

УДК 82-1:821.161.2

Н. П. АНІСІМОВА

м. Бердянськ

okneska@mail.ru

«...ВСЕ ЩЕ МОЖНА ЗІГРАТИ ІНАКШЕ...»: ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ «СВІТ НАВИВОРИТ» У ПОЕЗІЇ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

У статті на матеріалі лірики О. Забужко досліджуються основні аспекти театралізованої парадигми, зокрема визначається художня функція трансформованих мотивів і образів п'єси В. Шекспіра «Гамлет».

Ключові слова: поезія, мотив, образ, абсурдність буття, маска.

У творчості Оксани Забужко, поезія якої вписується в річище пізнього українського модернізму, простежується модель театралізованого світовідчуття. Поетеса втілила «мотив акторства», що стає «початком осмислення сучасного письменництва як гри, маски, театралізації». У творчості авторки, за словами Н. Зборовської, «не відбувається самопізнання, а його театралізоване уникнення» [12, 452–453]. О. Забужко розбудовує умовний світ, світ задзеркалля, в якому функції людини, актора й персонажа драми не лише поєднуються в один вузол, але й зміщуються і трансформуються, створюючи ефект ірреального простору, про який авторка писала у статті «Ще раз про дві культури»: «...як суб'єкти культури ми формувались у «Країні Навпаки», і це реальність, з якою треба рахуватися» [11, 17].

Дехто з сучасних літературознавців пише про «обмеженість» у поезії О. Забужко ігрового чинника, що є основним у художній театралізації дійсності. Такого погляду дотримується, приміром, В. Єшкілев, який, відзначаючи «модерно наративний» дискурс поезії, її «коректно-модерне оформлення», водночас закидає авторці насиченість текстів «концептуалізованою дидактикою» й послаблення «ігрового аспекту» [20, 54]. І все ж більшість дослідників наголошує на яскраво вираженій театралізації поетичного світу О. Забужко (Г. Біберова, Н. Зборовська, О. Пашник). Утім, їхні спостереження не вичерпують усіх аспектів культурологічного «театру» авторки.

Низка віршів О. Забужко насичена художніми явищами, які засвідчують підкреслено ігрове начало її лірики. Поетка більше тяжіє до стилю театру абсурду, антитеатру, моделю-

вання «світу навиворіт». Збірки всіх періодів творчості («Травневий іній», «Диригент останньої свічки», «Автостоп», «Новий закон Архімеда») утілюють ідею абсурдності людського існування: у тоталітарному і постколоніальному просторах індивід не може бути самим собою, щоразу одягаючи інші маски й виконуючи інші, нав'язувані прагматичним соціумом ролі.

З цього погляду красномовним є цикл «Естетика пози», що є пародією на маскування як засадничий принцип суспільного буття в Україні постколоніальної доби. Його сповідають поети-конформісти, «готові щомить гамселить себе в груди по-акторськи / Кулаком...», доводячи свою лояльність до деспотичного режиму, набуваючи щоразу іншої, «потрібної» маски. Доречно вжитий авторкою прийом метонімії акцентує ідею знеособлення та «омасовлення» людини за умов суспільної несвободи: «Юрми порожніх костюмів уранці заповнюють місто» [7, 143]. В абсурдному світі не лише втрачається сенс людського існування, але й знецінюються одвічні святині, перетворюючись на тлінний мотлох.

Важливим принципом театралізованого життя, відмінного від реального, є можливість проживати одну і ту ж роль кілька разів, тобто змінювати «маску» відповідно до зовнішніх обставин. У поетичному світі О. Забужко немає відчаю та песимізму: авторка лишає людині право «зіграти вдруге», при потребі змінити ситуацію і наново самореалізуватися. Основним у поезії О. Забужко є прийом маскування, завдяки якому утілюється концепція очуження індивіда у суспільстві. За спостереженнями М. Бахтіна, «маска пов'язана з радістю змін і перевтілень, із веселою відносніс-

тую... маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушенням природних меж» [Цит. за: 16, 18]. В основі маскуванню покладено мотив перевтілення, виражений авторкою експресивно забарвленою асоціативною метафорою: «Чорні трико, що актори спускають із себе, як здохлу шкіру...» («Тост») [8, 45]. Перебування в масці для ліричного наратора створює ілюзію звільнення від умовностей навколишнього світу, який тисне на духовність приписами та уніфікованими нормами.

