

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄС НЕДИ НЕЖДАНОЇ
«САМОГУБСТВО САМОТИ» ТА «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЩ»
У КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Кваліфікаційна робота
студентки II курсу
другого (магістерського) рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «українська
мова і література»
Колесникової Анни Андріївни

Науковий керівник:
Кремінська Інна Миколаївна,
кандидат філологічних наук,
доцент закладу вищої освіти

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| ВСТУП..... | 3 |
| Розділ 1. РЕЦЕПЦІЯ П'ЄС НЕДИ НЕЖДАНОЇ «САМОГУБСТВО САМОТИ» Й «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЩ» | 7 |
| 1.2. П'єса Неди Нежданої «Самогубство самоти» в сучасних дослідженнях. | 7 |
| 1.2. Критичний огляд драми «Коли повертається дощ». | 10 |
| Висновки до розділу 1 | 15 |
| Розділ 2. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ЯВИЩА..... | 18 |
| Висновки до розділу 2 | 28 |
| РОЗДІЛ 3 РИСИ ПОЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ДРАМАХ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «САМОГУБСТВО САМОТИ» Й «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЩ»..... | 29 |
| 3.1. Художні особливості драми «Самогубство самоти»..... | 29 |
| 3.2. Постмодерністська поетика п'єси «Коли повертається дощ». | 41 |
| Висновки до розділу 3 | 52 |
| ВИСНОВКИ | 54 |
| ЛІТЕРАТУРА | 577 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Неда Неждана (справжнє ім'я та прізвище — Надія Мірошниченко) — сучасна українська драматургиня, чий твори сценічно втілено в багатьох театрах України та зарубіжжя (Німеччина, Польща, Франція, США). «Самогубство самоти» (2003) і «Коли повертається дощ» (2004) отримали визнання у критиків і глядачів. Драма «Коли повертається дощ» була включена до каталогу кращих п'єс Європи «Європейський театр сьогодні: п'єси» (2004, 2006, 2008), «Європейської театральної конвенції» (2012). До вивчення художніх особливостей творчості письменниці звертаються В. Корольова, Ю. Скибицька, О. Бондарева, Т. Вірченко, А. Ткалич, Н. Веселовська, М. Штогрин, Ю. Чоплик та інші. На жаль, цілісний аналіз п'єс «Самогубство самоти» та «Коли повертається дощ» в контексті поетики постмодернізму відсутній. Це й зумовило *актуальність* нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційну роботу виконано в науковому семінарі «Українська драматургія 20-х років ХХ ст. — поч. ХХІ ст.» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна відповідно до тематичного плану її наукових досліджень «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури ІХ—ХХІ ст.».

Мета дослідження — проаналізувати художні особливості драм Неди Нежданої «Самогубство самоти» та «Коли повертається дощ» у контексті поетики постмодернізму.

Метою зумовлені **завдання** кваліфікаційної роботи:

1. Окреслити погляди літературних критиків на п'єси Неди Нежданої «Самогубство самоти» й «Коли повертається дощ».
2. Систематизувати погляди науковців щодо постмодернізму в літературознавстві.

3. Проаналізувати художні особливості драм «Самогубство самоти» й «Коли повертається дощ» у контексті поетики постмодернізму.

Об'єкт аналізу — «трагіфарс на тринадцять сходинок і одне падіння» «Самогубство самоти» та «небезпечна гра на дві дії» «Коли повертається дощ» Неди Нежданої.

Предметом вивчення у кваліфікаційній роботі є аналіз поетики постмодернізму у творах Неди Нежданої «Самогубство самоти» та «Коли повертається дощ».

Методи дослідження: описовий, елементи мотивного, інтертекстуального аналізу. Вивчення творчості Неди Нежданої ґрунтується на працях О. Бондаревої, Т. Вірченко, В. Корольової, Ю. Скибицької, А. Ткалич та ін.; на дослідженнях із постмодернізму Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерриди, Ю. Кристевої, Т. Гундорової та ін.

Наукова новизна й практичне значення. У науковій роботі проаналізовано критичні студії, присвячені рецепції п'єси Неди Нежданої; досліджено художні особливості аналізованих драм у контексті постмодернізму. Матеріали кваліфікаційної роботи можуть використовуватися при написанні курсових, кваліфікаційних робіт студентами-філологами, режисерами, театрознавцями.

Практичне значення роботи. Матеріали кваліфікаційної роботи можуть використовуватися при написанні курсових, кваліфікаційних робіт студентами-філологами, режисерами, театрознавцями, при викладанні в школах, а також при подальшому вивченні творчості письменниці.

Апробація роботи. Результати кваліфікаційної роботи обговорювалися на науковому семінарі «Українська драматургія 20-х років ХХ ст. — поч. ХХІ ст.» та на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Основні положення дослідження оприлюднені на таких *конференціях*:

VII науково-практична конференція пам'яті Євгенія Русаброва «Режисура як рушій театральних процесів» (27—28 листопада 2020 р., м. Харків,

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського); XIV Регіональна студентська наукова інтернет-конференція філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (7 квітня 2021 р., м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна); VIII науково-практична конференція пам'яті Євгенія Русаброва «Акторське мистецтво: історичні, теоретичні та методологічні аспекти» (5—6 листопада 2021 р., м. Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського); I Мультидисциплінарна студентська інтернет-конференція «Мозаїка наукової комунікації» (21 травня 2022 р., м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка); 18th Young Forum of Slavic Literary Studies (29.09—1.10.2022, JFSL, Institut für Slawistik, Universität Graz, Österreich, Австрія, м. Грац), очна участь; XI науково-практична конференція, присвячена пам'яті Євгенія Русаброва «Український театр в умовах війни» (25—26 жовтня 2022 р., м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського); I Всеукраїнська (НЕ)класична студентська наукова інтернет-конференція «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 р., м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна); XV Регіональна студентська наукова конференція «Мова — література — ідеологія» (7 квітня 2023 р., м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна); II Мультидисциплінарна студентська інтернет-конференція «Мозаїка наукової комунікації» (4 травня 2023 р., м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка).

За результатами кваліфікаційної роботи наявно *п'ять* публікацій:

1. Колесникова А. А. Рецепція п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» у критиці//Збірник статей за матеріалами XIV Регіональної студентської наукової інтернет-конференції 7 квітня 2021 р., м. Харків/Редкол.: проф. Безхутрий Ю. М. та ін. Харків, 2021. С. 25—30.
2. Колесникова А. А. Образи потойбіччя у п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ»//Збірник статей за матеріалами I Мультидисциплінарної

студентської інтернет-конференції «Мозаїка наукової комунікації» 21 травня 2022 р., м. Львів/Редкол.: Крохмальний Р. О. та ін. Львів, 2022. С. 77—79.

3. Колесникова А. А. Художні особливості драми Неди Нежданої «Коли повертається дощ»//Збірник статей за матеріалами I Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» 22 листопада 2022 р., м. Харків/Редкол.: проф. Чекарева Є. С. та ін. Харків, 2022. С. 166—170.

4. Колесникова А. А. Драма Неди Нежданої «Самогубство самоти» в огляді критиків//Збірник статей за матеріалами XV Регіональної студентської наукової конференції «Мова — література — ідеологія» 7 квітня 2023 р., м. Харків/Редкол.: проф. Чекарева Є. С. та ін. Харків, 2023. С. 79—83.

5. Колесникова А. А. Мотив самотності в п'єсі Неди Нежданої «Самогубство самоти»//Збірник статей за матеріалами II Мультидисциплінарної студентської інтернет-конференції «Мозаїка наукової комунікації» 4 травня 2023 р., м. Львів/Редкол.: Крохмальний Р. О. та ін. Львів, 2023. С. 151—153.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (80 позицій). Повний обсяг роботи становить 70 сторінок машинопису.

Розділ 1.

РЕЦЕПЦІЯ П'ЄС НЕДИ НЕЖДАНОЇ «САМОГУБСТВО САМОТИ» Й «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЩ»

1.2. П'єса Неди Нежданої «Самогубство самоти» в сучасних дослідженнях.

Драма «Самогубство самоти» була написана 2004 року. Першу постановку твору зрежисувала сама мисткиня. Після авторського розкодування драма стала популярною у всьому світі, зокрема, Україні, Австралії, Македонії, Польщі тощо [Сердюк, 2014]. Неда Неждана в інтерв'ю репортерам онлайн-журналу «MIZANSCENA» визначає жанр аналізованої нами п'єси як трагіфарс, наближений до комедійного жанру. За словами авторки, у «Самогубстві самоти» відкритий оптимістичний фінал, з якого не зрозуміло, чи виживуть герої, чи розіб'ються. Письменниця говорить про також тематичну, жанрову розмаїтість новітньої драматургії, звернення до містики та пост-абсурду, а також відхід від естетики і поетики реалізму.

Дослідниця О. Когут вважає, що п'єса «Самогубство самоти» має риси барокової драми, у якій дійство розгортається на трьох семантичних рівнях — пекла, землі та раю. Дах багатоповерхівки уособлює містифікований простір «між небом і землею» [Когут, 2009, с. 57]; [Когут, 2010, с. 325]. Персонажі-символи «резонують людську поведінку» [Когут, 2009, с. 57] і знакують надію (Він), кохання (Вона). Кіт і Киця є містичними образами, що оприявнюють зв'язок між справжнім світом і потойбіччям. Через форму реаліті-шоу в п'єсі «твориться симулякр фарсової ситуації» [Когут, 2009, с. 57], тож все, що було сказано дійовими особами, втрачає істинність [Колесникова, 2023, с. 79].

Н. Мірошниченко зауважує, що в досліджуваній драмі провідною є проблема самогубства, разом із тим їй притаманні прийоми гри та іронічність. Тож, зазначає критициня, насмішливе мовлення, самоіронія та

залучення чорного гумору використовуються авторкою немовби для створення «антисуїцидального бар'єра» [Мірошниченко, 2016].

Н. Веселовська виділяє в п'єсі мотив адюльтеру «як позашлюбного зв'язку з тривалою залежністю» [Веселовська, 2016, с. 7]. Дослідниця зазначає, що зрада з боку партнера спричинила в головної героїні бажання піти з життя, й, беручи до уваги класифікацію Ж. Польті, наголошує на 15-ій драматичній ситуації «вбивчий перелюб» [Polti]. Неда Неждана обіграє це інакше: Вона не намагається позбавити життя невірному чоловіка, натомість піднімається на дах, щоб вбити себе. На думку Н. Веселовської, авторка демонструє, що «адюльтер виконує не тільки руйнівну, але й відновлювальну функцію» [Веселовська, 2016, с. 8], адже наприкінці твору героїня змогла подолати психологічну кризу. У дисертації вчена відзначає, що в досліджуваній нами драмі подієвість зумовлюється «емоційно-психологічним станом» [Веселовська, 2016, с. 32] персонажів. Зауважено, що у творі наявні «два любовних трикутники» [Веселовська, 2016, с. 49].

За Ю. Скибицькою, твору властиві «поєднання внутрішнього конфлікту зрадженої жінки, <...>, та зовнішнього конфлікту між нею і незнайомим чоловіком...» [Скибицька, 2017]. Не випадково, що драматургиня в жанровому означенні п'єси використовує термін «трагіфарс» замість категорії трагічного, тож виносить її «за межі естетичної сфери» [Скибицька, 2017]. Науковиця перелічує такі художні особливості драми «Самогубство самоти», як наявність проблеми сімейної зради, мотив кохання, що здатен врятувати від самотності та безнадії, незвичний композиційний поділ на дві дії і тринадцять «сходинок», що є ознакою поетики постмодернізму [Колесникова, 2023, с. 81].

Л. Закалюжний, досліджуючи особливості п'єси «Самогубство самоти», зазначає, що Неда Неждана поєднала в «авторській жанровій модифікації» [Закалюжний, 2017, с. 177] драму й реаліті-шоу. Науковець відзначає, що у драмі наявні риси постмодерної драми — «перекодування й пародіювання» реаліті-шоу як елементу телебачення [Закалюжний, 2017, с. 185]. На думку

дослідника, концепція телевізійного шоу розкриває суїцидальні мотиви як черговий спосіб імітації дійсності. Є. Васильєв досліджує трагіфарс як самостійний жанр і зазначає, що у драмі «Самогубство самоти» часопростір (дах, на якому розгортаються події) є символічним, умовним. Також літературознавець наголошує на олюдненні у трагіфарсі тваринного світу (Кіт і Киця є дійовими особами, які будують власні стосунки та аналізують почуття людей). У творі гумор побудовано на «грі слів і каламбурах» [Васильєв, 2017, с. 287].

Осмилюючи мотив самотності у п'єсі «Самогубство самоти», Г. Довга зауважує, що авторський жанр твору «перегукується з драмою бароко з трьома рівнями сцени: пекло, земля, рай» [Довга, 2018, с. 227]. На думку дослідниці, дах у сценографії знакує простір «між небом і землею» [Довга, 2018, с. 227]. Головна героїня, прагнучи втекти від безбарвності життя й позбутися самотності, замислюється про скоєння самогубства. Створена на сцені атмосфера на даху, звідки у Неї та Нього два шляхи — угору або вниз, підсилює відчуття зайвості та відчаю персонажів. Кіт і Киця постають містичними незалежними істотами-спостерігачами, які існують між потойбіччям і реальністю та розуміють людський страх самотності (подібне читаємо [Капелюх, 2018, с. 159]). Г. Довга виокремлює у творі риси фарсу, зокрема «швидко зміну ситуації; зняття масок» [Довга, 2018, с. 228]. Фінальний стрибок із парашутом символізує «самогубство самоти» дійових осіб, шанс на те, що минуле в образі манекена залишається на даху.

А. Ткалич, досліджуючи драму Неди Нежданої «Самогубство самоти», відзначає типовість головних героїв, чиї імена заступають займенники «Він» і «Вона». Дослідниця наголошує, що «жанр твору змінюється швидко, водночас зі зміною подій: трагедія, фарс, детектив, мелодрама, фентезі, реал-шоу (гра)» [Ткалич, 2012, с. 98]), причому фінал залишається відкритим.

На думку Н. Ястреб, авторський жанр («трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу в одне падіння») перегукується із сюжетом драми та психологічним станом персонажів, і, подібно до А. Ткалич, зауважує у творі наявність

відкритого фіналу, «елементів детективу, мелодрами, фентезі, ріалшоу» [Ястреб, 2018, с. 251]. Аналізуючи особливості художнього простору, критикиня пише, що важливого значення набуває семантика образу даху, на якому розгортаються події, оскільки це «відірване від реальності місце між небом і землею» [Ястреб, 2018, с. 251]. Н. Ястреб акцентує оригінальність поетики п'єси, у якій художні деталі мають символічний аспект, стають кодом до прочитання твору (зокрема, загублений ключ, що об'єднав героїв, труп-манекен, вогонь тощо).

Р. Шмельова, А. Квітка вважають, що «Самогубство самоти» належить як до зразків феміноцентричної літератури, так і психологічних п'єс, оскільки важливу увагу в ній приділяється зображенню внутрішнього світу героїні, а також розкривається «концепція особистості жінки» [Шмельова, Квітка, 2019] через прагнення вибороти внутрішню свободу.

Отже, зробивши огляд критичної літератури, зокрема театральних і літературних рецензій, наукових праць, можемо зробити висновок, що науковці звертають увагу на систему персонажів, жанрову форму, виділяють проблеми самотності, зради, порятунку, суїциду, порушують питання символіки художнього простору, визначають наявність у п'єсі двох любовних трикутників, маскарадності, мотиву гри.

1.2. Критичний огляд драми «Коли повертається дощ».

Драма «Коли повертається дощ» (2008) отримала визнання у критиків і глядачів. Наприклад, Н. Мірошніченко студіює поняття «химерна драма», у якій втілено константи «свого» часу, що транслюють їх наступним поколінням. На думку дослідниці, драматичне фентезі — це п'єса, у якій змодельовано «особливу територію з автономними законами існування реальності» [Мірошніченко, 2011, с. 110], приміром, зразком такої драми є твір Неди Нежданой «Коли повертається дощ». Під терміном «химерність» Н. Мірошніченко розуміє естетичні пошуки в новітній драматургії з її карнавалізацією, іронією та фатальним трагізмом.

