

УДК 82-21/82'06/801.73/801.82/

М. Г. МАКОВІЙ

СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В П'ЄСІ СВІТЛАНИ ЛЕЛЮХ «ЦИРК ЖИТТЯ НАШОГО»

У статті досліджено специфіку реалізації концепції творчої особистості в п'єсі Світлани Лелюх «Цирк життя нашого», визначено подвійне кодування (адже твір розрахований на «дітей і дорослих»), а також окреслено стильовий синтез і пошуки автором відповідної задуму жанрової форми.

Ключові слова: конфлікт, драматизм, сценічність, художнє мислення.

На своєму творчому шляху письменниця Світлана Лелюх поєднала амплу актриси, режисера, драматурга, театрознавця. Перші п'єси вона написала ще в 1980-і р., але, як і все покоління «нової хвилі», увійшла в літературу в 1990-ті. Письменниця прославилася як автор творів для дитячого театру, її п'єси з успіхом ідуть на сценах Києва, Донецька, Запоріжжя, Полтави, Чернівців, твори видані окремою збіркою і друкуються в альманахах.

Зауважимо, що п'єса С. Лелюх «Цирк життя нашого» відбиває низку рис металітератури. Парадигму цього явища детально описав М. Липовецький [4; 5]. Учений інтегрував концепції Л. Хатчин, П. Во, Д. Сегала, Д. Шеферда.

Мета статті – з'ясувати особливості рецепції творчості й моделювання образу митця у своєрідній «казці» «Цирк життя нашого» в аспектах подвійного кодування (адже твір розрахований на «дітей і дорослих») та стильового синтезу й пошуку автором відповідної задуму жанрової форми.

П'єса «Цирк життя нашого» С. Лелюх розрахована на сприйняття дорослих і дітей. У ній, як зазначалось вище, використовується прийом подвійного кодування. Це один з наріжних постулатів постмодернізму, заснований на уявленнях учених, по-перше, про існування набору загальних кодів, притаманних кожному творові (Ролан Барт [1] виокремлює: культурний, герменевтичний, символічний, наративний), по-друге, на принципі нонселекції (який передбачає змішування кодів та відмову від будь-яких ієрархій та меж у їх використанні), по-третє, на іронії, що піддає сумніву можливість адекватного описання й пізнання. Базуючись на концепціях Р. Барта, Ч. Дженкса, Р. Пойрнера, Ф. Джеймсона, І. Ільїн дає таку характеристику подвійному кодуван-

ню: «Намагаючись зруйнувати мовні (що отожднюються з ментальними) стереотипи сприйняття читача, постмодерністи звертаються до використання й пародіювання жанрів і прийомів масової літератури, іронічно переосмислюючи їх стиль. При цьому вони постійно підкреслюють умовну, ігрову природу словесного мистецтва. У результаті «подвійне кодування» стає стилістичним проявленням «пізнавального сумніву», епістемологічної непевності, тип більше, що практично всі постмодерністи прагнуть довести своїм потенціальним реципієнтам (читачам, слухачам, глядачам), що будь-який раціональний і традиційно зрозумілий зміст є проблемою для сучасної людини» [2, 205–206].

Подвійне кодування досліджувалося, в основному, на матеріалі постмодерного поєднання рис елітарної та масової літератур, або ж елементів архітектури різних стилів. У п'єсі Світлани Лелюх бачимо результат іншого вдалого поєднання – жанрового (комедія, лірична драма, казка) та символічного кодів літератури для дорослих та дітей. Подібний синтез має свою традицію. Він використовувався в радянські часи письменниками-новаторами, які заради вільного експерименту і в намаганні уникнути ідеологічного служіння увійшли в нішу дитячої літератури. Саме в ній під виглядом гри апробувалися новаторські підходи й філософські підтексти у творах Ю. Олеси, К. Чуковського, Д. Хармса, Е. Шварца. Безумовно, причини звернення С. Лелюх до цього прийому є інакшими, тобто не ідеологічними. Припускаємо, що подвійне кодування дозволяє письменниці актуалізувати та очуднювати серйозні філософські проблеми, інтерпретувати їх в ігровій манері. У першу чергу, це – авторська концепція мис-

тецтва та образу митця, перегляд місії та можливостей слова в умовах радикальних культурних змін. Доведемо цю думку в процесі аналізу символічного коду твору.

