

УДК 82.091/82'06/82-95/801.73

Людмила БОНДАР

м. Миколаїв

bon_lud@rambler.ru

ПРОЯВЛЕННЯ ФІЛОСОФІЇ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ЕСТЕТИЦІ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА

Стаття є спробою порівняти художньо-мистецькі системи Леся Курбаса та Ярослава Верещака. У роботі обґрунтовано мотиви розгортання дискурсу Курбас – Верещак. Детально проаналізовано основні концепти філософії театру Л. Курбаса та означено точки перетину двох мистецьких практик. Також встановлено їх взаємозв'язки та ефект відлуння театральної системи режисера у творчості драматурга. На прикладі творів Я. Верещака простежено механізми реалізації філософії Л. Курбаса, а також зазначено подальші шляхи видозміни, ускладнення певних концептів у текстах драматурга.

Ключові слова: театр, знак, ритм, перетворення, дискурс, час, простір.

Постать Леся Курбаса на тлі українського культурного простору засвідчила появу біфуркаційної зони, яка детермінувала трансформацію усієї до того існуючої видовишно-театральної практики. Леся Курбас до сьогодні залишається непрочитаним, повністю не відкритим для сучасника. Його мистецько-театральні новації, випередивши час, заклали підґрунтя нового театру, з широким діапазоном смислів та апеляцій. Він був людиною з широким кругозором та енциклопедичними знаннями. Вражала бібліотека митця, різноплановість його наукових студій. Курбас цікавився не лише досягненнями тодішньої вітчизняної і європейської гуманітаристики, а й науковими відкриттями точних та природничих наук. Свідченням цього стала його театральна система, що була пов'язана з такими поняттями як ритм, темп, динаміка, статика, космос, тривання, матерія, інерція, часопростір тощо.

Режисерсько-театральні практики митця, а також розроблені ним методології акторської майстерності, дозволяють вести мову не лише про курбасівську театральну систему, а й заглибитися у світоглядно-методологічні засади його концепції, що співвідносні зі спробою осягнення філософії театру.

Риторичу Курбас-філософ слід розпочати зі вказівки на роки навчання митця, адже вищу освіту молодий Курбас здобував на історико-філософському факультеті Віденського університету. Батько майбутнього сценічного новатора був професійним актором, тому театр увійшов у його життя з дитячих років. Подібні біографічні факти, відкривають завісу творчого генію Курбаса. Наразі існує чимало досліджень

творчої системи Курбаса, однак значно менше уваги у наукових студіях приділяється феномену перетину й трансляції світоглядних позицій митця у творчості інших митців, особливо сучасних. Означена робота має на меті заповнити існуючі лакуни, що допоможе встановити параметри «ефекту відлуння» курбасівського вчення у художньо-мистецьких системах представників сучасного театру.

Однією із потужних дослідників театральної системи Леся Курбаса наразі є Неллі Корнієнко, яка стала автором кількох монографій, а саме: «Леся Курбас. Статті і спогади. Літературна спадщина» (1987), «Леся Курбас: рецепція майбутнього» (1998), «Режисерське мистецтво Леся Курбаса. Реконструкція (1887–1937)» (2005). У зазначених роботах Н. М. Корнієнко окреслює основні парадигми театрально-режисерської діяльності Л. Курбаса, на основі відтворення видовищних практик митця, театрознавець подає інтерпретацію його сценічної системи. Зокрема, Неллі Корнієнко про методологію театрального діяча пише: «Курбаса хвилюють питання естетики, питання режисерських та акторських технологій. Проблема розширення засобів образного театру примушує режисера поняття метафори розсунути до більш ширшого поняття – «перетворення», точніше, ввести більш вузьку «метафору» в більш ємне «перетворення». ...Курбас передбачає не спорадичне використання метафори, а на певному етапі – комплексне будівництво метафоричного театру» [5, 181]. І далі дослідниця зазначає: «Режисер – інженер, іноді – винахідник. Комбінування метафор, творення образу, установка на синтез, чергування в методології індуктив-

ного й дедуктивного. Використання формальних досягнень старого театру, цільова установка громадянський пафос, на створення нової психології та ідеології, – у цьому маніфест Курбаса» [5, 189].

Відтак, Н. Корнієнко артикулює потяг митця до експериментальних практик. Його пошуково-творчі інтенції мали високу амплітуду коливань, що нерідко призводило до суперечностей у його системі. За словами мистецтвознавця – Курбас був максималістом у своїй діяльності, він прагнув до театральних мистецьких абсолютів.