«Балада про офсайд» є алегорією стосунків індивіда з абсурдним світом, у якому людині важко бути самій собою, відтак гра, маскуванню стають засадничими основами існування. Поетеса створює метафору «поза грою», що означає неможливість постійного театралізування життя, яке спричинює суцільне фальшування та лицедійство. Індивід, який випадає з ігрового поля, стає слабким і незахищеним, позаяк утрачає зв'язок із сакральним світом. Авторка розширює семантичне коло чисто спортивного терміна, надаючи йому глибинного філософського змісту: «А він був поза грою і не знав / Що він уже віддавна поза грою» [10, 21]. Для ліричного наратора О. Забужко абсурд полягає у відмежуванні від світу реального через постійне перебування у стані гри, який виступає порятунком від згубного процесу знеособлення індивіда.

У поезії «Блазень співає» постає притаманний для творчості поетеси світ задзеркалля: устами блазня авторка відтворює не автентичність й абсурдність буття в тоталітарному суспільстві. Основним у вірші є прийом іронічно-уявного звернення ліричного героя до коханої (на початку кожної із п'яти строф), що слугує запереченням до наступних рядків: «Так і живем, моє серденько, так і живем». Театралізована дійсність, подана крізь призму сприйняття блазня, увиразнюється алогічною й оксюморонною образністю. Завдяки парадоксальним семантичним сполукам поетеса стверджує беззмістовність та безперспективність існування індивіда за умов суспільної несвободи та духовного рабства.

Гра пронизує всі сфери буття ліричного суб'єкта поезії О. Забужко. Навіть процес творчості у трактуванні авторки позначений ігровим началом, позаяк йому притаманні алогічність, спонтанність, емоційна вичерпність:

«Із таких глоссолалій на світло виходять поези, / Щоб принести у світ те, чого в нім насправді нема. / Як я грала це все! / Не за бучім, не з примхи, не здуру – / На порожнім кону, де нікому ніхто не суфлер, / Я тебе розучила по такту, немов партитуру» [9, 55]. Ключовий образ глоссолалії у метафоричній площині означає порушення суспільних норм, алогічність людських стосунків, неможливість митця бути вірним творчому призначенню і поклонянню.

Світ театру в О. Забужко тісно пов'язаний зі сферою кіномистецтва. Поетеса трансформує кінематографічний прийом фотознімків як відтворення фрагментів гри актора на кону театру. Кадри фільму під час зйомок викликають асоціації із театральною грою, яка щоразу має інше акторське вираження. Поетеса створює метафору сценічного провалу як пересторогу від фальші не лише у ході театралізованого дійства, але й у життєвому «театрі»: «А кубики льоду в високім бокалі дзвенять – / Мов зуби актриси, що вперше зазнала провалу» («Слайд на палубі. Передчуття») [9, 42].

Авторка порушує традиційну для української поезії (варто згадати хоча б «Сніг у Флоренції» Ліни Костенко) проблему свободи актора, його залежності від грошей та слави. Риторичне запитання афористичного змісту актуалізує згубність для таланту будь-якого конформізму: «Панство артисти, / Де ділась ваша свобода – / Та свобода, / Без котрої вас немає?». Пристосуванство стає причиною нівелювання дару Божого, деградації творчої особистості. Натомість істинне мистецтво дає можливість поетові говорити від імені цілої творчої генерації: «Твоє тривожне ремесло – / Не біль, не кровоплин сумління, / А здатність в слово, як в число, / Вписати ціле покоління». Драма актора як «абсурдної особистості» (А. Камю) ще й у тому, що непідготовлена «юрба» глядачів не розуміє талановитої гри і не може усвідомити її складні перипетії: «Цій неосмисленій юрбі, / Що суне з кін, – різьблена рама... / А біль – він завше при тобі, / Зумій не скрикнути – от і драма» («Ars poetica») [9, 89].

Активне використання театральності як художнього прийому найвиразніше виявляється у своєрідному «триптиху» О. Забужко, серцевиною та смисловим центром якого є

образ Офелії – відомої героїні з трагедії Вільяма Шекспіра («Монолог Офелії», «Офелія і «мишоловка», «Офелія – Гертруді»). Авторка розбудовує культурологічний театр, наповнюючи його простір книжними образами, які, попри свою світову відомість, піддавались міфологізації та різнотлумаченню.

