

П'ЄСА Я. ВЕРЕЩАКА ТА О. ВРАТАРЬОВА «ЧАРІВНА СОПІЛКА (ЗЕЛЕНА ГОРА)»: ТВОРЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО КОДУ НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙНОГО КАЗКОВОГО СЮЖЕТУ

У статті аналізується авторський казковий текст, представлений у драматургічному жанрі, з метою виявлення впливів матриці класичної чарівної казки. В роботі досліджується архітектоніка твору, яка характеризується кільцевою структурою, що формує додаткову гру смислів за допомогою прийому «тексту в тексті». Розглядається образна система твору в контексті творення видовишно-нарративної моделі сюжету.

Ключові слова: *скоморох, гра, казка, театралізація, хронотоп, «текст у тексті», архітектоніка, ініціація, дискурс, конфлікт.*

В статье анализируется авторский сказочный текст, представленный в драматургическом жанре, с целью выявления влияния на него матрицы классической волшебной сказки. В работе исследуется архитектоника произведения, которая характеризуется кольцевой структурой, что позволяет сформировать дополнительную игру смыслов благодаря приему «текста в тексте». Рассматривается образная система произведения в контексте создания зрелищно-нарративной модели сюжета.

Ключевые слова: *скоморох, игра, сказка, театрализация, хронотоп, «текст в тексте», архитектоника, инициация, дискурс, конфликт.*

This article analyzes of the author's fabulous text that appears in the dramatic genre, for to trace the impact of matrix effects classic fairy tale. In the paper the structure of the text, characterized by a ring of form, and generates more game of meanings through the reception "the text in the text". To examined image of the system's works in the context of creating spectacular narrative model of the story.

Key words: *clowns, game, fairy tale, theatrical, time-space, «the text in the text» architectonics, initiation, discourse, conflict.*

Результатом творчої співпраці Ярослава Верещака та Олексія Вратарьова стали п'єси «Містер Сковорода. Базарна містерія на дві дії», «Діамантовий Сковорода. Мюзикл на дві дії», «Сорочинський ярмарок, або Лелече колесо. Мюзикл за творами М. В. Гоголя», «Чарівна сопілка (Зелена гора). Скоморошна гра». Подібний творчий тандем свідчить про народження текстів, що становлять синтез лірики (автором віршів є О. Вратарьов) та прози (автором сюжетів виступає Я. Верещак), які оформлені у драматургічну канву.

Жанр драматургічної казки у творчості Ярослава Верещака представлений кількома творами, зокрема: «Новорічна крутоверть. Крута новорічна казка на дві частини», «Чудо Святого Миколая. Співучо-танцювально-розмовне фентезі», «Душа моя зі шрамом на коліні. Сучасна казка» та «Чарівна сопілка (Зелена гора). Скоморошна гра». Казкові атрибути наявні також і в інших творах драматурга, за допомогою яких автору вдається сконструювати сюжети з елементами фантастики (ірреальні виміри, герої-духи, інопланетяни тощо). Об'єктом вивчення статті є п'єса

Я. Верещака та О. Вратарьова «Чарівна сопілка (Зелена гора)», що була поставлена на сцені Миколаївського Академічного Українського театру драми та музичної комедії. Мета роботи полягає у дослідженні кореляції авторського тексту як етнокультурного ресурсу та моделі класичної чарівної казки в умовах жанру драматургії. Мета передбачає вирішення наступних завдань: висвітлити наукові праці, в яких розглядаються теоретичні питання щодо жанру чарівної казки; розкрити семантичний код назви та жанрового підзаголовку твору; виявити особливості архітектоніки твору; розглянути образну систему п'єси в контексті творення казкового сюжету; простежити взаємодію в тексті часопросторових континуумів; виявити особливості конструювання конфлікту п'єси. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинського, Д. Толкіна, Ж. Дельоза, Н. А. Лисюк та інших.

