

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему «Театральна умовність у прозі Володимира Діброви»

Виконала: студентка 4-го року навчання,
напрямку підготовки
6.020303 «Філологія»

Коренчук Валерія Андріївна

Керівник Борисюк І. В.,
канд. філол. н., доцент

Рецензент Пашко О. В.

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 20 ____ р

Київ 2020

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1.	
1.1 Визначення поняття театральності.....	5
1.2 Театралізація літературного тексту.....	10
Розділ 2.	
2.1. Критична рецепція творчості Володимира Діброви.....	13
2.2. Поетика творів Володимира Діброви.....	15
2.3 Маска як складова комунікативної стратегії.....	19
2.4. Експресивна жестикуляція як засіб невербальної комунікації в текстах Володимира Діброви.....	25
2.5 «Театр у театрі» як основа структури тексту. Сценічний простір.....	33
Висновки.....	39
Література.....	43

Вступ

Актуальність. Дослідження театральних елементів у прозових творах важливе в комплексному вивченні поетики письменника. Театральна умовність у прозових текстах є джерелом унікальної інформації про характерні для певного автора жанрові модифікації. Також така організація тексту є важливою для дослідження творчих інтенцій покоління, до якого належить письменник.

Сьогодні увага до прозових і драматичних текстів Володимира Діброви зростає. Загалом ставлення до творчості письменника змінюється. Однак досі його творчий доробок залишається недостатньо дослідженим. Ситуацію ускладнює ще й той факт, що науковці мають суперечливі погляди щодо чіткої належності автора до якогось світоглядно-мистецького напрямку.

Оскільки Володимир Діброва є не тільки прозаїком, але й драматургом, його прозові тексти зазнали значної модифікації. Їхньою невід'ємною складовою стає театральний код, який впливає на стратегію комунікації. У прозі Діброви театральність є основою комунікаційного акту між адресантом й адресатом.

Театралі елементи у прозі письменника є засобом творення прихованих площин тексту, які безпосередньо впливають на творення сенсу. Ідентифікація персонажів Діброви й ефективність їхньої взаємодії реалізується за допомогою театралізованого вираження, а не поверхового опису.

Актуальність нашої роботи зумовлена тим, що науковці досі побіжно досліджували елементи театральної поетики в прозі Володимира Діброви. Зокрема комплексного дослідження засобів театралізації текстів досі не було

зроблено. До того ж, важливо розширити дослідження ролі елементів театральності в сучасних українських прозових текстах.

Теоретичне підґрунтя становить корпус праць про складові театральної постанови, а також їхнє побутування в інших видах мистецтва - зокрема, дослідження Патріса Паві, Валентина Халізева, Юрія Лотмана, Володимира Пімонова, Ріхарда Шехнера, Ролана Барта і Михайла Бахтіна.

Мета і завдання дослідження.

Метою роботи є дослідження реалізації театального коду за допомогою літературних засобів у прозі Володимира Діброви.

Для досягнення мети потрібно виконати такі *завдання*:

- окреслити поняття театральності;
- дослідити способи театралізації художнього тексту;
- виявити опозиції, які продукує реалізація театального коду в художньому тексті;
- виявити основні жанрові модифікації прозових творів Володимира Діброви;
- дослідити театральні елементи як засоби невербальної комунікації в контексті прози письменника.

Об'єктом дослідження є прозові тексти Володимира Діброви, а саме збірка оповідань «Чайні замальовки», роман «Бурдик», оповідання «Пельце» і «День Народження».

Предметом дослідження є реалізація театральних елементів і засобів невербальної комунікації у прозових текстах Володимира Діброви.

Методи дослідження. У роботі використано описовий, структурно-типологічний, структурно-семіотичний методи, а також біографічний аналіз, культурно-історичний метод та герменевтичний.

Матеріалом дослідження стали прозові тексти Володимира Діброви: збірка оповідань «Чайні замальовки», оповідання «Пельце» і «День Народження», а також роман «Бурдик».

Структура роботи – вступ, два розділи, висновок та список літератури. Перший розділ присвячений проблемі визначення терміну «театральність». У другому розділі ми аналізуємо власне засоби театралізації у збірці оповідань «Чайні замальовки», оповіданнях «Пельце» і «День Народження», а також романі «Бурдик». Він складається з п'яти підрозділів. Перший присвячений критичній рецепції прозових текстів Володимира Діброви. У другому підрозділі окреслюємо особливості поетики, а також акцентуємо увагу на використанні письменником театральних елементів задля творення багаторівневих текстів. Третій, четвертий і п'ятий підрозділи – власне аналіз елементів вираження у прозових текстах письменника, а саме масок, жестів, прийому «театр у театрі» і сценічного простору.

Розділ 1.

1.1. Визначення поняття театральності

Протягом останніх десятиліть науковці широко використовують термін «театральність». Проте досі ця категорія не має чіткої дефініції. Відсутність термінологічної чіткості частково пов'язана з тим, що твірне слово «театр» полісемічне. Його етимологія бере початок від старогрецького “theatron”, тобто місце, звідки публіка спостерігає за дією, що відбувається в іншому місці. З плином історії театр набуває значення власне споруди, де відбувається сценічна дія. Паві зазначає, що у XVII та XVIII століттях театром вважалася саме сцена. Згодом завдяки метонімізації слово «театр» отримує значення мистецтва, а також закладу з певним штатом персоналу, який співвідноситься з галуззю культури. Результатом розширення значення слова є існування метафор «театр бойових дій», «влаштувати театр», «Театрум Мунді» [27, 479].

У французькій мові “theatre” означає візуальне мистецтво, без текстової складової. Натомість в теорії театру існує таке поняття, як «драматичний текст», який існує виключно у виставі. Такий текст можна зрозуміти тільки за умови реалізації його на сцені з усіма сценічними елементами.

Полісемантичність поняття стала причиною виникнення великої кількості підходів до його вивчення в межах різних гуманітарних наук: соціології, семіотики, театрознавства, літературознавства й філософії. Дехто з науковців і філософів [28, 33] розглядає «театральність» у контексті культурного феномену гри, що існує ще з часів Античності. Звідти й метафора «весь світ – театр».

Розширене тлумачення театральності з'являється у XX ст., чому сприяє загальний культурний контекст. У цей період театральність постає філософсько-естетичною й соціально-психологічною категорією, пов'язаною з

осмисленням і усвідомленням соціального й внутрішнього життя людини як ігрового простору [35]. Про це пише Гейзінга в «Homo ludens» [33]. Людина має можливість відчувати й накладати одне на одне різні ролі й життєві ситуації. Вона є режисером дії, одночасно розрахованої й не розрахованої на глядача.

Інші дослідники – такі як Ролан Барт, Юрій Лотман, Патріс Паві [4, 24, 27], тлумачать цю категорію більш вузько, тобто як специфічну мову, притаманну театру як виду мистецтва. «Словник театру» Патріса Паві подає таке визначення: *«...поняття, утворене на основі... опозиції, як і “література/літературність”.* Тому театральність – це все те, що є специфічно театральним (чи інакше сценічним)» [27, 480].

Далі дослідник акцентує увагу на тому, що театральність протиставляють драматичному тексту. Так, у теорії Антонена Арто театральність протилежна текстуальному театру, діалогам та драматичній фабулі [3, 97].

Ролан Барт у праці про театр Бодлера дає визначення театральності, яке перегукується з визначенням Паві, але й доповнює його: *«Що таке театральність? Це театр мінус текст, це щільність відчуття та знаків, що відтворюється на сцені на основі написаного, а також особливе одночасне сприйняття почуттєвого впливу – жестів, інтонацій...»* [27, 478].

Патріс Паві запропонував два шляхи дослідження театральності в тексті. Перший – аналіз простору, способів візуалізації персонажів, експресивність видовища та сцен. Другий – це аналіз манери гри, циркуляції слова, роздвоєння наратора на актора й персонажа, наявність режисера, дослідження штучності репрезентації та латентного змісту [27, 479]. На думку дослідника, другий спосіб дає більш вичерпний та ґрунтовний результат, проте й перший заслуговує на увагу.

Валентин Халізов зазначає: *«Театральність – це жестикуляція та способи творення мови й мовлення, що розрахована на публічний, масовий вплив, свого роду гіпербола поведінки “звичайної” людини»* [31,65]. Тобто, дослідник обмежує реалізацію ігрової поведінки певними засобами. З цього визначення бачимо, що елементи театральності повинні бути виразними. Театральна діяльність втілюється з розрахунком, що акторська гра не буде скутою. Вона зобов'язує підкреслювати емоційність там, де в реальності вона незначна або відсутня. Така мова не обмежена інтонаційно, а також супроводжується надмірною жестикуляцією. Науковець розмежовує два види театральності:

1. Саморозкриття персонажа;
2. Самозміна персонажа [31, 67].