Г. Біберова здійснила прочитання «триптиха» О. Забужко крізь призму філософії абсурду, розробленої Альбером Камю у відомій праці «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд». Поділяючи думку про наявність в образі Офелії рис абсурдного героя, варто зауважити: не менш важливими є художні прийоми «маски» та «театрального очуження», що дають змогу відтворити трагедію роздвоєння особистості, яка, нехтуючи реальністю, потрапляє в полон сценічного ірреального життя, наповненого згубними пастками й карколомними трансформаціями.

Доцільно визначитися з терміном «очуження» (рос. – очуждение), трактування якого у різних наукових розвідках позначене суперечливістю та різнотлумаченням. Очуження – «це система оригінальних драматургічних і театральних прийомів та засобів, що вносять несподіване, «чуже» у традиційний або оригінальний сюжет, картину чи образ із метою активізації інтелектуальної діяльності глядача, який більше розмірковує, ніж переживає» [18, 94]. І хоча цей термін застосовують до драматичних творів, зокрема «епічного театру» Б. Брехта, можна говорити про його певні вияви у поезії, де він стає ефективним прийомом відтворення роздвоєння ліричного героя, який унаслідок глибини та конфліктності свого характеру перетворюється на драматичного.

Художній світ поезії О. Забужко відзначається амбівалентністю, яка полягає у поєднанні сценічного та драматичного начал. Патрис Паві акцентував основні пари протилежностей, що впливають і на літературну театральність: «актор – глядач», «актор – герой», «вимисел – реальність» і тощо. «Ця подвійність театрального простору (тобто даматичне + сценічне) породжує у глядача подвійне бачення» [19, 258]. Театральний «код» поезії О. Забужко можна витлумачити лише у світлі цієї зауваги: під пером авторки нерозривно зливаються світ театру і текст драми В. Шекс-

піра, позаяк дійова особа Офелія виступає в іпостасях героїні п'єси, акторки та звичайної молоді жінки, опиняючись у полоні людських пристрастей та професійних амбіцій.

Двосвіт театру простежується у «Монологі Офелії», театральний дух якого, крім заголовка, підкреслюється оригінальною композицією: твір побудований як експресивний уявний діалог реплік із п'єси В. Шекспіра та роздумів сучасної молоді актриси. Ефект очуження досягається тим, що Офелії доводиться видавати себе за іншу не лише на сцені, але й у реальному житті. Як відомо, шекспірівська героїня до безтями любить данського принца, божеволіючи після його смерті; натомість в Офелії – ліричному наратору – превалює закоханість не в актора-Гамлета, а в свою акторську професію, що спричинює глибоке внутрішнє роздвоєння. У поезії Офелія постає в образі стомленої життям жінки, яка відчуває духовну виснаженість й емоційну вичерпність від постійного перебування в ненависній «масці». Мінорно-песимістична тональність вірша увиразнює драму деградації ліричної героїні.

Для розкриття очуженого образу Офелії авторка акцентує її схильність до зовнішньо ефектних, гіперболізованих жестів та інтонацій, які стають основою появи маски «жінка-акторка». Простежується серйозний внутрішній конфлікт душі героїні та її «личини», яка сприймається за справжню сутність: «вростаючи» в образ Офелії, ліричний наратор розуміє умовність сценічного дійства і водночас фатальну запрограмованість на виконання своєї ролі. Форма звертання до коханого «принца» надає поезії ширості й інтимної відвертості. Стає очевидно, що Офелія – маска акторки, на що вказують окремі натяки авторки: «Останній жест – підібрати сукню»; «Десь я збилася»; «Як тиснуть туфлі!»; «П'ята сцена, четвертий акт»; «Мені ще за роллю лишається брат»; «Завіса. Все». Утім, Офелія-акторка відчуває, що всі її репліки – це вияв впливу прихованого другого «я» – маски, яка у двобої перемагає реальну жінку: «Це текст не мій – це, як в танці повільнім, / Зміна фігур, і правил, і норм... / Той із нас двох був божевільним, / Хто вигдав другому цей Ельсінор, / Де з-за плеча хтось несхитно і тупо / Нам нас підсовує – котрий раз! – / А потім з'являється збирати трупи / Якийсь новоспечений Форті-

нбрас» [7, 36]. Цей монолог-рефлексія засвідчує, що у свідомості героїні зміщуються реальний (особистісно-суб'єктивний) та театральний (умовно-ілюзорний) простори, що створює ефект світу задзеркалля, у якому панують принципи ірреального співжиття. Вплитання у текст монологу героїні слів-ремарок не лише посилює ефект очуження, але й викликає асоціації з рисами «театру-в-театрі» – Офелія одночасно виступає в кількох ампулах: жінки, акторки і персонажа трагедії В. Шекспіра. Героїня гостро переживає ситуацію очуження, породжену специфікою ігрового перевтілення професії актора, що змушує її «відчувати особливого роду відчуження від самої себе та особливого роду недовірливості щодо інших».