Концепт «цирк» моделюється автором для сприйняття дорослих як доволі складний, сповнений філософських, соціальних конотацій, а для дітей «цирк» означає зовсім інше: чарівність, безмежний експеримент, свобода, реалізація надможливостей, зрештою, весела вистава.

У цьому плані логічним видається посилення театралізація самої п'єси, розрахованість багатьох сцен на видовищність, поєднання у творі різних видів мистецтва. Прикладом можуть слугувати виступи собачки Мімі, фінальна ремарка, яка розкриває двері будь-якій творчій фантазії виконавців: «Мімі і пташеня вилазять з-під столу, ходять колесом, роблять сальто, жонглюють, одне слово, влаштовують цирковий *herri-end*» [3, 198].

Подвійне кодування передбачає точки перетину й відмінності в сприйнятті різними читачами одного тексту. Так, спільним для двох систем інтерпретації є мотив метаморфоз. Дітей, налаштованих на сприйняття казки, не дивує, що всі персонажі втілюються одночасно або ж послідовно в образи людей, звірів, масок. Хоча причини «озвіріння» Багіри (одночасно дружини й тигриці) та її олюднення діти й дорослі бачать по-різному, у казковому або ж сатиричному реєстрах відповідно. Спільним є й сприйняття цирку як чарівного світу, що розкриває необмежені можливості для експерименту.

Не випадково саме цей локус обрав у 1920-ті роки Юрій Олеша в казці «Три товстунни», що дозволило письменнику розгорнути широкий естетичний експеримент під маскою дитячої літератури в часи тоталітарного контролю над мистецтвом. У творі завдяки подвійному кодуванню розгорнуті філософські ідеї, розраховані на дорослих, і створені умови для естетичної гри. Досвід самої такої парадоксальної літератури відобразився в п'єсі Світлани Лелюх на новому оберті динаміки мистецтва слова.

Авторка моделює суттєву різницю в інтерпретації подій дорослим глядачем і дитиною. Ця різниця увиразнюється несхожими типами конфліктів і дії. Якщо дитина звертає

увагу на карколомну зовнішню інтригу, то дорослий глядач має змогу зосередитися на внутрішній динаміці характеру, на метаморфозах Роми.

Для юного глядача суть конфлікту полягає у традиційному зіткненні зла (браконьєри, винишувачі природи, багатії, волюнтарист, директор цирку) й добра (Рома, Мімі, пташка). Добро отримує очікувану перемогу ще й завдяки підтримці глядачів, в особливо важливих моментах у ремарках зазначаються оплески. Тобто юний глядач сам активно залучається до боротьби зі злом, що має виховне значення.

Дорослий глядач убачає інший конфлікт, внутрішній, пов'язаний з пошуком себе, поперше, розгубленою людиною, по-друге, митцем. Цей конфлікт набуває екзистенціальних рис. Його вирішення рухає внутрішню дію: нове відкриття себе й утвердження нової картини світу, що, власне, й дозволяє у фіналі відчути себе щасливим.

Так, на початку твору Рома відчувається повним невдахою. Підкреслимо, що саме такий образ аутсайдера, «нешчасливця», за визначенням Наталії Іванової, героя «нової хвилі», є типовим для літератури 1980–1990-х років. У межах зазначеної течії такий образ безперспективної людини сприймався як виклик соціалістичним утопіям і контрастував з відповідною моделлю героя. Із зразком-орієнтиром «нової хвилі» Рома співвідноситься тільки на початку твору. Він аутсайдер у творчому житті (адже в нього нема жодної плідної ідеї окрім дресури випадково знайденої собачки), відчуває себе на соціальному дні (соціальна «вершина» – дирекція – відверто принижує його), він невдаха і на рівні особистісних стосунків. Ситуацію змінює раптовий сюжетний хід – трапляється чудо, яке радикально розвертає світосприйняття Роми і, відповідно, змінює його ролі. Як розуміє дорослий глядач, цим чудом стає не конкретна зовнішня подія, а внутрішній жест, вчинок – вихід за межі власного егоїзму, пробудження жалю до нещасних, бажання допомагати, тобто, розширення власного світу. Про це свідчить і характерне для драматургії С. Лелюх використання символіки імен. Якщо раніше Рома називав невідому пташку, що волала про допомогу пінгвінам, іменем Стрес, то після