Перший вид, тобто саморозкриття, твориться за допомогою патетичної мови та жесту. Патетичність полягає в тому, що персонаж, розкриваючись, репрезентує максимум емоційності. Для саморозкриття характерні екстаз та афекти, а також форсована інтонація.

На відміну від саморозкриття, самозміна не є засобом демонстрації справжніх переживань. Вона передбачає гру, клоунату та брехню. Самозміна оперує масками. Реалізація маски можлива не тільки в фізичному плані, але й у метафоричному.

З огляду на це доречно звернутися до праці Михайла Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле й народна культура Середньовіччя та Ренесансу»[7]. Науковець досліджує театральність, пов'язану з маскою. Він доходить висновків, що така її реалізація лежить в одній площині з карнавальним дійством та притаманним йому гротеском. За словами Валентина Халізова, інтонаційний та жестикуляційний гротеск є основою театральності[31, 67].

Утім, від кінця XX ст. і до сьогодні частіше використовується розуміння театральності як перцептивної категорії. Ця тенденція пов'язана з тим, що відбувається перенесення уваги з дії актора на сприйняття глядача, а в літературному тексті - з театральної умовності на читача. У той момент, коли поведінка персонажа усвідомлюється реципієнтом як акторська дія, театральність стає «терміном глядача» [35, 437].

Акт театральної репрезентації – це єдність суб'єкта й об'єкта, тобто сприйняття суб'єктом споглядання об'єкта (актора). Таким чином відбувається об'єднання фікції й реальності. Розуміння й реалізація театральності можливі тільки за наявності свідомого глядача або читача, того, хто усвідомлює цю театральну репрезентацію як підробку, вигадку, гру. Якщо ж фікція стає невидимою, то говорити про театральність недоречно.

Театральність передбачає багаторівневість. Актор отримує можливість втілити подвійну репрезентацію, оскільки нормативна гіперболізація створює ефект відображення відображуваного. Ольга Шестопап використовує влучний приклад – травесті. Поведінка акторів-чоловіків настільки гіперболізована, що глядач усвідомлює різницю між жінкою й стереотипними жіночими атрибутами: макіяжем, спідницею, підборами й т. і. Жоден з присутніх на травесті-шоу не визнає поведінку актора шаблонно жіночою. Натомість не визнати актора жінкою він не зможе, оскільки той відтворює закріплені суспільством жіночі риси. Глядач розуміє, що на сцені відбувається демонстрація репрезентації образу жінки[35, 438].

Театральність – це спосіб наблизити репрезентацію до поверхні, до видимого, яке не можна ототожнювати з реальністю. Суть театральності в тому, щоб **показувати свою правду**, тобто візуальне, а не висвітлювати реальність, як завершену дію з певним результатом. Наявність театральності в літературному тексті – це механізм показування дії, а не завершеність й усвідомленість репрезентованого. Завдяки театральності важливою стає не

правдоподібність кінцевого продукту, а правда самого процесу: взаємодія видимого й прихованого.

1.1 *Театралізація літературного тексту*

Літературний текст, цілком позбавлений театральності (за умови, що такий міг би існувати), мав би бути непорушним та консервативним. Натомість текст у поєднанні зі сценічними елементами набуває ефемерності й рухомості. Науковці називають театральність «прагматичним використанням сценічного інструменту» [27, 480]. Використання цього інструменту руйнує лінійність як тексту, так і слова.

Дослідники виділяють декілька шляхів театралізації літературного тексту, зокрема:

1. **Вербалізація театрального** – кодування літературного тексту театральним кодом. Передбачає використання театральних засобів художнього творення. Юрій Лотман називає такий прийом «перемиканням». Театральним вважається такий текст, який містить достатньо просторово-часових та ігрових вказівок. Вербалізація театрального передбачає залучення теорії театру.
2. **Театралізація вербального** – система засобів вираження, які притаманні театру як виду мистецтва. У цьому випадку організація тексту здійснюється виключно за допомогою літературних засобів. За Володимиром Пімоновим, такий прийом має назву «текстуальної

театральності». Юрій Лотман називає його «подвійним подвоєнням» [24, 386]. За допомогою механізму подвійного подвоєння¹ відбувається трансформація знаку. Таким чином, семіотичний процес стає усвідомленим, а не прихованим, як цього й вимагає театральна умовність.

Ольга Шестопад, зіставивши ці два шляхи, дійшла висновку, що вони не заперечують існування одне одного в одному тексті [36].

Театралізація вербального, за Юрієм Лотманом, потребує усвідомлення природи знаку, який лежить в основі семіотичного факту. Коли знакова природа факту сприймається як банальна, після цього розкривається вторинне значення («іконічне») [24, 389].

У праці «Театральна мова й живопис» науковець долучає до аналізу театральності термін «риторика». Сфера побутування риторики полягає не у вираженні, а в семантиці. Риторичний текст гармонійно поєднує у своїй структурі понад два підтексти, зашифрованих різними кодами. Такий текст реалізовується у двох площинах прочитання: побутовому й символічному. У театралізованому тексті механізмом кодування виступає театр.

Реалізація такого значення не в останню чергу спровокована метафорою життя як театру. В імітації динамічної нерозривної реальності театр одночасно членує її на відрізки, сцени, й саме цим виокремлює важливі переривчасті одиниці. За своєю структурою такі одиниці замкнуті, бо обмежені в певному часопросторі.

Теоретичні праці Юрія Лотмана виокремлюють важливу функцію театральності – інтерпретативність. Його семіотичні ідеї мають методологічне значення при аналізі культурних кодів в суб'єктно-об'єктних зв'язках.

¹ В оригіналі «двойное удвоение».

Процес реалізації театральності провокує виникнення опозицій, нерозривно пов'язаних з відношенням суб'єкта до об'єкта:

1. природа об'єкта й вигадка суб'єкта, тобто актор і образ, який він відіграє для глядача (можна говорити про опозицію “not me – not-not me” – «не я – не-не я», за Ріхардом Шехнером [42, 110]);
2. сценічний і повсякденний простір глядача-читача;
3. дія і перцепція глядача, тобто реалізація певної ролі й сприйняття цієї ролі глядачем.

Отже, поняття «театральність» - це багаторівневий компонент у театральному й літературному дискурсах. Формування терміну досі не завершене, тому що кожна з ідей, запропонованих теоретиками, є невіддільною складовою цього явища.

Під час опрацювання теоретичного матеріалу ми виокремили термін, який не претендує на вичерпність, але об'єднує продуктивні ідеї науковців й окреслює певні межі явища. Театральність – це компонент акту мистецтва: вистави, літературного тексту. Це явище є механізмом подвоєння знакового простору тексту театральним кодом, організація якого відбувається за допомогою літературних засобів. Воно є перцептивною категорією, тому відбувається виключно у взаємодії об'єкта й суб'єкта, яка можлива лише у разі видимості штучності й гри. Театральність є механізмом пролонгованого показування видимого, а не репрезентацією завершеної й осмисленої реальної дії. Результатом театралізації є творення опозицій на рівні сприйняття об'єкта й суб'єкта.

Розділ 2.

2.1 Критична реценція творчості Володимира Діброви

Володимира Діброву літературознавці назвали одним з покоління «андеграундної альтернативи». Він, як і деякі його персонажі, є антиподом «масової» людини тоталітарного суспільства. Життя у світі подвійних стандартів змушує обрати шлях спротиву або підкорення. Слушною видається думка Р. Харчук про творчість письменника й умовної літературної групи «Київська іронічна школа», до якої його зараховують: «Адже творчість згаданих письменників, хоча й була опозиційною до тоталітаризму, проте перебувала в ньому. Поза тоталітарним контекстом вона втрачає свій сенс, може навіть сприйматися, як вульгарна» [32, 107-108].

Сьогодні увага науковців зосереджена на прозових творах Володимира Діброви, здебільшого на ознаках ідіостилю. «Бурдик», «Пельце», «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії», «Короткий курс» є найбільш досліджені в творчому доробку письменника. У контексті цих творів розроблено концепти тоталітарного суспільства, «зайвої людини» і «жертви суспільства». Персонажі Володимира Діброви перебувають у конфронтації з оточуючими, живуть серед подвійних стандартів. Сергій Іванюк відзначав біографічність цих образів. Вони балансують на межі реального й ірреального, серйозного й іронічного. Тамара Гундорова писала про творчість Діброви: *«... це лабіринт ситуацій і референцій до знайомого пізньорадянського побуту... Багатоликість його персонажів, які нагадують ляльковий театр, відповідає абсурдності всієї тоталітарної системи, де іронія стає проявом відносної свободи андеграундної людини»* [12, 117].