Олена Левченко у своїй роботі «Філософський світогляд Леся Курбаса (біля витоків ідеї інтертекстуальності)» виділяє чотири елементи філософії митця, зокрема – це «...усвідомлення мистецтва як явища, сутнісною ознакою котрого є втілення певної *цілісності*; по-друге, як справи спільного *настроювання* митця та аудиторії; по-третє, як території, де суто формальними засобами можуть і повинні поєднуватися непоєднані у реальному житті речі; й, по-четверте, Л. Курбас розглядає театральні закони як вияв законів космічних, більш того, *количність* для нього є певним критерієм істинності встановлюваних ним законів» [8, 21–22]. Означені дослідницею доміанти філософської системи Курбаса дозволили досягнути розширені ним межі репрезентативності театру. Своєю методологією він інспірував звучання на сцені «Березоля» поліфонії смислів.

Інші аспекти філософії театру Леся Курбаса подає у своїй статті «Звернення до архетипів культури як засіб модернізації театрального буття в творчості Леся Курбаса» Геннадій Краснокутський. Він апелює до колективних підсвідомих рефлексій Курбаса, явлених митцем на сцені в образах Едіпа, Сапфо, Фауста тощо, акцентуючи спорідненість його театральної системи з працями Карла-Густава Юнга та його вченням про архетипи. Науковець розмірковує над проблемою перевідкриття міфу в постановках Л. Курбаса, зазначаючи, що «...театральній виставі привласнюється статус живого міфу – «вічно старого», але водночас і «вічно молодого», оскільки він оновлюється щоразу в процесі рецитації й ритуально-магічного втілення. ...в живому міфі не може бути окремо глядачів і виконавців: усі водночас виконують дві функції, завдяки чому й *живуть* у міфі й міфом, а не грають у ньому й у нього. Зрештою, сама Курбасова концепція акторського *перетворення* й

театрального процесу не як відображення, а як *відтворення* (сказати б: *творення*) специфічної театральної дійсності» [6, 75]. Отже, міфологізація театрального простору в системі Курбаса суголосна її концептуалізації, в якій міф репрезентує певну ідею, наповнену чуттєво-раціональними переживаннями й співпереживаннями актора та публіки.

Зважаючи на усе зазначене, спробуємо сформулювати мету роботи, якою передбачено виокремлення основних концептів філософії театру Леся Курбаса та встановлення їх впливу на літературно-театральні експерименти одного з представників сучасної драматургії – Ярослава Верещака. Мета дослідження передбачає вирішення наступних завдань: окреслити коло науково-рецептивних студій театральної системи Л. Курбаса; сформулювати базові елементи його філософії театру; обґрунтувати мотиви розгортання дискурсу Курбас – Верещак; встановити взаємозв'язки та відлуння двох художньо-мистецьких практик; розкрити значення філософії театру Леся Курбаса для літературно-сценічних пошуків початку XXI ст. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці Неллі Корнієнко, Геннадія Краснокутського, Олени Левченко, Ірини Волицької

Лесь Курбас мав енциклопедичні знання, він цікавився новими вченнями не лише у галузі гуманітаристики, а й точними та природничими науками. Коло його зацікавлень позначилось на театральній концепції митця, в якій він оперує поняттями, що належать до різних парадигмальних систем. Л. Курбас, творячи новий театр, прагнув дійти до основ феномену творчості, зрозуміти його суть, знайти формулу творчого обдарування. Означена проблема, розглядалася ним у контексті акторської майстерності та загального видовищного плану театральної системи. Особливо режисер захоплювався вченнями Анрі Бергсона, зокрема його концепцією про інтуїтивну складову процесу творчості. У філософа він запозичує поняття «тривання», яке він застосовує до специфіки акторської гри «Мистецтво актора полягає в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує винайденому чужому ритмові» [7, 248]. Поняття ритму Л. Курбас пов'язує з категоріями простору і часу, що є визначальними для театральності мистецтва. Майя Гарбузюк зазначає, що «для Л. Курбаса, як для справжнього модерного філософа, простір і час – не окремі, а завжди

пов'язані одна з одною категорії. Головною умовою цього «альянсу» є рух, динаміка, зміни (...) Організацією чи акцентуацією цієї «змінності» режисер безпосередньо пов'язує із ритмом, ритмічною організацією. При цьому поняття ритму залишається для нього синтетичним, тобто ритм є категорією як часовою, так і просторовою» [3, 14–15].