метаморфоз використовує вже інше визначення – «Пташка Божа» [3, 194]. Тобто Рома сприймає чудернацьке створіння як послання власного й світового спасіння, перетворення. Але метаморфоза стала можливою тому, що підживлювалася внутрішніми інтенціями та якостями Роми, його талантом, умінням розуміти інших, знаходити відповідні й навіть чарівні слова. Власне, вектор модифікацій іде від індивідуального, замкненого на собі – до загального, цілісного, гармонійного світосприйняття. Одночасно Роман перетворюється із об'єкта дій і впливу оточуючих (людей, обставин) на суб'єкта моделювання виправленого, гармонійного світу. Це й стає новою творчою програмою героя, яка корелює із братерським колективізмом дитячого світосприйняття. Роман, який радикально змінився, у власній рефлексії метаморфоз характеризує цю творчу та екзистенціальну програму так: «Р о м а. Чому раптом пінгвіни? Які живуть десь там, у вічній мерзлоті, десятки тисяч кілометрів звідси?... Чому вони постукали своїми дзьобами у двері моєї гримувальні... Та ні, у самісіньке моє серце – і раптом все змінилося навколо – і цирк, і люди, і тигриця Багіра, і моя Мімі... і я за одну мить опинився в далекій Антарктиці і відчув себе самотнім пінгвіном (*Помовчав.*) О цирк життя нашого... як же все пов'язане одне з одним... і неможливо одне без одного... і нічого зайвого. Але ми не розуміємо цього – і звідси наші біди. І нестерпна самотність» [3, 197].

Роман перетворюється з невдахи, маргінала на культурного героя, який рятує світ (у даному випадку не лише пінгвінів, а й себе, свою творчу особистість, любов, зрештою душі браконьєрів, які покаялися). Саме така різка й контрастна зміна, тим більше в особистості митця, поціновується деякими дослідниками як типова ознака перехідної епохи, перехідного мислення. В. Хренов зазначає, що саме для таких часів характерне перетворення маргінальної творчої особистості на лідера. У часи кризи колективної ідентичності саме маргінальна фігура мислителя або митця як носія колективного безсвідомого має шанс опинитися в центрі колективних настроїв. Ті цінності, що пропагуються маргінальним типом особистості, можуть бути втягнутими в процес формування нової колективної іден-

тичності. У таких ситуаціях у центрі уваги опиняються деякі мислителі і художники, як це трапалося із В. Маяковським, В. Мейерхольдом і С. Ейзенштейном у 20-ті р., або як це відбулося із О. Солженіциним, А. Тарковським або Ю. Любимовим у 60-ті р. ХХ ст. » [7, 159–160].

Не проводячи паралелей між реальними творчими особистостями й художнім образом та враховуючи постмодерний іронічний пафос п'єси Світлани Лелюх, зазначимо, що знову в перехідний час актуалізовано метаморфозу митця, його перетворення з маргінала на лідера.

Щодо епізоду, у якому формулюється творча програма й орієнтир нової мистецької ідентичності, зауважимо, що авторка намагається зняти пафос при збереженні загальної серйозності настанов. Досягається це у творі двома засобами. Перший – це пом'якшення пафосу завдяки ліричній інтонації. Так, після фінальної пафосної рефлексії і усвідомлення себе частиною цілісного світу Рома, за асоціацією з легендою про лебедину вірність, складає й співає власну пісню поро кохання. Може саме вона в ноосфері цілісного світу пробуджує у відповідь забуту любов у серці дружини й перетворює її з тигриці на закохану жінку. Другий прийом – це іронічне очуднення, іронічний контраст. Прикладом може слугувати епізод несподіваного виступу приборкувача й тигриці Багіри. Непередбачуваний успіх додає Ромі віри в себе, а вона, власне, потім і допоможе змінити світ. І цей же успіх пробуджує в Багірі «зірку» з усіма смішними проявами «зіркової» хвороби. Але одночасно успіх робить її добрішою й лікує від депресії. А нова роль успішної артистки підштовхує до покровительства невдахам, тим же нещасним пінгвінам, які так і не з'являються на арені, перетворившись на міф, символ виклику й критерій людяності. Власне саме після згоди допомогти іншим нова «зірка» перетворюється з тварини на людину.