Дослідниця зазначає, що порадянському театру властиві тематичні пошуки, переосмислення системи цінностей, стилістичне варіювання. Наприклад, це використання таких базових елементів поетики постмодернізму, як прийом «театр у театрі» [Мірошніченко, 2013, с. 89], варіювання різноманітних форм хронотопу, іронія, відмова від ідеалізації постатей минулого тощо. У драмі «Коли повертається дощ» порушено проблеми «застиглого простору», який потребує негайних змін, і пошуку гармонізації цього світу. Відзначено, що ця п'єса була поставлена львівським театром «Ми» та в НЦТМ ім. Леся Курбаса під назвою «Навь» (проект театру «Ательє 16», постановка А. Білоус). Ю. Гапчук зазначає, що режисер поглиблює мотив гри, додаючи сцену ворожіння, яким розважалось товариство; вдається до символічного оформлення сцени у вигляді шахової дошки, на якій відбувалося дійство [Гапчук, 2019, с. 9].

Т. Вірченко у досліджуваній п'єсі виділяє зовнішній конфлікт, учасниками якого є головна героїня Галина та мешканці міста Без назви (Марта, Марк, П'єро, Андрій), і внутрішній, пов'язаний з образом Марти. Сама Неда Неждана наголошує на тому, що байдужість є причиною художнього конфлікту аналізованого твору. Він розв'язується завдяки особі, яка «змінюючи світогляд під зовнішнім впливом, породжує бажання жити заради чогось і когось» [Вірченко, 2012, с. 44].

В. Корольова, вивчаючи комунікативні особливості складників заголовкового комплексу як важливого засобу «зовнішньої комунікації» [Корольова, 2014, с. 125] драматурга з читачем, звертає увагу на семантику підзаголовка в аналізованій нами п'єсі — «небезпечна гра на дві дії» [Корольова, 2014, с. 125]. Науковиця зауважує, що такий підзаголовок задає автором інтерпретаційні аспекти драми, тобто впливає на читацьке розуміння художнього твору. Наприклад, у «Коли повертається дощ» це оприявлення прийому «гра у гри» за допомогою «авторського жанру» як форми самопрезентації драматурга. В. Корольова також студіює «авторську ремарку» як важливий компонент мовного простору й носій імпліцитної

інформації. Драмі властиві два типи комунікації, а саме — реальний (спілкування автора з читачем) та фікційний (між персонажами) [Корольова, 2014, с. 233]. Відзначено, що приклади реального нарративу представлено у драмі «Коли повертається дощ»: подібна ремарка «містить інформацію не лише щодо сценічної постановки, а й щодо осягнення читачем змісту п'єси загалом» [Корольова, 2014, с. 235]. В аналізованій п'єсі також представлені непоширені ремарки, що складаються з одного-двох речень. В. Корольова також досліджує звернені монологи. У драмі представлені риси обидвох моделей монологів, дійові особи комунікують між собою (персональний вид монологу) і з глядачами (надперсональний монолог).

Отже, монологи у творі «Коли повертається дощ» науковиця визначає як персональні, з орієнтацією на адресата (рівень зовнішньої комунікації). Вони вербалізують внутрішній стан дійових осіб і наближують розуміння тексту читачем/глядачем до авторського.

На думку критикині, в драмі «Коли повертається дощ» наявний жанровизначальний підзаголовок [Корольова, 2019, с. 100]. Стосовно списку дійових осіб п'єси В. Корольова відзначає деталізований опис персонажів, що сприяє акцентуванню авторкою уваги потенційного читача на важливих характеротвірних рисах героїв, «...що є значущими для розкриття авторської позиції й зумовлені комунікативною тактикою прогнозування ймовірних сюжетних складників драматургійного твору» [Корольова, 2019, с. 100]. Отже, у досліджуваній п'єсі представлено три класичних елементи зовнішньої комунікації: заголовок, підзаголовок, список дійових осіб і літературний псевдонім [Колесникова, 2021, С. 26].

У статті Н. Веселовської йдеться про специфіку художньої актуалізації прийому «гра у гри» («театр у театрі», «п'єса в п'єсі») «в сюжетотворчій та часопросторовій організації п'єси Неди Нежданой “Коли повертається дощ”» [Веселовська, 2015, с. 10]. Авторка студії аналізує соціально-філософський концепт гри та демонструє взаємозалежність хронотопу з психологічним навантаженням гри у творі. «Правила гри більшої (місто)

і правила гри меншої (товариство) віддзеркалюють одна одну» [Веселовська, 2015, с. 12], — зауважує дослідниця. Зазначений прийом оприявнює пасивні спроби персонажів таким чином втекти від реальності, які зрештою виявляються безрезультатними: Тінь «втекла» в божевілля, «активна» втеча Галини, з якою асоціюється «опозиційність просторів «свій» — «чужий» [Веселовська, 2015, с. 12], протиставляється пасивності Андрія, Марка та П'єро: для модельєра Марти, нареченої Марка, це бажання набуватиме патологічної форми [Колесникова, 2021, С. 28].

У п'єсі «Коли повертається дощ», за твердженням М. Штогрин, образ безіменного міста-пастки є ознакою міфологізованого «сюжетного хронотопу» [Штогрин, 2015, с. 26]. Рисами цього топосу є «закритість» [Штогрин, 2015, с. 27]; «позабуттєвість», «межовість» [Штогрин, 2015, с. 106], інфернальність» [Штогрин, 2015, с. 107]. Зображене автором товариство лише імітує активне життя, розігруючи для приїжджих різноманітні «вистави». Міські пейзажі суголосні внутрішньому стану персонажів, духу самого міста, проте у фіналі смерть Марти знакує неминучі зміни в місті Без назви.

Ю. Скибицька порушує проблему визначення домінантного мистецького напрямку в п'єсах Неди Нежданої, творчості якої властиве звернення до проблемно-тематичного комплексу класичної літератури. Дослідниця визначає художній конфлікт п'єси «Коли повертається дощ» як зовнішній, що зумовлений збайдужілістю містян один до одного й до життя загалом. Стосовно сюжетних особливостей твору, зауважено збіг кульмінації з розв'язкою. Науковиця констатує наявність у текстах ознак поетики постмодернізму (наприклад, прийомом гри, інтертекстуальність); звертає увагу на просторово-часові зміщення, авторські визначення жанрів п'єс («мелодрамофарс», «небезпечна гра на дві дії» тощо) як на прийом самоінтерпретації.

Отже, наявність «серйозної» модерністської проблематики, віри в людей, відсутність іронії, класична композиція, наближеність діалогів і монологів

до живого мовлення, специфіка зображення художнього світу не як хаотичного, скоріше, гармонійного, — усе це, уважає критикиня, суперечить поетиці постмодернізму. За твердженням дослідниці, мистецькі коливання авторки між поетикою модернізму й постмодернізму співвідноситься з «метамодернізмом» [Вермюлен, ван дер Аккер, 2010], якому властиве «...своєрідне розхитування між модерністським прагненням до смислу і постмодерністським сумнівом щодо сенсу усього цього, <...> між надією та меланхолією...» [Скибицька, 2015, с. 205].

О. Сахарова досліджує мовленнєві конструкції у новітній драматургії, комунікаційні особливості, зокрема, специфіку діалогу між мовцями (психологічне спрямування) та презентацію соціального явища (соціальне спрямування). На думку критикині, твір «Коли повертається дощ» є зразком п'єси психологічного спрямування, у якій важливого значення набуває діалог. В аналізованій нами драмі представлений діалог психологічного спрямування («сварка», «обмін думками», «обговорення», «ситуація непорозуміння»). Наприклад, сцена на початку п'єси — це розмова Марка й Марти. Завдяки цьому реципієнт може зрозуміти внутрішній світ дійових осіб через їхні суперечки, звертання, типи речень тощо. Здебільшого спокійне, але часом нервове й емоційне мовлення чоловіків, семантично значені фрази Марти та «живі» слова Галини допомагають розкрити ідейно-художні особливості твору.

За твердженням науковиці, стосунки дійових осіб в «екзистенціальній драмі» [Сахарова, 2016] «Коли повертається дощ» подаються як взаємодія і співіснування прагнень, бажань і поглядів (наприклад, діалог Марти й Марка на початку п'єси). Імплікатури навколо ситуації відсутності дощу та динаміки життя в місті оприявнюють контрастність світу героїв. Зміст драматичного твору (поліфонічний або політематичний) залежить від домінантної теми п'єси. «Теми» дійових осіб взаємопов'язані, їхня комунікація відбувається в контексті особистісно-орієнтованого дискурсу [Сахарова, 2016].

Ю. Чоплик зауважує, що в досліджуваній драмі авторка зображує «світ проклятих» [Чоплик, 2017, с. 64], головною ознакою якого є ритуальність, зокрема, це ігри з долями людей та поховальний обряд. Важливим образом твору є Тінь, фантом, що реалізує сподівання Марти на дощ. У житті міста Без назви панує сталість, «одноманітність» [Чоплик, 2017, с. 65]. Відтак драма змушує замислитись над сутністю буття й духовними принципами людей. Н. Ястреб зазначає, що мисткиня в п'єсі «переосмислила християнські мотиви та фольклорні образи» [Ястреб, 2019, с. 283] і розкрила сакральні значення символів води, срібла та місяця. Тож усі персонажі умовно перебувають «під парасолькою», тобто уникають зустрічі з реальністю.

В інтерв'ю «Я вірю в театральну революцію» Неда Неждана розмірковує над проблемами сучасного театру, який однозначно став стилістично більш розмаїтим, проте актуальність його тематично-проблемного комплексу поступається світовій драматургії. Авторка вважає, що «драматургія — відкрита система. Це дивовижна азартна гра із життям, із долею, з іншими людьми», «драматургія приваблює можливістю множинності інтерпретацій» [https://nejdana.ucoz.ua/index/statti_pro_mene/0-9]. На думку письменниці, погляд на п'єсу в автора й режисера може різнитися, що зумовлює сценічна «нежданість» [https://nejdana.ucoz.ua/index/statti_pro_mene/0-9].

Висновки до розділу 1

Аналіз драми Неди Нежданої «Самогубство самоти» засвідчив, що дослідники виділяють теми суїциду, зради й самотності, відзначають оригінальний авторський підхід до зображення художнього світу (О. Когут, А. Землянський). Акцентовано особливості жанрової форми, що має риси як трагіфарсу, так і реаліті шоу, трагедії, мелодрами, фентезі й детективу (А. Ткалич, Н. Ястреб). Сама авторка визначає жанр п'єси як трагіфарсу, наближений до комедії.

Н. Веселовська виділяє два любовні трикутники й наголошує на

психологізму твору. Дослідники одноставно визначають паралелізм світу людей і тварин. Образи котів виступають ведучими, коди на них наведено камеру (Л. Закалюжний), а також, за О. Когут, є представниками потойбіччя. Персонажі є носіями проблем самотності та зради, суїциду, кохання й порятунку. Конфлікт драми виділяють переважно як внутрішній, але Ю. Скибицька зазначає, що між Нею і Ним на даху відбувається і зовнішній конфлікт. Сюжет безпосередньо пов'язаний із заголовковим комплексом. Композиційний поділ вказує на риси постмодерної драми. Учені констатують сценарність, мотиви гри, кохання, суїциду; іронічність (Н. Мірошніченко), закритий хронотоп, символізм (Н. Веселовська, Н. Ястреб), умовний часопростір (Є. Васильєв). О. Когут і Г. Довга також відзначають риси барокової драми, особливий хронотоп.

На сьогодні п'єса Неди Нежданої «Коли повертається дощ» є також досить відомою серед фахівців із дослідження сучасного театру. На думку Н. Мірошніченко, твір є зразком фентезійної драматургії, О. Сахарова обстоює твердження, що це психологічна драма. Відзначено звернення авторки в аналізованій п'єсі до іронії, інтертекстуальності (Ю. Скибицька), прийому «театр у театрі», стилістичного варіювання; до «принципів гри», парадоксальності, символіки ритуалів (А. Ткалич, Ю. Скибицька, Ю. Чоплик), превалювання зовнішнього конфлікту, який зумовлений байдужістю містян один до одного й до життя загалом; зауважено збіг кульмінації з розв'язкою твору (Т. Вірченко, Ю. Скибицька); співвіднесеність міських пейзажів із внутрішнім станом персонажів, духом міста (М. Штогрин). В. Корольова звертає увагу на деталізований опис дійових осіб як характеротвірний засіб, на семантику заголовкового комплексу (В. Корольова); розглянуто функції персональних і надперсональних монологів, що вербалізують внутрішній стан персонажів (В. Корольова), досліджено мовленнєві конструкції в драмі, діалоги між мовцями (О. Сахарова). Проблемний комплекс п'єси включає питання байдужості мешканців міста Без назви, пошуків суті людського життя.

Н. Веселовська аналізує соціально-філософський концепт гри та демонструє взаємозалежність хронотопу з психологічною функцією гри у творі, наприклад, прийом «гра у грі», на думку дослідниці, є сюжетотвірним; відзначає незвичність і абсурдність образу-світу п'єси.

На думку М. Штогрин, образ безіменного міста-пастки є ознакою міфологізованого «сюжетного хронотопу», якому властива закритість. Ю. Скибицька відзначає наявність серйозної проблематики (вічних питань буття), модерністської віри у людей, відсутність іронії, класична композиція п'єси, наближеність діалогів і монологів до живого мовлення, специфіки зображення художнього світу не як хаотичного, скоріше, гармонійного, — усе це, уважає науковиця, суперечить поетиці постмодернізму.

Отже, особливу увагу критики приділяють жанрово-стильовим та тематичним особливостям, проблематиці та комунікативним стратегіям аналізованої драми, проте питання вивчення п'єси в контексті постмодернізму ще залишається неповні дослідженням.

Розділ 2. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ЯВИЩА

На сьогодні в словниково-довідковій літературі під поняттям «постмодернізм» розуміється: 1. «Поняття, що використовується в... культурології для позначення специфічних тенденцій духовного життя західної цивілізації кінця ХХ ст.» [Грицанов, 2007]. 2. «...комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від некласичної та класичної традиції...» [Гром'як, 2007, с. 549] наприкінці ХХ ст. 3. «Сучасний полікультурний стиль осмислення та освоєння дійсності, що характеризується визнанням вторинності сучасної культури, побудовою культурних новацій на основі гри» із досвідом минулого, стильовим, поетикальним «міксуванням» [Петрушенко, 2009, с. 124]. 4. «Ідеологія мистецтва» (визначення О. Соболя), історія якої починається в 1960—1970-ті рр. ХХ ст., спричинена «впливом кризових явищ... У мистецтві знаменував насамперед відмову від меж стилістичної жанрової визначеності, поєднання матеріалу гетерогенних культурних традицій, синтез «високого» і «вульгарного», визнання рівноправності усіх напрямів» [Шинкарюк, 2002, с. 502].

А. Грицанов у «Новітньому філософському словнику» трактує іронію як стилістичний прийом, заснований на нетотожності видимого та прихованого змісту тексту [Грицанов, 2007], в основі якого є принцип гри, що задає вільний простір. Поняття «гра», за Ю. Ковалівим, означає «аспект людської діяльності на межі уявного та реального, умовного і безумовного складників життя» [Ковалів, 2007, с. 436]. Принцип гри охоплює всі сфери людської діяльності, ґрунтується на ідеї перетворення буденщини на екзистенцію свободи. Ігровий простір утворює художні світи, що протиставляються реальному. Часто гра пов'язана з магичною або культовою діяльністю, містифікаціями. Наприклад, Ж. Деррида розглядає метафору «смерть Бога»

як гру зорових і слухових відмінностей, що під час взаємодії породжують значення [Ковалів, 2007, с. 238].

