію, додаючи їй трагічного пафосу та шукаючи нові прийоми, які могли б реалізувати установки сучасності. Соціально-побутові та побутові комедії сформувалися через потребу висміювання соціального середовища, консервативних норм життя, певних правил соціальної поведінки, мовлення, звичаїв, родинних стосунків. Персонажами таких п'єс були зазвичай прості люди, маргінали, принижені та пригноблені, які силою своїх почуттів та щирості підносилися автором вище тих прошарків суспільства, за якими була влада та гроші. Не дивно, що такий тип драми затребуваний на лімінальному етапі, адже є усталена традиція побутової комедії, яка потребує деструкції в її сталому незмінному вигляді, відтак реконструкції у власній авторській інтерпретації як побутової трагікомедії, де жанрові особливості, оновлені та переосмислені, стають основою для формування спільних цінностей в ритуалі переходу.

Не випадково однією з перших п'єс Л. Тимошенко стала драматургічна переробка комедії М. Старицького «За двома зайцями» – «Не мона відержат». Авторка бере за основу сюжет обману, маніпуляцій та мотив одруження задля збагачення, натомість реалізує історію, яка відбувається в сучасній Україні. Л. Тимошенко залучає персонажні гендерні інверсії (замість Голохвастова тут жінка –

збанкрутіла масажистка Ірена, яка хоче вийти заміж за Едіка, сина власників пилорами; замість Лимарихи – трансвестит Павліна тощо). Авторка формує мовленнєву картину світу персонажів через використання поліського діалекту, увиразнює побутові проблеми маленького провінційного поліського містечка: «*Зінаїда Олегівна: Мі чесно життя прожили, синочка на ноги поставили, образование європейське дали. Хто ще в нашому районі в заграницу на навчання дитину віддав? Хіба син начальника таможні і дочка главврача. А з чесних людей либонь ми одні. Он, Рулі тоже пилораму мають і шо? Відправили дітей в Київ і платять за екзамену і за заліки, бо діти вчитися не хочуть. Пливають як тее бревно по Тетереєву. Шо з них віросте, я не знаю. Повікупляли собі бехі і місят болото. Остап Остапович: Я так кажу, що і та Європа нашому Едіку нічо не дала. Просидів п'ять років і не навчився дебета з кредитом зводити, то мусили наймати іванківського бухгалтера. Куди гроші пішли? Як в суху стружку. За тії п'ять літ і на тоті деньги ще б одну пилораму збудували» (Тимошенко, 2014).*

Л. Тимошенко втілює динамічний сюжет із різкими та несподіваними поворотами, формує інтригу очікування, залучає пісні, використовує «промовисті імена» (Остап Чмир, Ірена Свєрбизад тощо), реалізує образи простих людей у їхніх звичних стосунках і проблемах, увиразнює деталі побуту, які нівелюють справжні людські цінності, натомість поглиблює побутову комедійну історію образами неоднозначних персонажів. Авторка дає кожному з героїв складну історію, яка викликає жалість та сум та на тлі якої розгортаються справжні пристрасті – знівечене кохання, спроба самогубства. У творі розкрито кризу відмови від справжньої природи – людської, гендерної, проблему фальшивих нашарувань на догоду соціуму.

Ці художні особливості, які сформувалися в перших драматургічних текстах Л. Тимошенко («Золоті лосіни», «Таємний агент Христина»), стали основою драматургічного стилю, втім, якщо на початку для жанрової природи творів були властиві і фарсові прийоми, і

елементи буфонади, то в наступних творах авторка поглиблює реалістичну складову з психологічним обґрунтуванням персонажів. Так, п'єса «Богадільня» розкриває історію самотніх старих людей, які лишилися самі та живуть в елітному будинку пристарілих: події відбуваються в 2050 році, тож авторка розповідає про своїх сучасників, якими вони будуть за 30 років у світі без книжок та фільмів. Л. Тимошенко акцентує увагу на тому, що саме її покоління може розповідати про своє життя через стільки років, що є тим найважливішим, що лишиться в пам'яті. Знову персонажі творів – прості люди з їхніми особистими смішними спогадами, які крізь роки можуть стати страшними з усвідомленням зробленого і втраченого. Л. Тимошенко втілює яскраву мовну картину світу персонажів, будує комічні діалоги, поступово з розвитком дії створює внутрішню напругу, оприявнює стереотипи системи, які зробили персонажів нещасними.

