9.Українська мова та література

Сидоренко Л.І.,

Викладач кафедри української мови та культури

Національний авіаційний університет

м.Київ, Україна

**Своєрідність синтетичної форми драми «Шевченка під судом»**

 Твір Станіслава Росовецького « Шевченко під судом» високо оцінили критики та читачі. Письменник став лауреатом Конкурсу «Коронація слова» у 2006-2007 році саме за цю драму. Твір органічно увійшов у сучасну художню Шевченкіану, демонструючи нові можливості дискурсу, підходи до прочитання знакової постаті у національної культурному контексті й філософському ракурсі.

 П’єса з’явилася в той час, коли (починаючи, за хронологією Т. Гундорової, із 1990-х) дебати навколо постаті Шевченка розгорнулися надзвичайно широко, а в художній літературі вже склався свого роду алгоритм інтерпретації. Аналізуючи постмодерну гілку літературної рецепції, Тамара Гундорова наголошує на грі з каноном як провідній стратегії. Вона оприявнюється у відвертих містифікаціях, у «профанації сакрального культу українського письменника» [1, с. 365].

 Безсумнівно, п’єса вписана у постмодерний контекст і відображає (як і аналізована Т. Гундоровою лірика) систему рис цього стилю: гру, іронію, інтертекстуальність, діалогічність, використання провокацій і перформансів. Але вона повертає їх у площину авторефлексії літературою цих якостей та їх можливостей, тобто формує метапозицію не тільки до фігури класика, а й до засобів її зображення й пошуку власного нового орієнтира (універсально моделі Творця). І саме у цьому ми вбачаємо суттєвий зсув у площині інтерпретацій і новаторство твору.

 Показовим, на наш погляд, є й вибір С. Росовецьким жанру твору, це – трагіфарс. П’єса поєднує найбільш контрастні начала: з одного боку, притаманне фарсові легке комедійне, а з іншого – трагічне, яке висвітлює традиційне протистояння героїчної особистості силам, що її перевищують. Саме як висока й трагічна інтерпретується доля Шевченка. Власне, документальна основа диктує відповідний пафос твору. У сюжеті долі митця (інтерпретованому іншими персонажами) фіксуються важкі випробування, поневіряння, заслання, царський суд, самотність, соціальна приниженість, невизнання творчості тощо. Складний пафос має й авторефлексія героя у фіналі твору. В ній увиразнюється романтичний трагічний конфлікт ідеалу й дійсності, причому ідеал, мрія про поєднане особисте й суспільне щастя лишаються недосяжним і для поета, і для його нащадків, наших сучасників.

 Підкреслюється й трагічна недосконалість людини, що унеможливлює досягнення ідеалу. Показовим є й високий, проповідницький тон монологу, який містить і гірке само покаяння, й екзистенціальний трагізм спільної для всіх приреченості на смерть, метафізичної самотності полишеної Богом людини, але, одночасно, – стоїчної відповідальності за вибір і долю. «Немає ніяких радощів у минулому, а майбутнє може зрадити вас – то ж намагайтеся робити прекрасною ту коротку мить, в якій живете, а коли не вдається насолоджуватися нею, спробуйте прожити її хоча б по-людські осмислено. Бо ж як умрете – не прийде до вас Ісус Христос, щоби воскресити, як друга свого Лазаря, хіба що хробаки прийдуть до вас. Не було і не буде більше таких друзів, лише Лазареві пощастило.

 Ні, я не відрікаюся від свого пророцтва:

 *І буде син і буде мати,*

 І будуть люде на землі.

Однак це ще не про вас. І не про мене.» [2, с. 154].

Очевидним є катарсичний ефект фіналу, притаманний саме високій трагедії.

Зауважимо, що поєднання контрастів, елементів трагедії й комедії, висвітлює перехідне художнє мислення, схильне до антиномій, парадоксів, що виливається часто у жанровому синтезі.