Дослідники називають постмодернізм культурним і літературним явищем кінця ХХ — початку ХХІ ст. Термін «постмодернізм» уперше було використано Р. Панвіцом у праці «Криза європейської культури» 1917 р. Питання датування постмодернізму й досі залишається неповні розв'язаним. На думку одних вчених, це кінець 50-х — початок 60-х рр. ХХ ст., коли сформувалась «постмодерністська домінанта» — синтез жанрів та орієнтир на множинність смаків читачів. Літературознавець І. Гассан використав його в 1971 р. у книжці «Розчленований Орфей». Чимало робіт присвячують осмисленню феномену «постмодернізм» філософи Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, Ж. Дерріда. Ж. Бодіяр писав про «постмодерністський переворот», що відбувся в західно-європейській культурі. Передумовою виникнення цього мистецького, соціокультурного явища стає вичерпність ідей і традиційних настанов, заперечення існування реальності, зміна цінностей, «струс людської свідомості». Отже, панівним є уявлення про постмодернізм як світогляд; під терміном постмодерн розуміють період, що настав після модерну [Задорожна, 2012]. Жанрові пошуки та змішування різноманітних літературних стилів сприяють орієнтиру на мистецькі уподобання масового споживача. Звідси уникання традиційної проблематики й дидактики. Науковці виділяють такі риси, характерні для постмодерністського відчуття, як іронія, плюралізм, інтертекстуальність, поєднання реального та ірреального, стирання межі між високою та масовою літературою, відмова і заперечення від нормативності, жанрової канонічності, мистецьких обмежень, властиві для традиційної літератури.

Ж.-Ф. Ліотар («Стан постмодернізму») визначає «постмодернізм» як стан культури після трансформації в мистецтві наприкінці ХІХ ст. Перспективу цього напрямку він вбачає в характері соціальних зв'язків і знанні, що є основним виміром у інформаційному суспільстві та його «необхідним елементом функціонування» [Ліотар, 1998]. Постмодернізм учений уважає

альтернативою модерну.

І. Ільїн зауважує, що у світовій спільноті постмодернізм уже у 70—80-х роках ХХ ст. розумівся як чергове вираження інтелектуального сприйняття доби. Дослідник погоджується з теоретиками напрому, для яких свідомість, культура, усе, що оточує людину, — це теж текст, тобто є феноменом писемної культури. Постструктуралісти вказують на уподібнення самосвідомості особистості, що складає неповторний світ культури низці текстів різноманітного характеру, що складає неповторний світ культури — її минулого і теперішнього [Ільїн, 1996]. Визначальною для постмодерністів є теза Ж. Дерриди щодо розуміння світу як нескінченного тексту. Панівними в науковій літературі цього художнього стилю є концепції «про смерть суб'єкта» (М. Фуко), «смерть автора» (Р. Барт) і «смерть читача» з його текстовою свідомістю, що розчиняється в інтертекстуальній культурній традиції [Ільїн, 1996].

У контексті теорії постструктуралізму І. Ільїн згадує про першість Ю. Кристевой в осмисленні терміна «інтертекстуальність» — знакового для феномену постмодернізму [Ільїн, 1996]. У науковій діяльності дослідниця обстоює як структуралістські, так і постструктуралістські погляди на текст: взаємодія читача й тексту породжує «продуктивність смислу». Проблематика постмодернізму скерована на осмислення «фрагментарного індивіда із розщепленою свідомістю», без перспективи віднайти самого себе. І. Ільїн зазначає, що, на думку Е. Істхоупа, постструктуралізм зароджується в 1962—1972 рр.; за твердженням В. Лейча, деконструктивізм («новий неокритицизм») оформлюється в 1968—1972 рр. Ознаками естетики та поетики постмодернізму Дослідник називає інтертекстуальність, «світ як текст», анонімність, фрагментарність, спротив особистості стереотипам масової свідомості, абсолютизацію й театралізацію, відмову від традиційного психологізму, карнавалізацію [Ільїн, 1996].

І. Ільїн називає постструктуралізм одним із найвпливовіших критичних напрямів другої половини ХХ ст., представниками якого є Ж. Деррида,

М. Фуко, Р. Барт та інші. Так Ж. Деррида обґрунтував «обов'язковий канон» теорії постструктуралізму: принцип «гри думки», ідеї децентрації структури, заперечення можливості існування «першопочатку», традиційної концепції знака, людина і світ осмислюється як «текст», феномен письмової культури, поетичного мислення [Льїн, 1996]. Знаковим теоретиком І. Льїн називає М. Фуко, який розробляв питання «історичного несвідомого». Філософ припускає, що мова безпосередньо залежить від історичних і соціальних систем референції; також теоретик пише про історизм людської думки, що має кумулятивний характер змін, а не поступовий, як до цього було прийнято вважати в науковій думці. Ж. Дельоз розробляє питання критики традиційної структури знака, «фрейдівської структури особистості», принцип бінаризму й концепцію «поетичної мови». На теорію постструктуралізму впливають ідеї Р. Барта, який запропонував концепцію «смерті автора» [Льїн, 1996].

За твердженням І. Льїна, на сьогодні існують різні думки теоретиків щодо датування феномену постмодернізму: на думку одних вчених, це 1950-і роки ХХ ст., інших — 1960-ті — період розвитку цього явища у світовому мистецтві. Більшість вчених пристають до думки, що зміна світовідчуття з модерністського на постмодерністський, як панівного у культурі, відбувається в середині 1950-их років. Термінологічний апарат цього явища включає в себе такі поняття: «постмодерністська чуттєвість», уявлення про світ як хаос, світ як текст, «криза авторитетів», дискретність, фрагментарність текстів тощо [Льїн, 1996].

У статті «Постмодерністська рецепція міфу» Н. Лихоманова зазначає, що вперше поняття «постмодернізм» було вжито у праці Р. Панвітца («Криза європейської культури») як характеристика нового типу людини. За дослідницею, термін уживається на позначення виду мистецтва, напряду в літературі та є «визначальним чинником специфічного типу мислення, ментальності та епохи» [Лихоманова, 2001, с. 3]. Авторка зазначає, що митці-постмодерністи у творчій практиці часто звертаються до осмислення традиційних образів, ритуалів, архетипів, міфологем. Головною рисою

постмодерністської свідомості Ж. Бодрійяр називає семантичну перенасиченість («культура надлишку» [Лихоманова, 2001, с. 3]). Міфологічні образи й сюжети в постмодернізмі постають «як система художньої реалізації тексту, що прямо чи опосередковано зумовлена засадами постструктуралістської критики» [Лихоманова, 2001, с. 12].

Польський вчений Ю. Жицінський аналізує унікальність постмодернізму в контексті християнського світобачення, світовідчуття. Якщо на початку свого існування дослідник напряду неоднозначно ставилися до питань християнства, згодом відбувається, подібно до модернізму, повернення до теми релігії, зважаючи на плюралізм постмодерністського мислення. Дослідник наголошує на тому, що філософія Бога в осмисленні постмодерністів суттєво відрізняється від філософії «мертвого Бога» екзистенціалістів [Жицінський, 2004].

За Т. Гундоровою, знаковою датою для появи українського постмодернізму є 1986 рік — рік Чорнобильської катастрофи. Науковиця пише про те, що на сьогодні Чорнобиль уже став «символічною культурною подією» [Гундорова, 2005, с. 8], міфом. «Постчорнобильську бібліотеку» вчена мислить як образ культури, що перебуває на межі між вигаданим і реальним, минулим і майбутнім. Критикиня відзначає, що «для Бодрійяра Чорнобиль став знаком відліку глобальної віртуалізації світу» [Гундорова, 2005, с. 153], оскільки філософ пов'язував наступ нової доби із руйнуванням європейського культурного простору. На думку дослідниці, український постмодернізм — це насамперед постчорнобильський текст: ядерний вибух «синхронізувався» з процесами, що називали в масовій культурі і став символом «нової сторінки в історії», «матеріальним утіленням постмодерністської метафори» [Гундорова, 2005, с. 17].

Особливими рисами постмодернізму в українській літературі є карнавалізація, образ маски, іронічність, ігрові стратегії, вербальні ігри (Р. Рорті), що в художній формі оприявнюють протест проти соціальних стереотипів і прагнення свободи самовираження в посттоталітарний період.

Об'єктами іронії стають народницько-патріотичний складник, «просвітницький ідеалізм», дидактизм, а власне іронія — формою гри з «іншим». Українському постмодернізму властива зміна з національно-культурної тематики на характерну, на перший погляд, виключно для масової літератури — на карнавальне дійство. «Карнавальний постмодернізм» протиставляє урбаністичне письмо й масову культуру «органічній» літературі. Карнавал — це мистецька спроба «вийти поза межі самотності» [Гундорова, 2005, с. 82], що спирається на ідею перевтілення та образ маски. У постмодернізмі відбувається деперсоналізація «героя» радянської епохи з властивими йому морально-етичними, соціальними цінностями. Постмодерністський персонаж прагне продемонструвати різницю між «собою» та «іншим». Це спосіб самовираження митців, але, з другого боку, він відлякує потенційних читачів буфонадністю й «порушенням сакрального простору національної культури» [Гундорова, 2005, с. 62]. До речі, В. Агеєва у статті, присвяченій становленню українського постмодернізму, звертає увагу на те, що в українській літературі він запанував через специфічні історичні обставини — «після соцреалізму» [Агеєва, 2012, с. 37].

Український постмодернізм представляють такі митці, як Ю. Андрухович, О. Забужко, Ю. Іздрик, Неда Неждана, Анна Багряна, С. Жадан, Ю. Андрухович, О. Забужко, Ю. Іздрик та інші. На етапі формування напряму літературні твори протиставлялись радянській мистецькій традиції, на сьогодні ж вони характеризуються стильовим поєднанням і співіснуванням різних стилів і напрямів, авторським вираженням свідомості. Рисами постмодернізму Т. Гундорова називає іронію, принцип «гра у гри», синтаксичну послабленість текстів, інтертекстуальність, театральність, «хімерність», фрагментарність, інтелектуальність, відмову від шаблонів. Митці постмодернізму звертаються до опису минувшини й поновому реконструюють життєвий шлях історичних і культурних діячів.

О. Лосик осмислює феномен здійснення постмодерністської свободи та відзначає властиву їй «ігрову специфіку стану духу» [Лосик, 2005].

Свобода, за твердженням ученого, впливає на зміни на історії культурних і соціальних ідей, що дає змогу вивчати її як «умову і мету інструментально-функціонального дискурсу» постмодернізму [Лосик, 2005]. Вона постає як деконструкція світоглядних соціалістичних настанов.

Ф. Джеймисон у знаковій праці «Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму» (2008 р.) вважає, що це явище можна схарактеризувати як повернення до історії в новій інтерпретації, «як культурну домінанту» [Джеймисон, 2019, с. 88]. Філософ погоджується з думкою науковців, для яких постмодернізм це насамперед зміни світосприйняття в людській свідомості, виникнення нового стилю текстів і так звану «смерть суб'єкта» тощо. Дослідник пише про те, що поняття «постмодерн» увійшло до вжитку ще в 1870-их рр., але як науковий термін почало функціонувати не раніше 50—60-х рр. ХХ ст. Наприклад, С. Сонтаг називає його «ною чуттєвістю», що виступає проти канонів модернізму; для Ж. Бодрієра це «світ симуляцій», відтак нове суспільство належить до «...симулякру — ідентичної копії відсутнього оригіналу» [Джеймисон, 2019, с. 111]. За його теорією, різниця між «симулякром» та «дійсністю» зникає, що провокує появу гіперреальності, у якій вони зливаються в одне ціле. Пояснюючи явище постмодернізму, філософ звертається до марксизму й виділяє три стадії розвитку капіталізму, останньою і домінантною з яких є постмодернізм.

Найважливішими рисами постмодернізму Ф. Джеймисон називає пастиш — «порожню пародію» [Джеймисон, 2019, с. 110], що є нейтральною практикою мімікрії, інтертекстуальність та шизофренію, яку науковець сприймає як «естетичну модель» [Джеймисон, 2019, с. 126]. На думку дослідника, шизофренічне мистецтво — це існування в постійному теперішньому, утрата самовідчуття в часі й просторі. До слабших рис постмодернізму вчений зараховує колаж як взаємне накладання, нашарування «природних і штучних матеріалів» [Джеймисон, 2019, с. 218]. Філософ наголошує на тому, що постмодернізм — це передусім комерційна культура, у якій «естетичний складник стає частиною процесу

коммодифікації» [Джеймисон, 2019, с. 126].

Г. Ірицяні досліджує постмодернізм у контексті ідей Ф. Ніцше. Учений пише, що у «філософії життя» німецький теоретик заклав нову парадигму розвитку культури, яку підхопили модернізм і постмодернізм. Рисами напряму автор дослідження називає «сприйняття культури як кризової, есеїстики і моделювання текстів замість філософських і наукових трактатів» [Ірицяні, 2010], заперечення релігійного, філософського та інших підґрунть, кризи ідеології класичного гуманізму, ірраціоналізм, плюралізм теорій, сумніви в історичному прогресі, перевагу мистецтва над наукою, змішування жанрів, концепцію істини. Ж. Дельоз, аналізуючи погляди Ф. Ніцше, урівнює їх з концепціями постмодерністського дискурсу. Проте автор дослідження наголошує, що постмодерністи не наслідують філософа, а розробляють власні концепції на основі його праць.

Г. Ірицяні визначає постмодерн як певний стан культури, натомість постмодернізм — як спробу рефлексії цього стану. У. Еко називає постмодернізм «духовним станом», що може виникнути за будь-якої епохи. Постмодернізм італійський дослідник називає кризовим станом модернізму (подібно і культуролог П. Гречко вважає явище межі століть критикою й іронією модерну). На думку Г. Ірицяні, «постмодернізм успадкував ніцшевський перехід від філософування до культурологізування, від спекулятивних вигадок філософів до дослідження конкретних явищ культури, характерних для сучасної культурології» [Ірицяні, 2010].

А. Складяє досліджує художні особливості драми й відзначає, що естетичне бачення автора наповнює зміст і форму п'єси. На естетику драматичного твору безпосередньо впливає специфіка культурної парадигми доби, наприклад, постмодерністській драматургії властива «антиестетика», що «...нівелює традиційну гуманістичну орієнтацію драматичного мистецтва, витворюючи нову художню реальність, концептуальним центром якої виступає критично-заперечне ставлення митця до дійсності» [Складяє, 2017, с. 4]. Прагнучи художньо відтворити суперечливу реальність, драматурги

апелюють до здобутків «метафоричного театру», у якому поєднуються високе й низьке, потворне і прекрасне, комічне і трагічне. Вони використовують у творчості гру, сатиру, парадокс, інтертекстуальні зв'язки, які є характерними рисами постмодерну. Естетичне бачення митців «актуалізовано не в ідейно-емоційному змісті драматургії, а в способах організації тексту та художнього простору зображуваного» [Скляр, 2017, с. 9], — зазначає авторка студії.

На думку О. Сухиної, постмодерна ситуація буттєвості, формами рефлексії якої є іронія, скепсис і текстуальність, оприявлена соціокультурними вимірами і в цьому контексті «передбачає свободу візуально-емоційних переінтерпретацій» [Сухина, 2017, с. 3]; маркована поняттям «екранної культури, екранної комунікації» [Сухина, 2017, с. 10]. Відзначено важливість культурної спадщини модерну для постмодерну. Постмодернізм, за твердженням авторки, є «філософською рефлексією культури постмодерну, що відтворює радикальну зміну людського світу, <...>, формування нової культурної реальності» [Сухина, 2017, с. 6]. У контексті постмодернізму свідомість у світі формує власне Я через взаємодію з іншими.

Важливою ознакою наряду О. Сухина вважає скепсис, тож іронія, парадокс, карнавал, гра присутні в усіх вимірах культури й мистецтва цього наряду. Ігровий світ стає основною формою буття, де «алюзійність, пародіювання, недомовленість, ремінісцентність, тонкі парафрази, ритмічні ідіоми, які <...> перетворюють текст у простір інтертекстуальної гри» [Сухина, 2017, с. 9]. Стверджено, що більшість письменників порушують «мотиви безумства і кінечності, вдаються до частих повторів окремих фраз чи фрагментів поведінки, цитатної мозаїки, творення чудернацьких асоціацій» [Сухина, 2017, с. 11]. У постмодернізмі змінюється розуміння суб'єкта (ідея «смерті суб'єкта» тощо), «місце якого заступає «модель децентрованого суб'єкта, котрий виявляє себе як «розумова конструкція», або як «маска», «фікція» чи «релікт минулого» [Сухина, 2017, с. 12]. Він

існує у світі, що втратив центр, натомість є «тотальний диктат мови» (Ж. Деррида, М. Фуко, Р. Рорті). Суб'єкт є лише фігурою, що сприяє маркуванню способу поширювання смислу.