Особливістю художнього стилю Л. Тимошенко, що формує трагікомічну основу, стає контраст комічного та трагічного: авторка реалізує комічний сюжет, який може завершитися трагічним фіналом, або навпаки – трагічне перетворюється на оптимістичне. Герої Л. Тимошенко – кумедні невдахи чи маргінали, нещасні чи прибиті побутом люди, але авторка завжди з особливою увагою до деталей та почуттів вивищує своїх героїв щирістю їхніх переживань, ніби повертає їх хорошою стороною до читача. Так, у трагікомедії «Дурний Микола» (Тимошенко, 2018) авторка втілює сюжет пошуку щастя двома невдахами – самотньою, вже не зовсім юною викладачкою Христиною, яка майже втратила надію знайти своє кохання, і її колишнім хлопцем Васьком, бабієм та п'яничкою. Яскраві смішні діалоги, епізоди повернення в минуле, вставні частини, в яких розігруються історії, що вигадує персонаж, неочікуваний фінал, просте розмовне мовлення (поліський діалект та суржик) формують образи щемких та ніжних стосунків звичайних людей, які, попри старі образи та амбіції, намагаються відлущити неважливе та усвідомити головне.

Трагікомедія Л. Тимошенко «Поминки» реалізує сюжет зустрічі сім'ї (брата, сестри, батька, родичів та знайомих) на поминках бабусі: авторка детально і щемко відтворює сімейний церемоніал, знайомий кожному українцеві, з підготовкою до події, купівлею важливих продуктів, подарунками родині, типовими розмовами за столом, батьківським моралізаторством – усе це показано кумедним і щемко сентиментальним. Втім, за цими розмовами і за цим церемоніалом – не зовсім щасливі люди, які на якусь мить запитують себе про причини та згодом знову повертаються до рутини та побутових проблем, а фінал, який мав би змінити щось в житті героїв, виводить все майже в початкову точку: за фарсовою бійкою – «болото» побуту.

П'єса Л. Тимошенко «Дядя Міша проходить мимо» розповідає про мрії дівчини Ліди стати стюардесою, адже побутові негаразди та безгрошів'я, як їй здається, можна здолати тільки такою особливою, не прив'язаною до землі професією. Рід занять, пов'язаний з небом, асоціюється у героїні з роботою дядька Кості, успішного та багатого, який забезпечував Ліду і її маму та раптово помер. Ліда робить цю спробу вирватися, але, розчарована, повертається додому і раптом усвідомлює цінність рідних людей у своєму житті та химерність того ідеалу, до якого вона прагнула. Система сформувала мрію про красиве життя – випробування героїні увиразнили те, що справді важливо, тож дали можливість створити нову ціль. І знову у цій п'єсі за побутовими кумедними розмовами – сумні та щемкі історії людей у пошуках щастя.

П'єса «П'ять Пісень Полісся», вистави за якою у 2023 р. йдуть у чотирьох театрах України, бере за основу трагічні історії, побудовані на реальних подіях та реалізовані як розповіді з поступовим відгадуванням загадок. Сюжет кожної частини п'єси – історія злочину, який оприявнює страшні сторони радянської системи, що сформувала людей такими. Натомість остання (п'ята історія) відрізняється і за пафосом, і за стилем, і за образами персонажів. Л. Тимошенко говорила під час інтерв'ю, що один з режисерів просив дозволу прибрати

останню новелу, але авторка не погодилася. Цілком логічне рішення, адже це руйнує задум: суперечить і авторському стилю (мусить поєднуватися трагічне з комічним), і нівелює жанрову матрицю ритуалу переходу, згідно з якою не достатньо зруйнувати міф – потрібно й реконструювати його, сформувавши основу для спільних цінностей. Цю функцію у п'єсі виконує «п'ята пісня»: втілює сюжет єдності людини з землею через здатність відчувати її по-особливому, берегти від загрози та бути готовим захистити.

В одній з постановок п'єси «П'ять пісень Полісся», здійсненої театром «Гармидер» (Бортнік, 2023), режисеркою Р. Порицькою за основу вистави взято жанрову матрицю ритуалу переходу.