 Використання можливостей комедії розкриває інтенції до оновлення мистецтва слова, тобто загострює традиційний для перехідного мислення конфлікт «старого» й «нового», видає націленість на інновації. За думкою відомого французького дослідника драматургії й театру Патріса Паві, саме комедія є найбільш придатною для авторефлексії літератури і її оновлення формою. «На відміну від трагедії комедія нічого не має супротив ефектів учуднення та залюбки використовує елементи само пародії, розкриваючи у такий спосіб свої прийоми й художній метод. Вона являє собою один із трьох жанрів, які вирізняє високий рівень самопізнання, тому комедія часто функціонує як метамова критики і як театр у театрі» [3, с. 184].

 Тобто, С. Росовецький підключається до більш широкої традиції само рефлексії й оновлення мистецтва слова, а не тільки використовує постмодерні настанови. Названі властивості комедії (і її форми – фарсу) резонують із намаганням автора переглянути ставлення до класика, вийти за межі канону, створити дзеркало, в якому мистецтво могло б розглядати себе й оновлюватися.

 Вибір складної форми з комічним началом дозволяє впустити у п’єсу стихію карнавального сміху й залучити органічні українському драмопису принципи бурлеску.

 Суд над Шевченком постає як театралізоване дійство і саме так сприймається дійовими особами й глядачами у залі, що періодично подають свій голос, втручаються у діють і дають оцінки постановці.

 Фантастичним чином така подія підтримується «на горі» (тобто Господом), вона переглядає сутність реального, земного, царського суду над поетом і одночасно бурлескно пародіює суд Божий. Усі дійові особи власне їх душі, викликаються з того світу, з раю, пекла, чистилища (у ролі якого може виступати і зал з глядачами).

 Зображення усіх частин того світу має карнавальний характер. Висвітлюється перевертання центру й маргінесу, високого й низького (наприклад, Микола I, реагуючи на Божий грім, що супроводжує перетин часів, зауважує: «Чаял я хоть здесь найти покой і порядок, а тут у Тебя (*дивиться вгору)*, мій Боже, сущій бардак» [2, с. 106]. А у картинах пекла, напроти, підкреслюється порядок і акцентується тілесний низ й бурхливе цікаве життя: смішні бійки киплячих у котлі суперниць-повій, що ревнують чергового сатану одна до одної, їх ідилічне пліткування в котлі, залицяння до учасників процесу й призначення побачень за точними адресами – на Бульварі повій, в Секторі бандерш тощо.

 У картинах раю комічний ефект породжує невідповідність характерів персонажів і обставин сакрального світу: для занадто владних, енергійних і грішних чиновників (які, власне, не повинні були потрапити до раю, але за законами карнавального перевертання опинилися саме там) звичаї й побут цього місця здаються неприємними й сприймаються майже як покарання. За словами Дубельта, «ранку до вечора слухай арфу – кишки вже із середини вивертає. Одну – однісіньку розвагу собі влаштував – стройові заняття з ангелами, а так ніякої їжі для розуму» [2, с. 89]. Через доброчинну нудьгу святого місця його жителі, учасники судового процесу, залюбки беруть участь у цій розвазі, яка повертає їх до подій грішного минулого та сумнівних прижиттєвих ролей (Микола I. «Я, пожалуй, останусь, посижу. Развлечений-то у нас раз-два й обчелся» [2, с. 108].

 У бурлескний спосіб «реалії» сакрального світу суттєво знижуються до побутових: отець Григорій продовжує писати доноси, чиновники сприймають все крізь призму уставу і, власне, не змінюються, лишаються служилими людьми («Дубельт. Чи можу я бути вільним, панове? Чергую сьогодні у райському генеральському колі при роздачі порцій, а мені ще за уставом належить з амброзії пробу знімати» [2, с. 99]. «Захисник.. <…> Давайте закінчувати, панове. Вечірня повірка от-от начнеться, а там і «Зорю» зіграють на тимпанах. Пожалуйте тоді на килим до начальника ангельського караулу»

[2, с. 150].