Характерною рисою для митців постмодернізму О. Анцибор вважає комбінацію жанрів, розмаїтість стилів і тем, суттєву роль випадку, інтертекстуальність, іронію, спрямовану на актуальні проблеми сучасності. До засобів інтертекстуальності найчастіше належать цитати та алюзії, іноді ці поняття трактують по-різному або ототожнюють; поняття «гіпертекст», у якому «закладені посилання на інші тексти» [Анцибор, 2017]. Інтертекстуальність слугує для відтворення моделі людської свідомості у творах, за допомогою рецепції традиції, історії, що уможлиблює гру з «різними культурними знаками і кодами» [Анцибор, 2017].

В. Агеєва у статті «Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт» зазначає, що відвертість жіночого письма стала однією з рис європейського модернізму. Відтак, твори, написані жінками, перестали вважатися маргінальними. Завдяки історико-культурним змінам кінця ХХ ст. знов актуалізується феміністична проблематика. Дослідниця наголошує на тому, що це дозволило українській літературі вийти на новий естетичний рівень у модернізмі та постмодернізмі [Агеєва, 2019].

Уперше лексему «постпостмодернізм» уживає архітектор Т. Тернер у 1995 р. У 2012 р. американський культуролог Д. Нілон проголошує ідею «постпостмодернізму». В основі цієї концепції є вчення Ф. Джеймісона за яким постмодерн є культурною логікою пізнього капіталізму [Павлов, 2019, с. 10]. Постмодернізм до нього розумівся як напрям у мистецтві, проте вчений поширює цю категорію на всю світову культуру як єдиний семантичний простір. К. Морару висунув концепцію «космодернізму», беручи до увагу події Холодної війни. Р. Магда вважає трансмодерн новою добою, яка примиряє модерн і постмодерн. Сьогодні нерідко вживають термін «неомодернізм» як «антитезу постмодернізму» [Павлов, 2019, с. 21]. Р. Ешельман зауважує, що 2000 року припиняє існувати модернізм. А. Кірбі

пропонує новий термін, що описує культуру початку ХХ ст., — діджимодерн, ознаками якого є текстоцентричність і культ споживання. О. Павлов під терміном «постмодерн» розуміє історичний і культурний стан західного суспільства, а під постмодернізмом — течію в мистецтві й соціальній культурі.

Висновки до розділу 2

На сьогодні наявна чимала кількість наукових робіт з теорії постмодернізму. Думки вчених щодо початку термінів зародження явища нетотожні. І. Ільїн стверджує, що постмодернізм як цілісний культурний феномен досить активно починає осмислюватися світовими науковцями у 1980-х. Дослідники виділяють такі риси, характерні для постмодерністського відчуття, як іронія (А. Грицанов, Ю. Ковалів), плюралізм; поєднання реального та ірреального, високого і вульгарного (В. Шинкарук, Л. Терещенко, О. Анцибор), сприйняття «світу як тексту» (Ж. Деррида, І. Ільїн), інтертекстуальність (Ю. Кристева, Т. Гундорова), анонімність, фрагментарність, спротив особистості стереотипам масової свідомості, абсолютизація і театралізація, принцип «гра у грі» (Т. Гундорова, О. Богданова), відмова від традиційного психологізму, карнавалізація (Р. Рорті, І. Ільїн); «смерть автора» (Р. Барт, М. Липовецький, Ф. Джеймісон, О. Сухина); пастиш і шизофренія (Ф. Джеймісон).

На сьогодні постмодернізм перебуває в стадії наукового осмислення, тож рецепція цього явища ще незавершена. Науковці пропонують терміни, які означають явища, що змінюють постмодерністську традицію: метамодернізм (Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер), постпостмодернізм (Т. Тернер, Д. Нілон), космодернізм (К. Морару), трансмодерн (Р. Магда), діджимодерн (А. Кірбі) тощо.

РОЗДІЛ 3

РИСИ ПОЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ДРАМАХ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «САМОГУБСТВО САМОТИ» Й «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЩ»

3.1. Художні особливості драми «Самогубство самоти».

Події п'єси «Самогубство самоти» Неди Нежданої розгортаються на даху міської багатоповерхівки. Головна героїня Вона піднімається туди, щоб скоїти самогубство через зраду коханого. На імprovізованій сцені-даху жінка зустрічає Його, безіменного чоловіка. Діалоги персонажів, які зрештою стають близькими один одному, супроводжує низка загадкових подій: несподівана знахідка, труп на даху, який пізніше виявиться манекеном, разом вони стають свідками прильоту НЛО. Авторка вдається до несподіваної сюжетної ситуації: у фіналі твору стає відомо, що вся дія – це реаліті-шоу, яке знімається на камеру і має глядачів, тому чоловік і жінка, зрештою, ухвалюють рішення стрибнути із даху з парашутом. Отже, залишається відкритим питання подальшої долі героїв, оскільки із сюжету твору невідомо, чи вижили вони після скоєного «самогубства самотності». Фактичне падіння персонажів відбувається на світанку, але соціальне самогубство Він здійснив раніше, коли завдяки темі свого дослідження опинився поза звичною іншим буденністю. Паралельно в драмі діють антропоморфні Кіт і Киця, які теж мають свій любовний трикутник, і «коли діють Коти, то Люди завмирають у “стоп-кадрі”, а коли діють Люди, то Коти ховаються» [Неждана Неда, с. 1]. Перший любовний трикутник людей, у якому діють Вона, її колишній чоловік та його нове кохання, приносить жінці відчуття душевного болю, відчаю й підштовхує до суїциду; другий — Вона, Він і її колишній — виникає спонтанно, на даху. Головна героїня потрапляє у другий трикутник, переживши нервові перенапруження через спробу самогубства й залишившись в емоційній залежності від чоловіка-зрадника.

Мотив самотності репрезентований низкою творів Неди Нежданої, зокрема «Угода з ангелом», «Мільйон парашутиків», «Коли повертається дощ», «І все-таки я тебе зраджу» тощо. Аналізований мотив у п'єсі «Самогубство самоти» порушено в заголовку, особливістю якого є персоніфікація образу самоти, що апелює до екзистенційного дискурсу. Як зазначає дослідниця Г. Довго, мотив самоти оприявнює одну з вічних проблем людського буття. За вченнями філософів (Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер), екзистенціалізм побудований на ідеї унікальності буття і покликаний віднайти, у чому криється невлаштованість життя людини [Sartre, 1946]. Самота як екзистенційна категорія знакує пошуки людиною себе в цьому світі, є «єдино можливою формою перебування екзистенційного суб'єкта в світі» [Росинська, 2007, с.12]. Із нею пов'язані такі екзистенційні питання, як відсутність сенсу існування, страх перед майбутнім, втрата кохання чи неусвідомлення власної унікальності.

У сильній позиції драми оприявнюється екзистенційна стратегія прочитання п'єси, що засвідчує внутрішню конфліктність дійових осіб. Персонажі гостро відчують відчуженість від довколишнього світу, у якому вони поки що безуспішно намагаються віднайти свою точку опори в житті. У постмодерністській літературі цей стан часто осмислюється як всеохопне відчуття відчуження й неприйняття особи іншими, «потреба людини відокремитися не тільки від світу людей, а й від самої себе» [Чаплінська, 2012, с. 155]. Дійові особи зображені в момент гострого переживання кризи особистості, що впливає на їхній подальший вибір долі. Наприклад, героїня п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» Марта теж відчуває внутрішню самотність, попри формальну наявність товариства в місті Без назви. Вона, подібно до Неї із «Самогубства самоти», розмірковує про суїцид, але зрештою не наважується на нього.

Авторка за допомогою опису градації внутрішнього стану героїнь демонструє їхню самотність: емоції відчаю, безнадії, тривоги, думки і «спроба» суїциду слугують засобами психологізації твору. Відзначмо, що

поетиці її п'єс важлива психологізація, увага до відтворення внутрішнього світу за допомогою звернення до прийому «театр у театрі», абсурдності часопростору, іронії та пастишу, інтертекстуальності (зокрема, це твори «Той, що відчиняє двері», «Угода з ангелом», «Загублені в тумані тощо»). Цим жіночим образам певною мірою властива інфантильність, проте якщо Марта прагне змін у власному житті та безіменному місті, то Галина, дійова особа драми «Коли повертається дощ», проживає подібну особистісну кризу, як і Вона із «Самогубства самоти». Героїнь зраджують кохані, що спонукає їх до роздумів про суїцид, але Галина знаходить в собі сили кардинально змінити життя, не потребуючи порятунку від інших, зокрема чоловіків. Відзначмо, що мотив зради є автотекстуальним у її творчості, набуваючи щоразу різних сюжетних нюансів (наприклад, «І все-таки я тебе зраджу», «Химерна Мессаліна» та ін.).

На імпровізованій сцені — на даху багатоповерхівки — жінка зустрічає Його, безіменного чоловіка. Від початку дійства Вона справляє враження людини, яка відчуває розпач і страх: «Великі очі, повні відчаю» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 3], — так характеризує її Він, навіть не бачивши обличчя, виділяючи таку портретну деталь як очі. Проте думки про самовбивство ще не стали панівними: героїня відступає від свого рішення, ще прагне бути почутою та врятованою [Колесникова, 2023, с. 152]. На це також указує постмодерністська ситуація іронічного обговорення суїциду: їй не байдуже, як вона виглядатиме після падіння, натомість Він знецінює і висміює намір піти з життя. Героїня не впевнена у кроку, який вона має намір здійснити: «Мені насправді важко на це зважитися...» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 10], тому намагається перекласти відповідальність на Нього, прохаючи вбити її. «Мені не хочеться жити» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 11], — це зізнання й подальша її оповідь про життя наштовхують на думку, що Вона не може існувати з тягарем самотності. Героїня закохалася, потрапила під вплив сильних почуттів: «Все було для мене іншим — з присмаком його» [Неждана Неда «Самогубство самоти»,

с. 12], тому через зраду коханого в її душі запанували відчай, порожнеча, якої вона прагне позбутися, обираючи смерть. Вона втілює в собі образ жінки, яка прагне бути коханою, водночас героїня впевнена, що після смерті буде інше, краще життя. Ми пристаємо на думку Н. Бойко, яка зазначає, що готовність дійової особи до суїциду є ознакою внутрішнього конфлікту, але знайомство чоловіка і жінки на даху знакує конфлікт зовнішній [Бойко, 2020]. Персонажі драми переживають кризову ситуацію, і це оприявнює екзистенційну проблематику твору: вони шукають вихід із ситуації тотальної самотності, відчуженості у спільному стрибку з парашутом. Утім, фінал не відкритий, тож чи розв'язуються ці конфлікту залишається загадкою для реципієнтів.

«Жінка, що не виносить душевного холоду» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 12], — так Він характеризує її. Мотив холоду оприявнює внутрішнє відчуття героїнею світу. Наприклад, у драмі «Коли повертається дощ» наявна згадка про холодну кімнату персонажів, у «Самогубстві самоти» фізично холодно стає на даху після зливи. Тож фізичний холод суголосний відчуттю екзистенційного холоду. Він стає одним із маркерів самотності, що штовхає людину до відчайдушних кроків у спробах позбутися цього відчуття. Мотив дощу для Неди Нежданої є автотекстуальним і символізує відродження, зміни, духовне очищення. Проте Вона висловлює внутрішній протест: «Я хочу, щоб скінчився цей клятий дощ» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 9], — говорить Вона. Подібно до Неї, Киця, містичне альтер-его героїні «терпіти не може дощу» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 9]. На відміну від Марти з «Коли повертається дощ», дійові особи цієї драми ховаються від нього, символічно прагнучи уникнути байдужості холодності світу, убачаючи сенс існування в коханні. Між дійовими особами постійно ведеться інтелектуальна гра (наприклад, сцена з прочитанням поезій чи вгадуванням імен) із застосуванням пародій, іронії, недомовленості («Дайте мені спокій! — Вічний?» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 4].

Мотиви самотності, суїциду в аналізованій п'єсі Неди Нежданої, що характерно для постмодерністської поезики, взаємопов'язані з ігровим аспектом, є сюжетотвірними та автотекстуальними. Наприклад, стан самотності жінки відображений також у таких драмах авторки, як «Той, що відчиняє двері», «Загублені в тумані» та «Голос тихої безодні». Антоніна та Анфіса, героїні драми «Загублені в тумані», проживають війну й не можуть відрізнити своїх від чужих — серед диму від бомб і обстрілів вони гублять себе («Де тут яка сторона буде завтра – хтозна» [Неждана Неда «Загублені в тумані», с. 17]). Віра та Віка з твору «Той, що відчиняє двері» найбільше бояться свободи, якої прагнуть («Вони кинули нам [вибір], як собаці кістку. Нате вам вашу свободу, подавіться нею» [Неждана Неда «Той, що відчиняє двері», с. 13]). Проблема вибору і свободи гостро постає й у аналізованих драмах: Марта, як і Вона, хоча й прагнуть іншого життя, проте насправді бояться його. На відміну від Марти, для якої проявом внутрішньої свободи стає смерть, Вона погоджується на стрибок із даху з чоловіком. «Я» героїні формується крізь призму кохання й уваги чоловіків, Його — перш за все через сприйняття соціумом. У минулому, на відміну від Неї, чоловіка не зраджували, але покинули через його холодність («...забув про її день народження» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 16]). Складно визначити, чи дійсно Він зміг покохати головну героїню, чи це також мало бути елементом шоу.

У драмі «Самогубство самоти» чоловік зображений як представник патріархального суспільства, що мріє про слабшу жінку поруч. Це виявляється в поведінці персонажа й манері спілкування з Нею: він виявляє зверхність і покровительство («Як мала дитина. Вам би ще в ляльки гратися...» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 5.]). Загалом, на перший погляд, це створює картину традиційних суспільних ролей, коли жінка в ролі більш слабкої людини, а чоловік — її рятівник. Попри іронічність та сарказм, яким сповнено їхнє спілкування, вони прив'язуються одне до одного, намагаючись позбутися почуття самотності й стати потрібними одне одному.

Щоб не відчувати всепоглинаючу самоту, їй потрібна увага, піклування від іншої людини. Коли у фіналі з'являються камери й лунає позакадровий голос, стає зрозумілим, що дійство на даху було частиною ріал-шоу, у якому за винагороду в десять тисяч бере участь герой Він, який сподівається запобігти самогубству іншої людини. Вона ж прагне зовсім іншого, тому перед камерами серед натовпу почувається незахищеною й ще самотнішою: «Ти виставив мене на посміховисько — рятівник знайшовся» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 20]. Отже, розчарована жінка намагається вкотре вчинити самогубство, проте тепер Він пропонує стрибнути разом і здійснити «самогубство самоти».

Звернення до формату шоу демонструє відчуженість людини в сучасному світі, знецінення її емоцій, страждань. Тож зникає межа між особистим простором людини, її інтимним світом, і масовістю, що є засобом іронічного зображення сучасного суспільства, у якому особа може стати несподівано для себе об'єктом спостереження, розваги з боку «іншого», утіленням якого в тексті постає натовп глядачів як позасценічний образ. На тлі цього образу особливо гостро вбачаємо протиставлення особистості й соціуму. Проте на передньому плані в екзистенційному дискурсі залишається індивід, і саме розкриття його внутрішнього світу мають на мені автори-постмодерністи. Розуміння приватного заступає відчуття «оголеності» перед масовою людиною (пригадаймо в цьому контексті концепцію «оголеної душі» С. Пшибишевського). Вона порушує логіку сценарію, умови якого диктує формат реаліті-шоу, і вдається до фізичної та символічної втечі — стрибає з даху, відмовляючись виконувати відведену їй роль масовим суспільством і розриваючи «тяжіння до безкінечності» [Михед, 2015, с. 200], притаманне телевізійним образам у літературі. Образ медіа використовується в постмодерністських текстах як певний «іспит» на самоідентифікацію персонажів, заперечення їхньої інакшості.