У певний період серед науковців зросла зацікавленість іронічністю творів Володимира Діброва. Спроби її дослідити зробили Володимир Даниленко, Тетяна Вірченко, Анжеліка Скляр, Марина Ковінько, Ксенія Левків, Тетяна Гребенюк. Також знаходимо роздуми на цю тему в працях Сергія Іванюка й Тамари Гундорової. Ксенія Левків у процесі роботи дійшла висновку, що іронія в текстах письменника повсюдна. Вона не є риторичною. На прикладі роману «Бурдик» дослідниця продемонструвала, що іронічність тону оповіді підкреслюють коментарі в дужках, припущення наратора й пафосні монологи. Знищені тексти Бурдика, що їх шукає оповідач протягом роману, виявляються зниклими, зіпсованими й загубленими. Єдиний збережений текст Бурдика – «Опудало»; Ксенія Левків називає це авторською іронією, елементом, що задає тон усій оповіді. Іронія, на думку дослідниці, є передумовою авторського способу побудови тексту, вона є частиною структури[23].

Неодноразово науковці говорили про вплив театру абсурду на тексти Діброва, смислова домінанта яких полягає в показі духовного занепаду людини тоталітарної системи. Володимир Діброва, за словами Олени Любенко, подарував українській літературі яскраво абсурдистський текст «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії», у якому поєднано значну кількість жанрів й ідей [25].

Марина Ковінько присвятила роботу дослідженню авторської маски в збірці оповідань Діброва «Чайні замальовки». Вона розглядає маску як інструмент, що її автор-творець використовує для формування суб'єктивної наративної свідомості. Дослідниця розглядає маску як форму присутності автора у творі.

У процесі нашого дослідження театральності та її елементів у прозових текстах Діброва ми об'єднаємо й структуруємо попередньо розроблені дослідниками концепти. Ми спробуємо продемонструвати, як кожен із них функціонує в межах системи театральних елементів у текстах письменника.

2.2 Поетика творів Володимира Діброви

Питання належності Володимира Діброви до постмодерного дискурсу досі залишається суперечливим. Р. Харчук стверджує, що не зовсім правильно буде зараховувати його творчість до постмодерністської, але й виносити її за рамки цього з контексту також не можна. Таке твердження ґрунтується на тому, що творчість письменника не відмежована від тоталітаризму, вона перебуває в ньому. Юрій Андрухович заперечує приналежність Діброви до постмодерного дискурсу[32, 109], оскільки орієнтиром для письменника досі залишається «велика література».

У нашій праці ми розглядаємо Володимира Діброву поза контекстом явища постмодерну. Важливими для нашого дослідження є деякі риси творчості письменника, які частково наближують його до цього дискурсу: абсурд, гротеск, повсюдний ігровий простір, використання прийому «театр у театрі», авторських масок і т.і.

Дослідження творчості Володимира Діброви неможливе без звернення до знань про постмодерністський роман. Інструментарій письменника принципово не відрізняється від використаного постмодерністами. Проте недоречним буде сказати, що він цілком тотожний. Натомість можна говорити про його прихований характер, який продукує хибне розуміння фабули. Саме приховані площини й визначають специфіку текстів Володимира Діброви.

Сьогодні актуальним викликом для літературознавців стає розмивання й схрещення безлічі жанрів. Поліваріативність жанрової оболонки постмодерністських текстів засвідчила ненадійність чіткої класифікації. Класична теорія жанрів передбачає замкнену систему й структуру. Натомість

сучасні літературні доробки демонструють деструкцію цієї системи й руйнування структури завдяки її розгерметизації.

У процесі аналізу сучасного українського літературного контексту можна стверджувати, що складний і багаторівневий характер текстів Володимира Діброви є прикладом процесу гібридизації жанрів, деструкції їхньої системи й звернення до театральних технік, навіть у прозових текстах. Описати авторську жанрову й видову специфіку складно, оскільки вона вкрай строката. Зокрема, в ранніх текстах яскраво простежується світоглядна еволюція автора й різноманітні способи художнього мислення[20, 547]. Натомість неправомірно було б заперечувати існування певних характерних для творчості Діброви жанрових форм й естетичних принципів. Модифікація письменником жанрологічної традиції у процесі інтерпретації «сюжетів» радянщини призводить до появи гібридних жанрових форм та використання певних поетичних принципів, для яких характерне формальне взаємопроникнення.

Жанрова модифікація текстів Володимира Діброви спричинена й тим, що він не тільки прозаїк, але й драматург, а також перекладач абсурдистських драматургічних творів. Йому належать переклади п'єс «Голомоза співачка», «Урок» Ежена Йонеско, «Чекаючи на Годо», «Ендішпіль», «Остання стрічка Среча», «Все, що падає», «Уот» Семюела Беккета. Уся творчість Володимира Діброви просочена естетикою абсурду. Проте його персонажі віддалені від теорії західноєвропейського театру абсурду.

Ніла Зборовська у своїй монографії писала: «Театралізація – характерне явище невротизму колоніального періоду. Оскільки сутність актора бути одним, а видавати себе за іншого, то письменник перехідного періоду як ніколи відчуває себе актором, він прагне встигнути вписатися в дух часу...» [16]. Дібровина творчість припадає на період «колоніального невротизму», але його самого не можна назвати актором. Хоча він приміряє на себе авторські маски в

текстах, але він не прагне з їхньою допомогою вписатися в цей час. Його творчість самотня, а позиція принципова.

Діброва в межах своїх текстів деконструє тоталітарну дійсність. Вдається це письменникові за допомогою абсурду. Невід'ємною складовою художніх текстів Володимира Діброви, - як драматичних, так і прозових, - є взаємодія різних рівнів тексту, а саме вербального й невербального. Реалізувати таку взаємодію письменникові вдається, використавши в тексті метатекстові елементи. Організація структури текстів за таким принципом відбувається за допомогою театрального коду, вираженого літературними засобами.

Тексти Володимира Діброви моделюють унікальний знаковий простір, де невербальні засоби реалізуються як театральні – ідеться, власне, про костюми, жести, міміку, реквізит тощо. Поняття театральності у такому випадку не протиставляється вербальним засобам (тексту), воно є його обов'язковою невіддільною частиною.

Театральність виникає на стику двох текстових реальностей – фізичної й перцептивної. Друга виникає в процесі усвідомлення реципієнтом фіктивності гри. Такі твори, як «Бурдик», «Пельце», «Мукумети», збірка оповідань «Пісні “Бітлз”» Володимира Діброви наскрізь пронизані іронією, частково вираженою за допомогою театральних елементів, проте поза контекстом тоталітарного режиму вона перестає працювати. Саме тому реципієнту, віддаленому від радянської тоталітарної ідеології, складніше відчутися проблематику тексту й трансформації образів/ролей.

У нашому дослідженні театральність визначається як категорія поетичного мовлення й естетичний принцип організації тексту. Ця категорія виявляється в художніх творах Володимира Діброви як специфічність комунікації, формування й трансформації ролей, семантика й функціонування масок персонажів, проникнення автора в площину тексту за допомогою маски

наратора, членування сцен, візуальність умовної гри, сценічний простір гри, наявність постатей режисера, використання прийому «театр у театрі», прийоми організації текстуальної гри як театральної постанови.

2.3 Маска як складова комунікативної стратегії

Аналізуючи творчий доробок письменника, ми визначили домінантні прийоми театралізації текстів. В основі Дібровиного театралізованого художнього світу лежить використання специфічного «Я»-наратора й прийому недостовірної оповіді, які нерозривно пов'язані, оскільки друге є результатом першого. Така стратегія творення авторського художнього світу передбачає залучення й театралізацію вербального, а також вербалізацію театрального. Автор повсюдно використовує театральні елементи: маски, жести тощо. Наслідком театралізації оповіді є те, що в текст закладається можливість поліваріативного прочитання.

Важливо зазначити, що в аналітичних статтях дослідники вже писали про своєрідний образ наратора. Марина Ковінько, як зазначалося раніше, досліджувала авторську маску на прикладі оповідань зі збірки «Чайні замальовки». Дослідниця акцентує увагу саме на проникненні письменника в структуру тексту за допомогою масок нараторів[22].

Отже, об'єктом наших спостережень стає авторська маска, використання якої є характерним не тільки для збірки оповідань «Чайні замальовки», а й для роману «Бурдик», збірки оповідань «Пісні “Бітлз”». Поняття «авторська маска» є центральною категорією постмодернізму. Його актуалізація відбулася наприкінці минулого століття. У дослідженні художнього простору доби

постмодернізму Карла Мальмгрена зазначено, що функція авторської маски орієнтована на комунікацію й порозуміння творця тексту й читача в умовах «оповідного хаосу» й фрагментованого дискурсу. Науковець також зазначає, що реалізація маски неможлива без театралізації й використання її елементів. Засобом творення літературної маски є театральний код[malmgren]. Таким чином, реалізація авторської маски в будь-якому тексті творить опозицію НЕ Я – НЕ НЕ Я, де НЕ Я – це маска, а НЕ НЕ Я – судження письменника, що проникають у текст крізь призму цієї маски. Отже, не можна ототожнювати маску з автором, але й цілком заперечувати їхню взаємодію також не варто.

