

ВІЙНА, ТРАВМА, ПАМ'ЯТЬ, ТЕАТР У П'ЄСІ ОЛЕКСАНДРА ВІТРА «НЕСПОДІВАНО ТИХО»

Бондарева Олена Євгенівна,

*доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник кафедри
української літератури, компаративістики
та грінченкознавства*

Київського університету імені Бориса Грінченка

o.bondareva@kubg.edu.ua

orcid.org/0000-0001-7126-452X

П'єса Олександра Вітра «Несподівано тихо» – сучасний драматургічний експериментальний текст, який пропонує реципієнтам міркувати про російську агресію проти України як про шанс для українців максимально віднайти себе справжніх, але реалізувати це у художньому форматі, максимально віддаленому від реалій власне війни. Драматург актуалізує лише такі алюзії війни, як замкнений простір бомбосховища, як периметр тимчасової безвиході та звуковий супровід, створюваний далекими вибухами. Це насправду дає йому можливість говорити не стільки про саму війну, скільки про активовані нею нові семантичні площини української культури, яка включається у формування модерної громадянської ідентичності і саме після початку повномасштабної агресії починає активно працювати на полі самоусвідомлення, пам'яті, колективної травми. Для цього драматургом пропонується відлік з «чистого аркуша», що дає йому змогу у концентрованому форматі одноактівки створити щільний і потенційний художній твір.

Мета – проаналізувати п'єсу Олександра Вітра «Несподівано тихо» у контексті сучасних memory studies та виявити інтертекстуальні рівні її підтексту у разі заявленої автором інтенції на повне «стирання» пам'яті.

Методи: студії пам'яті, студії травми, постколоніальні студії в аспектах ідентифікації/ідентичності.

Результати. Драматург опрацьовує нову актуальну для української драми 2022 року модель бомбосховища, з одного боку, як конструкцію замкненого і потенційно небезпечного для героїв простору, який суттєво та невідворотно змінює людей і робить неактуальним увесь їхній попередній життєвий досвід, що у п'єсі матеріалізується метафорою «порожніх сторінок» у численних книжках, доступних протагоністу в укритті. З іншого боку, взаємодія з Іншою людиною саме у цьому просторі чітко оприсутнює для героя необхідність нового самоусвідомлення і відмови від себе колишнього, а також конструювання себе заново, що є можливим лише поряд зі «своїми» людьми. При тому, що топос бомбосховища виступає універсальною моделлю сценічного простору для багатьох сучасних українських драматургів (Олександр Гаврош, Інна Гончарова, Ніна Захоженко, Артем Лебедев, Лена Лягушонкова, Олексій Мінько, Неда Неждана, Юлія Нечай, Ірина Серебрякова тощо), у кожному конкретному випадку його розгортання є доволі специфічним. У Олександра Вітра він стає простором екзистенційних запитань і пошуків відповідей на них за допомогою пам'яті відчуттів і пам'яті тіла, безглузких інтелектуально-емоційних змагань, спричинених війною яскравих емоційних гойдалок, усвідомленого права на будь-яку демонстрацію власної тривоги та на спроби її втамувати.

Способом певного емоційного «відсторонення» для персонажів стають «закони жанру», за якими вибудовуються банальні класичні літературні сюжети, а за допомогою цього «відсторонення» вони прагнуть упорядкувати власну емоційну сферу та переконатися у наявності життєвої перспективи за межами бомбосховища, зрештою, вербалізують власне переконання, що перформативно створені ними сценічні персонажі здатні вивести їх «до світла».

Висновки. Олександр Вітер демонструє, що війну можна художньо осмислювати через метонімічні практики, не описуючи її реалії та емоційні реакції персонажів безпосередньо на них. Його війна, з одного боку, дуже глобальна і повністю міняє уявлення персонажів про себе, дезактуалізуючи їхній попередній життєвий досвід. З іншого боку, у п'єсі війна існує віддалено, десь назовні, а перед реципієнтами твору

простір бомбосховища перетворюється не на місце пасивного переховування людей, а на поле активної роботи з пам'яттю, травмою та власною ідентичністю. Це робить текст драми «Несподівано тихо» відкритим для найрізноманітніших театральних та культурологічних інтерпретацій.