Невід'ємною рисою ефекту очуження є божевілля героїні, що стає своєрідною захисною реакцією від своєї «личини» – ненависної «маски», якої немає сил позбутися. Офелія-акторка надзвичайно близько переймається драмою шекспірівської героїні, проживаючи всі її страждання як свої власні, що спричинює хворобливий психічний стан. Його вияви демонструє передусім мова героїні – уривчато-схвильована, алогічно-хаотична. Утім, цей «божевільний», на перший погляд, монолог, розкриває причини душевної хвороби – пристрасне жадання щастя, кохання й усвідомлення їх безповоротної втрати. Водночас божевілля героїні можна тлумачити й у світлі вчення Мішеля Фуко, який указував на специфічний «смысл виключення» божевільного «із соціальної групи», на ту роль, «яку відіграє у сприйнятті цієї групи його нав'язлива постать, що відлякує від себе, відторгнута сакральним колом» [23, 27]. Психічне зрушення Офелії є виявом очуження героїні від реального світу, в якому вона стає нещасливою. Очужений образ завжди психологічно виразний, позаяк в його основі – розколотість людського «я», драма внутрішнього вибору та страждання. І все ж крізь потік божевілля пробиваються миті просвітлення, коли героїню непокоїть «ігрова» сценічна атмосфера, просякнута духом «несправжності», «театральності». Текст поезії насичений експресивно наснаженими умовними діалогами та монологами, емоційними ремарками, тропами, що в сукупності створюють ефект підкресленої

театральності. Очуження – «дотримання певної дистанції між драматургом, режисером, актором та глядачем (читачем)» [16, 169].

Психічний розлад Офелії-акторки актуалізує і гендерні проблеми – акцентує обмежуване соціумом становище жінки у суспільному житті, що прирікало її на суто родинне існування – поодаль від ключових проблем нації. Отже, поетеса, відтворюючи образ Офелії, торкається водночас складної проблематики – поєднання акторства і становища жінки в суспільстві. Як зазначає Н. Зборовська, «О. Забужко знає, що жіноче існування – це нескінченний театр для чоловіків-глядачів, це вічна неможливість бути собою, це суцільна фальш» [13, 129]. Жінка-акторка, яка грає роль Офелії, «божевільна» своєю пристрасністю до театру, що полонить її душу і перешкоджає щастю в реальному житті у стосунках із чоловіками. Таким чином, «божевілля» жінки – це виклик патріархальному оточенню, яке жадає від неї виконання певних та строго регламентованих «ролей». Через психічний розлад героїня рятується від примітивного існування у ворожому маскулітному світі.

У поезії «Офелія та «мишоловка» метафізичним змістом наділена кожна фраза акторки, яка проживає свою роль як життєву долю і відчуває себе шекспірівською Офелією: «Заміж за дурня? Уже була, / Ну а в черниці – не той темперамент...» [7, 86]. Виходячи на сцену, акторка думає про свій зовнішній вигляд, а за кулісами вона намагається влаштувати особисте життя. Утім, жінка жадає не лише плотських утіх, але й самодостатніх стосунків із розумним і гідним партнером. Шекспірівська Офелія майже прийняла пропозицію Гамлета зачинитися у монастирі, тоді як лірична героїня О. Забужко категорично не приймає такого шляху розв'язання своїх протиріч.

Назва поезії – «Офелія та «мишоловка» – містить глибокозмістовну метафору, що виражає суть ліричного конфлікту: молода жінка усвідомлює свою приреченість бути прикутою ланцюгами до «галери» театральних лаштунків та декорацій, що спричинює її ненависть до свого театального «ремесництва», стає джерелом розпачу і туги за справжньою красою життя та справжніми (не сценічними!) почуттями. Для глибшого втілення цієї думки О. Забужко вдається до навмисного на-