Відтак, ритм явлений у триванні, виступає одним із законів театральної системи Л. Курбаса, однак цей закон за А. Бергсоном, є загальним для усього світу, через взаємовпливи, коливання, різномірність реальності. Тобто світ – пульсуючий механізм, який постійно народжує і знищує частину себе засобами часу та простору; він наповнений безліччю сенсів та кодів, безліччю різних ритмів. Означені принципи філософа реалізуються у театральній системі Л. Курбаса, що полягає в умінні актора прочитувати світ, його ритми, а також у здатності відтворювати «чужий ритм». Означені здібності пов'язані з особливою чутливістю актора, що ґрунтується на механізмах сприйняття та усвідомлення. Звідси виникає у театральній системі Л. Курбаса поняття «акцентований ритм – один із чинників, покликаний протистояти образіві реальності й повсякденній дійсності, побутовим, життєподібним засобам сценічного виразу (...) він має вказувати на концептуальну відмінність від мистецтва прямих життєвих відповідностей» [3, 91]. Отже, цим режисер заперечує класичний закон мімезису, натомість посилюючи механіку драматургічного дійства його умовність, що актуалізує символічне мовлення видовища, знакову природу дії. Таким чином, у філософії театру Леся Курбаса концептуальними категоріями стають поняття «ритм», «час», «простір», «тривання», «перетворення», «символ».

Філософсько-театральну систему Леся Курбаса можна прослідкувати на прикладі творчості сучасного українського драматурга Ярослава Верещака. Якщо звернутися до біографії драматурга, то слід зауважити, що впродовж останніх років він є співробітником Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, а тому доволі добре знайомий із поглядами та вченнями відомого режисера початку ХХ ст. Однак не лише біографічні факти є основою для порівняння творчості Л. Курбаса та Я. Верещака. Їх мистецький діалог будується довкола поняття «театр», яке стало визначальним у творчій роботі обох митців. Якщо

Л. Курбас розробляв механіку театру у площині видовищної презентації, то Я. Верещак будує образ театру у вимірі літературного тексту. Концептосистеми обох мають яскраві точки перетину. Зокрема механізм «тривання» Л. Курбаса, який має характер всеохопленості існування, що наповнене безліччю пульсуючих смислових потоків, відображається і в художній системі Я. Верещака, а саме в особливості сюжетотворення п'єс. Драматург не просто переповідає певну історію, він розкриває момент конструювання цієї історії у формі театрального видовища. Його сюжет триває, пульсує, тобто переписується / переграється «тут і зараз». Часопростір п'єс письменника народжується перед очима реципієнта, проходить певні стадії, видозмінюється і несподівано обривається, що створює ефект недовисловленості думки, а отже, народжує потенційність до продовження «тривання». Прикладом дії механізму «тривання» є п'єси «Центрифуга», «Дорога до Раю», «Уніформіст», «АІД» тощо [1]. Так, сюжет драми «Уніформіст» побудовано у формі театральної репетиції, яка розповідає історію життя письменника Ярослава Галана. Текст сконструйовано з пульсуючих часопросторів, що переплітаються, взаємопроникають один в одного. Минуле детермінує сучасність, простір імпровізації модифікує реальність акторів. Видозміна картин, співвідносна з мерехтінням різних смислів, з трансляцією світу у формі видовищного коду (театральна постановка), в якому смислове навантаження несуть різні елементи, які чітко прописує автор п'єси – жест, слово, предмет. Я. Верещак також оголює і позасюжетні механізми творення дійства – роботу звукорежисерів, декораторів, працівників сцени, власне, реакції режисера на постановку. Таким чином, драматург зображує театр в його всеохопленості, триванні, різновекторності та взаємопроникнутості елементів.

Наступна складова театральної системи, що присутня у творчості обох митців – це знак. Знаковість детермінує поглиблення і розширення підтекстових площин сюжету-дійства. Знак найчастіше співвідноситься з предметом, річчю, елементом бутафорії, декораціями, пластикою тіла. У Л. Курбаса знаки також прочитуються у музично-звуковому оформленні видовища, що є проблематичним у контексті літературно-художнього твору. Знак-повідомлення, проявлений у пластиці тіла, Я. Верещак подає у п'єсі «Душа моя зі шрамом на коліні»:

«КУЛАЙ. Ні! (*Похитнувшись, схопився за груди*).