Виявити перевтілення автора в художній образ можна, спосіб викладу інформації. Дібровиного оповідача можна прирівняти до режисера. Він моделює дійсність, на основі якої відбувається її оцінка реципієнтом. «Я»-наратор створює аналог реальності, віддзеркалюючи свою світоглядну позицію на текстуальну візуалізацію іншої особи. Режисер координує різні сценічні елементи, а це впливає на творення сенсу у кінцевому результаті.

Наприклад, авторська маска або ж «Я»-наратив у романі «Бурдик» належить другові самого Бурдика. Оповідач, очевидно, став свідком розвитку персонажа ще зі шкільної лави, а після смерті Бурдика пообіцяв видати його творчий спадок. Саме ця «Я»-маска у романі активно коментує й пояснює розташування елементів інформації, введених у текст: *«Подаю перелік не за абеткою, а так, як він стоїть на тому аркуші»*[14, 288], *«Якщо у такому ключи розписати все крок за кроком, то проблем із життєписом (Бурдика), я гадаю, не буде. Не ясно, однак, що робити з творчістю»*. Спираючись на «Словник театру» Патріса Паві, останній фрагмент тексту небезпідставно можна назвати режисерською нотаткою, його роздумами[27, 375]. За словами дослідника, режисерські нотатки – це інформаційні зауваження режисера, які є своєрідним доповненням до схеми вистави [27, 375]. Їх також можна назвати документами,

що їх дослідники в подальшому використовують для аналізу стилю окремого режисера.

Проте в романі «Бурдик» «Я»-оповідач не тільки виконує роль режисера – він є індивідом, який час від часу нагадує про свої творчі спроби, свої стосунки й дає оцінку діям Бурдика. Його мовлення є патетичним і допомагає розкрити певні риси характеру персонажа. Перелічені факти дають змогу визначити його як маску. Маска є результатом творення нового образу, реалізує комунікацію між реципієнтом і новою сутністю автора-творця. У постмодерністському дискурсі митці за допомогою такої саморепрезентації досягають ефекту достовірності оповіді.

У межах свого дослідження нам вдалося простежити найбільш вживані авторські маски:

1. Перекладач («Силовики», «Перекладач», «Інструктор-підрильник» зі збірки «Чайні замальовки»)
2. Емігрант (усі оповідання зі збірки «Чайні замальовки»)
3. Митець («Поет», «Хобі» зі збірки «Чайні замальовки», а також «Rare writer» зі збірки «Пісні “Бітлз”», «Бурдик»)
4. Викладач («Викладач», «Компот», «Навчальні матеріали», «Резиденція президента»)

Подані типи масок є біографічними, оскільки щільно переплітаються з особистим й професійним життям письменника. У передмові до збірки «Чайні замальовки» Володимир Діброва пише про персонажів: *«А те, що акторами є здебільшого українці, зумовлено двома причинами. По-перше, я знаю цих персонажів і відчуваю їх мало не на молекулярному рівні. (Бо я – з того ж тіста...) (...) По-друге, за освітою я – перекладач, тобто посередник між різними мовами, культурами, а значить – світами»*[15, 5]. З огляду на таку

позицію письменника, припустимо, що у своїх текстах він надягає маску певного індивіда, щоб стати ідеальним **посередником** між задумом і читачем.

Наступним об'єктом спостережень є маски персонажів у творах Володимира Діброви. У театрі акторська маска зазвичай є фізичним об'єктом. За нею актори ховають обличчя. Подеколи вона створює карикатурне зображення. Проте однією з форм маскування є також метафорична маска: зміна костюма, мови, способу мовлення, трансформація поведінки [27, 243].

У досліджуваних текстах ми помітили декілька способів маскування. Перший і найпоширеніший спосіб маскування – це умовна зміна мови. Мовлення українців, що емігрували у США, хоча й передається українською мовою, але очевидно, що читач усвідомлює акт присутності іншої мови в процесі комунікації. Мовна маска є засобом демонстрації різних культурних кодів і світобачення окремих індивідів.

В оповіданні «Япоші» таким є головний персонаж, що разом зі своєю дружиною виграв «зелені карти». За фахом він – філософ, а дружина – історик, хоча працювати в Америці доводиться в інших галузях. Його ставлення до переїзду письменник описує такими словами: *«Треба лише роздивитися як слід і вибрати виграшну позицію. Тоді все нам плистиме в руки»*[15, 8]. Водночас персонажі знайомляться із сімейною парою Мішель та Акіро. Вони мешкали на території США, доки Акіро працював у новій філії своєї компанії, тепер повертаються додому.

Одразу ж впадає в око, що персонажі не можуть порозумітися, хоча й розмовляють однією мовою. «Я» намагається запевнити своїх знайомих: *«На Заході існує думка, ніби Схід Європи – це повна дичина. Але це не так!»* [15, 8]. Загалом усе оповідання будується на опозиції свій/чужий. Намагання персонажа довести, що вони можуть порозумітися, попри культурний бар'єр, зазнають невдачі від самого початку: *«Їм не було чим це крити»* [15, 8].

Розмова про дитину «япошів» яскраво демонструє відсутність взаєморозуміння в комунікації, навіть попри те, що відбувається однією мовою. Спільна мова мала б стати підґрунтям реалізації акту комунікації. Та мовна маска не сприяє обміну інформацією, оскільки вона є штучною, адаптованою під Америку як місце проживання.

В одному з епізодів «Я»-наратор говорить: *«Наша слабина полягає в тому, що ми – новачки. Ми не знаємо нюансів їхньої гри, а вони в цю гру народилися»* [15, 8]. Тобто, письменник робить виразний акцент на чужості емігрантів. Наратор, Світлана, Мішель й Акіро ховаються за мовною маскою, яка не дорівнює сутності. На противагу їм є промовистий образ дитини-аутиста Юнічіро. Він не здатен використовувати мову як гру, навіть щоб спробувати порозумітися зі своїми батьками. За певних обставин гра для нього не існує, а, отже, жодна маска не потрібна.

У романі «Бурдик» головний персонаж приміряє на себе різні маски, що пов'язані з ремеслом: *«Але Бурдик вірив, що обдарованість його і без гіпсу виведе в авангард нового»* [14, 390]. Здавалося б, що свобода вибору призведе до вільного життя. Проте він не може бути вільним у тоталітарному режимі. Його творчі спроби й бажання віднайти сенс призводять до переслідувань. Перебираючи маски одна за одною, він ніяк не може пристосуватися до життя.

У контексті твору про Бурдика варто проаналізувати ще й роль щура. Автор повторно зображує смерть персонажа, щоб продемонструвати соціальну роль Бурдика. Епізод розпочинається смертю п'яного персонажа під колесами тролейбуса й закінчується оповіддю про дебелистого пацюка, який «ледве тягнув свої чотири лапи» [14, 295] і кинувся на дорогу під колеса машини. Трансформація Бурдика відбувається за такою схемою: митець – «зачмелений» – пацюк. Таким чином, амплуа тварини є синтезом фізичних, інтелектуальних і соціальних рис самого Бурдика.

В інших текстах письменника є також професійні маски, які виконують тотожну роль, що й маски Бурдика. Українські делегати, силовики, журналісти використовують маски, щоб приховати свою ницість й відсутність власної світоглядної позиції. Професія є символом реалізації людини, але зі змісту зрозуміло, що це лише оболонка. Завдяки жестам і патетичній інтонації письменникові вдається підкреслити гіперболізовану поведінку, яку продукує маска.

У процесі дослідження ми виявили такий тип літературного персонажа, як пристосуванець. Ним є Пельце з однойменного оповідання, а також Боровадянка з роману «Бурдик». Від самого дитинства Пельце не усвідомлював себе як особистість: *«Невже я і є – Пельце? Не може бути. Я – маленький, пухкенький, а Пельце – великий, як шафа, і тасмничий, як ті речі, що батьки ховають по шухлядах. Невже я закінчу четвертий, шостий, десятий класи, вросту в це ім'я і сам стану шафою? Чи, може, я – зовсім не Пельце, а просто Я?»* [14, 16] Тому згодом він обирає стати маскою, приміряти ролі. Пельце є втіленням багатьох радянських соціальних типів. Він є всіма й одночасно ніким. Його сутність й головна ознака – належність заангажованій тоталітарною ідеологією реальності.

Якщо Пельце хоча б у дитинстві намагається ставити собі сповнені пафосу запитання про ідентичність, про власну індивідуальність, то Боровадянка – децентрований персонаж від самого початку. Протягом роману її незмінна сутність реалізовується в декількох ролях: профорг, вчителька, наглядачка в таборі, шпигунка, працівниця райком комсомолу, працівниця книгарні «Дружба». Очевидно, що в оповіді йдеться про різних персон, але вони є уособленням одного типу, вихованого тоталітарною ідеологією. Діброва підсилює ефект абсурду фактами з життя Боровадянок, які доповнюють одне одного і є цілим.