У творі окреслюється надпобутовий конфлікт «Я — Ми», у якому героїня прагне уникнути підкоренню моралі суспільства, тож суїцид — це також

символічна форма внутрішнього, екзистенційного протесту проти натовпу, відчаю й нестачі наснаги змінити власне життя на краще. Вона не хоче вмирати — героїня хоче жити не так, як жила до того, як піднялась на дах. Це також своєрідний спосіб привернути увагу колишнього коханого, примусити його шкодувати через зраду. Проте Він, кажучи, що «Йому все одно — будете ви жити чи ні» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 13], має рацію. Натомість героїні не вистачає сміливості піти проти юрби, тож Він бере участь у шоу, таємно прагнучи водночас довести всім свою думку щодо існування НЛО як вияву іншого буття. З одного боку, Він досягає свого: НЛО й прибульці, що знакують інший соціум (інший прояв світу), існують, і Вона як свідок це також може підтвердити. Проте іншопланетяни відмовились вийти на контакт із людьми й забирати їх із собою. Так дійові особи, не прийняті суспільством, опинились і зайвими для «чужих» (інопланетян). (Хоча в п'єсі питання справжності космічних гостей залишається теж під питанням.)

Обидва персонажі виявляються вразливими до суворих реалій життя, але водночас здатними на протест. Сцена з НЛО та іншопланетними гостями як своєрідний варіант інобуття, гри з масовими стереотипами вкотре оприявнює їхню самотність, неготовність існувати в суспільстві реаліті-шоу. Герой готовий слідувати за ними на іншу планету, адже не вбачає тут свого місця, себе серед «землян». На даху, у проміжному просторі між небом і землею, вони, буквально замкнені, опиняються поза соціумом на самоті, але згадка про реаліті-шоу руйнує цю ілюзію. Оприявнюється опозиція «свій — чужий», у якій відбувається підміна понять: умовно «чужі» стають «своїми», відтак навіть іншопланетяни вважаються героями-рятувальниками, сприймаються як шанс змінити своє життя, стають символом втечі від реальності, черговою втраченою ілюзією сучасності.

Коти, антропоморфні образи в п'єсі, є представниками потойбіччя, вигаданого світу. Двійником героїні «Самогубства самоти» є Киця, яка відзеркалює її сутність: істота з'являється на даху в той самий час, що і Вона,

і також є учасницею любовного трикутника. Киці важливо «бачити й відчувати», що на небі є Місяць [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 1], а не лише знати про це; подібно і Їй важливі почуття в усіх їхніх проявах. Період ночі знакує темряву душі, час таємниць, відсутність надії. Уночі, коли немає «натовпу», простіше оголити душу і бути відвертими. Також ніч оприявнює потойбіччя, плутає свідомість людей та дозволяє бути собою, тому важливого значення в аналізованому творі набувають мотиви сповідальності, звернення до психологізму.

У драмі наявний мотив Місяця: дія відбувається в період повня. За фольклорною традицією, в цей час пробуджуються істоти з потойбіччя, а місячні фази відповідно знакують народження та смерть духовну і фізичну, де повний Місяць — символ межовості. Це втілено в сюжеті драми: ситуація, що розгортається на даху, є визначальною для дійових осіб. За міфопоетичними уявленнями слов'ян, Місяць символізував відродження і смерть [Чебанюк, с. 78]. У драмі «Коли повертається дощ» мотив Місяця оприявлено в образі срібної «місячної» парасольки, що знакує для персонажів початок нового циклу.

Вона, як і Він, на даху взаємно намагаються один одним вивести не лише на правдиві розповіді, а й на справжні емоції, яких обом не вистачає, порятувати від душевного болю. Певною мірою між персонажами відбувається гра, що впливає на зміни жанрових особливостей твору: від мелодрами до детектива й реаліті-шоу. Манекен, якого Він приніс на дах на початку драми, здався Їй трупом, неначе сталось викривлення дійсності. Пошук ключа, з'ясування, хто є потенційним убивцею, суперечка, а потім і любові підводять глядачів до зміни жанру: виявляється, що все дійство було лише шоу. Неда Неждана звертається до принципу «чехівської рушниці»: у Нього в руках виявляється рушниця, яку на початку дії «переплутали» з пістолетом, і Кіт зазначає, що вона «обов'язково мусить вистрелити» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 16]. Посилання на цей прийом є автотекстуальним (зокрема наявне у драмі «Коли повертається

дош»). Протиставлення людського й тваринного світів Неда Нежданої перегукується з п'єсою сучасного автора О. Гавроша «Ромео і Жасмин», де тварини втілюють альтер-его персонажів.

Як зазначає дослідниця О. Когут, світ тварин у драмі цього сучасного драматурга є простішим і зрозумілішим, ніж світ людей [Когут, 2011, с. 109]. Поступово чоловік оволодіває увагою жінки, але «вона думає про іншого» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 14]. Тому за участі героїні формується новий любовний трикутник, у якому Вона кохає колишнього, а новий знайомий лише створює «ілюзію несамоти» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 14]. Стосунки чоловіка й жінки паралелізуються з тваринним світом: Киця, сидячи на даху з Котом, так само думає про іншого — Рудика. Коти віддзеркалюють істинні настрої та бажання персонажів і, на відміну від чоловіка й жінки, говорять між собою відверто. На відміну від тварин, історія Його й Неї виявляється сповненою лицерміства: вона починає прив'язуватися до незнайомця, а Він, користуючись із ситуацією, намагається поліпшити своє матеріальне становище. Нещирість перед іншим і собою, спроба втекти від власного «Я» є елементами гри, у яку свідомо й несвідомо грають персонажі. Подібно НЛО й гуманоїди, паралелізуються чоловіком із суспільством, члени якого так само є незбагненними одне до одного, як і іншопланетяни: «...насправді що ми знаємо один про одного?» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 17]. Тож персонажі буквально ілюструють відому екзистенціалістську тезу про «закиненість у світ». Коли ця ілюзія величі розбивається («гуманоїди» відмовилися виходити на контакт), чоловік втрачає сенс життя. Світ сприймається персонажами як пастка, із якої є лише один вихід — смерть. Він і Вона мають різні цілі й цінності в житті, але не відчують себе потрібними та реалізованими.

Важливою для декодування тексту є інтермедіальність: драма синтезується з музичним мистецтвом. Усі персонажі мають свої теми-мелодії, під які вони з'являються на сцені та які характеризують їх та їхні дії.

Зокрема, тема котів — комік-стріп «Танець котів», проста музика, що відображає легкість у поведінці та характері цих персонажів. На відміну від людей, вони не ускладнюють власне життя й не драматизують такі ситуації, як, наприклад, зрада чи невзаємне кохання. Натомість музичні теми Її та Його сповнені символізму, які авторка драми вводить для того, щоб якомога глибше розкрити емоційно-почуттєву сферу тексту, надати образам художньої довершеності. Його тема — це джаз, музичний жанр, «який пов'язує із формуванням американської культури» [Білоножко, с. 22].

Джаз поєднує в собі різноманітність музичних стилів і сенсів, і в тексті допомагає передати прагнення головного героя до внутрішньої свободи, спробу подолати кризу особистості. Дослідниця Л. Білоножко наголошує на тому, що хронологічно виникнення джазу з так званою європейською кризою на межі XIX та XX століть. Музичний образ паралелізується з кожним персонажем, який проживає особистісну кризу, тож можемо припустити, що Його, Її життя-мелодія вирізняють їх із натовпу й водночас засвідчують бажання змінити життя, стати вільними. Науковиця зазначає, що «джаз як явище культури тісно пов'язаний із питаннями взаємодії індивідуума та соціуму» [Білоножко, с. 22].

Джаз є імпровізацією, як і «гра» персонажа, учасника шоу, оскільки події на даху розгортаються не за сценарієм з визначеним фіналом. Цей стиль у музиці виник у відповідь на несвободу та став викликом і виразником мрії про волю. Ці проблеми суголосні Йому як індивідові, який усе ще залежить від думки більшості й не наважується заявити про себе як про особистість, що здатна домогтися успіху в обраній сфері діяльності. Тема жінки має назву «Найт-Осінь», тож можемо припустити, що авторка обирає класичну музику, щоб показати внутрішній світ героїні. У ній виділено мотиви ночі й осені, які знакують меланхолійний, сумний настрій, відчай людини і «завмирання» всього живого. У драмі також зазначено, що спільна музична тема дійових осіб — елегія, суголосна настрою героїв. Такі мотиви наштовхують на меланхолійність, натякають на мотиви нещасливого кохання й тотального

почуття зайвості у світі. У п'єсі простежується тема «Тривога», яка виявляє панівний психічний стан, притаманний дійовим особам: «Вони обоє, як на голках. Я аж звідси відчуваю дику нервову напругу. Шалений запах тривоги» [Неждана Неда «Самогубство самоти», с. 9], — зауважує Киця. При цьому вона, як віддзеркалення головної героїні, відчуває те саме.

Зміни настроїв дійових осіб супроводжуються змінами тональності мелодій: від джазових та елегійних до теми «Люди — падіння». Прикметно, що відповідно до сюжетних подій зростає драматична напруга твору, що у фіналі може реалізуватися у спільному стрибку з парашутом. Натяки на можливу розв'язку конфлікту супроводжують п'єсу від самого початку: наприклад, притягнувши манекен на дах, Він світить униз ліхтариком, вочевидь, намагаючись «виміряти» відстань до землі. Можемо припустити, що це підготовка до реал-шоу, про яке глядачі й героїня дізнаються наприкінці твору. Коли з'являється Вона, чоловік телефонує комусь і чіпляє на дах якийсь пристрій. Можна зробити висновок, що детективна лінія наявна від самого початку розвитку сюжету, зокрема пов'язана з виникненням трупа-манекена. На початку драми головний герой, щоб розпочати розмову, порівнює місяць із втомленим сонцем. Ця метафора перегукується власне з персонажами, даючи надію на щасливий фінал: їхній внутрішній світ не згас, а загубився в темряві.

Досліджуваним п'єсам, як і постмодерній драматургії загалом, притаманне звернення до міфологічної парадигми. Науковиця О. Бондарева зазначає, що міф у сучасній драмі став «матеріалом художньої гри; продуктивною ілюзією та формою масової свідомості» людей [Бондарева, с. 25]. На думку М. Гуцол, митці за допомогою звернення до міфу моделюють характери персонажів у своїх творах, надиктовують стиль їхньої поведінки. Міфопоетична творчість може втілюватися в прийомах гри, міфологемах і образах-символах. Вона суголосна з інтертекстуальністю й часто автори-постмодерністи звертаються до міфотворчості з метою «модернізувати», «осучаснити» міф і наповнити його новими сенсами. Ці ознаки сучасного

міфу вбачаємо у драмі «Коли повертається дощ, зокрема, це образ Тіні, на містичності якої авторка наголошує від початку твору.

У творі також наявний мотив безсенсовості існування та відсутності змін. Вона — романтична й творча особистість, яка тривалий час займається «переселенням душ» [Неждана Неда «Самогубство самоти, с. 12]. Розчарування в попередніх сферах діяльності (археологія та музейні екскурсії) фрустрували жінку, вона займається стабільною, але нудною працею. Марта з «Коли повертається дощ» не виносила нудьгу, і так само нудьга дошкуляє героїні Їй: вона має квартиру, стабільний високий дохід, рідних, але це все знецінюється перед відсутністю кохання, яке для героїні дорівнює сенсу існування. Авторка вдається до іронічного викриття вад масового суспільства, у якому панує культура шоу: дивитися на страждання стало черговою розвагою людей ХХ століття, де герої-рятівники піднімають рейтинг шоу.

У п'єсі драматургиня створює ілюзію телеекрану за допомогою залучення телевізійних прийомів, посилюючи її другою сюжетною лінією з Котом і Кицею (про ці прийоми також згадує Л. Закалюжний [Закалюжний, 2017]). У виставі люди й коти діють по черзі, за рахунок чого з'являється ефект стоп-кадру: вимикається кадр з чоловіком і жінкою — вмикається кадр з Котом і Кицею, і навпаки. Тож на сцені виникає відчуття «безперервної зйомки» [Закалюжний, 2017, с. 183], що сприяє розмиканню замкнутого часопростору, перенесенню дійства в уявний медіапростір.

Важливим для розуміння поетики п'єси «Самогубство самоти» є окреслення конфлікту як «зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей...» [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 373]. Т. Вірченко визначає конфлікт як «спосіб мотиваційного й причинно-наслідкового пояснення подієвого ланцюга через протиставні відношення між носіями протилежних ідей» [Вірченко, 2012, с. 20]. В аналізованій драмі ми простежуємо як художній конфлікт (що «охоплює образи узагальнені» [Вірченко, 2012, с. 20]) вербалізується в репліках дійових осіб. Так перший

конфлікт виникає при першій зустрічі на даху між Нею і Ним. Насмішки та іронія, якими чоловік створює антисуїцидальну атмосферу, відволікають жінку від рішення стрибнути (яке, утім, не було остаточним). З'являється враження, ніби для Неї цей стрибок — не лише крик про допомогу, а й гра. Він із легкістю затягує її у власну детективну гру, якою, як ми згодом розуміємо, фактично керує до самого стрибка. За характером і поведінкою герой схожий на Марка з п'єси «Коли повертається дощ»: це дещо інфантильні чоловіки з бажанням домінувати, яким складно керувати своїм життям без масок і гри. У досліджуваній драмі мотив «театр у театрі» оприявлено в модерному вигляді: персонажі проживають свої емоції, що, як виявиться, транслуються на загал у формі шоу. Якщо у творі «Коли повертається дощ» ролі розкриваються у фіналі, після завершення «вистави», то в «Самогубстві самоти» Вона не грає, а розкриває емоції на публіку.

Отже, головні героїні обидвох драм зображуються по-своєму самотніми. П'єсам властива екзистенційна проблематика, зокрема проблеми безсенсового існування, життя та смерті, невзаємного кохання й пошуків свого місця в житті. Мотив гри та звернення до ріал-шоу сприяють показу їхньої самотності, разом із тим авторка вдається до іронії, що властиво як постмодерністським, так і драматичним творам Неди Нежданої. Мотив самотності у драмі акцентовано на рівні заголовка, якому властива персоніфікація й апелювання до екзистенційного дискурсу. Жінка не стільки прагне товариства, скільки порятунку від внутрішньої самоти, стану відчаю. Відзначмо, що мотиви самотності, суїциду в аналізованих драмах авторки є сюжетотвірними.

3.2. Постмодерністська поетика п'єси «Коли повертається дощ».

Об'єктом нашого дослідження є п'єса Неди Нежданої «Коли повертається дощ», датована 2008 роком. Драма «Коли повертається дощ» була включена до каталогу кращих п'єс Європи «Європейський театр сьогодні: п'єси», «Європейської театральної конвенції» (2012).

До вивчення художніх особливостей творчості мисткині звертаються В. Корольова, О. Бондарева, Т. Вірченко, Н. Веселовська та інші. Особливу увагу критики приділяють жанрово-стильовій специфіці, тематико-проблемним площинам та комунікативним стратегіям аналізованої драми, рисам поетики постмодернізму. Науковці акцентують на умовності зображуваного світу, у якому панівними стають звичка, гра, театральність, абсурдність, ритуал (А. Ткалич, Ю. Скибицька, Ю. Чоплик). Разом із тим провідні мотиви п'єси на сьогодні неповні досліджені, що і зумовлює актуальність теми цієї студії.

У творі налічується лише семеро дійових осіб, зокрема це редактор газети Марк; його нешлюбна дружина, модельєр весільних суконь Марта; директор місцевого кладовища П'єро; директор місцевого музею, історик Андрій; господиня й кельнерка кав'ярні «Під парасолькою» Галина та молода дивакувата дівчина Тінь. Усі персонажі мешкають у невеличкому місті Без назви, де ніколи нічого не змінюється і не відбувається. Із розмови П'єро та Андрія читачі дізнаються, що до їхнього міста переїхала чужинка й відкрила кав'ярню. Дійові особи, як ми розуміємо з реплік персонажів, не вперше розпочинають гру, мета якої — вигнати незнайомку з міста задля збереження незмінної стабільності. Вони погрожують їй, роблять несподівані пропозиції і жахають провокативними розмовами, тож Галина не з власної волі залучена до гри, зініційованої містянами.