Теоретичні проблеми жанру чарівної казки найширше були висвітлені у праці В. Я. Проппа «Морфологія чарівної казки», зокрема, дослідник розглянув

жанр казки з точки зору функціональності діючих персонажів, а їх рольове призначення пов'язав зі структурною організацією сюжетів чарівних казок. Так, щодо способу побудови казкового сюжету, науковець зазначає: «Морфологічно чарівною казкою може бути названий будь-який розвиток від шкідництва (А) або нестачі (а) через проміжні функції до весілля (С*) або до інших функцій, що використані як розв'язка. Кінцевими функціями іноді є нагорода (Z), здобич або взагалі ліквідація біди (Л), рятунок від переслідування (Сп) і т. д. Такий розвиток названо нами ходом. Кожне нове завдання кривди або шкоди, кожна нова нестача створює новий хід. Одна казка може мати кілька ходів, і при аналізі тексту перш за все слід визначити, зі скількох він складається ходів. Один хід може йти безпосередньо за іншим, але вони можуть і переплітатися, тоді розпочатий розвиток призупиняється, оскільки вводиться новий хід» [6, с. 70]. З огляду на зазначене, далі дослідник розвиває думку про динамічний, дієвий характер чарівної казки. Крім того, у своїй праці «Історичне коріння чарівної казки» В. Я. Пропп вказав на залежність казки від прадавніх звичаїв та вірувань, а також на тісний зв'язок казки та міфу. Також дослідник звертає увагу на комунікативну природу казки та способи організації її хронотопу.

У колективній розвідці Е. М. Мелетинського, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новика «Структура чарівної казки» наголошується на синкретизмі жанру чарівної казки, який увібрав у себе риси міфу, традиції родоплемінної суспільності та дохристиянські вірування. Далі дослідники подають шлях кристалізації жанру, особливу увагу звертаючи на сімейно-родинну проблематику чарівних казок: «У класичній чарівній казці, на відміну від первісної, особливу специфічну роль відігравала сімейна тематика: в сімейній оболонці подаються переважно вже виключно соціальні конфлікти, проступає характерна для казки ідеалізація соціально безталанного... Сімейні (соціальні) мотиви часто виступають у якості обрамлення більш архаїчного (міфологічного) ядра сюжету» [5, с. 14-15].

Окрему працю Елізар Мелітінський присвячує питанню значення процесу одруження в казці, зокрема у своєму дослідженні «Одруження у чарівній казці (його функції та місце в сюжетній структурі)» науковець детально розглядає мотиви, що пов'язані з церемоніалом одруження, зазначаючи: «Пошук шлюбного партнера, долання при цьому різних перепон, ритуальні весільні випробування (якими є більшість казкових «тяжких завдань»), щасливий шлюб, як правило, з царівною (царевичем) – уся ця шлюбна тема займає у класичній чарівній казці виняткове місце. Немало, на перший погляд загадкових, казкових мотивів є відображенням, більш або менш прикрашених, насправді колись існуючих шлюбних звичаїв та весільних ритуалів, що були зафіксовані етнографами у різних народів» [4, с. 305].

Осмиленню казкових сюжетів присвячено й роботу К. Г. Юнга «Феноменологія духа у казках». Психолог вивчає питання втілення архетипних структур у текстах казок, пов'язуючи їх зі сновидіннями та фантазіями, що вербалізуються народно-словесною культурою.

Дослідник пише: «Коли ми розглядаємо Дух в архетипній формі, яка втілюється в казках та снах, перед нами постає картина, яка дивним чином відрізняється від свідомої ідеї духа, що розколена на безліч різних смислів. Спочатку дух – це дух у людській або тваринній формі, *daimonion* (демон), який звідкільсь приходить до людини» [9].

На компенсаційні функції чарівної казки вказує у своїй роботі «Про чарівні казки» Д. Толкін. Зокрема, казкові сюжети, за Д. Толкіном, позначені ескапізмом, що дозволяє подолати драматизм реальності, сконструювавши ідилічний світ, в якому будь-яка трагедія змінюється щасливим фіналом. Дослідник також вказує на емоційну складову чарівної казки, пишучи: «Чарівна казка не заперечує існування дискатастроф, скорботи та поразки: можливість подібних ситуацій є необхідністю, що передбачає радість перемоги. Але чарівна казка заперечує... загальну остаточною поразку й тому вона – блага вість, що приносить легкий відблиск Радості, Радості позамежевої по відношенню до цього світу, що гіркий, як скорбота» [8].