Таким чином, ми дійшли висновку, що домінантним прийомом творення персонажів для письменника є приховування їхньої справжньої сутності. Авторська маска в ролі наратора реалізується в багатьох текстах. Діброва намагається заволодіти довірою читача, тому створює аналог реальності за допомогою специфічного «Я»-наратора. Важливим є те, що кожен з нараторів має власне минуле. Ми змогли проаналізувати авторські маски й виокремити найбільш уживані: емігрант, митець, перекладач, викладач. Вони є біографічними й перетинаються з життєвими обставинами автора.

Маскування інших персонажів відбувається за допомогою мови, патетичного мовлення, професії, ремесла. Маска у текстах письменника є оболонкою й засобом демонстрації штучної ідентифікації. «Тоталітарним» текстам Володимира Діброви притаманна наявність децентрованого персонажа, який приміряє ролі, але не є конкретним індивідом, бо саме він є уособленням ідеології та режиму.

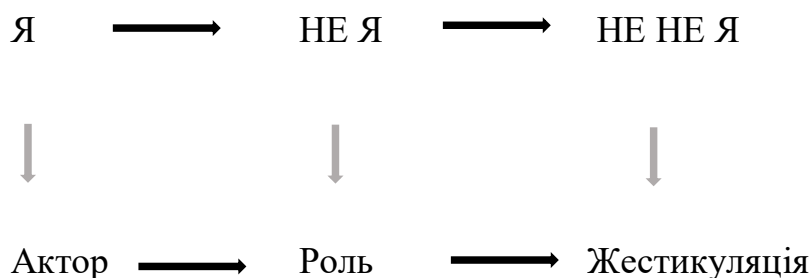
2.4. Експресивна жестикуляція як засіб невербальної комунікації в текстах Володимира Діброви

Методологія дослідження невербальної комунікації досі несформована, попри те, що до неї зверталися ще в Античності. Сьогодні науковці намагаються структурувати свої знання й виокремити домінантний спосіб дослідження й тлумачення емпіричного матеріалу. Завдяки цьому відносно недавно з'явилися такі дисципліни, як кінестетика, що вивчає жести, і гаптика, що вивчає тактильні комунікації. Варто зазначити, що **об'єктами** досліджень

таких дисциплін досі залишаються комунікативні процеси між реальними людьми[35]. Рідше дослідники аналізують жестову поведінку в літературних творах.

Влучне визначення жесту як такого, подає Каюссак: *«Жест є зовнішнім рухом відносно тіла й обличчя, одним з перших виражень почуттів, які людина має від природи. [...] Якщо говорити про жест з погляду його доцільності в мистецтві, то слід розглядати його в різних площинах. Проте, хоч як би його тлумачити, потрібно вбачати в ньому процес вираження: в цьому полягає його первинна функція. Саме завдяки цій властивості жест прикрашає мистецтво, де він є усім»* (переклад – Маркіян Якуб'як) [37].

Ми розглядаємо жести в текстах Володимира Діброви як театральну категорію, оскільки літературний жест максимально наближений до жестів акторів. Експресивний характер жесту є складовою театральної гри, бо це один з найважливіших інструментів вираження, яким володіє актор. Жестикуляція акторів театру продумана й пропрацьована, зрідка буває спонтанною, хоча й має індивідуальні риси. Так само за допомогою вербалізації театральних елементів жести, введені в канву тексту, є усвідомленим вираженням емоційного досвіду літературних персонажів. Зазначимо, що реалізація жестової поведінки в літературному тексті не така багатопланова, як у театрі. Реалізація жестикуляції на сцені відбувається за схемою:



Реалізація відбувається виключно у площині взаємодії виконавця й втілюваного героя. Кінцевий результат суттєво відрізняється від задуманого драматургом, бо актор наділяє втілювану роль своїми фізичними рисами, голосом й манерою. Хоча головна задача виконавця - вжитися в образ іншого, він не може позбутися характерних для нього зовнішніх рис і, зокрема, емпіричного досвіду. Актор пропускає роль крізь себе й отримує відмінний від задуманого драматургом образ. Найбільше інформації про попередній життєвий досвід актора відбивається саме в жестах.

Натомість гра в площині тексту відбувається за спрощеною схемою за умови, що персонаж – це не авторська маска:

Виконавець = Персонаж = Роль $\longrightarrow$ Жестикуляція

Літературний персонаж і є виконавцем ролі. Він від самого початку наділений необхідними для її втілення рисами. Лише в уяві реципієнта персонаж стає індивідом зі своєю власною ідентичністю. Проте ідентичність актора, сформована соціумом, самоусвідомленням й іншими чинниками, не є тотожною до штучної ідентичності створеного літературного образу. Таким чином, вдається простежити вплив автора ролі на її реалізацію на сцені й у площині тексту.

Дослідження жестової поведінки в літературному тексті характерне тим, що воно суттєво відрізняється від того ж процесу, реалізованого реальними людьми. Живі істоти породжують безперервний ланцюг жестів, натомість

письменник не має можливості описувати кожен мікрорух персонажів. Текстуальна жестикуляція є символічною і також втілює додаткову комунікацію, але невербальну.

Наявна типологія жестового коду не є вичерпною, але деякі науковці, зокрема, Паві, виділяють три типи:

1. вроджені жести, «пов'язані з пластичною поведінкою чи з рухами»
2. естетичні жести: танець, театр тощо;
3. умовні жести, які «виражають повідомлення зрозуміле і творцеві, й адресатові [27, 162].

У площині літературного тексту можуть існувати естетичні жести, за умови їх деталізованої фіксації, й умовні. Оскільки перший тип характерний для живої істоти, він є невід'ємною частиною її індивідуального вираження. У нашому дослідженні ми розглядаємо жест у широкому значенні, тобто будь-які рухи тіла, міміку, власне жести й видимий психологічний стан.

Розглянемо жестикуляційну поведінку в романі «Бурдик» - зокрема, спілкування головного персонажа з Бороводянкою, яка є втіленням тоталітарної системи. Зіткнення цих персонажів у комунікаційному акті відбувається тільки двічі протягом усього тексту: у розділах «Спроба оприлюднення» й «Зустріч у “Дружбі”» [14].

У межах цих комунікаційних актів ми можемо говорити про прийом дублювання поведінки персонажки. Вже від самого початку реципієнт отримує сигнал щодо того, хто контролюватиме діалог. Обидва діалоги розпочинаються з жестів Боровадянки, які наказують Бурдику сісти на стілець, а потім відбувається сплеск реготу:

1. *«Побачивши Бурдика, вона вказала йому на стілець...», «...оббризкала його своїм крижаним реготом» [374];*
2. *«Жінка-приймальниця жестом вказала йому на стілець...», «...вона відкинулась на м'яку спинку крісла і зареготала» [411].*

Бурдикова реакція на зустріч з Боровадянкою так само дублюється. Спочатку письменник надає інформацію щодо емоційного стану персонажа й у другому епізоді підсилює художньою деталлю – жестом:

1. *«... ступив у середину й задерев'янів» [14, 374]*
2. *«Бурдик отетерів. (...) Бурдик мовчав. (...) Бурдик втупився в свої книжки» [14, 412].*

Комунікація відбувається за принципом зростання напруги. Істеричний сміх й словесний тиск Боровадянки призводить до того, що в Бурдика виникають проблеми з диханням. Термін «задушене покоління» набуває прямого значення:

1. *«Він почав задихатися» [14, 375]*
2. *«Бурдик злякався й закашлявся»[14, 415].*

Комунікаційний акт в обох епізодах не має логічної завершеності. Він переривається на моменті, коли Бурдик покидає приміщення. Тоді Боровадянка роз'ятрена й кричить йому щось навздогін.

Жестова поведінка персонажів у цих уривках транслює головну проблему існування таких, як Бурдик, тобто йдеться про утискування людини тоталітарним режимом. На місці Бурдика могла би бути інша людина, і на кожну знайшлася б Боровадянка.

Якщо в уривках роману «Бурдик» наростання напруження відбувається в обох площинах комунікації: вербальній та невербальній, то в оповіданні «Дантист» зі збірки «Чайні замальовки» зростання напруги передане виключно за допомогою засобів невербальної комунікації.