**Лена Лягушонкова**, авторка трагіфарсів «BAZA», «Мать Горького», «ПГТ», «Як у людей», «Мать Горького», «Чума» (у співавторстві з К. Пеньковою), «ПГТ», «Ернан Кортес та інші» та трагікомедій «Чапаєв і Василіса», «Тополь М. летить на кішку Брошку» тощо, у 2022 році отримала премію «European Drama Award» від Schauspiel Stuttgart, де була визнана найкращою молодою драматургинєю Європи. Творчість Лени Лягушонкової представляє деконструкцію національних наративів, нав'язаних колонізатором – від перших п'єс, створених за особистими спогадами та на основі автобіографічного матеріалу, де персонаж шукає власну ідентичність, намагаючись відлучити Чуже комічним перевертанням та буфонадою, до п'єс, написаних з початком повномасштабного вторгнення, в яких авторка виводить на перший план проблему долання комплексу меншовартості перед Чужим, руйнуючи його фарсовими прийомами, та актуалізує національні архетипи.

П'єси Лени Лягушонкової представляють жанр трагіфарсу в сучасній українській драматургії, який вона реалізує за допомогою таких прийомів:

1. Створює образ головного героя п'єси – лімінара, увиразнюючи, з одного боку, його розгубленість через те, що він відірвався від структури та шукає своє місце в антиструктурі, з іншого боку, втілює образи гротескових, одновимірних персонажів, які представляють структуру,

гіперболізує їхні провідні риси як ознаки руйнівної системи. Авторка створює образ персонажа-лузера («свідоме лузерство» як протест), оповідача, свідомість якого спрямована на об'єкти навколишнього світу, та реалізує у п'єсах переживання «тут і тепер» з приводу осмислення цих об'єктів. Переважна більшість героїв у п'єсах Лени Лягушонкової, призму бачення яких представлено у творах, історії яких є основою сюжету, – це жінки, що виявляє і автобіографічний складник, і авторську позицію щодо деструкції стереотипного образу жінки у структурі.

2. Лена Лягушонкова залучає стратегію критичного кемпу як способу іронічного переосмислення кічу його ж засобами: «...трансформуючись у кемп, кіч естетизується і стає підкреслено штучним та іронічним, а відповідно його природа змінюється – ненаївний кіч коментує себе самого та іронізує над самим собою і над тим, що він репрезентує. Можна навіть говорити про кемпову стратегію, якою послуговується кіч, особливо в тих випадках, коли йдеться про демаскування сконструйованості, зробленості естетичних, культурних і політичних образів та смаків. У цьому разі кіч перетворюється на своєрідне підморгування з приводу кічу» (Гундорова, 2013: 469). Т. Кулка, досліджуючи природу кічу, виокремив три ознаки, якими можна виразити головні його властивості: високу емоційну насиченість зображення (красивого, милого, щемкого); об'єкти зображення стабільні та легко упізнавані реципієнтом (без різних варіантів інтерпретацій), відтак викликають однозначну реакцію (сльози, замилювання, сміх, обурення тощо); кіч не змінює картину світу реципієнта, не дає нових уявлень про реальність (Кулка, 1996: 37–38).

У текстах авторки кіч є призмою, яка гіперболізує шаблони системи та створює принципово важливий для авторського стилю сучасний іронічний погляд на проблему. Тож навіть у п'єсах, герої яких живуть в інших країнах або кілька століть тому, мова персонажів виразно сучасна, насичена знаками системи, сучасною лексикою, мемами, жартами та каламбурами.

Лена Лягушонкова виразно

образи-стереотипи Росії як колишньої метрополії, відтак руйнує їх іронічним перевертанням «тут і тепер»: показує захоплення персонажем «Я в минулому» російською культурою та доводить до абсурду в теперішньому. Авторка, вистави якої йдуть за кордоном, так визначала різницю сприйняття сенсів: «У різних країнах сприймають по-різному. Українці більше реагують на побутові речі: старий телевизор, “дорога стенка”, книжки, хата, сміються з локальних мемів. Для німецького глядача це ширший фокус. Для них це більше про деконструкцію російської культури. “Мать Горького” для іноземця – це темна сторона російського світу, який зазвичай не презентується. Що він має не лише привабливу сторону – величності, балету, а й величезну токсичність. Показуємо, як вона впливає на життя простих людей. Бо на умовно просту людину, яку в російській літературі називали “маленький человек”, це впливає жахливим чином. Людям замість хліба дають велич балету. У Європі це досі не зрозуміло» (Лягушонкова & Щокань, 2022).