Отже, навіть побіжний розгляд невеликої частини досліджень, що присвячені жанру чарівної казки, дозволяє говорити про досить ґрунтовні розробки питання як з точки зору літературознавчих студій, так і в межах філософської, історичної, психологічної та соціологічної парадигм. Звідси – казку можна назвати унікальним пратекстом, або ж своєрідною праматрицею в якій закладені образи-архетипи, що й до нині впливають на людську свідомість.

Матричний код чарівної казки простежується й у п'єсі Я. Верещака та О. Вратарьова «Чарівна сопілка (Зелена гора)». Подвійна назва твору може розглядатися як гра акцентів у якій, з одного боку, робиться наголос на диві – чудесний музичний інструмент (Чарівна сопілка), що допомагає головному герою віднайти своє щастя, а з іншого – наявна вказівка на простір (Зелена гора), викликає асоціацію, що пов'язана з образом щасливого життя. Відтак, назва п'єси відпочатку налаштовує реципієнта на сприйняття казкового сюжету, оскільки означення «чарівна» детермінує образ дива. Якщо назва твору актуалізує казковий код, то жанрове означення «скомороша гра» розкриває методіку репрезентації казкового сюжету, що долає межі оповідальності та апелює до видовищної репрезентативності. Крім цього, жанровий підзаголовок подвоює умовність сюжету на одному щаблі якого фантазія, як атрибут казковості (що заявлена у самій назві завдяки поняттю «чарівна»), а на іншому – гра, як удавання, дієва демонстративність оповіді. Завдяки подвійному кодуванню стає можливою риторика двох світів – фантастичного (сюжет казки) та реального (гра акторів-скоморохів, які повністю не розчиняються у своїх ролях, нагадуючи реципієнту, що вони лише удають своїх героїв). Співіснування двох світів втілюється в дискурсі двох текстів, де перший – виконує роль «композиційної рамки» (термін Ю. Лотмана), що організовує функціонування другого – внутрішнього тексту. Відтак, діалог текстів та їх видовищна репрезентативність вказує на відкритий характер твору, його трансформаційний потенціал, що кожного разу залежить від настроїв публіки.

Таким чином, у творі подано складну комунікаційну модель, що ґрунтується як на естетико-комунікаційній функції жанру казки, так і на видовищно-комунікативній функції театру. Атрибутом комунікативної моделі п'єси стає й авторський жанровий заголовок твору – «скомороша гра», який апелює до традиції народної вистави, що розігрувалася скоморохами в людних місцях. Завдяки використанню образів скоморох, що пов'язані з видовищною культурою народу, формується репрезентативна модель тексту, що втілюється у формулі «гра у гри», де перший простір скоморохів та другий – казковий – є лише удаванням, за допомогою якого створюється відповідна реальність – театральна, видовищна чи казкова, ілюзійна. Отже, в тексті, з одного боку, депонується вказівка на етнокультурною традицією народу (вистави скоморохів), а з іншого, вказується на зв'язок сюжету п'єси з універсальним праміфом, що розкриває обряд ініціації героя.

Сюжет п'єси Я. Верещака та О. Вратарьова «Чарівна сопілка (Зелена гора)» можна зарахувати до групи фантастичних казок. Головний герой – пастух Омелько, закоханий у царівну Ярину, повинен подолати усі труднощі, тобто змужніти, аби одружитися з коханою. Отже, в основі сюжету – традиційна матриця чарівної казки, проблемне поле якої полягає в актуалізації соціально-матеріальної нерівності (образи пастуха і царівни), та подолання її задля досягнення щасливої розв'язки, що пов'язана з укладанням шлюбу між соціально нерівними героями, тобто «казкове одруження виявляється немов би вищою цінністю, а різного роду чарівні предмети (не завжди, але у більшості випадків) виступають лише в якості інструмента основного успіху» [5, с. 15]. Однак традиційний сюжет чарівної казки вписується в незвичну архітектуру, якою передбачене конструювання видовищної оповіді. Текст п'єси містить, по-перше, ліричні форми, які репрезентуються у вигляді пісень, що слугують засобом посилення романтичного струменя твору; по-друге, діалогічні конструкції, у яких розкривається протистояння героїв, або ж навпаки – їх взаємодія. Чергування різножанрових фрагментів тексту вказує на їх риторичку, в якій відбувається взаємодія зовнішньоподієвої та внутрішньопсихологічної структур. Через пісню герої самопрезентують себе, розкривають інтимні переживання й почуття. Відтак, віршовані фрагменти в тексті виконують функцію своєрідних ліричних відступів, що пов'язані з описом та рефлексіями діючих персонажів. Окремим компонентом архітектури твору є авторські ремарки, які, з одного боку, уточнюють умови скоморошної гри, а з іншого – стають основою для умовного членування дії на окремі епізоди або сцени. В архітектоніці п'єси також можемо виділити авторську/режисерську передмову та післямову, які подаються також у формі пісні та являють собою «композиційну рамку» до основного сюжету. В передмові «Зелена гора» прославляється веселий край музик-дударів, що розважають людей. Музики якраз і є скоморохами, які під час співу перетворюються на діючих персонажів. Пісня-післямова «Не забувайте блазнів» – це прославляння лицедійства блазнів-скоморох, у ході виконання якої, герої виходять зі своїх ролей. Остання ж ремарка