Підзаголовок до драми «небезпечна гра на дві дії» стає інтерпретаційним кодом п'єси. Мотив гри у п'єсі «Коли повертається дощ» наскрізний, тож у художньому світі він парадоксально знакує збереження його сталості та убезпечення себе від можливих змін. Герої твору, віком 27—35 років, справляють враження людей, які живуть за одним сценарієм. Зазначений лейтмотив авторка посилює художнім прийомом «театр у театрі», відомим із часів Відродження (наприклад, комедія В. Шекспіра «Як вам це сподобається»). Цей прийом оприявнює ілюзорність, умовність зображуваного світу й апелює до вислову «весь світ – театр», уподібнюючи

життя, театр і гру. За допомогою прийому «п'еса в п'есі» авторка сюжетно пов'язує долі персонажів: дійові особи існують-грають імпровізуючи, «надягають безлику маску» [Бабіна, 2018, с. 299], що стає ознакою театралізації дійсності. Саме завдяки цьому проступає справжнє «Я» персонажів, що наближує їх до пізнання самих себе.

Як зазначає Н. Веселовська [Веселовська, 2015, с. 10], у драмі мотив гри є сюжетотвірним. Разом із мотивом дощу він є важливим чинником групування персонажів, оскільки саме гра – це єдине, що об'єднує чотирьох персонажів: Марту, Марка, П'єро та Андрія. Поза грою вони не існують як дружнє товариство, у них немає спільних захоплень, їм властиві різні прагнення та цінності. Мотив гри оприявнює відсутність у дійових осіб бажання до змін як прояву життя. Авторка використовує прийом умовності: створює образ світу, у якому співіснує реальне й ірреальне. Кожен із персонажів виявляється водночас заручником і зберігачем умов абсурдного існування. Модельєр Марта, журналіст Марк, директор кладовища П'єро та історик Андрій є представниками інтелігенції, у якої немає бажання і внутрішньої необхідності змінювати свою дійсність. Тож авторка іронічно окреслює образ інтелігента, який уникає самого життя, і за допомогою засобів комічного, уникаючи дидактики, осмислює стереотип, що світ здатна трансформувати інтелігенція. Ніхто з персонажів містечка, за винятком Марти й Тіні, не прагне змін. Отже, гра оприявнює найбільший страх перед буттям і самотність дійових осіб; вона стає семантичною межею, що поділяє художній простір драми на «свій», містифікований, безплідний, у якому існують мешканці містечка Без назви, та потенційно «інший», невідомий і омріяний. Проте порушення правил та відмова від гри спричиняють зміни в місті Без назви [Колесникова, 2022, с. 167].

У драмі ігровий мотив, властивий естетиці бароко, романтизму, модернізму й постмодернізму, виявляє абсурдність зображуваного світу з його порожнечою, що підтверджується репліками персонажів, ремарками та символами. Уже на початку драми вказано на негативні ознаки

зображуваного світу, у якому панує холод («Кімната. Стильна. Затишна, але холодна» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]), тотальна похмурість, засуха, «...негостинність до чужих» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 3], немає новонароджених. Тут існують журналістика без новин, музей без нових поповнень, тож справжність заступає імітація життя («Всі робимо щось із повітря» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 6]). Марта шиє весільні сукні, але ні вона, ні інші містянки не можуть їх вдягнути як наречені. Здається, у Марка і Марти немає нічого спільного, а їхнє сумісне нешлюбне проживання давно перетворилося на звичку. При цьому жінка прагне змін, наприклад, пропонуючи Маркові одружитися, народити дитину, але чоловік відмовляється від можливості позбутися звичного існування. Натомість він прагне «грати», що, з одного боку, є підміною справжнього життя, із другого – проявом підсвідомого страху втратити ілюзію сталості їхнього існування. Роль Марти в «дійстві», що розпочали персонажі, є ключовою, оскільки для неї гра є важливою, екзистенційно складною.

У фіналі твору авторка не дає сюжетної відповіді, чи змогла би жінка скоїти самогубство, про яке вона говорила протягом усієї п'єси, і що знакує для героїні вихід із пастки несвободи, чи й далі б «жила у задусі». Стосунки Марка й Марти, можливо, є такими, що себе вже вичерпали: для чоловіка вона є зручною як співмешканка, проте він не бажає чути, що турбує його цивільну дружину. Його зверхнє та часом насмішливе мовлення («Господи, ти як дитина» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]) і відверті маніпуляції («Тобі що погано так, зі мною? Тоді, може вже краще розійтись?») [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]) лише провокують страждання жінки. Їхні стосунки співзалежні, у яких Марко відчуває себе головним героєм. На відміну від П'єро та Андрія, його методи — це погрози, приниження та залякування, що створює враження про нього як слабкої людини. Іноді Марті здається, що чоловік краще за неї її прагнення й бажання [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 2].

«Здається, тобі справді треба піти до лікаря, тільки до іншого» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 2], — подібні пасивно-агресивні закиди з боку чоловіка замість спроби розібратися в почуттях дружини морально знищують Марту. Свята для Марка є зайвим клопотом, реклама ж суконь, яка може допомогти дружині самореалізуватися, цирком: «Я не хочу бути живим манекеном» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]. Варто відзначити, що звернення до образу манекена як прояву симуляції реальності є автотекстуальним, який, наприклад, у п'єсі «Самогубство самоти» є важливою деталлю для розвитку сюжету.

У драмі не зазначено, коли і за яких умов у місті зник дощ і як із цим пов'язані нездорові стосунки між героями. Н. Веселовська зазначає, що художній світ, змодельований Недою Нежданою в п'єсі, незвичний і абсурдний [Веселовська, 2015, с. 12] своєї побудовою. Але також ця абсурдність сприяє множинному трактуванню закладених сенсів, коли реципієнти можуть побачити в тексті алюзію на власне життя. У тексті прийом «театр у театрі» стає засобом зображення дійсності та подвоєння реальності (риси метадрами). Потреби в динамічному житті, справжності в місті Без Назви провокують зміни — ігрове поле стає способом взаємодії між дійовими особами.

П. Дениско, досліджуючи прийом «театр у театрі», зазначає, що за його допомогою автор «стирає відмінність між театром і життям» [Дениско, 2011, с. 145] (наприклад, він представлений у творчості таких видатних драматургів, як В. Шекспір, П. Корнель, Л. Піранделло, М. Куліш, Я. Мамонтів, І. Багряний та інші). Удаючись до цього прийому, Неда Неждана масштабує драматичний конфлікт, оприявнюючи таким чином недосконалість і хиткість холодного світу-симуляції.

Дійові особи усвідомлюють абсурдність свого існування, власних дій, тож у драмі порушено філософську проблематику: вічні питання життя і смерті, кохання, зради себе, чесності, самотності, цінності людського буття. Мешканці міста діють за єдиним сценарієм, вони звично роблять грошові

ставки на те, чи покине чужинка місто. Неда Неждана ускладнює мотив звернення до образів карт, які по черзі витягують герої, розподіляючи таким чином ролі; хіромантії (сцена з П'єро й Галиною); «сценарієм» можливого похорону Марти та вигнання Галини; срібної парасольки; іменем П'єро, що апелює до французької театральної-комедійної та модерної культури. Його амплуа – нещасливого, дещо інфантильного чоловіка, проте в сцені з Галиною саме з його вуст лунають непристойні пропозиції. Він претендує на тіло героїні навіть після її смерті («Тіло мені потрібно для захоронення. Ви збираєте свою клієнтуру, а я свою...» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 11]). Несподівано саме цьому персонажеві вдається відчувати душевний біль героїні, спричинений зрадою близької людини. (До образу П'єро Неда Неждана також звертається в біографічній п'єсі «І все-таки я тебе зраджу», де персонажі П'єро та Арлекін символічно втілюють ідею конфліктності буття.) Марту, чиє ім'я в перекладі з давньоарамейської означає «володарка», справді можна назвати «володаркою» дощу, оскільки саме вона віддала йому своє життя. Смерть героїні, яка здатна віддати дощу душу, припиняє довготривалу гру, відроджуючи таким чином світ, у якому, можливо, запанує інше життя.

Марта єдина з дійових осіб, хто опирається, бунтує проти стереотипного існування. Її бажання зникнути із цієї дійсності зрештою реалізовується, але разом із тим її мрія побачити дощ уже не буде здійснена. У цьому вбачаємо постмодерністську іронію, що підтверджується концептуальністю мотиву гри (сценарністю, «грою заради гри»), який структурує всю сюжетну дію драми. Тікаючи від самотності (у п'єсі, до речі, іноді надемоційність є психологічним показником внутрішнього конфлікту), персонажі надягають маску «іншого».

Кожна з масок так чи так оприявнює істинні настрої та характери героїв: наприклад, це прагнення Марти смерті, що означає для неї зміни, тож здається, нібито від початку п'єси вона вже грала свою «виставу»; хитрість та безпринципність Марка, бажання мати родину Андрія. Галина

зображується як людина з іншого світу, саме тому вона може змінити звичний світ, «переграти» негативні настанови містян. Гра виявляє кризове існування в місті Без назви та стає опосередкованим характеротвірним чинником, виявляючи потаємні бажання кожного з персонажів. Обираючи певну роль, персонаж отримує можливість побути іншим, позбавитися відчуття самотності.

Мотив гри в п'єсі семантично пов'язаний з образом дощу, який знакує зміни: без нього панують тотальна задуха, безпліддя («...вже скільки років — жодної дитини... Може, клімат такий...») [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]). У міфології вода (дощ як подарунок богів) часто пов'язується з ритуально-обрядовою діяльністю первісної людини, наприклад, це ритуал жертвоприношення задля подолання засухи. У мистецтві він осмислюється як символ очищення, змін, родючості, гармонії [Трессидер] (наприклад, «Стариган із крилами» Г. Маркеса, «Легенда про третього голуба» С. Цвейга, «Три товариші» Е. М. Ремарка).

У драмі Неда Нежданої мотив дощу оприявнюється в метафоричному заголовку, з яким пов'язана художня ідея твору. Лексема «дощ» часто звучить у розмовах персонажів (наприклад, діалоги Марти й Марка, Галини й Тіні). Зрештою, усі дійові особи теж групуються за ставленням до нього: це ті, хто очікує на дощ (Марта, Галина, Тінь), і ті, хто його не бажає (Марк, П'єро, Андрій). Насамперед для Марти він символізує бажані зміни, проте неповні усвідомлені самою героїнею: прагнучи нового, вона хоче заповнити духовну порожнечу, яку жінка, на відміну від Марка, Андрія та П'єро, відчуває. Драматургиня постійно наголошує на потребі гармонізації людини через духовне оновлення, омовіння її дощем [Колесникова, 2022, с. 167].

Назва кав'ярні «Під парасолькою» Галини видається іронічною, про що свідчить реакція персонажів, наприклад, репліки Андрія та Тіні: «Ви будите спогади про дощ. Це жорстоко. Це як згадувати втрачене кохання» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 8]. Образ парасольки — це водночас і художня деталь, що стає важливим засобом ритуалу з повернення дощу:

«Від перевертнів рятують срібні кулі, а від бездощів'я — срібна парасолька...» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 8]. Ритуал з отрутою і срібною парасолькою знакує можливість людини наповнити застиглий світ живими почуттями. З другого боку, «під парасолькою» знакує захист від змін, і прагнення морально притлумити Галину символізує бажання персонажів убезпечити себе від змін.

Уособленням духу дощу постає Тінь, яка здійснює ритуал жертвоприношення, обираючи жертвою йому Марту. Символіка срібного кольору пов'язана з потойбіччям, світом перевертнів та водою. Недарма Тінь наполягає пофарбувати в цей колір звичайну чорну парасольку й підтримує Галину в бажанні «вивести їх (містян) на чисту воду» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 21], вважаючи, що цьому сприятиме срібна парасоля. Прикметно, що в п'єсі дощ іде саме вночі, оскільки срібло асоціюється з Місяцем, часом ночі та жіночим началом. Тінь постає у творі як героїня, яка належить одночасно двом світам — реальному й потойбічному, є утіленням дощу, що замкнений у людському тілі [Колесникова, 2022, с. 78].

«Дощ помер, і світ захопив дух пустелі... Він забирає волю і відчуття, і всі спрагли того, чого не можуть сягнути, ані краплі...» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 15], — цей вислів суголосний філософським ідеям Ф. Ніцше, А. Шопенгауера. У символічній традиції пустеля завжди знакує безпліддя, простір, у якому панує зло (порівняймо з біблійною інтепретацією цього образу). На думку Тіні, темне начало (дух пустелі) захопило душі містян і тримає їх у полоні. Героїня знає, що саме воно породило безвільність та бездіяльність, але у творі залишається відкритим питання, чому містяни піддалися цьому злу. Важливого значення набуває образ піщаного годинника, з яким Тінь співвідносить існування персонажів: «...нічого не стається, а лише пісок сиплеться крізь вузьку щілину сну, і тіло, як пісковий годинник, перевертається, і немає зупину піску...» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 15]. У драмі він знакує незмінність, що панує над усім, й утілює собою постмодерністську пастку існування людини.

На думку М. Штогрин, образ безіменного міста-пастки є ознакою міфологізованого «сюжетного хронотопу», якому властива закритість. Події у драмі відбуваються у двох локусах — це кімната квартири Марти й Марка та кав'ярня «Під парасолькою», тож переважає закритий простір, у якому нічого ніколи не змінюється й до якого складно потрапити. Щодо особливостей художнього часу у першій ремарці зауважено, що події відбуваються «...буцімто в наші дні» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]. У локусі квартири панує задуха та нудьга: «Хіба буває більша нудьга ніж тепер?» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]. Так Марк, характеризуючи життя в містечку, каже, що «Все спокійно, як на цвинтарі...» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 2]. У драмі наявна кільцева композиція: історія завершується там, де розпочиналась, проте змінюється семантика художнього простору, важливими ознаками якого є умовність і театралізованість, що становлять особливість поетики драми.

У п'єсі «Коли повертається дощ» образ задухи конотується мотивом відсутнього сонця: «На вулиці так похмуро, ніби йде дощ» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 1]. У такий спосіб у драмі формується образ міста, у якому панує задуха, порожнеча, похмурість і сірість, мертвенність; як камінної пустелі, мешканці якого імітують звичний плин буття, підкреслено відмежовуються від реальності. Наприклад, це образ вікна, за допомогою якого авторка демонструє страх персонажів перед новим: «Людам потрібне не тільки свіже повітря — все свіже, інакше вони задихаються» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 17].

Посиліє драматичну напругу в п'єсі мотив самогубства. Марта, розігруючи свою чергову роль перед Галиною в кав'ярні, озвучує бажання — померти, що лякає нову мешканку міста. Модельєрка не може знайти власне місце в житті, тому почувається зайвою, але, на відміну від Галини, не має волі кардинально змінити своє існування: «Тільки Марта робить щось реальне – та воно нікому не потрібне» [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 5]). Мотив самогубства, смерті у драматургії Неди Нежданої є

автотекстуальним. Наприклад, у творі «Самогубство самоти» для головної героїні суїцид — це можливість привернути до себе увагу; в «Угоді з ангелом» персонаж прагне піти зі світу абсурду через непорозуміння з оточенням. Дійових осіб названих п'єс об'єднує почуття тотальної самотності та безвиході, втоми від життя. Прикметно, що слова Марти про смерть до її трагічного фіналу ніким з її оточення не сприймалися серйозно, окрім Галини (адже жінка сама мала подібні думки, зумовлені почуттями безвиході й болі через зраду близької людини). Саме на «вечірці-похороні» Марти, завдяки жертві модельєри, коло розмикається — і нарешті йде довгоочікуваний дощ, який означає бажані зміни для його мешканців. Неда Неждана, звертаючись до мотивів задухи, самогубства, відсутнього сонця, порушає екзистенційні проблеми вибору, самотності, відчуженості особи.