3. Авторському стилю властиві інтертекстуальні та інтермедіальні перегуки, бурлескова форма, різноманітні прийоми комедійної стилізації. Лена Лягушонкова працює з вічними образами та сюжетами як упізнаваними знаками культури, які дають можливість виразити шаблони структури. Не випадково вона є авторкою сценаріїв до вистав за мотивами класичних творів, де трагічні образи доводяться до абсурду фарсовою типізацією: «Макбет» і «Річ Річ» (за мотивами трагедій В. Шекспіра), «Механічний апельсин» (за мотивами роману Е. Берджеса, «Привід в обладунку» (за мотивами манга Масамуне Сіро), «Ерендіра не хоче вмирати» (за мотивами повісті «Неймовірна і сумна історія наївної Ерендіри та її жорстокосердної бабці» Г. Гарсія Маркеса), «Історія роду, який згубили марні надії, бойові півні та безпутні жінки» (за мотивами латиноамериканських романів).

Традиційні образи та сюжети авторка перетворює на кіч, відтак робить засобом критичного кемпу (деконструкції в жанровій матриці ритуалів переходу). Лена Лягушонкова, приміром, так розповідає про

місію сучасних українських драматургів, для яких мистецтво є дієвим засобом боротьби (ініціації та інкорпорації): «Завершую п'єсу, мюзикл про російських солдат і їхніх матерів. Мені залишилось дописати одну сцену. Це дуже важлива для мене робота, бо хочу забрати в росіян голос. Як вони довго робили це про нас – описували українців, говорячи за нас. Я хочу зробити роботу навпаки: показати росіян нашими очима. П'єса починатиметься як документальний російський театр, який вони дуже люблять, а в кінці перейде в «газ-квас-корогаз» – повний український мюзикл. І ця магія, якою вони нас екзотизували, вона їх убиває просто» (Лягушонкова & Щокань, 2022).

4. Авторка втілює умовний хронотоп «бенкету в чуму» (і «кохання під час холери»): герої сміються і жартують, веселяться, шукають способів збагачення, п'ють і їдять (у текстах яскраво оприявлена естетика їжі, побуту та розваг), а в той час неминуче наближається катастрофа, якої вони прагнуть не бачити. Так, у п'єсі «Чума», події якої відбуваються під час епідемії XVII ст. в Англії, Папаша Пенні і Містер Гейл б'ються через гроші перед ямою з трупами, поки не натикаються на мертве тіло сина Містера Гейла: *«МАЙСТЕР ГЕЙЛ бачить тіло. ПАПАША ПЕННІ. Він твій єдиний син. Могли б породнитися... МАЙСТЕР ГЕЙЛ. Та я знаю, що він мертвий. Гадаєш, ти – живий? Заспокоюються і сідають на тіло Джозефа. ПАПАША ПЕННІ. Виходить, що ми вмерли? МАЙСТЕР ГЕЙЛ. Хіба світ шось тут втрапив? ПАПАША ПЕННІ. Де цей клятий світ ще візьме мужика, який вип'є стіко, як я? Але ж гроші можна не повертати тоді... Можливо, співають»* (Лягушонкова & Пенькова, 2020). У п'єсах авторки, присвячених осмисленню проблем Донбасу, також яскраво виражено «трагіфарсову невідповідність героя і ситуації»: персонажі зосереджені на деталях побуту, тримаються за предмети та речі, заклопотані пошуком грошей, пліткують та переживають через дурниці, але не відчують загрози, яка наближається.

5. Лена Лягушонкова, історикиня за освітою, стилізує сюжет трагіфарсів під

жанр хроніки – сімейної саги як історичної хроніки. На відміну від постмодерної відмови від великих наративів, авторка реалізує малі людські історії як великі, що відбуваються на тлі важливих історичних подій (актуальних українських, прямо або через підтексти). Історії роду показує крізь призму іронічної дистанції, втім, висміюючи, демонструє їхню важливість для формування внутрішнього світу персонажа (навіть в контексті спротиву). Великі події у п'єсах авторка замінює побутовими проблемами, сміливі вчинки – випадковими рішеннями, важливих людей робить смішними, політичних та історичних лідерів – дрібними авантюристами, життєві ритуали – порожніми церемоніями, які втратили смисли, втім, це не формує чистий жанр фарсу, адже мотиви трагічної долі людини, яка стає іграшкою в політичній боротьбі чи опиняється на цивілізаційному фронті, визначають значимість цих подій.