автора-режисера: «Всі розкланюються, зникають за ширмою. Повторно з'являються вже скоморохами – і заграють-заспівають про Зелену гору» [2, с. 16], – вказує на кільцеву модель архітектури тексту. Подібний прийом генерує філософську ідею циклічності буття, оберненості часоплину.

Образна система п'єси містить як класичних героїв чарівних казок – Цар, Царівна, Пастух, Принц, так і персонажів української фольклорної традиції – Козак Тарас, Дід Чурай, Порча. Головний герой – пастух Омелько усім серцем закоханий у царівну Ярину, прагне визволити її з полону, в якому дівчина опинилась через незгоду одружитися з багатим женихом. Врятувати царівну Омелькові допомагають чарівник Дід Чурай та козак Тарас. Протидіють геросві його антагоніст Принц Бурбон, міфічне створіння Порча та батько Ярини – Цар Карпо. Попри чіткий поділ образної системи на помічників та антагоністів головного героя, діючих персонажів також можна розділити на реальних та міфічних, до останніх належить Порча та Дід Чурай. Саме Дід Чурай, який володіє надлюдськими здібностями, допомагає Омелькові, даруючи йому чарівну дуду. Образ старця характеризується трансцендентним положенням, він належить як до світу людей, так і до позареального простору, свідченням чого є володіння сакральними знаннями про міфічні створіння (у тексті Дід Чурай розповідає Омелькові, як приручити Порчу), а також чарівними предметами (чарівна сопілка), один із яких Дід дарує юнакові. Образ старця є типовим для чарівних казок. Він найчастіше виступає в ролі помічника знедолених. К. Г. Юнг, щодо етимології цього образу, пише: «Частота, з якою духовний тип проявляється в образі старця, майже однакова у казках та в сновидіннях. Старець з'являється саме в той момент, коли герой перебуває в безнадійному і трагічному стані, з якого його врятувати можуть лише глибокі роздуми або вдала думка – іншими словами, духовна функція або певного роду внутрішньопсихічний автоматизм. Однак через внутрішні та зовнішні причини герой не може з цим впоратися сам, а тому знання, необхідні для того, аби заповнити прогалину, приходять у формі персоніфікованої думки, наприклад у формі мудрого та здатного допомогти старця» [9]. Старець, таким чином, стає помічником головного героя, даючи йому перепустку (якою є чарівна сопілка) в казковий світ. Саме завдяки повчанням Діда Чурая Омелькові вдається розбудити іншу міфічну істоту – Порчу.

У народному міфоуявленні синонімами до поняття «порча» виступають «пристрит», «наслання», «врочення», що тлумачаться як «хвороба, викликана чимсь злим поглядом» [7, с. 453]. Відтак, ім'я героїні – Порча – відразу маркує її роль та функціональне призначення щодо головного героя. Порча, володіючи надлюдськими здібностями, постійно заважає Омелькові досягнути мети. Вона пропонує юнакові загадку, відгадати яку пастухові допомагає Козак Тарас разом із глядачами.