Диво дивне: тут і надалі я буду синхронно повторювати всі його рухи – так, наче ми сковані невидимим ланцюгом.

КУЛАЙ. Тебе не існує, продажна дівко! Ти – плід моєї фантазії.

Я (*теж через силу*). Плід моєї фантазії...

КУЛАЙ (*на колінах*). І тебе, потворо, немає... Не існує тебе, двомовний хлопуку. Бо хіба ж не ти продавався наліво й направо, на догоду Москві писав свої п'єси поганющою російською, книжки видавав, театри чужомовні прославляв? А тепер іронізуєш з російськомовного населення, яке чесно купувало твої книжки, дивилося твої телешоу – годувало тебе і твоїх лярвочок... Ти! Ти і такі, як ти щирі українці продали рідну мову, землю, народ свій... Я все життя... Я вичавлював тебе зі своєї душі, як міг. (*Сповзає на землю*). Ти! Ти і такі, як ти, фанфарони зробили мій народ безвольним і сліпим. І тепер хитрі зайди з усіх боків розкрадають серед білого дня...

Раптом Кулай встає, тримаючись за Грушу. А я – двійник його спинаюся на ноги з іншого боку стовбура. І поки він з неймовірною внутрішньою силою виголошує свій останній монолог, я повільно звільняюся від його пластики: рухи мої завмирають, вуста перестають ворухитися... Обличчя моє кам'яніє.

КУЛАЙ. Я знав, що народжений Гусаком! І я зробив усе для того, щоб злетіти на таку височінь, яка недоступна жодним Лебедям!.. Я... (*сповзає на землю*) я переможу тебе, потворо. Тому що я, а не ти – сіль землі, майбутнє нації... Народ... він рано чи пізно прозріє... і викреслить тебе зі своєї пам'яті... Разом з усіма Комарами, Мухами, Мишами, Кактусами і Сусідками... Досить нам цього базікання! Доста... Дос...

Кулай затихає.

А в мені щось надірвалося і серце почало битися значно повільніше чи, може, й зупинилося, не знаю. Бо стою я поруч з непорушним героєм-коханцем, мов бовван, з кам'яним обличчям і застиглим поглядом порожніх очей». [2, 131]

Уривок п'єси розгортає не лише певне словесне повідомлення у вигляді діалогів між героями, він передає тілесну реляцію, яка створює додаткове емоційно-чуттєве насичення вербального тексту. Мова тіла розкриває силу зв'язків між діючими персонажами, а також означає переломність моменту, його напруженість. Пластика тіла героїв, жест, таким чином, у драмі стає умовою нарощення смислів, що

прямо апелює до режисерсько-театральних прийомів, які пов'язані з конструюванням вдовища.

Наступний прийом, який використовується обома театрами – це руйнування меж між глядачем та актором. Олена Левченко у своїй роботі про естетику Л. Курбаса, зазначає, що режисера «не полишали мрії про театр містеріального єднання сцени та залу». [8, 35]. Подібні ідеї транслуються і в літературно-художній системі Я. Верещака. Герої його п'єс дуже часто знаходяться одночасно як у образі героя, так і в образі актора, який грає певного героя, що дозволяє їм апелювати до думки глядача, залучати його до спільної рецепції твореного персонажу (п'єси «Імпровізація», «Королівський особняк», «Містер Скворода», «Діамантовий Скворода» тощо). Руйнування бар'єру між акторами та глядачами детермінує появу в творах драматурга внутрішньо-текстового глядача, який одночасно споглядає дійство та рефлексує побачене. Завдяки цьому відбувається «ритмізація» (Л. Курбаса) часопросторів, і, відповідно, поява різних видів реальності. В текстах Я. Верещака, цей прийом ускладнюється завдяки віртуалізації простору («144000», «Душа моя зі шрамом на коліні», «Керя»).

У творчості обох митців також можна простежити момент концептуалізації, що пов'язаний з розгортанням певної ідеї за допомогою театрального дійства. Концептуалізація реалізується у використанні відповідних символів, алегорій. Показовою у творчому доробку Ярослава Верещака є п'єса «Ах, Лю, Собака Лю»:

«Парк. Анжело, стоячи на високому пеньку, тримає кілька зелених гілок: зображає дерево (закамуфльований під кору, оздоблений гілками й сучками комбінезон повністю закриває його ноги, обличчя, руки, і, поки хлопець не заговорить, нізащо не розпізнати його людської сутності). Довкола – густі кущі.