Спілкування відбувається між американським дантистом й українським пацієнтом. Процес мовлення супроводжують детальні описи рухів дантиста. Хоча словесне повідомлення не несе загрози життю пацієнта, опис жестової поведінки дантиста звучить загрозливо. Під час діалогу постійно згадується зброя й гострі предмети: *«озброюється чимось металевим»*, *«зносить наді мною свою зброю»*, *«застромлює в лаз довге жало»*, *«мудрує жалом»* тощо [14, 129]. Володимир Діброва також постійно вживає ряд синонімічних слів, пов'язаних із описом різкого порушення цілісності об'єкта: *«пірнає у мій розритий зуб»*, *«проривається в глибини зуба»*, *«спрямовує розкоп у дзеркальце»*[15, 129, 130,131]. Проте пацієнт не має фізичної змоги відповідати на спонукальні повідомлення й повідомляти лікаря про завдаваний біль, тому протягом усього оповідання його комунікація обмежується киванням головою, а також ричанням. У такий спосіб автор намагається показати, що відбувається з емігрантами за кордоном. Вони не мають можливості відстоювати свої права й свою правду.

Невербальна комунікація виконує функцію саморозкриття в оповіданні «Япоші». Жестова поведінка центральної персонажки Мішель майже повністю обмежується рухами голови або частинами обличчя: *«стисла губи»*, *«захитала головою»*. До того ж, однією з головних ознак її поведінки є парні дії: *«набрала повітря»* – *«припинила дихати»*, *«сльози поверх гірких, смиканих фраз»* – *«витерла сльози»*[15, 11]. Жести, описані Володимиром Дібровою, виказують внутрішню боротьбу персонажки. Хитання головою пов'язані з її небажанням змиритися, прийняти. Рухи Мішель не адресовані співрозмовникам, вона є єдиним адресатом своїх жестів. Її рухи можна порівняти з аутичною жестовою

поведінкою сина. У процесі комунікації з оповідачем та його дружиною Мішель обирає аутистичну роль. На цьому етапі акт комунікації реалізовується не повністю. Проте навіть у такому випадку жести є інформаційно значущими для реципієнта. Натомість жестова поведінка інших персонажів тексту репрезентована побіжно й обмежується поглядами.

В оповіданні «День Народження» жестикуляція є засобом маніпуляції поглядом й сприйняттям читача. Українська діаспора святкує день народження одного з персонажів. Усі вони опинилися в Америці за допомогою Когута, від нього ж і залежить, скільки ще вони перебуватимуть в цій країні. Тож кожен намагається привернути увагу професора й переконати того допомогти саме його сім'ї. Володимир Діброва за допомогою дитини з розладом розвитку нервової системи демонструє справжні шанси порозумітися з Когутом й залишитися там, де вони зараз є.

Репрезентація стосунків емігрантів з Когутом відбувається крізь призму невербальної комунікації Лариси Кравець та її сина з аутизмом:

<i>Ігор</i>	<i>Лариса</i>
<i>«Ігор сповзає до дверей»</i>	<i>«Лариса(...) біжить за сином»</i>
<i>«заливається сміхом і падає головою на стіл»</i>	<i>«Мати смикає його на себе»</i>
<i>«лізе під стіл, щоб досліджувати...»</i>	<i>«волає Лариса»</i>
<i>«Ігор зривається зі свого стільця»</i>	<i>«Лариса біжить за ним»</i>
<i>«Ігорець по-звірячому реве»</i>	<i>«Лариса долонею затискає йому рот (...) згрібає у жменю сльози, притискається до сина й тре очі об його плече».</i>

Потреба емігрантів у Когуті очевидна, оскільки вони прагнуть залишитися в Америці, а посприяти цьому може виключно Когут. Проте причина, чому Когут також потребує цих людей, розкривається саме в процесі розгортання тексту. Доктор відчуває непереборне бажання когось навчати, допомагати й бути возвеличеним. На початку застільної бесіди персонажів у ресторані Когут бере активну участь у спілкуванні. Його роль в процесі комунікації письменник фіксує синонімічним рядом зі значенням вчити, пояснювати: *«дає пояснення», «описує», «показує, як саме рухається повна наїдків таця», «пояснює (...) і клацає для наочності», «радить».*

Згодом відбувається низка подій, внаслідок якої відбувається трансформація ролей, що допомагає зрозуміти фіксацію станів і дій персонажів: «перепитує Когут» – «йому все пояснюють» – «не розуміє Когут» – «йому розтовкмачують» – «питає доктор Когут». Отже, авторські коментарі щодо стану Когута є викривальними й дають нам змогу порівнювати його з Ігорем Кравцем, оскільки жоден із персонажів не в змозі зрозуміти повідомлення, яке йому адресоване. Таким чином, Діброва знову звертається до проблеми взаємодії носіїв двох культурних кодів.

Отже, попри те, що дослідження жестової поведінки передбачає використання різних методологій, не можна заперечувати важливість такого аналізу для вивчення домінантних рис текстів. Жестикуляція – це природне вираження емоційного стану людини. Вивчення жестів у художніх творах допомагає виявити ефективність взаємодії персонажів.

Володимир Діброва повсюдно використовує жести, ба навіть жестова поведінка його персонажів є більш демонстративною, аніж словесне повідомлення. Жести у творах письменника виконують обидві функції, визначені Халізовим, а саме саморозкриття й самозміни. У процесі нашого дослідження ми виявили, що письменник, фіксуючи жестову поведінку, надає персонажу центральну роль. Інші персонажі обмежуються кількома жестами, які доповнюють словесне повідомлення, але не продукують іншого значення вимовленого.

2.5«Театр у театрі» як основа структури тексту. Сценічний простір

Постмодерне розуміння театру об'єднує абсолютно різні аспекти трактувань театральності. Воно глобалізує його й розширює до загальної теорії видовища[29, 94]. Дослідники слушно акцентують увагу на тому, що театральний знак є найбільш репрезентативним. Проте у своїх роботах вони часто обмежують поняття театральності лише елементами вираження, що притаманні акторам. Натомість організація сценічного простору залишається поза увагою.

Одним зі способів реалізації театральності в тексті є використання специфічної імпліцитної організації сценічного простору та внутрішньотекстове тиражування театального кону, які мають узагальнену назву - прийом «театр у театрі» [10, 16], Серед постмодерністського інструментарію театральність найчастіше реалізується саме за допомогою цього прийому.

Хоча літературний текст не має обмежень у використанні елементів вираження, він водночас має обмежений потенціал реалізації саме сценічного простору.. Сценічний простір у межах художнього тексту є основою для творення прихованих площин внутрішньої структури.

За твердженням Олени Бондаревої, за будь-якої доби організацію сценічного простору в тексті зазвичай зумовлює саме культурологічний контекст, хоча й просторові координати допомагають літературному образу перетворитися на театральний. Проте для постмодерної літератури прийом «театру в театрі» є маркером новаторської поетики [10]. Персонажі Володимира

Діброви опиняються в центрі подвійної сцени. Хоча резонанс між сценічними вимірами не закладений у текст, він не може не позначитися на рецепції читача.

Володимир Діброва використовує цей прийом для створення подвійної гри. У його текстах відбувається переосмислення традиційної концепції театру. В його текстах немає розмежування між сценою та глядацькою залюю. «Театр у театрі» найяскравіше розкривається саме в площині буденності. Таким чином, акцентується саме нерозривність життя і гри. Вона є спільною для всіх.

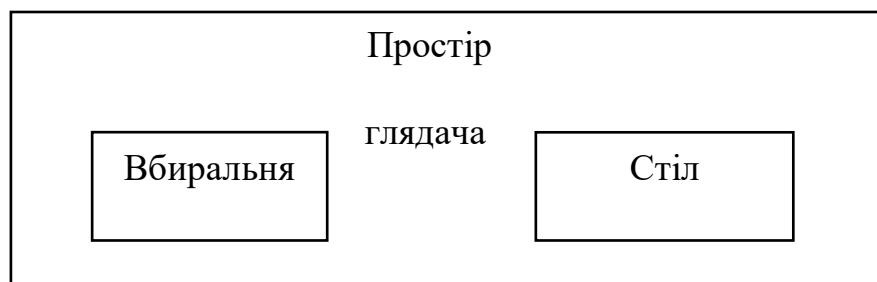
Нині поняття «театру в театрі» у літературі не обмежується описом театральної вистави в межах тексту. Воно співвідноситься з перформансом і хеппенінгом. Метафоричну гру в межах літературної гри також зараховують до «театру в театрі», оскільки йдеться про системне усвідомлення театральних знаків і гри. На думку Патріса Паві, цей прийом *«виникає тоді, коли один театральний елемент стає немовби ізольованим від решти твору й стає об'єктом погляду глядачів, які сидять на сцені»*[27, 516].

Саме таким прийом використано в оповіданні «День народження». Воно розпочинається з експозиції, але прийом «театру в театрі» використаний вже в основній частині. Загалом уся структура оповіді нагадує театральну постанову. Дія відбувається в ресторані, де святкують День Народження одного з персонажів, а саме Бойка. На святкування присутні інші емігранти й доктор Когут.