Отже, автор руйнує дистанцією між грою акторів-скоморохів та публікою, залучаючи останніх до процесу співтворчості. Театралізоване дійство детермінує

ситуацію відкритої комунікації, завдяки якій створюються необхідні умови задля подальшого розгортання видовища. Діалог між публікою та акторами формує простір, в якому поєднується умовність гри з реальною суб'єктивністю публіки, завдяки чому уможливується народження процесу активної демонстрації та її рецепції. Подібний прийом вказує не на відтворення змісту історії, а на її творення заново, інспіруючи ідею процесуальності розгортання ситуацій, що кожного разу створює нові змістові рішення. Підтвердженням процесуальності сюжето-розгортання стає вписування казкової історії в театралізоване дійство, що характеризується тотожністю початку й завершення історії (кільцева архітектоніка). Подібний прийом вказує на безкінечність гри, кожне завершення якої стає передумовою її початку. Циклічність програвання відомої історії зумовлює й можливість її альтернативного прочитання стосовно попередніх варіантів. Подібний авторський прийом відсилає нас до феномену «перевідкриття часу» (І. Пригожин), що яскраво реалізується у просторі театральної дії, де кожне нове дійство є унікальним, оскільки воно розігрується у свій винятковий відрізок часу, а тому не може бути повторене в абсолютній точності до попередніх втілень.

Таким чином, театральність як процесуальність, що пов'язана зі становленням та розгортанням сюжету, передбачає й умовність творених образів, визначаючи їх множинну природу, а отже, трансформаційний характер. Театральність, як умовність та відверта де монстративність, у межах аналізованого тексту виявляється в маскарадності діючих персонажів, їх гротескності. Відкриті переходи на очах у глядачів від одних ролей (скоморохи) до інших (діючі персонажі казки) посилюють умовність сюжету, детермінуючи видовищність, що розкривається у гри-вдаванні. Отже, скоморохи виступають рівноправними героями до творених ними ж образів. Відбувається діалог актора та його ролей, що зумовлює театральний дискурс але не лиця і маски, а маски з маскою. Адже скоморох – це також маска, яка передбачає демонстративність, позування, гру, а його роль – це новий вид удавання, яке провокує творення іншого умовно-реального простору. Відтак, маємо ситуацію сегментування хронотопу за допомогою лицедійства, де демонстрація нової маски детермінує народження нової історії з відповідною зміною хронотопу. Однак тиражування масок маємо і в середині казкової історії, де Царівна Ярина вдає лісову русалку, а за маскою Принца Бурбона криється просто шахрай-багатій без королівських титулів.

Образ Бурбона характеризується яскравою репрезентативністю, фактично це єдиний діючий персонаж, який проявляється не в дії, а в церемоніальному шаржуванні царської особи.

«БУРБОН. О-ля-ля, я принц Бурбон,
Я стрижу купон, купон.
Я рахую айн, цвай, драй,
Гранд мерсі, капут, гуд бай. (...)
О-ля-ля, я принц Бурбон,
З виду чистий Купідон,
І хоробрый, наче Марс, –
Залицяюся до вас» [2, с. 9].

Гра-залицяння Бурбона має прагматичні цілі. Поки що герой лише вдає принца (про що стає відомо наприкінці казки), тому йому необхідно й насправді дорівнятися до вищої соціальної ієрархії. Відтак, крутії намагається одружитися з достойною обранкою, якою може бути лише королівська дочка, саме в такий спосіб Бурбон задовольнив би власні амбіції. Отже, прийом вдавання, з одного боку, активно транслюється в зовнішньому плані організації сюжетогри скоморохів, а з іншого, він активно використовується у тексті самої казки, дозволяючи посилити інтригу вистави-оповіді. Дії Бурбона призводять до формування любовного трикутника, в якому відразу два героя змагаються за право одружитися з Яриною. Однак створений трикутник легко руйнується завдяки використанню в тексті мотиву спорідненості душ. Омелько та Ярина прагнуть, перш за все, знайти кохання, Бурбон же діє за певним розрахунком. Крім того, пастух і царівна мають хист до пісень, в яких розкривають свою душу, а тому музика чарівної сопілки врешті єднає героїв, допомагаючи їм розгледіти один в одному свою долю. Бурбон також знаходить собі пару. Його судженою стає Порча. Проте характер їх кохання зовсім не схоже на кохання Ярини та Омелька. Відтак, у тексті демонструється риторика двох різновидів кохання: сакрального (Ярина та Омелько) та демонічного (Бурбон та Порча). Перше характеризується красою та гармонією стосунків, друге – шаленістю та пристрастю. Таким чином, маємо дискурс не протагоніста з антагоністом (як це характерно для казкового сюжету-матриці), а риторику пари протагоністів з парою антагоністів. Але перше місце у творі відведено саме сакральному коханню протагоністів, оскільки воно перевіряється стражданнями героїв (полон Ярини, випробування Омелька). Звідси, у п'єсі актуалізується топос мученика, митарства якого стають основою розвитку сюжету. На початку кожної дії про страждання Ярини говорить один зі скоморохів, і їх висловлювання дуже схожі, зокрема в першій частині скоморох-Омелько промовляє:

«Наприкінці один з хлопців спіткнувся і став Омельком.

ОМЕЛЬКО. А-а, гуляєте, співаєте? Весело вам, грайлики бездушні? Серця жиром позапливали, вуха мохом позаростали?

Решту скоморохів як вітром здуло.

І ніхто не чує і ніхто не бачить, як царівна плаче. Сумує бідолашна, у світлиці на горищі, де лютий вітер свище, – а kota нема. Ох, і жалько ж мені Ярину!...» [2, с. 1].

Подібними словами починається і друга частина п'єси, однак тепер про свою біду говорить скоморох-Ярина:

«ДІВЧИНА. А-а, гуляєте, співаєте? Весело вам, грайлики бездушні? А там, на Чорному острові, Ярина в печері, де лютий вітер свище, і ведмідь реве, і пугач гуде, і комашня жити не дає» [2, с. 8].

Отже, страждання полоненої Ярини підштовхує Омелька до дій задля порятунку коханої. Шлях героя свідчить про апелювання до ритуального-міфічного контексту, що пов'язаний з обрядом ініціації. Герой покидає свій рідний край та намагається дістатися

Чорного острова, де знаходиться царівна. Задля цього йому потрібно подолати підступну Порчу, виконавши її завдання, переплести через річку, позмагатися за серце дівчини з іншим претендентом Бурбоном, і, нарешті, порозумітися з батьком Ярини – царем Карпом. Виконати ці завдання пастуху допомагають вже згаданий Дід Чурай та козак Тарас. Образ Тараса стає своєрідним символом національної історії. Прозорі алюзії на етноархетип воїна, реалізуються в репліках героя: «Якщо кличуть, якщо ждуть – / Запорожець тут як тут. / (З'являється Тарас). / Шабля, люлька, булава, / Я почув твої слова» [2, с. 13]. Козак виступає захисником своїх співвітчизників, допомагаючи Омелькові виконати завдання Порчі, а також проганяє Бурбона, рятуючи Ярину. Депонований образ воїна споріднює текст п'єси з національними пам'ятками героїчного епосу.

Амбівалентним є образ царя Карпа. З одного боку цей персонаж виступає у ролі карателя, оскільки саме він запропонує Ярину на Чорний острів, а з іншого – Карпо є дбайливим батьком, дії якого можна пояснити прагненням створити комфортні умови для своєї дочки. В образі Карпа репрезентується боротьба суспільно-функціональної ролі (соціальна роль царя вимагає від героя відповідної поведінки) з батьківськими почуттями. Врешті, особисте перемагає соціальні норми, й Карпо дає згоду на одруження Ярини з Омельком, що вінчає щасливий фінал казки, та стає поштовхом до нового перевтілення діючих персонажів казки у акторів-скоморохів. Разом з поділом діючих персонажів на казкових та «реальних», відбувається членування й простору їх дії. Квазіреальність казки містить два виміри, що маркуються як Зелена гора – веселий, співочий край, де панує щастя, та Чорний острів – символ неволі та страждань героїв. Перехід від одного простору до іншого пролягає крізь воду та ліс. У міфології вони співвідносяться з кордонами чи межовим простором. Наталія Лисюк щодо водних перепон зазначає, що «однією з найбільш поширених у світовій міфології матеріальних меж виступає водна перешкода в багатьох її конкретизація – у вигляді просто водойми, тобто води стоячої (озера, ставка, болота, моря, океану), або проточної (ріки, Дунаю, Стікса)» [3, с. 132]. Ліс також розглядається дослідницею як певний рубіж, у якому «герой зустрічається віч-на-віч із різними небезпеками, але саме тут він отримує й винагороду за успішне їх подолання» [3, с. 171]. Власне казковий ліс у тексті співвідноситься з одним деревом, що стоїть у центрі. У цьому дереві спочатку спала Порча, яку невдало розбудив Омелько, потім під ним знайшовся й принц Бурбон. Отже,