Героїня Тінь виконує вирішальну роль у таких очікуваних змінах: саме вона здійснює ритуал для повернення дощу в місто. Її «...врода якась дивна, ніби іграшкова» Неждана Неда [Неждана Неда «Коли повертається дощ», с. 8], і це виявляє ще один репрезентант світу-гри. У репліках П'єро міститься характеристика дівчини, яку містяни вважають божевільною; у тексті не подано інформації про вік героїні, її походження. У певному сенсі її представлено як потойбічну істоту, котру ніхто не може трактувати й тому уникають. Через цю героїню втілено мотив безумства, притаманний поетиці постмодернізму. До осмислення міфологеми тіні неодноразово звертались митці, філософи, психоаналітики, культурологи, міфологи, наприклад, Платон у «Міфі про печеру», А Шаміссо «Дивна історія Петера Шлемеля», Г. Х. Андерсен у казці «Тінь». Тінь постає символічним утіленням душі Марти, яка також прагне повернути дощ як символ істинного в життя містян. Тому логічно, що у фіналі твору зі смертю Марти має зникнути і її двійник Тінь. Усвідомлення духовної порожнечі, прагнення віднайти істинну себе зумовлює самотність героїні, нерозуміння її Марком, тривожність через безсенсовість життя як гри. Жінка відчуває себе не вільною людиною, а жертвою міста і, певною мірою, товариства.

Тінь, яка завжди була поза товариством, але вважалась божевільною, є також втіленням інакшості: відрізняючись від натовпу, вона не була прийнята ним. Марта, яка залишалась у дитячому психологічному віці, привертала до себе увагу фразами про самогубство. Героїня прагнула бути почутою і врятованою, не в змозі врятувати себе самостійно. Як і Вона з «Самогубства самоти», жінка не хотіла йти з життя, а прагнула жити інакше. Наприкінці п'єси подвійна «гра», яку вела жінка (у товаристві та з товариством) і життя перетинаються, змінюється реальність, у якій дощ символізує оновлення і зміни. Конфлікт драми ми вбачаємо як глобальний (страх змін і прагнення до них), так і міжперсонажний: між дійовими особами немає згоди, і кожне їхнє спілкування сповнене «шпичками» на адресу одне одного або пасивною агресією. У творі можна відзначити елементи сатири та глибокого аналізу соціокультурних аспектів.

Отже, спроби персонажів вигнати чужинку виглядають як символічна опозиція до нового та невідомого в суспільстві. Тому тільки гра стає тим вільним простором, де дійові особи можуть бути по-справжньому собою, а дійсність перетворюється на сцену, де штучно створений світ протистоїть реальному життю. Так у п'єсі це місто, де нічого не відбувається, натомість у грі вирує «безпечне» життя. Дійові особи п'єси всіляко намагаються поставити під сумнів можливість існування іншої моделі буття. У досліджуваній драмі персонажам-чоловікам, які прагнуть стабільності, авторка протиставляє героїнь, для яких зміни, як позитивні, так і негативні, знакують розвиток, психологічну зрілість. У творі наявні риси «шизофренічного мистецтва» [Джеймісон, 2019, с. 217]: місто Без назви живе в безкінечному сьогодні, де не відчувається змін у часі й просторі. Подібно в «Самогубстві самоти», за фабульний час персонажі проживають кілька життєвих історій, насправді не проживаючи жодного. Щоб вийти із цього замкненого кола, Марта жертвує собою в ім'я змін, Він і Вона стрибають з даху. Озакою аналізованих драм також є притаманна їм умовність, коли природне накладається на надприродне, реальне заступає штучне.

П'єсі властиві іронія, плюралізм, інтертекстуальність, поєднання реального та ірреального (містичний образ Тіні й місто поза часом і простором). Спротив стереотипам Марти більшості закінчується самогубством героїні, тому Тінь як вияв інакшості, героїня-двійник зникає разом зі смертю героїні.

Висновки до розділу 3

У п'єсі «Коли повертається дощ» Неди Нежданої порушено мотиви гри, дощу, тіні, самогубства й задухи. Мотив гри, заявлений у підзаголовку твору, осмислюється в постмодерністській драмі парадоксальним чином як ознака сталості, циклічності театралізованого буття й оприявнює ідею спротиву особистості стереотипам масової свідомості, проблему безсенсовості існування людини, коли за допомогою гри симулюється саме життя. Разом із мотивом дощу він також є чинником групування й характеротворення персонажів. Драма має риси психологічної: у ній мисткиня порушує питання екзистенційні питання самотності, пошуків себе у світі, внутрішньої тіні, інфантилізму та свободи, відчаю.

«Самогубству самоти» властивий жанровий синтез (від мелодрами, психологічної драми до детективу й ріал-шоу), провідними є мотиви самотності, самогубства, гри, «театру в театрі»; у ній використано образи тварин (котів) як альтер-его людей. Два любовних трикутники, які проживають Він і Вона, Киця і Кіт, фактично мають один сенс, проте проживають їх по-різному. Мотив самотності в п'єсі «Самогубство самоти» порушено в заголовку, особливістю якого є персоніфікація образу самоти, що апелює до екзистенційного дискурсу. Персонажі гостро відчують самотність, непотрібність, зайвість у цьому світу і соціуму. Головні герої Неди Нежданої представлені в момент гострого переживання кризи особистості, що впливає на їхній подальший вибір долі чи смерті. Ця п'єса має риси психологічної, і в ній яскраво представлено емоційно-почуттєвий спектр, який проживають чоловік і жінка: від безнадії, тривожності, думок

про суїцид до тимчасового піднесення й врешті відчаю й надії, які штовхають їх на стрибок з даху. На те, що життя для головної героїні ще не остаточно втратило сенс, указує постмодерністська ситуація іронічного обговорення суїциду і реакція на знецінення Ним її особистісних переживань.

Звернення до формату шоу демонструє стан відчуженості, відчаю людини в сучасному світі, знецінення її емоцій. Тож зникає межа між особистим простором людини, її інтимним світом, і масовістю, що є засобом іронічного зображення сучасного суспільства, у якому особа може стати несподівано для себе об'єктом спостереження, розваги з боку «іншого», утіленням якого в тексті постає натовп глядачів як позасценічний образ. Важливою для декодування тексту є інтермедіальність: драма синтезується з музичним мистецтвом (музичні теми). Отже, в аналізованій п'єсі ми виділяємо такі ознаки особливості поетики тексту, як іронічність, звернення до екзистенційного дискурсу, інтертекстуальність, мотиви суїциду, самотності та кохання, проблеми панування в культурі масового суспільства тощо.

ВИСНОВКИ

Для цілісного аналізу драм Неди Нежданої нам було необхідно звернутися до теорії постмодернізму — явища, властивого для культури другої половини ХХ — початку ХХІ ст. За твердженням одних дослідників, кінець 50-х — початок 60-х рр. ХХ ст. — час, коли почала формуватися «постмодерністська домінанта» — синтез жанрів та стилів. Е. Істхоуп вважає, що постструктуралізм зародився в 1962—1972 рр.; В. Лейч наголошує, що деконструктивізм («новий неокритицизм») — у 1968—1972 рр. Ф. Джеймісон зазначає, що поняття «постмодерн» увійшло до вжитку ще в 1870-х рр., але науковий термін почав функціонувати не раніше 50—60-х рр. ХХ ст. О. Павлов пристає до думки Е. Гідденса та Ф. Саттона, що становлення постмодерну датоване початком 1970-х років.

На думку одних дослідників, терміни «постмодернізм» і «постмодерн» є абсолютними синонімами. Натомість М. Епштейн називає постмодернізм першим етапом постмодерну; В. Шапинський та Л. Зибайлов вважають постмодерн добою, яка змінює модернізм, постмодернізмом же — тенденцію, черговий етап розвитку світової культури. Під терміном «постмодерн» О. Павлов розуміє історико-культурну ситуацію, під постмодернізмом — течію в мистецтві і соціальній культурі. Наукові спостереження Л. Терещенко засвідчують той факт, що на сьогодні під постмодернізмом розуміють певний етап у розвитку культури або/й тип світосприйняття. Ознаками поетики постмодернізму є змішування жанрів і стилів, прийом «гра у грі» (за Т. Гундоровою); іронія та пастиш (Ф. Джеймісон), симулякр, інтертекстуальність, анонімність, фрагментарність тощо, що зумовлено й специфікою постмодерністського персонажа, який демонструє різницю між «собою» та «іншим» (Т. Гундорова).

П'єсу Неда Нежданої «Коли повертається дощ» критики вважають зразком фентезійної драматургії (Н. Мірошніченко). В аналізованому творі відзначено звернення авторки до знакових *постмодерністських* рис: іронія, інтертекстуальність (Ю. Скибицька), прийом «театр у театрі» (А. Ткалич, Ю. Скибицька, Ю. Чоплик), парадоксальність, символічність, умовність зображуваного світу, у якому панівними стають звичка, гра, абсурдність, ритуал (А. Ткалич, Ю. Скибицька, Ю. Чоплик), поєднання реального та ірреального, високого й вульгарного (В. Шинкарук, Л. Терещенко).

Дослідниками також відзначено збіг кульмінації з розв'язкою драми (Т. Вірченко, Ю. Скибицька); паралелізм картин міської природи з психологічним станом персонажів (М. Штогрин); умовний хронотоп (Є. Васильєв); превалювання «зовнішнього» конфлікту (Т. Вірченко). Проблематика твору включає питання байдужості містян, пошуки сенсу буття, самотності. Разом із тим науковці виділяють у п'єсі риси, що, на їхню думку, суперечать засадам поетики постмодернізму, наприклад: класична композиція, діалоги й монологи, що імітують розмовне мовлення (Ю. Скибицька). Сама Неда Неждана в інтерв'ю говорить про важливість у її творчості містичних мотивів та пост-абсурду, а також про свідоме дистанціювання від естетики й поетики реалізму; щодо сюжетних особливостей — наголошує на знаковість в її текстах відкритих фіналів.

Підзаголовок драми «небезпечна гра на дві дії» задає інтерпретаційний код прочитання п'єси. В аналізованих творах оприявнюються проблеми кохання й зради, самотності, безсесовості існування, вибору, відчуженості тощо. Письменниця, звертаючись до мотивів дощу, задухи, самогубства, відсутнього сонця, порушує екзистенційні проблеми свободи вибору, відчуженості. Пов'язуючись з вищезначеними мотивами, наприклад, дощу, він також є засобом групування й додатковим чинником характеротворення персонажів. У драмі «Самогубство самоти» через використання прийому ріал-шоу оприявнюється ідея беззахисності, самотності людини в сучасному світі, осмислюється тема символічного суїциду як засобу втечі від дійсності.

У драмі «Коли повертається дощ» простежуються риси постмодерної поетики: окрім інтертекстуальних загадок, таких, як образ Тіні, прийом «п'єси в п'єсі», звернення до мотивів самотності, самогубства, дощу, срібла й тіні, можна відзначити психологічну гру, мета якої — застерегти від незмінності буття, байдужості.

Персонажі драми «Самогубство самоти» переживають кризову ситуацію, і це оприявнює екзистенційну проблематику твору: вони шукають вихід із ситуації тотальної самотності, відчуженості в спільному стрибку з парашутом. Ситуація гри та звернення до жанру ріал-шоу увиразнюють проблему самотності, надаючи їй іронічного звучання. Це посилює мотив холоду, який передає стан жінки і те, яким для Неї є світ. Для головної героїні сенс життя вбачається в коханні, і на цьому тлі особливо гостро порушуються питання самотності та суїциду. Проаналізовані мотиви засвідчують звернення авторки до поетики постмодернізму, зокрема інтертекстуальності, іронії, парадоксу, гротесковості, розуміння світу як пастки. У п'єсах-метафорах запропоновано один із поглядів на світ-пастку стабільності, у якому панує страх змін, гра, що маркує безсенсовість існування персонажів. Отже, проаналізовані мотиви засвідчують звернення авторки до поетики постмодернізму, зокрема інтертекстуальності, іронії, парадоксу, метадрами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/16106/Aheieva_Vlasnym_holosom_zhinocha.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 20.03.2021).
2. Агеєва В. П. Мовні ігри й повернення історії: парадокси українського постмодернізму//Магістеріум. Літературознавчі студії. 2012. Вип. 48. С. 37—41.
3. Анцибор О. О. Інтертекстуальні одиниці в англійській постмодерній прозі та проблеми їх перекладу українською мовою: автореф. магіст. роботи на здобуття ступеня магістра філології: спец. 035.04 «Германські мови та літератури (переклад включно) — англійська». Миколаїв, 2019. 28 с.
4. Бабіна С. Гра масками як форма екзистенційної свободи//Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. 2018. Вип. 134 (№ 7). С. 297—302.
5. Білоножко Л. Перекодування джазу як вияв інтермедіальності (на матеріалі романів Е. Л. Доктороу «Регтайм» і Т. Моррісон «Джаз»): дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.05. Київ, 2016. 226 с. URL: http://www.scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/c0d/dis_L.V.%20Bilonozhko.pdf (дата звернення: 23.08.2023).
6. Бойко Н. Драматургія Неди Нежданої в контексті української та польської літератури: кваліф. роб. на здобуття ступеня вищої освіти «магістр». Херсон, 2020. 64 с. URL: http://ekhsuir.kspu.edu/xmlui/bitstream/handle/123456789/12939/Boiko_fufpj_20_20.pdf?sequence=1 (дата звернення: 28.02.2023).
7. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
8. Веселовська Н. Використання прийому «гра у грі» в сюжетотворчій

та часопросторовій організації п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ»//Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки. 2015. № 38: Філологічні науки. С. 10—14.

9. Веселовська Н. Психологізм української драматургії XXI століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2016. 21 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13186/1/%D0%92%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%84_.pdf (дата звернення: 14.10.2022).

10. Веселовська Н. Психологізм української драматургії XXI століття: дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Житомир, 2016. 186 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13758/1/%D0%B4%D0%B8%D1%81_%D0%92%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf (дата звернення: 14.10.2022).

11. Вірченко Т. Авторська типологія художніх конфліктів (на матеріалі творчості представників конфедерації драматургів України)//Studia Methodologica: [наук. збірник]. Тернопіль: ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 37—46.

12. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990—2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія. ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.

13. Ганущак Ю., Циганюк М. «Театр, перш за все, — це люди та ідеї» Неда Неждана (частина перша)//MIZANSCENA. URL: <https://mizanscena.com/interview/neda-nezhdana/> (дата звернення: 20.10.2022).

14. Грищанов А. Новейший философский словарь. Постмодернизм. URL: <https://www.twirpx.com/file/1691267/> (дата звернення: 03.04.2021).

15. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український

літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 258 с.

16. Гуцол М. Рецепція традиційних образів і сюжетів в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2015. URL:

https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/apirantam/Avtoreferat/d.26.133.03/avtoreferat_gutsol.pdf (дата звернення: 23.08.2023).

17. Дениско П. Семантика прийому «театр у театрі» на прикладі п'єси Луїджі Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора»//Практична філософія. 2011. № 4. С. 145—154.

18. Джеймисон Ф. Постмодернізм, или Культурная логика позднего капитализма/пер. с англ. Д. Кралечкина, ред. А. Олейникова. Москва: Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.

19. Довга Г. Філософське осмислення мотиву самотності у драмі Неди Нежданої «Самогубство самоти»//Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Аксіологічні аспекти в розвитку науки та освіти/ред.: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький. Конін — Ужгород — Херсон — Кривий Ріг, 2018. С. 226—228.

20. Жицінський Ю. Бог постмодерністів/пер. з польської А. Величко. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. 200 с.

21. Задорожна О. Постмодернізм як культурне та літературне явище кінця ХХ — початку ХХІ століть. Теоретичні засади постмодернізму//Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. 2012. Вип. 23. С. 10—12.

22. Закалюжний Л. Суїцид як реаліті-шоу у п'єсах «Самогубство самотності» Неди Нежданої та «Зачаровані потвори» Сергія Щученка//Сучасні літературознавчі студії. Житомир, 2017. Вип. 14. С. 177—187.

23. Землянський А. Концепт театральності в публіцистиці Неди Нежданої. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/16519/1/21.pdf> (дата

звернення: 20.10.2022).

24. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Mod/index.php (дата звернення: 05.02.2021).

25. Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm> (дата звернення: 05.02.2021).

26. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. URL: http://lib.ru/CULTURE/ILIN/poststrukt.txt_with-big-pictures.html (дата звернення: 05.02.2021).

27. Ирицян Г. Э. Формирование культурологической теории: Ф. Ницше и постмодернизм: автореф. дис. на соискание уч. степени док. философ. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Ростов-на-Дону, 2010. URL: <http://www.dislib.ru/kulturologiya/23999-1-formirovanie-kulturologicheskoy-teorii-f-nicshе-postmodernizm.php> (дата звернення: 15.04.2021).

