

## ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ПАРОДІЇ (на прикладі драми Юрія Косача «Кортес і безталанна»)

*М. А. Реутова*

Постать Юрія Косача помітно вирізняється серед когорти письменників української діаспори, чие творче надбання велике і вимагає тривалого систематичного наукового дослідження та осмислення. Художній доробок прозаїка за радянського режиму був представлений з ідеологічно заангажованим ухилом, більшість його творів залишилися поза увагою критиків або й загалом потрапляли до репресованого нарративу. З огляду на це, постає необхідність введення в обіг цілої низки драматичних творів Ю. Косача («Скорбна симфонія», «Кортес і Безталанна», «Облога», «Марш Чернігівського полку», «Ворог», «Дійство про Юрія Переможця», «Кірка з Льоллео», «Чорногора палає»), більшість з яких представлена лише у приватних колекціях видатних українських театрознавців – Віри Левицької та Валер'яна Ревуцького.

Драма Юрія Косача «Кортес і безталанна» була написана в 1956 році, коли письменник перебрався з Німеччини до США. Твір не мав жодної сценічної постановки, тільки у 1998 році вперше в журналі «Сучасність» Валер'ян Ревуцький надрукував його з машинописної версії. Експериментально-формалістичну драму Юрія Косача «Кортес і безталанна» можна віднести до творів, для яких характерна наявність елементів «театру абсурду», з огляду на виявлення у них відповідних ознак, як-от: нехтування драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями, тобто бунт проти будь-якого регламенту і нормативності; співіснування елементів різних сфер мистецтва (хор, кіно); наявність абсурдних ситуацій як способу організації художнього матеріалу; невизначеність місця дії творів, порушення часової послідовності, відсутність належно продуманої дії, логічних переходів; алогізм у вчинках героїв, занурення у підсвідоме.

Варто зазначити, що глибокі інтелектуальні, філософські проблеми у творах «театру абсурду» розв'язуються в комічних, фарсових, буфонадних формах. Пародія постає одним із найважливіших прийомів художніх текстів. Французький драматург-абсурдист Ежен Йонеско, не приймаючи ні реалістичного, ні буржуазного театру, намагається створити певну пародію на театр взагалі, зокрема пародійні елементи п'єси «Голомоза співачка» відтворюють поширені театральні штампи.

Представник українського абсурдизму – Ігор Костецький – на основі досвіду російських формалістів, зокрема концептів «учуднення» та «пародії» В. Шкловського, розробляє власну мистецьку теорію. «Пародію» він тлумачить не у загально-прийнятому звуженому сенсі «сміхотворного витвороту явища», а в первісному грецькому значенні слова – як «побічний спів», «спів долари – нова інтерпретація». «Пародія розвиває способи створювати відстані до предмета, бачити предмет відразу з кількох пунктів. Це вироблення техніки симультанного сприйняття...», а водночас (практично, майже прагматично) пародія створює «можливості для нового переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено [...] дає явищу черговий старт, відроджує його несподіваним робом. Як правило, пародія посереднить трудоступне легшим, «жвавішим» для сприйняття способом» [4, с. 382]. Якщо у Костецького «пародія» побутує на мовному та жанровому рівнях, то у п'єсах Е. Йонеско вона має гострий, полемічний характер («Голомоза співачка»).

У пошуках нових форм репрезентації постмодерністської моделі викладу подій Юрій Косач, наслідуючи Ігоря Костецького, звертається до такого виду пародії як пастиш.

Юрій Косач пародіює представників японської літератури, зокрема школу неосенсуалізму (Кавабата Ясунарі, Катаока Теппей, Кісіда Куніо, Сасакі Мосаку тощо). Особливу увагу члени японської школи зосереджували на психології підсвідомості, яка базувалась на тогочасних модних тенденціях психологічного методу Фрейда, а також на раціоналістичних асоціаціях (кінь біг, як руда думка). У драмі Косача Маркіза Крессон де Віяр приїздить з Парижа, щоб «просити декілька відповідей на опитувальний листок групи неосенсуалістів» [3, с. 24]. Маркіза інформує Кортеза, що «це новий літературно-громадський рух і заснований на строго наукових засновах... Психоаналітичні методи...» [3, с. 24]. Вона ставить Кортезові питання на зразок: «Кортезе, коли ви перебуваєте у ванні, чи ви любите гратися паперовими корабликами чи чимсь іншим?»; «Коли ви стоїте перед дзеркалом, чи ви робите гримаси?»; «Коли ви спиняєтесь під час прогулянки в зоологічному саду, ви волієте дивитись на левів, чи на крокодилів, чи на мавп?» [3, с. 24]. Саме відповідь на останнє питання визначає до якого психотипу належить особистість респондента. Маркіза доходить висновку, що Кортезу належать ознаки психотипу мавпи: «Мавпою, мавпою я став – дійсно, ця письменниця мене відгадала [3, с. 25].