гнітання деталей зовнішності, які викликають відразу й асоціації із приземленим світом повсякдення, що спричинює відштовхування глядача (читача) від фальші театру: «Знову Гамлет навчає акторів. / У Гамлета лисина і черевце. / Офелія курить, сховавшись на хорах. / Дрижить сигарета у пальцях худих, / Де випнуті крупно каблучки суставів, / І, з ритму збиваючи видих і вдих, / Іде шкереберть класична вистава!» [7, 85]. Непривабливі портретні деталі в зовнішності акторів, які грають ролі Офелії та Гамлета, десакралізують світ театру, таким чином розкриваючи таємниці позакулісного життя. Поетичні тексти О. Забужко вражають вибраною театральною поставою, акцентуацією міміки, жестів ліричних героїв-акторів. І декорації, і «п'єса» у тексті позбавлені сакрального змісту та знижені до буденного рівня. Подібне зображення розкриває ще один прихований конфлікт – між актором і тією роллю, яку він виконує, а також акцентує їхню різну «тональність».

М. Бахтін наголошував, що для карнавальної мови «характерна своєрідна логіка «зворотності» (à l'envers), «навпаки», «навиворіт», логіка постійних переміщень верху і низу («колесо»)»... характерні різноманітні види пародій і травестій, знижень, профанацій, блазенських коронувань та розвінчувань» [2, 86]. О. Забужко, моделюючи «світ навиворіт», пропонує своє розуміння образу п'єси англійського драматурга. У Шекспіра, як відомо, Офелія – наївна, скривджена дівчина, яку затягло у вир трагічних житейських обставин. Новаторство поетеси в тому, що вона показує «свою» героїню як розумну і прагматично мислячу особу, яка, з одного боку, ненавидить фальш акторського життя, а з іншого – потрапляє у його полон, прагнучи будь-що добитися успіхів у професійній кар'єрі. Про це свідчить підкреслена фальшивість і театральна сценічність стосунків «закоханих»: Гамлет цілком поглинутий своїми філософськими роздумами, а Офелія надто віддалена від реального «театру життя», вимушено граючи в ньому ненависну роль. Драма очуження героїні у тому, що вона щиро прагне бути шекспірівською Офелією, і це робить її буття нестерпним. Втручання «голосу» автора у зображене сценічне дійство створює ефект «театру-у-театрі», до якого часто вдається О. Забужко.

Героїню не влаштовує роль лише «щасливої жінки», вона прагне бути ще й «жінкою творчою», про що свідчать такі її роздуми. Офелія-акторка, мимоволі спостерігаючи за всім, що відбувається за кулісами, розуміє: в її житті нічного не змінилося, вона більше не розвивається, а лише невпинно деградує. Героїня просить у Бога монолог, який розірвав би «зачароване коло» своєї залежності від театру. У поезії спостерігається повне злиття «личини» та істинного обличчя індивіда: лірична героїня носить «маску», яку, за словами Ю. Тарнавського, «не можна здерти, / бо пустила коріння в тіло / і зрослася з ним» [21, 175].

Ю. Лотман акцентував високий ступінь семіотичності як основну ознаку будь-якого театального дійства [17]. У театрі лотманівська ідея виявляється у важливій ролі окремих деталей, що мусять «вистрілити» у ході сценічного дійства, висвітливши певну грань характеру персонажа, набуваючи особливого символічного змісту. У поезії О. Забужко семіотичним забарвленням позначений образ «мишоловки», що «перекочував» із шекспірівського твору. У вірші – це значуща художня деталь, що вказує на справжню сутність героїв. На очах у читача (глядача) відбувається трансформація, подібна до театральної: персонаж перетворюється в актора (грає, перевтілюється, маскується тощо), речі (мишоловка) – у знак речі (символ театального світу). Ефект очуження виявляється й у тому, що «мишоловка» як виразна семіотична парадигма спектаклю виходить за сценічні лаштунки, символізуючи рутинність та монотонність повсякденного існування актора, який перетворюється у невідьника театру, потрапляючи у пастку очуження. «Мишоловка» театального світу підтверджує приреченість актора бути «абсурдною людиною», позаяк його буття поза сценічним простором позбавлене сенсу, а сам він ніби розчиняється у повсякденні. Ефект очуження посилюється тим, що учасники вистави за п'єсою «Гамлет» сприймають дійсність як істинну і не уявляють себе поза роллю, театральне життя грає з ними злий жарт.