ЛЮ (*в заяложеному комбінезоні, що завершується напівмаскою смішної собачої морди, – це один персонаж із дитячої казки, – повзе до дерева, стиха співає на мотив якоїсь оперної арії*). Анжело, Анжело, я знову, я перша, Анжело, Анжело, я перша в кущах!

Лю обнюхує дерево, задирає «задню лапку», щоб окропити його, та вчасно згадує про свою стать, знімає маску, демонстративно розпускає волосся – і за всіма цими прибабасами не помічає, як з іншого боку до кущів підкрався Принц-чернець – та й завер у засідці.

Вже третій день я перша, ура, ура, ура!
ПОТОЙБІЧНИЙ ГОЛОС АНЖЕЛО (*невідомо звідки*). Перша серед останніх.

ЛЮ. Ах, так – удар нижче пояса? Зранку? Без оголошення війни? (*Одягнула маску, стала у позу і шарахнула по ворожих позиціях пишномовною декламацією*).

Ти скажи нам, сеньйоре кабальєро,
Ти признайся нам щиро, дружок,
Чому всі тебе кличуть Анжело,
Якщо ти – український пеньок?!

АНЖЕЛО. Браво! А якби ще заспівала...

ЛЮ (*різко зриває маску*). Боже, який він худючий! А ми ж носили щодня... Може, йому не давали тих передач, га?.. Ну, чого мовчиш, пеньок?

Дерево берест оживає, махає гілками і, врешті, імпровізує голосом Анжело.

АНЖЕЛО (*співає*).

Серце йому, а голос мені –
Давай співати разом!
Нехай замовкнуть солов'ї
І... і... (*не знаходить рими*).

ЛЮ (*тріумфальний вокаліз*). І поздыхають жаби!

Сміючись, Лю падає на спину, дригає «лапами».

АНЖЕЛО. Пані собако Лю, ви сьогодні така весела, що я ризикну задати вам одне вельми хамське запитання.

ЛЮ. Починається.

АНЖЕЛО (*різко*). Якого дідька ти його так облизуєш, свого чокнутого монаха-Принца?

ЛЮ (*не відразу, журливо*). «Монах» по-нашому «чернець». А собача любов не знає міри, пеньок.

АНЖЕЛО. А базикаєш чому? Навіть якби в нього були всі клепки на місці, то від твого словесного поносу...

ЛЮ. Гей, не забувай про мої зубки!

АНЖЕЛО. Лю, ну де ти бачила таке диво, щоб собака по-людськи варнякала?

ЛЮ. Ой, та він все одно не реагує! Перший раз я механічно щось гавкнула, і сама злякалася. А він – нуль на фазу. Тоді я навмисне стала по-людськи гавкати, і навіть віршами (*з відчаєм*) – нуль, нуль, нуль!»

Використовуючи бутафорних героїв, які працюють на творення загальної концепції твору, Я. Верещак посилює умовність дійства, детермінуючи мисленневий катарсис реципієнта,

його абстрактні міркування. Герої п'єси, таким чином, виступають як у формі символів, що зумовлюють конструювання асоціативних ланцюжків (собака – вірність, відданість, любов...), так і в якості дійових персонажів, які виявляють себе у дії.

Отже, можемо говорити про досить тісні взаємопереплетення художньо-мистецьких практик Л. Курбаса та Я. Верещака, що прослідковується на рівні основних концептів у їх творчих системах, ключовим поняттям яких стає театр, що оприявлюється у формах видовища та тексту. Якщо Л. Курбас у своїх теоретичних роботах розкрив механізми нового театру, то літературно-мистецька система Я. Верещака ще потребує наукового аналізу й студіювання. Автор статті намагався подати спробу подібного аналізу, що у подальших роботах буде представлено у формі концепту «анізотропної театральності» Я. Верещака, який ґрунтується на ідеї одночасовості різночитань текстів драматурга. [1, 113].