28. Капелюх Д. П. Семантичні особливості афішної ремарки в драматургії//Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2018. Т. 29 (68). № 2. С. 147—151.

29. Когут О. Архетип міста в сучасній українській драматургії//Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 320—330.

30. Когут О. Містерійні коди в сюжетах сучасної української драматургії//Науковий вісник Чернівецького університету. 2011. Вип. 537. С. 105—110. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvchu_rsd_2011_537_25.pdf (дата звернення: 23.08.2023).

31. Колесникова А. Драма Неди Нежданої «Самогубство самоти» в огляді критиків//Збірник статей за матеріалами XV Регіональної студентської

наукової конференції «Мова — література — ідеологія» 7 квітня 2023 р., м. Харків/Редкол.: проф. Чекарева Є. С. та ін. Харків, 2023. С. 79—83.

32. Колесникова А. Мотив самотності в п'єсі Неди Нежданої «Самогубство самоти»//Збірник статей за матеріалами II Мультидисциплінарної студентської інтернет-конференції «Мозаїка наукової комунікації» 4 травня 2023 р., м. Львів/Редкол.: Крохмальний Р. О. та ін. Львів, 2023. С. 151—153.

33. Колесникова А. Образи потойбіччя у п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ»//Збірник статей за матеріалами I Мультидисциплінарної студентської інтернет-конференції «Мозаїка наукової комунікації» 21 травня 2022 р., м. Львів/Редкол.: Крохмальний Р. О. та ін. Львів, 2022. С. 77—79.

34. Колесникова А. Рецепція п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» у критиці//Збірник статей за матеріалами XIV Регіональної студентської наукової інтернет-конференції 7 квітня 2021 р., м. Харків/Редкол.: проф. Безхутрий Ю. М. та ін. Харків, 2021. С. 25—30.

35. Колесникова А. Художні особливості драми Неди Нежданої «Коли повертається дощ»//Збірник статей за матеріалами I Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» 22 листопада 2022 р., м. Харків/Редкол.: проф. Чекарева Є. С. та ін. Харків, 2022. С. 166—170.

36. Константинова К. Драматург в законі. URL: https://zn.ua/ukr/ART/dramaturg_u_zakoni__neda_nezhdana__pro_aktualnist_teatralnoyi_reformi.html (дата звернення: 19.11.2020).

37. Корольова В. Авторська ремарка як компонент мовного простору сучасної української драми//Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету/гол. ред.: Колоїз Ж. В., Єловська Ю. В. 2014. Вип. 11. С. 232—239.

38. Корольова В. Комунікативні особливості сучасного драматургічного підзаголовка//Рідний край. 2014. Вип. 2 (31): Мовознавство. С. 124—126.

39. Корольова В. Комунікативні стратегії автора у п'єсах Неди Нежданої//Український смисл. 2019. С. 95—102. URL:

<https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/download/229/235>.

40. Корольова В. Монолог у сучасному драматичному дискурсі//Наукові записки національного університету «Острозька академія». 2014. Вип. 48: Серія «Філологічна». С. 206—209. URL: http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=A SP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nznuoaf_2014_48_66 (дата звернення: 10.11.2020).

41. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. URL: https://royallib.com/get/doc/liotar_ganfransua/sostoyanie_postmoderna.zip/ (дата звернення: 15.04.2021).

42. Лихоманова Н. О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2001. 26 с.

43. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1/Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

44. Лосик О. М. Феномен свободи у французькому дискурсі постмодернізму: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія і філософія історії». Львів, 2005. 21 с. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/159845> (дата звернення: 29.03.2021).

45. Михед О. Поетикальний код реаліті-роману виживання: інтермедіальний виклик сучасної прози//Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2015. Вип. 39. С. 197—202.

46. Мірошниченко Н. Міфопоетика української соціальної сучасної драми//Синопис: текст, контекст, медіа. 2016. №3. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/stkm_2016_3_5.pdf

(дата звернення: 14.10.2022).

47. Мірошниченко Н. Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті//Слово і Час. 2013. Вип. 10. С. 83—92 .

48. Мірошниченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі. Київ, 2011. С. 108—118. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah6/11.pdf> (дата звернення: 09.11.2020).

49. Неждана Неда. Загублені в тумані. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/play/zagubleni-v-tumani/> (дата звернення: 01.09.2023).

50. Неждана Неда. Коли повертається дощ. URL: <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/kolypovertaietsiadosch.pdf> (дата звернення: 01.09.2020).

51. Неждана Неда. Самогубство самоти. URL: <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/samogubstvo.pdf> (дата звернення: 01.09.2022).

52. Неждана Неда. Театр — це особлива релігія. URL: https://nejdana.ucoz.ua/index/statti_pro_mene/0-9 (дата звернення: 19.11.2020).

53. Неждана Неда. Той, що відчиняє двері. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/play/toj-shho-vidchynyaye-dveri/> (дата звернення: 01.09.2023).

54. Неждана Неда. Я вірю в театральну революцію. URL: <http://litakcent.com/2010/02/12/neda-nezhdana-ja-virju-v-teatralnu-revoljuciju-2/> (дата звернення: 19.11.2020).

55. Павлов А. В. Философия культуры в постмодернизме: критический анализ: автореф. на соискание уч. степени док. философ. наук: спец. 09.00.13 «Философская антропология, философия культуры». Москва, 2019. 28 с.

56. Петрушенко В. Л. Тлумачний словник основних філософських термінів. Львів: Львівська політехніка, 2009. 264 с.

57. Постмодернізм//Літературознавча енциклопедія. У двох томах. Т. 2/голов. ред. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. С. 254—256.

58. Постмодернізм//Літературознавчий словник-довідник/ред. кол.:

- Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Київ: Академія, 2007. С. 549—553.
59. Постмодернізм//Філософський енциклопедичний словник/голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
60. Росінська О. Екзистенційна природа символіки в поезії В. Стуса// автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Донецьк, 2007.
61. Сахарова О. Драматургічний дискурс: поліфонічність смислів та полімножинність інтерпретацій//Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. 2016. Вип. 245: Філологічні науки. С. 238—243. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF/nvnu_fil.n_2016_245_33.pdf&ved=2ahUKEwiB_NzEq-TtAhVwk4sKHaykDb4QFjAAegQIAhAB&usg=AOvVaw044aMyPqZS9p1IFwmfnufl (дата звернення: 12.12.2020).
62. Сахарова О. Як і про що «говорять» персонажі драматичного твору (на матеріалі української драматургії кінця XX — початку XXI ст.)//Мова і культура (Науковий журнал). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 463—469.
63. Сердюк В. Сучасний український драматург Неда Неждана про драматургічні асоціації//Dramaturg, 2014. URL: <https://dramaturg.org.ua/%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3-%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%B0/> (дата звернення: 20.10.2022).
64. Скибицька Ю. Драматичний доробок Неди Нежданої у контексті метамодернізму//Синопис: текст, контекст, медіа. Київ, 2017. №2. URL:

<https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/259/244> (дата звернення: 20.09.2022).

65. Скибицька Ю. Трансформація постмодерної поетики в драматургічній творчості Неди Нежданої//Літературознавчі студії: збірник наукових праць/Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філол. Вип. 44, ч. 2. Київ: Київський університет, 2015. С. 196—206.

66.Скляр А. Ю. Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років): автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Житомир, 2017. 19 с.

67.Соколовська С. Художній простір сучасної драми//Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. Вип. 1 (94). С. 49—57. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/33067/1/7.pdf> (дата звернення: 23.09.2023).

68. Сухина О. В. Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культуролог: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 22 с.

69. Ткалич А. «Провокація іншості» Неди Нежданої: жанрово-стильове та тематичне розмаїття творів//Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. ст./ред кол.: д-р філол. наук, проф. А. Г. Гудманян (відп. редактор), д-р філол. наук І. В. Бурлакова, д-р філол. наук, проф. А. І. Гурбанська та інші. Київ, 2012. С. 289—297.

70.Трессидер Д. Словарь символів. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/.

71. Чаплінська О. Філософсько-літературне осмислення самотності доби постмодернізму//Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. 2012. Т. 20. Вип. 22(2). С. 154—157. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdufsp_2012_20_22%282%29_35 (дата звернення: 11.04.2023).

72.Чебанюк О. Фольклорна семантика фаз Місяця в часовому кодї

традиційної культури східних слов'ян//Слов'янський світ. 2016. С. 76—99. URL:

http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/slsv_2016_15_7.pdf

(дата звернення: 23.08.2023).

73. Чоплик Ю. Інтелектуальна гра з читачем у п'єсах Неди Нежданої// International research and practice conference «Modern philology: relevant issues and prospects of research»: Conference proceedings, October 20-21, 2017. Lublin: Izdavniesiba «Baltija Publishing». Page 64—66. URL: http://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/34426/1/%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84_Lublin_filology_%D0%BE%D0%BA%D1%82%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C_2017_%D1%87.%203%20%281%29.pdf (дата звернення: 19.11.2020).

74. Шмельова Р., Квітка А. Жіноча проза як літературознавча проблема: Художньо-прагматичний аспект. URL: <https://www.molodyvchenyi.ua/index.php/journal/article/view/2205/2190> (дата звернення: 14.10.2022).

75. Штогрин М. В. Дискурс міста у сучасній українській драматургії//Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. 2015. Вип. 4. С. 24—27.

76. Ястреб Н. «Самогубство самоти» Неди Нежданої як зразок оригінальної сучасної п'єси//Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Аксіологічні аспекти в розвитку науки та освіти/ред.: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький. Конін — Ужгород — Херсон — Кривий Ріг, 2018. С. 250—252.

77. Ястреб Н. Неоміфологічне моделювання тексту п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ». Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах: матер. Всеукр. студ. наук.-практ. інтернет-конф./ред.-упоряд. А. Демченко, Т. Цепкало. Херсон, 2019. С. 276—284. URL: <https://www.kspu.edu/FileDownload.ashx/%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D0%B>

[C%D1%96%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D0%B7%D0%BC%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA_2019.pdf?id=123a2c3c-3f83-49da-ab93-7b2b70662697](https://www.researchgate.net/publication/353123456) (дата звернення: 28.02.2023).

78. Polti G. 36 Dramatic Situations. URL: http://www.changingminds.org/disciplines/storytelling/plots/polti_situations/polti_situations.htm (дата звернення: 14.10.2022).

79. Sartre J.-P. Existentialism is a humanism. URL: <https://drive.google.com/file/d/0BzQzWEbROKCOYjRiNjQ0MWQtZjA2My00MGxLWExOWYtYmYwMDM0NjVhZTZl/view?resourcekey=0-BS08wQutmcWn-PhINEZ8ng>.

80. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. What is metamodernism?//Notes on metamodernism. July. 15. 2010. URL: <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism> (дата звернення: 08.11.2020).

АНОТАЦІЯ

Колесникова А. А.

Художні особливості п'єс Неди Нежданої «Самогубство самоти» та «Коли повертається дощ» у контексті поетики постмодернізму

Кваліфікаційну роботу присвячено дослідженню художніх особливостей п'єс відомої сучасної української драматургині Неди Нежданої (справжнє ім'я — Надія Мірошніченко) «Самогубство самоти» й «Коли повертається дощ» у контексті естетики постмодернізму, які було поставлено на сценах театрів України та за кордоном. *Актуальність* студії зумовлена потребою розглянути вплив постмодернізму на твори Неди Нежданої, зважаючи на те, що на сьогодні відсутній цілісний аналіз цих п'єс у контексті зазначеного літературного напрямку. Разом із тим науковці звернулися до студіювання тематико-проблемних площин, образної системи, особливостей зображення внутрішнього світу персонажів, специфіки художнього конфлікту, символіки, інтертекстуальності, прийому «театр у театрі» (риси метадрами), специфіки хронотопу, якому властива умовність (О. Когут, Н. Веселовська, Ю. Скибицька, Н. Ястреб, Н. Мірошніченко, Т. Вірченко, В. Корольова, О. Сахарова та ін.).

Метою роботи передбачено проаналізувати художні особливості драм Неди Нежданої «Самогубство самоти» та «Коли повертається дощ» у контексті поетики постмодернізму. Тому в другому підрозділі, беручи до уваги погляди Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж. Бодіара, Т. Гундорової та інших учених, було систематизовано особливості проблематики й поетики постмодернізму як мистецького явища. Цьому напрямку властиві поєднання реального та ірреального, високого й низького, іронія, інтертекстуальність, фрагментарність, карнавалізація, спротив особистості стереотипам масової свідомості, «гра у гри», пастиш і шизофренія тощо.

Отже, у п'єсах «Самогубство самоти» та «Коли повертається дощ» наявні риси поетики постмодернізму, нової драми, зокрема драматургиня

звертається до іронії, абсурду, карнавалізації, інтертекстуальності, прийому «театр у театрі», гри, а також їм властива наявність надпобутового конфлікту, метафоризація художнього світу, екзистенційна мотивація (мотиви самогубства, свободи вибору, тривоги, відчаю й самоти) тощо.

Ключові слова: *драматургія, постмодернізм, мотивний аналіз, екзистенційний дискурс, Неда Неждана.*

ABSTRACT

Kolesnykova A. A.

Künstlerische Merkmale von Neda Nezhdanas Stücken «Selbstmord der Einsamkeit» und «Wenn der Regen zurückkehrt» im Kontext der Poetik der Postmoderne

Die Qualifikationsarbeit ist der Untersuchung der künstlerischen Merkmale der Stücke der berühmten zeitgenössischen ukrainischen Dramatikerin Neda Nezhdana (richtiger Name — Nadiia Miroshnychenko) «Selbstmord der Einsamkeit» und «Wenn der Regen zurückkehrt» im Kontext der Ästhetik der Postmoderne gewidmet, die auf den Bühnen von Theatern in der Ukraine und im Ausland aufgeführt wurden. Die Relevanz der Studie ergibt sich aus der Notwendigkeit, den Einfluss der Postmoderne auf die Werke von Neda Nezhdana zu untersuchen, da es bis heute keine umfassende Analyse dieser Stücke im Kontext dieser literarischen Strömung gibt. Gleichzeitig haben sich die Wissenschaftler der Untersuchung der thematischen und problematischen Ebenen, des figurativen Systems, der Besonderheiten der Darstellung der inneren Welt der Figuren, der Besonderheiten des künstlerischen Konflikts, des Symbolismus, der Intertextualität, der Technik des «Theaters im Theater» (Merkmale des Metadramas), der Besonderheiten des Chronotops, das durch Konventionalität gekennzeichnet ist (O. Kogut, N. Veselovska, Y. Skybytska, N. Yastreba, N. Miroshnychenko, T. Virchenko, V. Korolova, O. Sakharova, usw.).

Das Ziel der Arbeit ist es, die künstlerischen Merkmale von Neda Nezhdanas Dramen *Der Selbstmord der Einsamkeit* und *Wenn der Regen zurückkehrt* im Kontext der postmodernen Poetik zu analysieren. Daher wird im zweiten Unterkapitel unter Berücksichtigung der Ansichten von

J.-F. Lyotard, M. Foucault, J. Derrida, J. Baudrillard, T. Gundorova und anderen Wissenschaftlern die Besonderheiten der Problematik und Poetik der Postmoderne als künstlerisches Phänomen systematisiert. Diese Strömung ist gekennzeichnet durch eine Kombination von Realem und Irrealem, von Hoch- und Tiefem, von Ironie, Intertextualität, Fragmentierung, Karnevalisierung, individuellem Widerstand gegen Stereotypen des Massenbewusstseins, «Spiel im Spiel», Pastiche und Schizophrenie usw.

So finden sich in den Stücken *Selbstmord der Einsamkeit* und *Wenn der Regen zurückkommt* Merkmale der postmodernen Poetik und des neuen Dramas, insbesondere bezieht sich der Dramatiker auf Ironie, Absurdität, Karnevalisierung, Intertextualität, Theater im Theater, Spiel, und sie sind gekennzeichnet durch das Vorhandensein eines überökonomischen Konflikts, Metaphorisierung der künstlerischen Welt, existenzielle Motive (Motive des Selbstmords, der Entscheidungsfreiheit, Angst, Verzweiflung und Einsamkeit) usw.

Schlüsselwörter: *Drama, Postmoderne, Motivationsanalyse, existentieller Diskurs, Neda Nezhdana.*