Метадискурс п'єси формує також мотив слова. Він прочитується дорослим глядачем як втілення сили мистецтва. А юний глядач пізнає в ньому традиційний мотив чарівного слова, що включає механізм добрих перетворень. Таких чарівних слів у творі декілька, і вони, на наш погляд, формують концептуальне поле, параметри якого ми й спробуємо визначити.

По-перше, це слово «мама». Власне, саме воно розкриває серце собачки Мімі на зустріч дивному пташеняті. Вона виходить з ролі маргінального, підлеглого створіння і стає заступницею, охоронцем, чарівним помічником у досягненні доброї мети. У сприйнятті юного глядача це слово є беззаперечно авторитетним й актуальним, але воно займає сильну позицію і в коді дорослого адресата, оскільки очуднює філософський концепт «людяності». Власне, це видно із наведеного нижче епізоду сімейної «філософської» бесіди, яку рухають вічні дитячі «чому?».

«П т а ш е н я. Мамо, матусю, чому люди – такі дивні створіння?»

М і м і. Дитинко моя, та я ж собака – звідки мені про людей знати?

П т а ш е н я. Ага, значить, собака – це той, хто краще за людей?

М і м і. Навпаки – якщо людина хоче облаяти когось чи образити, то каже «Собака!»

П т а ш е н я. Дивні створіння ці люди!

М і м і. Ходімо звідси. Я тебе не скривджу, не бійся, бо ти перша ...

П т а ш е н я (*перебиває.*) Перший! Мужчина я!

М і м і. Мужчиночко, ти перший, хто назвав мене матусею. Бо я ж сама росла без матусі (*Зітхає.*) Ходімо, якось воно буде. Як каже народна мудрість, і на пса прийде зима...» [3, 190–191].

Така материнська чуйність визнається і Ромою, він перепрошує в цих «дивних створіннь» за свою недавню черствість.

По-друге, таким чарівним словом стає «артист», тобто творець. Саме це слово, з'явившись у благальному звертанні Роми до Багіри з приводу нового номера, зміцнює «страйкуючу» тигрицю вийти на арену («Ти ж артистка, повинна розуміти мене...» [3, 191]). Посилює дієвість слова визнання чужого таланту, саме такий вчинок щось змінює в Ромі. Приборкувач прощає Багірі знуцання на сцені (тигриця навмисне прикусила його голову зубами, щоб налякати та своєрідно помститися світові за власні невдачі й депресію), прощає через особливу обдарованість і артистизм учасниці «смертельного номеру». Тобто мистецтво вартує більше, ніж власне життя, примушує знов підійматися над собою. «Який

талант! Оце так киця! Оце так артистка! Браво! Браво!» [3, 193]. Змінюється завдяки відчуттю власного артистизму й сама Багіра.

У її рефлексії до слова «артист» додано ще один, третій концепт – «бути людиною». Саме ці слова, за зізнанням Багіри, перевернули її життя. Звернемо увагу на звучання мотиву «чуда». Він, як зазначалося вище, проходить через весь твір, формуючи разом з іншими мотивами дискурс чарівного. Він же акцентує психологічно вмотивовані, але дуже швидкі внутрішні перетворення героїв.