Список використаних джерел:

1. Верещак Я. 14400: п'єси-фентезі / Ярослав Верещак / Упоряд. і авт. передмови О. Є. Бондарева. – К.: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – 344 с.
2. Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряди. Н. Мірошніченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.97–137.
3. Волицька І. Курбасова дефініція творчості актора і категорія «тривання» / Ірина Волицька // Курбасівські читання: Науковий вісник / за ред. Н. Корнієнко. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – С. 82–93.
4. Гарбузюк М. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштейна / Майя Гарбузюк // Курбасівські читання: Науковий вісник / за ред. Н. Корнієнко. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – С. 5–17.
5. Корнієнко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937) / Нелли Корнієнко. – К.: Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2005. – 408 с.
6. Краснокутський Г. Звернення до архетипів культури як засіб модернізації театрального буття в творчості Леся Курбаса / Геннадій Краснокутський // Курбасівські читання: Науковий вісник / за ред. Н. Корнієнко. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – С. 72–81.
7. Курбас Л. Філософія театру / Леся Курбас / упоряд. М. Лабінський – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001 – 917 с.
8. Левченко О. Філософські світогляд Леся Курбаса (біля витоків ідеї інтертекстуальності) / Олена Левченко // Курбасівські читання: Науковий вісник / за ред. Н. Корнієнко. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. – С. 18–36.

Lyudmyla BONDAR
Mykolaiv

THE PHILOSOPHY OF THEATER BY LES KURBAS IN LITERARY AESTHETICS YAROSLAV VERESHCHAK

The article is an attempt to compare the creative systems of Les Kurbas and Yaroslav Vereshchak. Motives for the deployment of the Kurbas – Vereshchak discourse are justified in the work. The main concepts of the theater philosophy of L. Kurbas are analyzed in detail and the intersection points of two art practices are indicated. They also established their interrelations and the «echo effect» of the theatrical system of the director in the playwright's work. On the example of the works of J. Vereshchak, the mechanisms of realization of the philosophy of L. Kurbas are traced. Further ways of modifying, complicating certain concepts in the playwright's texts are indicated.

Key words: theater, sign, rhythm, transformation, discourse, time, space.

Людмила БОНДАРЬ
г. Николаев

ПРОЯВЛЕНИЕ ФИЛОСОФИИ ТЕАТРА ЛЕСЯ КУРБАСА В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА

Статья является попыткой сравнить творческие системы Леся Курбаса и Ярослава Верещака. В работе обосновано мотивы развертывания дискурса Курбас – Верещак. Подробно проанализированы основные концепты философии театра Л. Курбаса и обозначены точки пересечения двух художественных практик. Также установлено их взаимосвязи и «эффект эха» театральной системы режиссера в творчестве драматурга. На примере произведений Я. Верещака прослежены механизмы реализации философии Л. Курбаса. Указаны дальнейшие пути видоизменения, осложнения определенных концептов в текстах драматурга.

Ключевые слова: театр, знак, ритм, преобразование, дискурс, время, пространство.

Стаття надійшла до редколегії 09.05.2017

УДК 821.161.2+82–312.8

Наталія ВІРИЧ
м. Одеса
Na-ti@bk.ru

СИМВОЛІЧНІ КОДИ В ПРОЗІ В. НЕСТАЙКА

У статті досліджено особливості експлікації символічних кодів у прозі В. Нестайка. Розкрито засоби художнього зображення процесу становлення особистості. З'ясовано ідейно-художні цінності творів В. Нестайка.

Ключові слова: духовні цінності, архетип, буття, художній світ, символ.

Література ХХІ століття позначена прагненням розкривати нові таємниці та особливості становлення особистості. На філософському і культурному ґрунті письменники моделюють художні світи, в яких актуалізується багатомірний досвід, спроектований на збудження духовного потенціалу етнонаціонального організму в бутті.

Одним із письменників, який здатен через мікросвіт душі персонажа оприявити макросвіт історії народу, є Всеволод Нестайко. Твори талановитого письменника однозначно входять до кола найчитабельніших і найулюбленіших книг. Не обійдені вони увагою й наукової спільноти. У низці досліджень О. Будугай, О. Гарачковської, Б. Салюк, Н. Сидоренко та ін.

зустрічаємо досить цікаве висвітлення окремих аспектів творчості белетриста (мовностильові, жанрові, поетикальні особливості). Однак творчий доробок В. Нестайка не досліджено повною мірою, зокрема вивчення потребує символічний пласт його творчості, що оприявить «культурні коди» дійсності. Цим і обумовлено актуальність.

Мета розвідки – дослідити особливості експлікації символічних кодів у прозі В. Нестайка.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

- висвітлити змістову наповненість символічних кодів у творчості письменника;
- розкрити духовний потенціал творчого доробку В. Нестайка в осягненні дійсності.