 У карнавальному ключі модифікується й традиційний міфологічний сюжет мандрів іншими світами. Так, персонаж Вічний Студент вибігає на сцену із зали і пропонує свою інтерпретацію характеру поета, сповнену фрейдистськими й провінційними комплексами, за що карається тимчасовим зануренням у пекло, в компанію простих злодіїв, які сприймаються ним у народницькому ключі і дають матеріал для філологічного дослідження специфічної лексики.

 Показово, що самі персонажі (душі тих, хто так чи інакше був причетний до долі Шевченка) сприймають суд над поетом як театральну виставу, причому з яскравим комічним фарсовим модусом. Залучення до дійства сприймається як примусове, або ж, напроти, стає добровільним, особливо в процесі розгортання дії й загострення конфлікту, коли бар’єр сцени починають перетинати зацікавлені глядачі і стає очевидним, що доля поета є ракурсом озвучення важливих проблем чи самоутвердженням деяких особистостей. «Микола I. <…> Я же понимаю, что без воли Небесного Самодержца *(тикає пальцем вгору)* нікто би тєбє нє позволіл устраівать здесь ето шутовское представл єніє да пересуживать рєшенное в свое время <…> Я же против доброй шутки ничего не імєю <…>» [2, с. 100].

 Деякі герої, не згодні з інтерпретацією образу Шевченка, називають дійство «комедією суду». Зокрема, Драгоманов самовільно вривається на сцену і, пропонуючи свою власну версію характеру поета і його впливу на політичне життя, зауважує «Це китайська комедія якась, а не суд» [2, с. 109].

 У творі домінує принцип «театру у театрі», який підключає «Шевченка під судом» до могутньої барокової традиції, у якій «світ – сцена, а чоловіки й жінки – лише актори» (Шекспір). В межах такого бачення світу, як підкреслює Патріс Паві, «життя – це сон (за Кальдероном), Бог – драматург, режисер і головний виконавець. Дослідник висвітлює особливу авторефлексійність і комічну модальність такого принципу: «Цілі, яких прагне досягти ця форма, можуть бути різноманітними, але вона завжди містить у собі момент рефлексії з приводу ілюзії й маніпулювання ілюзією.» [3, с. 388-389].

 Стилістика драми С. Росовецького схожа з аналізованими Т. Гундоровою постмодерними віршами, де руйнується канон Шевченка. Але й виходить за межі запропонованих стратегій і настанов, оскільки орієнтована і на серйозність, на укладання метаконцепції. Її у певній мірі забезпечує авторефлексія героя – геніального поета й пророка Шевченка у фіналі. Вона є ліричною, серйозною, дидактичною, містить трагічні ноти й максимально наближує твір до жанрової матриці метадрами.

 Що ж стосується постмодерних рис, то вони не тільки сприяють перегляду канону образу, а й самі стають об’єктом рефлексії, їх можливості переоцінюються, випробовуються. Тобто метапозиція формується не тільки до фігури класика, а й до засобів її зображення, у чому ми вбачаємо суттєвий зсув і новизну твору, посилення авторефлексивних тенденцій літератури.

 Відсутність Шевченка на сцені (заміна «опудалом» та маскування «Головуючого», що не розкриває себе до останньої хвилини п’єси) свідчить, на наш погляд, про суттєвий зсув у художньому відтворенні образу: увага переноситься на різноманітні інтерпретації, на систему дзеркал, і основним конфліктом стає саме конфлікт інтерпретацій образу Митця. Навіть фінальні слова Головуючого, який зняв маску Зевса й відкрив обличчя Шевченка, стають важливою, але однією з реплік у цьому зіткненні суджень. В цьому плані твір наближається до жанрового «канону» драми або ж комедії ідей.

**Список використаних джерел:**

1. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
2. Росовецький С. Шевченко під судом // Коронація слова. Збірка п`єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. - К.: нара- друк, 2008. - С. 79 - 154.
3. Патрис П. Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. – М.: Изд-во "ГИТИТС", 2003. – 516 с.