Тяжіння сучасної драматургії до трагікомедії і трагіфарсу відбувається паралельно з новітніми театральними постановками режисерів, які перебувають у тій самій парадигмі. Порівняння тексту твору і тексту вистави, зокрема, є перспективним у літературознавчих дослідженнях, адже дає можливість увиразнити ці тенденції, особливо в контексті зреалізованої/незреалізованої трагіфарсової естетики. Одні з найбільш успішних театральних режисерів, які працюють в цьому жанрі – Стас Жирков і Максим Голенко, який, приміром, поставив значну частину п'єс Лени Лягушонкової. Художня інтерпретація класичного сюжету через жанр трагіфарсу потребує визначення принципово важливих моментів, які мають працювати в художній парадигмі ритуалу переходу та увиразнювати обидва вектори жанру. З іншого боку, в новітньому культурному просторі чисті жанри комедії та фарсу не здатні виявити актуальні установки сучасності. Йдеться, зокрема, про експериментальну виставу А. Вусика «Любов»: попри яскраву пошукову естетику спектаклю, формат фарсу звужує можливості п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда», за якою поставлено виставу, адже реалізує фарсову деструкцію, але не



реалізує художньої реконструкції (Bortnik, 2023).

**Висновки і перспективи (Conclusions).** Отже, в реалізації авторської стратегії жанрової матриці ритуалу переходу визначальним є спрямування на жанри, які дадуть можливість зруйнувати міфи, на яких тримається структура, відтак шукати способи формування власної міфології: жанри трагікомедії та трагіфарсу є одними з найбільш ефективних в цьому контексті.

#### Список використаних джерел

1. Бортнік, Ж. (2023). Естетика пограниччя Волинського театру «ГаРМІдЕр»: тенденції та перспективи. *Bibliotekarz Podlaski*, 2 (LIX), 231–244. DOI:10.36770/bp.816
2. Брехт, Б. (1977). *Про мистецтво театру*: збірник. Б. Чирков (упор., вступ. ст., прим. і перекл. з нім.). Київ: Мистецтво.
3. Васильєв, Є. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*: монографія. ПВД «Твердиня»: Луцьк.
4. Гундорова, Т. (2013). *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми*. Київ: Грані-Т.
5. Лягушонкова, Лена & Щокань, Г. (2022, Листопад 23). Німці питали, де межа токсичного впливу Росії: у Штутгарті показали виставу «Мать Горького» (інтерв'ю). *Українська правда*. Взято з <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/11/23/251469/>
6. Лягушонкова, Лена, Пенькова, К. (2020). Чума. *Ukrdramalib*. Взято з <https://ukrdramalib.com.ua/play/chuma/>
7. Паві, П. (2006). *Словник театру / пер. з фр..* Львів: ЛНУ ім. І. Франка
8. Тимошенко, Л. (2014). Не мона відержат. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/ne-mona-viderzhat>
9. Тимошенко, Л. (2018). Дурний Микола. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/t/exts/mykola16-1.pdf>
10. Ченський, В. (2018). Енеїда. *Ukrdramahub*. Взято з <https://ukrdramahub.org.ua/play/viyna-kukhnya-i-8-vypadkovykh-lyudey>
11. Bortnik, Zh. and other. (2022). The

Сучасні українські драматурги трансформують жанрові різновиди «побутової комедії», вдаються до трагікомедії, яка здатна продемонструвати нероздільну єдність трагічного і комічного як типовий лімінальний стан, та обирають трагіфарс, що через комічний пафос увиразнює проблемні точки системи, яка не відповідає актуальним вимогам та руйнує особистість.

**Подяки.** Немає.

**Конфлікт інтересів.** Немає.

psychological basis of mystical symbols and the problem of their theatrical embodiment: «The blue rose» by Lesya Ukrainka. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12, 02-XXIX, 199–202. Retrieved from <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000886177900030>

12. Bortnik, Zh. (2023). Liminal strategies in literary studies based on the development stages in contemporary Ukrainian dramaturgy. *Research Journal in Advanced Humanities*, 4 (2). Retrieved from <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i2.1234>

13. Genep, A. Van. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press.

14. Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*. Pennsylvania State University Press.

15. Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. Retrieved from [https://monoskop.org/images/9/90/Turner\\_Victor\\_The\\_Ritual\\_Process\\_Structure\\_and\\_Anti-Structure.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf)

#### References

1. Bortnik, Zh. (2023). Estetyka pohranychchia Volynskoho teatru «HaRmYdEr»: tendentsii ta perspektyvy. *Bibliotekarz Podlaski*, 2 (LIX), 231–244. DOI:10.36770/bp.816
2. Brekht, B. (1977). *Pro mystetstvo teatru*: zbirnyk. B. Chyrkov (upor., vstup. st., prym. i perekl. Z nim.). Kyiv: Mystetstvo.
3. Vasyliev, Ye. (2017). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii*: monohrafiia. PVD «Tverdynia»: Lutsk.
4. Hundorova, T. (2013). *Tranzytna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy*. Kyiv: Hrani-T.