«Б а г і р а. Який успіх! І все це завдяки вам, маестро! Гадаю, ви не образились на мене за якусь там маленьку витівку, ха-ха-ха! Хто б міг подумати? Слава, кар'єра естрадної зірки! Ви створили зі мною справжнє чудо! О, ви надзвичайний приборкувач! Ви сказали мені: «Багіро, ти артистка! Багіра, будь людиною!» [3, 194]. Але на людину і справжнього митця тигрицю перетворює не ексцентричність та театральність, а саме гуманізм і вміння піднятися над своїм егоїзмом, у тому числі й «зірковим», сатирично виписаним у п'єсі. Спочатку піднесена славою Багіра нічого не хоче знати про нещасних пінгвінів, вона занадто захоплена собою й власними перспективами. Перший раз Багіра негативно реагує на пропозицію відкласти власний піар і зайнятися порятунком нещасних: «Ой, не можу! Тут на кожному кроці тигри потрапляють у пастку чи на мушку, а ви про якихось пінгвінів!» [3, 155]. Але згодом дуже швидко і тигриця захоплюється ідеєю єдності світу й пов'язаності доль усіх істот, що, власне, й перетворює артистичну хижачку, «зірку» та людину. Показовою є її реакція на розмірковування Роми про можливість постановки рятівного для пінгвінів номера. Звернемо увагу й на поєднання мотиву слова й дискурсу чарівного:

«М і м і. Ромо, не мовчи, скажи слово!

Р о м а. Ех, якби дружина не стала тигрицею!.. (*Пишуче.*) Ми повинні їх врятувати. Негайно!

Б а г і р а. Ну, припустимо, я – людина. Як же їх врятувати?» [3, 195]. Фактично Багіра таким перетворенням повторює і очуднює шлях внутрішнього зростання Роми, знов-таки знімаючи постмодерною іронією пафос авторської концепції митця.

Наступним чарівним словом є «порятунк» або ж «спасіння». Природно, що в різних кодах (дорослої людини та дитини) цей концепт набуває специфічних значень. Зокрема, у метадискурсі символічні смисли розгортаються до утвердження порятунку світу силою мистецтва. Акцентування саме деміургічної, життєтворчої сили мистецтва, зокрема слова, причому чарівного, пов'язує твір із модерністськими традиціями, зокрема, концепцією митця, що притаманна літературі межі XIX – XX ст., особливо символізму.

Володіння магічними словами і сам процес гармонізації світу, спасіння інших істот, – усе це робить героя в дитячому світосприйнятті традиційним казковим чаклуном. А от у рецепції дорослого глядача формується більш складна і гротескна модель. Динаміка характеру Роми демонструє зміну двох притаманних постмодернізму моделей митця – «блазня» та «жреця». Герой п'єси Світлани Лелюх втілює таке гротескне поєднання не

тільки символічно, а й буквально: від клоунських номерів із собачкою – до майстра-мага, який рятує світ.

Список використаної літератури

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер с фран. сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Ильин И. П. Двойной код / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М. : Интрада — ИНИОН. — 1996. — С. 204—206.
3. Лелюх С. Цирк життя нашого / Світлани Лелюх // Сучасна українська драматургія. Альманах. Вип. 4. / упоряд. і автор передм. Ярослав Верещак. — К. : Фенікс, 2007. — С. 187—198.
4. Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : монография / М. Липовецкий. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. — 317 с.
5. Липовецкий М. Паралогии : Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов / М. Липовецкий. — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 848 с.
6. Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система / Д. М. Сегал // Slavica Huerosomitana. — 1979. — № 4. — Р. 1—35.
7. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. — М. : Едиториал УРСС, 2002. — 448 с.

М. Г. МАКОВИЙ

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПЬЕСЕ СВЕТЛАНЫ ЛЕЛЮХ «ЦИРК ЖИЗНИ НАШЕЙ»

В статье исследована специфика реализации концепции личности в пьесе Светланы Лелюх «Цирк жизни нашей», определено двойное кодирование (ведь произведение рассчитано на «детей и взрослых»), а также очерчены стилиевой синтез и поиски автором соответствующего замысла жанровой формы.

Ключевые слова: конфликт, драматизм, сценичность, художественное мышление.

M. MAKOVIIY

SPECIFICS OF IMPLEMENTING THE CONCEPT OF CREATIVE PERSONALITY IN THE PLAY BY SVETLANA LELYUKH «CIRCUS OF OUR LIFE»

The article studies the specifics of implementing the concept of creative personality in the play by Svetlana Lelyukh «Circus of Our Life», defined doable coding (because work is intended for «children and adults») and outlines the stylistic synthesis and the searching by the author of the relevant plan of genre forms.

Key words: conflict, drama, theatrical, artistic thinking.

Стаття надійшла до редколегії 3. 03. 2014 р.