Сценічний простір в оповіданні «День Народження» відкритий і обмежений одночасно. Оскільки персонажі перебувають у ресторані з іншими відвідувачами, отже, можна говорити про відкритість сцени. Вона не обмежена, не має кону. Обмеженість сценічного простору формується замкненим локальним простором ресторану, де відбувається дія. Володимир Діброва звертає увагу на те, що відвідувачі ресторану стежать за діями персонажів і навіть оцінюють їх: *«Відвідувачі озираються. Вони не певні, чи*

підпадає те, що вони бачать, під категорію порушень прав дитини. Про всяк випадок вони усміхаються»[14]. Сама ідея театральності постійно підсилюється завдяки таким нагадуванням про існування глядачів у ресторані.

Простір читача



Замкнене приміщення ресторану є простором публіки й персонажів. Проте оповідь вибудовується навколо предметно-видовищного центру, а саме столу, за яким сидять персонажі. Такий принцип побудови умовної сцени оповідання можна порівняти з ляльковим театром. Володимир Діброва маніпулює поглядом глядача, який від початку дії прикутий до центру застілля. Персонажі-актори виходять у простір глядача тільки тоді, коли потрібно зійти зі сцени, тобто відійти від предметно-видовищного центру.

У тексті наявні декілька персонажів, які режисують гру на різних рівнях: Людмила та Ігор Кравець, дитина з аутизмом. Гра в цьому оповіданні має циклічний і непередбачуваний характер. Для нашого дослідження важливою є роль Ігоря. Він створює викривальні за своєю суттю обставини, які змушують інших персонажів оприлюднити свої маски: *«Оксана підходить до Ігоря, бере його за руку і каже: “Тепер ти – квач! (...) Дівчата бачать, що з Ігоря пуття не буде і, щоб урізноманітнити гру (виділення моє – В. К.), лізуть під стіл і пробують залучити дорослих”* [14] Поведінка дівчат провокує Ігоря також

залізти під стіл: *«Ігор Кравець також лізе під стіл (...) Він доповзає до доктора Когута і лякає його»*. Вдруге Ігор коригує гру вже зі спини. В обох випадках він залишається невидимим для Когута. Отже, своїми діями Ігор руйнує відчуття заздалегідь створеного тексту.

Наслідком першої «корекції» є те, що Когут забруднює свій костюм і біжить до вбиральні. Хоча на цьому письменник закінчує розділ, логічним завершенням сцени, на нашу думку, є момент, коли Кравець біжить на допомогу й «зникає за дверима». У театральній постанові двері – це важливий атрибут сценічного простору, вони є умовним кордоном між реальністю й грою. Вони мають два значення: реальне й символічне. Символічне – репрезентація для актора й глядача межі зовнішнього світу.

У теорії театру є таке поняття як саспенс, тобто очікування збентеженого глядача. У момент, коли Кравець покидає сцену, реципієнт перебуває у схвильованому стані протягом якогось часу, бо не знає, що відбуватиметься далі, й не отримує пояснення із гри. Наступним в цій оповідній структурі йде коментар наратора про стан інших персонажів, який виконує роль голосу з-за сцени. Після нього й розпочинається наступна дія. Саме такий циклічний принцип лежить в основі оповідання, а також є текстуальною репрезентацією «театру в театрі».

Остання сцена є репрезентацією динамічного процесу діалогічних стосунків персонажів, оприлюднення особистісних конфліктів; його закінчення призводить до того, що прийом «театр у театрі» руйнується. Автор чітко проводить кінцеву межу: *«Усі вимагають пояснень. Із називанням імен і зриванням масок (...) Приходить усвідомлення того, що це не ми від нього, це він од нас залежить...»* [14]. Остаточне підтвердження руйнації «театру в театрі» - це архаїчний прийом зміни костюму, як руйнування попередньої маски. Отже, таку функцію в тексті виконує перевдягання Когута в повсякденний одяг.

Діброва використовує прийом «театру в театрі» й в інших текстах. Тож нам здалося доречним проаналізувати оповідання «Поет» в контексті використання цього прийому. Незважаючи на те, що театр і театральність передбачають візуальність акторської гри, у оповіданні «Поет» ми звертаємо увагу на процес комунікації й використання масок як засобів творення «театру в театрі».

У цьому випадку гра – це комунікація двох персон за допомогою телефону. «Я»-наратор шукає натхнення в розмові з поетом. Оповідання цілком абсурдистського характеру. Прийом «театру в театрі» модифікує текст за допомогою подвійного кодування. Зміст телефонної розмови існує одразу в двох вимірах: символічному й побутовому, а залежність фабули від дзвінків руйнує лінійність всього дійства.

Реципієнт отримує інформацію про поета, який прибув до Пенсильванії по стипендії Фулбрайта, проте особистість наратора залишається прихованою. У тексті читач одразу прочитує виразний акцент на маскуванні наратора: від посольського працівника до «Я – старий чоловік». Письменник вводить в оману читача й той не розуміє, які соціальні зв'язки поєднують цих двох персон. Циклічне моделювання сюжету за допомогою сцен-дзвінків веде реципієнта у напрямку до фіналу. Структура кожної сцени є повторюваною: декламація маски – «жарт» наратора – створення сюжету для оповідання. Фінал, якого прагне досягти читач, – це історія життя самого поета, яку він викладає нараторові, ніби вигаданий сюжет.

Прийом «театру в театрі» видозмінює художній час, що відволікає читача. Проте, попри це, головну роль в оповіданні відіграють не так персонажі, як сам реципієнт, який інтерпретує їхню розмову. Саме за його участю твориться подвійна знаковість тексту.

Підсумуємо: Володимир Діброва вводить театральний код не тільки за допомогою поодиноких театральних елементів. У його текстах ми знаходимо й творення умовного художнього світу за всіма принципами творення театральної постанови, світу, який вписується у світ персонажів. Так відбувається реалізація прийому «театр у театрі».

Сценічний простір є важливою складовою реалізації театральної гри. У проаналізованому оповіданні «День Народження», Володимир Діброва вибудовує специфічний знаковий простір театральної сцени. Він послуговується такими принципами:

1. використання предметно-видовищного центру як маніпуляція поглядом реципієнта;
2. зміна костюму дорівнює зміні маски;
3. двері виконують умовну роль межі між сценічним й глядацьким просторами;
4. наявність невидимого режисера
5. гіперболізація поведінки, а також наділення її додатковим значенням.

Аналіз корпусу текстів письменника показав, що Діброва не приховує штучність образів своїх персонажів. Читач отримує знання про маскування персонажів від наратора. Також оповідь інформує про момент скидання маски.

Висновки

Дослідники вкладають різні значення в поняття «театральності». Полісемічність пов'язана з тим, що категорія театру також не має чіткої дефініції. Протягом часу поняття «театр» постійно змінювалося. Ми можемо пов'язати це з історичними й соціокультурними явищами.

У процесі опрацювання теоретичної літератури нам вдалося з'ясувати, що нині науковці виокремлюють два поняття театральності: специфічно театральні елементи й феномен, який розглядають у контексті гри. Друге явище є продуктом усвідомлення життя як гри, ігрового простору. З огляду на це можна говорити про спосіб вираження як виключно ігровий елемент.

Дослідження показало, що реалізація гри в текстуальному просторі відбувається за умови залучення театального коду. Дослідники виокремлюють два способи кодування тексту: театралізація вербального й вербалізація театального. У першому випадку відбувається залучення теорії театру, у другому репрезентація театральних елементів втілюється завдяки літературним засобам.

Ми визначили, що театральність уможливорює створення опозицій, притаманних театру як виду мистецтва: НЕ Я – НЕ НЕ Я, сценічний простір й простір читача-глядача. Вони будуються завдяки перцепції читача-глядача й тільки за умови усвідомлення штучності гри. Кожен реципієнт є інтерпретатором, який обов'язково сприймає умовну або реальну постанову як гру. У мистецтві активно використовують засоби театралізації, оскільки вони допомагають створити багаторівневий знаковий простір.

У нашому дослідженні ми аналізуємо театральність як інструмент, характерний для постмодерного дискурсу. Проте ми не вважаємо Володимира Діброва постмодерністом як таким. Ми аналізуємо його творчість й акцентуємо увагу на тому, що деякі риси, притаманні епосі постмодернізму, наявні і в його творчості, але не констатуємо належність письменника до цього напрямку.

У процесі дослідження театралізації Дібровиного літературного доробку ми виявили, що театральні елементи є способом вираження більш місткого повідомлення, аніж словесне. У деяких творах Володимир Діброва загалом знецінює вартість вербальної комунікації. Натомість знаковий простір таких творів будується в площині невербальної комунікації.

Творення знакового простору в прозових текстах Володимира Діброви відбувається за допомогою таких театральних елементів, як маскування персонажів й авторська маска, експресивна жестикуляція. Також письменник повсюдно використовує прийом «театру в театрі», у якому важливу роль відіграє сценічний простір.