Отже, тяжіння поетеси до гри виразно засвідчує модерністський тип її мислення. О. Забужко віддає перевагу театральному аспекту, втілюючи відому сентенцію В. Шекспі-

ра, відповідно до якої все життя – це театр, «світ – сцена, а всі чоловіки і жінки – всього лише актори». Культурологічна лірика містить оригінальне трансформування персонажів та мотивів трагедії «Гамлет» і засвідчує прагнення модернізувати класичні образи. Подаючи своє бачення образу Офелії, поетеса змодельювала «світ навиворіт», майстерно застосувавши прийоми ефекту очуження: умовність, свідомо невідповідність зображуваного дійсності, обігрування прийому маски, уміння у знайомому, раціональному побачити неординарне. Роздвоєння героїні Офелії на дві іпостасі – театральну та реальну – спричинює фатальну неможливість позбутися нав'язаної їй «маски».

Список використаних джерел

1. Арто А. Жестокий театр // Театр и его Двойник / Антонен Арто ; пер. с фр., комм. А. Исаева. — М. : Мартис, 1993. — С. 91—109.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Худ. л-ра, 1990. — 543 с.
3. Біберова Г. Образ Офелії в ліриці Оксани Забужко : гендерний аспект / Ганна Біберова // Актуальні проблеми слов'ян. філології : міжвуз. зб. наук. ст. — К. : Знання України, 2004. — Вип. 9. — С. 206—214.
4. Возгривцева К. И. Театральное пространство : культурологический аспект / Клавдия Возгривцева // Известия Уральского гос. ун-та. — 2005. — № 35. Вып. 9. — С. 57—63.
5. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. — К. : Либідь, 2002. — 664 с.
6. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Эрвинг Гофман ; пер. с англ. и вст. ст. А. Д. Ковалёва. — М. : Канон-Пресс-Ц — Куличково поле, 2000. — 304 с.
7. Забужко О. Друга спроба: Вибране / Оксана Забужко ; передм. Л. Ушкалова. — К. : Факт, 2005. — 320 с.
8. Забужко О. Автостоп / Оксана Забужко. — К. : Укр. письменник, 1994. — 95 с.
9. Забужко О. Диригент останньої свічки / Оксана Забужко. — К. : Рад. письменник, 1990. — 143 с.
10. Забужко О. Травневий іній / Оксана Забужко. — К. : Молодь, 1985. — 64 с.
11. Забужко О. Дві культури / Оксана Забужко. — К. : Укр. письменник, 1990. — 48 с.
12. Зборовська Н. Вісімдесятництво як колоніальна симптоматика // Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. — К. : Академвидав, 2006. — С. 395—468.
13. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська, М. Ільницька. — Л. : Центр гуман. досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 1999. — 336 с.
14. Костецький І. Шляхи відродження театральності / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 208—209. — С. 252—260.
15. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — 608 с.
16. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — 612 с.
17. Лотман Ю. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры : в 3 т. / Юрий Лотман. — Таллин : Александра, 1992. — Т. 1. — 1992. — 479 с.
18. Новобранець О. Б. Очуження — очуження : до історії літературознавчих термінів / О. Б. Новобранець // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. — 2006. — № 26. — С. 93—96.
19. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
20. Плерома 3'98. Мала Українська енциклопедія актуальної літератури. Проект «Повернення деміургів». — Івано-Франківськ : Лелея-НВ, 1998. — 288 с.
21. Поети «Нью-Йоркської групи» : антологія / упор., передм. О. Астаф'єва. — Харків : Веста : Вид-во «Ранок», 2003. — 288 с.
22. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
23. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; пер. с франц. — СПб. : Университ. книга, 1997. — 575 с.

N. ANISIMOVA

Berdyansk

THE THEATRICAL «UPSIDE DOWN WORLD» IN OKSANA ZABUZHKO'S POETRY

The article deals with the main aspects of the theatricalised paradigm in O. Zabuzhko's poetry, the representative of the 1980s generation. The artistic function of the transformed motives and images has been defined in W. Shakespeare's tragedy «Hamlet».

Key words: poetry, motive, image, being absurdity, mask.

Н. П. АНИСИМОВА

г. Бердянск

ТЕАТРАЛИЗОВАННИЙ «МИР НАОБОРОТ» В ПОЭЗИИ ОКСАНЫ ЗАБУЖКО

В статье исследуются основные аспекты театраллизованной парадигмы поэзии представительницы поколения 80-х годов XX века О. Забужко, определяется художественная функция трансформированных мотивов и образов трагедии В. Шекспира «Гамлет».

Ключевые слова: поэзия, мотив, образ, абсурдность бытия, маска.

Стаття надійшла до редколегії 11.07.2014 р.