простір лісу в тексті «означається зовсім не деревами, адже дерева в ньому виникають спорадично – й тільки в зв'язку з певною дією. В такому лісі може бути, власне, тільки одне дерево (аналог світового)», де й відбуваються ключові моменти дії казки [3, с. 170].

Розділені водою та лісом простори в п'єсі-казці співвідносяться з людським світом (Зелена гора) та містичним виміром (Чорний острів). Взаємодія цих просторів творить риторику щастя з нещастям, а також формує умови для процесу ініціації головного героя. З обрядом ініціації пов'язане й творення конфлікту п'єси, що проявляється в таких колізіях:

- протиставлення матеріального та духовного, що розкривається за допомогою антагоністичної пари Омелько та Бурбон;

- риторика між особистим та соціальним виявляється в образах Ярини та Карпа;

- боротьба фатуму та людської волі представлена завдяки протидії Омелька завадам Порчі;

- дискурс ментальностей репрезентується через образи Омелька, Ярини (національне) та Бурбона (чужоземне);

- художньо-мистецька полеміка між актором та роллю (маскою) представлена в образах скоморохів.

Остання колізія є домінантною, оскільки відкрита демонстрація механіки творення ігрового дійства розгортає дискурс між умовною реальністю скоморохів та квазіреальністю казки, в якому відбувається перегікання ідей, що формують образ кожного з депонованих хронотопів, та, разом з тим, генерують сентенцію про тотальну театральність сучасної культури. Подібну точку зору висловлює й І. М. Андреева у своїй монографії «Театральність в культурі», зазначаючи, що цілком закономірним стала «поява досліджень «інсценованого характеру сучасної культури» та наділення більшості культурних подій характером вистави» [1, с. 82].

Таким чином, у творі депонується формула «реальність як гра» (яка репрезентується за допомогою образів героїв-скоморохів) та «гра як реальність, або, контексті п'єси, квазіреальність» (герої казки, що створюють власний часопростір). Взаємодія гри та реальності стає відправним моментом народження театральності, а тому традиційний образ оповідача казки трансформується в актора-еквілібриста(-стів), що пропонує інші правила комунікації, в якій оповідь поступається місцем дійству, що здатне набагато сильніше експлуатувати рецептивну сферу публіки. Отже, скоморохи у творі стають не оповідачами, а демонстраторами казкового сюжету.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева И. М. Театральность в культуре : [монография] / И. М. Андреева. – Ростов-на-Дону : Южно-Российский гуманитарный институт, 2002. – 188 с.
2. Верещак Я. Чарівна сопілка (Зелена гора). Скомороша гра [Електронний ресурс] / Я. Верещак, О. Вратарьова. – Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/vereschak/zelena.pdf>.
3. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» : [навчальне видання] / Н. А. Лисюк. – К. : Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
4. Мелетинский Е. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) / Е. Мелетинский // Избранные статьи. Воспоминания [отв. ред. Е. С. Ноник]. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 305–317.

5. Мелетинский Е. М. Структура волшебной сказки [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet7/01.php.
6. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп // Собрание трудов / [составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова]. – М. : Издательство «Лабиринт», 1998. – 512 с.
7. Тлумачний словник української мови. 20000 слів і словосполучень / [укл. Н. Кусайкіна, Ю. Цибульник]. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 608 с.
8. Толкин Д. О волшебных сказках [Электронный ресурс] / Д. Толкин. – М. : Изд. «Московский хоббит», 1988. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/_Tolkin_Skazki.php.
9. Юнг К. Феноменология духа в сказках [Электронный ресурс] / К. Юнг. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Yung/fen_duh.php.

© Бондар Л. О., 2014

Дата надходження статті до редколегії 30.06.2014 р.