У результаті дослідження ми з'ясували, що використання письменником авторської маски – це спосіб проникнути в текст у ролі наратора, стати посередником між задумом і реципієнтом. Ми виявили, що найбільш вживані авторські маски, а саме перекладач, емігрант, митець і викладач, є біографічно зумовленими й переплітаються з життям письменника.

Маскування персонажів відіграє важливу роль у творенні багаторівневості текстів. Персонажі письменника маскуються за допомогою мови, способу мовлення, професій. Таким чином, авторові вдається приховати на деякий час справжню сутність персонажів. Також нам вдалося визначити, що наратор завжди інформує про наявність маски, а також про її скидання, якщо таке відбувається.

Ми також окреслили важливі аспекти реалізації жестової поведінки. Проаналізували відмінності жестикуляції на прикладі актора й літературного персонажа. Визначили, що жест є одним з основних засобів театралізації текстів Володимира Діброва. Спираючись на праці Валентина Халізева, ми проаналізували жести й виявили обидві функції, про які пише дослідник: саморозкриття й самозміна. Також дослідження показало, що, описуючи жестову поведінку персонажа, письменник надає йому центральну роль. Натомість жести поведінки інших фіксується мінімально.

Важливим для дослідження прозового літературного доробку письменника є аналіз реалізації прийому «театр у театрі», а також сценічного простору. Ми проаналізували два оповідання - «День Народження» й «Поет». У першому оповіданні реалізація прийому «театр у театрі» відбувається навколо предметно-видовищного центру, що наближує умовну постанову до лялькового театру. У другому сценічний простір є умовним, реалізація прийому відбувається за допомогою обмеження ігрового часопростору телефонним дзвінком. Основою реалізації прийому в оповіданні «Поет» є динамічна зміна масок. Зрештою, нам вдалося визначити, що театралізація оповіді автором відбувається не тільки за умови використання поодиноких театральних елементів, а також за допомогою залучення цілого комплексу специфічно театральних принципів. Володимир Діброва творить художній світ за всіма правилами театральної постанови.

Важливу роль у творенні «театру в театрі» відіграє театральний простір, який поєднує простори актора й глядача-читача. На прикладі оповідання «День Народження» нам також вдалося проаналізувати наявність не тільки реципієнта-читача, але й глядача-актора, тобто інших людей у площині тексту, які спостерігають за виставою, в яку втягнуті головні персонажі. У своїх текстах автор метафорично вибудовує специфічний знаковий простір сцени, а також залучає архаїчні принципи організації театральної постанови.

Зрештою, маємо зазначити, що тема опрацьована неповністю, оскільки наше дослідження охоплює аналіз не всіх прозових творів Володимира Діброви. Також зауважимо, що ми обрали для аналізу основні театральні елементи. Проте є й інші інструменти театралізації, ґрунтовний аналіз яких передбачає залучення всього корпусу текстів письменника. Саме тому не викликає сумніву перспектива подальшого вивчення театральної умовності в контексті прози Володимира Діброви.

Література

1. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. Москва: Наука, 1983. – 298 с.
2. Аникст А. Трагедия Шекспира "Гамлет": литературный комментарий: книга для учителя. Москва: Просвещение, 1986. – 223 с.
3. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. М.–СПб.: Симпозиум, 2000. – 443.
4. Барт Р. Работы о театре. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 176 с.
5. Бахтаров А. Тоталітарна семіосфера роману Володимира Діброви Бурдик. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених, 2015. Вип. 22. – С.185-189.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. – 423 с.
7. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с.
8. Бедзір Н. Авторська маска в сучасній українській, російській та польській прозі. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія, 2017. Вип. 1. – С. 48-52.
9. Бедзір Н. Шевченкіана української постмодерністичної прози. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації, 2014. Вип. 1. – С. 25-28.
10. Бондарєва О. Людина у ситуації "подвійної вистави": дискурсивний код "театру в театрі". *Studia Methodologica* : альманах / упоряд. І. В. Папуша. Тернопіль : ТНПУ, 2008. Вип. 24. – С. 15-22.
11. Гребенюк Т. Специфіка подієвості в сучасній українській гумористичній та сатиричній. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства, 2011. Вип. 15. – С. 60-63.

12. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005. – 263 с.
13. Даниленко В. Іронічна відстороненість від імперських цінностей як невротична реакція на колоніальний статус нації в романі Володимира Діброва "Бурдик". Слово і Час, 2015. № 12. – С. 71-76.
14. Діброва В. Вибгане. К.: Критика, 2002. – 558 с.
15. Діброва В. Чайні замальовки. Оповідання. К.: Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2012. – 196 с.
16. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
17. Зиньковская Анастасия Владимировна Понятие «Театральность» как многослойный компонент драматургического дискурса. Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Общество. Коммуникация. Образование. №124. 2011. URL:
<https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-teatralnost-kak-mnogosloynnyy-komponent-dramaturgicheskogo-diskursa> (дата звернення: 11.06.2020).
18. Зотова В., Негрій І. Дискурс часопросторових локусів у прозі Володимира Діброва. Наукові записки. Серія: Філологічні науки, 2016. Вип. 148. – С. 85-92.
19. Іванюк С. Запрошення до діалогу. Діброва В. Чай-
20. Іванюк С. Пошуки великої літери. Діброва В. Вибгане. К.: Критика, 2002. – С. 541-558.
21. Іванюк С. Система цінностей перехідного періоду: Володимир Діброва і Володимир Орлов. Література та ідеологія : колективна монографія / наук. ред. та упоряд. Моренець В. П. К.: НАУКМА, 2017. – С. 424-449.
22. Ковінько М. Проблема авторської маски в сучасному літературознавстві. Літературознавчі студії, 2017. Вип. 1 (1). – С. 267-279.

23. Левків, К. Іронічні «мукументи» доби у «Вибганому» Володимира Діброви. Парадигма, 2011. – С. 197-208.
24. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В трех томах. Том 1. Таллин: Александра, 1992. 473 с.
25. Любенко О. «Здорове безглуздя» як модифікація абсурдизму в драматургії В. Діброви (на прикладі п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії»). На пошану пам'яті Віктора Китастого : збірник наукових праць / упоряд. В. П. Моренець. К. : ВД "КМ Академія", 2004. С. 265-273.
26. Му П. С. Прием «Театр в театре» в пьесе М. Булгакова «Белая гвардия». Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена, 2007. Т. 17. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priem-teatr-v-teatre-v-piese-m-bulgakova-belaya-gvardiya> (дата звернення: 12.06.2020)
ні замальовки. Оповідання. К.: Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2012. – С. 3–4.
27. Паві П. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
28. Пимонов В. театральности в драматургии Шекспира (на примере трагедии «Гамлет»). URL: https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01002744132.pdf (дата звернення: 11.06.2020)
29. Софронова Л. А. Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке //XVIII век: Сб. 21. Памяти ПН Беркова, 1999. – С. 140-150.
30. Тиха У. Авторська маска як наративна стратегія літератури постмодернізму. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна», 2014. Вип. 48. – С. 251-252.

- 31.Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва: Издательство Московского университета, 1986. – 260 с.
- 32.Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навчальний посібник. К.: Видавничий центр «Академія», 2008. – 248с с.
- 33.Хёйзинга Й. Трагедия Шекспира "Гамлет": литературный комментарий: книга для учителя. Москва: Прогресс - Традиция, 1997. – 416 с.
- 34.Шалагінов, Б. Б. (2006) Драматургічні засоби створення театральності в "Фаусті" Й. В. Гете. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка № 30. С. 110-116.
- 35.Шестопал О. Г. Театральність як перцептивна категорія у контексті сучасних міждисциплінарних досліджень. Літературознавчі студії. №. 37 (2), 2013. С. 436-442. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_37%282%29_68 (дата звернення: 11.06.2020)
- 36.Шестопал О. Засоби театралізації літературного тексту (на матеріалі іспанської прози постмодернізму). Літературознавчі студії, 2015. №. 43 (2). – С. 326-333.
- 37.Cahusac de L. Geste. Encyclopedie de Diderot. URL: <http://xn--encyclopdie-ibb.eu/index.php/non-classifie/3832898-GESTE> (дата звернення: 11.06.2020)
38. Carlson M. A. Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. Cornell University Press, 2018. – 552 p.
- 39.Elam K. The semiotics of theatre and drama. Psychology Press, 2002. – 230 p.
- 40.Malmgren C. D. Fictional space in the Modernist and Postmodernist American novel. London & Toronto: Bucknell University Press, 1985. – 240 p.

41. Pfister M. The Theory and Analysis of Drama. Cambridge University Press, 1991. – 339 p.

42. Schechner R. Between Theater and Anthropology. University of Pennsylvania Press, 1985. – 360 p.