5. Liahushonkova, Liena i Shchokan, H. (2022, Lystopad 23). Nimtsi pytaly, de mezha toksychnoho vplyvu Rosii: u Shtutharti pokazaly vystavu «Mat Horkoho» (interv'iu). *Ukrainska pravda*. Vziato z <https://life.ppravda.com.ua/culture/2022/11/23/251469/>
6. Liahushonkova, Liena & Penkova, K. (2020). Chuma. *Ukrdramalib*. Vziato z <https://ukrdramalib.com.ua/play/chuma/>
7. Pavi, P. (2006). Slovyk teatru / per. z fr.. Lviv : LNU im. I. Franka.
8. Tymoshenko, L. (2014). Ne mona viderzhat. *Ukrdramahub*. Vziato z <https://ukrdramahub.org.ua/play/ne-mona-viderzhat>
9. Tymoshenko, L. (2018). Durnyi Mykola. *Ukrdramahub*. Vziato z <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/txts/mykola16-1.pdf>
10. Chenskyi, V. (2018). Eneida. *Ukrdramahub*. Vziato z <https://ukrdramahub.org.ua/play/viyna-kukhnya-i-8-vypadkovykh-lyudey>
11. Bortnik, Zh. and other. (2022). The psychological basis of mystical symbols and the problem of their theatrical embodiment: «The blue rose» by Lesya Ukrainka. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12, 02-XXIX, 199–202. Retrieved from <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000886177900030>
12. Bortnik, Zh. (2023). Liminal strategies in literary studies based on the development stages in contemporary Ukrainian dramaturgy. *Research Journal in Advanced Humanities*, 4 (2). Retrieved from <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i2.1234>
13. Gennep, A. Van. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press.
14. Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*. Pennsylvania State University Press.
15. Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press. Retrieved from [https://monoskop.org/images/9/90/Turner\\_Victor\\_The\\_Ritual\\_Process\\_Structure\\_and\\_Anti-Structure.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf)

**Deconstruction of national narratives: tragicomedy and tragifarce (dramaturgy by I. Tymoshenko, Lena Lyagushonkova, V. Chensky)**

**Zhanna Bortnik**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor,  
Lesya Ukrainka Volyn National University  
13 Voli Ave, Lutsk, 43025, Ukraine,  
Email: [bortnikzhanna@ukr.net](mailto:bortnikzhanna@ukr.net)  
<https://orcid.org/0000-0002-3461-791X>

**Abstract.** The article examines tragicomedy and tragifarce as dramatic genres actualized in modern drama, and characterizes their specifics. The concept of liminality is an effective strategy in literary studies, which made it possible to study the peculiarities of modern Ukrainian drama in the context of the implementation of the genre matrix of the ritual of transition in the genres of tragicomedy and tragifarce. Modern Ukrainian playwrights transform the genre varieties of «domestic comedy», resort to tragicomedy, which is able to demonstrate the inseparable unity of the tragic and the comic as a typical liminal state, and choose the tragic farce, which through comic pathos highlights the problematic points of the social structure, which does not meet the current requirements and destroys the individual. Tragicomedy and tragifarce genres are studied on the example of the plays of modern Ukrainian playwrights L. Tymoshenko, V. Chensky, Lena Lyagushonkova, and others.

The combination of the comic and the tragic is an integral component of the works of all modern playwrights: the «comic» becomes dominant, the basis from which the «tragic» grows, which is transferred to the level of the reader's consciousness, forming receptive liminality as a state of searches, variability of interpretations, perception of works of complex form.

Playwrights embody the characters of the works in an atmosphere of joy, laughter, grotesque comedy, while the tragic pathos is formed by the images of the plays, which create an atmosphere of impending disaster that the characters do not feel. The authors turn traditional images and plots into kitsch, make them a means of critical camp: they deconstruct them in the genre matrix of rituals of transition. The contrast between the comic and the tragic is a feature of the playwrights' artistic style, which forms the basis of the tragicomic: the authors implement a comic plot that can end in a tragic ending, or turn the tragic into an optimistic one.

**Key words.** Liminality, rite of passage, tragicomedy, tragic farce, drama, author.

© Ж. Бортнік

«International journal of philology» | «Міжнародний філологічний часопис» Vol. 14, № 3, 2023