Пастиш у драмі «Кортез і безталанна» виступає сюжетним елементом та призначений для показу динаміки деградації головного героя як особистості – перехід від тигра до мавпи. Тенденція стирання імен героїв на користь зоонімних прізвиськ загалом характерна як для творчості Юрія Косача («Рубікон Хмельницького», «День гніву»), так і для побутового спілкування представників МУРу. Ю. Шерех зазначав: «Осьмачка охрестив Косача вовком. Зовсім незалежно від цього і не знаючи про це, Василь Барко дав твариняче прізвисько Ігореві Костецькому. Він назвав його леопардом» [7, с. 146]. Сам Косач називав себе «тигром».

Отже, драма Юрія Косача «Кортез і безталанна» – гібридний текст, для якого характерна не лише фрагментарність, а й контамінація літературних жанрів, з одного боку, та різних видів мистецтва – з іншого. Цьому твору притаманна гетерогенність та ризоматичність, здатність існувати на межі художнього літературного тексту і театральної постановки, літературного тексту та кіносценарію, літературного та критичного текстів.

## Література

1. Гульєльми А. Группа 63 // Називать вещи своими именами. – М., 1986. – С. 185.
2. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Е. Вінквіст, В. Е. Тейлор. – К., 2003. – 503 с.
3. Косач Ю. Кортез і Безталанна : драма / Ю. Косач // Сучасність – 1998. – № 5. – С. 12–49.
4. Костецький І. Тло поетичної місії Езри Павнда // Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибр. твори / Ігор Костецький ; [вид. підгот. Марко Роберт Стех]. – К. : Критика, 2005. – С. 381–389.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – 672 с. 12.
6. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
7. Шерех Ю. В. Я-мене-мені... (і докруги). Спогади. 2. В Європі / Ю. В. Шерех –Харків: Фоліо, 2012. – 316 с.
8. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodernist Literature. – Urbana, 1971. – 297 p.
9. Hoestrey I. Pastiche: Cultural Memory In Art, Film, Literature. – Indiana: Indiana University Press, 2001. – 150 p.

10. Hutcheon L. A Theory of Parody. – New York and London: Methuen, 1985. – 143 p.
11. Jameson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New Left Rev. – L., 1984. – No 146. –P. 62-87.
12. Poirier R. The Politics of Self-parody. // Partisan Rev. – N.Y., 1968. – Vol. 35, No 3. – P. 339.
13. Tomkins C. The Bride and the Bachelors (New York: The Viking Press, 1965). – P. 31.

УДК 821.161.2: Бендер

## **НЕОРЕАЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ МАЛОЇ ПРОЗИ ВІТАЛІЯ БЕНДЕРА**

*А. С. Бузов*

Творчий доробок Віталія Бендера, крім великих епічних форм, складають також оповідання, нариси, новели, що характеризуються тяжінням до різних естетичних напрямів, впливом почасти антагоністичних одна одній мистецьких систем. Тематика і проблематика їх доволі різноманітна.

Домінантними для художнього світосприйняття Віталія Бендера, на нашу думку, виявляються у його малій прозі характеристики, пов'язані із неореалістичною картиною світу. Загальна реалістична основа творчості Віталія Бендера цілком мотивована його естетичними установками, сформованими на основі класичної української літератури, котра була рушієм письменницького формування автора. Мімесис, напівпубліцистичне споглядання життя із «простацькими» зауваженням з різних приводів, є характерною рисою мистецького кредо Бендера. Ймовірно, не обійшлося тут і без впливів знаних діаспорян, серед яких особливо близькі стосунки у Бендера склалися з Іваном Багряним, що казав: «Автор – це скло. Від своєрідності цього скла залежить, яким життя просвічується на папір».

Подана цитата Багряного є своєрідним поясненням того, чому малу прозу Віталія Бендера ми трактуємо саме у ріді неореалізму, а не класичного реалізму. Він, хоча й називає автора «склом», проте не відмовляє цьому «склу» в праві на оригінальність відображення життя.

За визначенням Р. Гром'яка і Ю. Ковалева, неореалізм постає «на ґрунті класичного реалізму, але не сприймає лінійно-міметичного принципу «зображення життя у формах життя». Натомість, неореалісти визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність та ліричною стихією. Подеколи промовиста деталь для них виступає суттєвою складовою сюжету, навіть важливішою за його лінійне розгортання. Також для неореалістичного твору характерне радикальне скорочення дистанції між об'єктом та суб'єктом повісткування.

Найближче до класичного реалізму Бендер підходить у новелі «Ілько». Головний герой цього твору – типова «маленька людина» кінця ХІХ – початку ХХ століття, яка нічим не виділяється і через свою показову незначущість і непомітність постійно зазнає кпинів та насмішок. Однак ставлення оточення до героя змінюється після того, як його представники дізнаються про мужній вчинок «маленької людини».

У новелі «Кривда» автором у форматі спогаду з юнацьких років описується історія зустрічі біографічного протагоніста Віталіка та дівчини-каліки Софії, якій у його особі доля дарує чи не останній шанс відчувати себе бажаною, справжньою