Ключові слова: драма, топос бомбосховища, мовчання, ідентичність, емоційні гойдалки.

WAR, MEMORY, THEATER IN THE PLAY OF ALEKSANDR VITER “SUNSUDENTLY QUIET”

Bondareva Olena Yevhenivna,

Doctor of o Philological Sciences, Professor,

Chief Researcher at the Department of Ukrainian

Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies

Borys Grinchenko Kyiv University

o.bondareva@kubg.edu.ua

orcid.org/0000-0001-7126-452X

Oleksandr Viter's play “Unexpectedly Quiet” is a modern dramaturgical experimental text that offers the recipients to think about the Russian aggression against Ukraine as a chance for Ukrainians to find their true selves as much as possible, but in an artistic format, as far as possible from the realities of the actual war. The playwright actualizes only such allusions to war as the closed space of the bomb shelter as a perimeter of temporary impasse and the sound accompaniment created by distant explosions. This really gives him the opportunity to talk not so much about the war itself, but about the new semantic planes of Ukrainian culture activated by it, which is included in the formation of modern civic identity and only after the beginning of full-scale aggression begins to actively work in the field of self-awareness, memory, and collective trauma. To do this, the playwright offers to count from a “clean sheet”, which allows him to create a dense and potential work of art in the concentrated format of a one-act play.

Objective – to analyze Oleksandr Viter's play “Unexpectedly Quietly” in the context of modern memory studies and to reveal the intertextual levels of its subtext given the author's stated intention to completely “erase” memory.

Methods: memory studies, trauma studies, postcolonial studies in aspects of identification/identity.

Results. The playwright develops a new model of a bomb shelter relevant for the Ukrainian drama of 2022, on the one hand, as a construction of a closed and potentially dangerous space for the heroes, which significantly and irreversibly changes people and makes all their previous life experience irrelevant, which in the play is materialized by the metaphor of “empty pages” in numerous books available to the protagonist in the shelter. On the other hand, the interaction with the Other person in this very space clearly shows the need for a new self-awareness and rejection of the former self, as well as the construction of oneself anew, which is possible only together with “his” people. Despite the fact that the topos of the bomb shelter serves as a universal model of stage space for many modern Ukrainian playwrights (Olexandr Havrosh, Inna Goncharova, Nina Zahozhenko, Artem Lebedev, Lena Lyagushonkova, Olexsiy Minko, Neda Nezhdana, Yuliya Nechai, Iryna Serebryakova, etc.), in each specific case its deployment is quite specific. For Oleksandr Viter, it becomes a space for existential questions and the search for answers to them with the help of the memory of sensations and the memory of the body, senseless intellectual-emotional competitions caused by the war of bright emotional swings, the conscious right to any demonstration of one's anxiety and to attempts to appease.

The “laws of the genre” are the means of a certain emotional “detachment” for the characters, according to which banal classical literary plots are built, and with the help of this “detachment” they seek to organize their own emotional sphere and make sure that there is a life perspective outside the bomb shelter, in the end, they verbalize their own conviction, that the performatively created stage characters are able to bring them “to the light”.

Conclusions. Oleksandr Viter demonstrates that war can be artistically interpreted through metonymic practices, without describing its realities and the characters' emotional reactions to them directly. His war, on the one hand, is very global and completely changes the characters' perception of themselves, de-actualizing their previous life experiences. On the other hand, in the play, the war exists remotely, somewhere outside,

and in front of the recipients of the work, the space of the bomb shelter turns not into a place of passive hiding of people, but into a field of active work with memory, trauma and own identity. This makes the text of the drama “Unexpectedly Quiet” open to a wide variety of theatrical and cultural interpretations.

Key words: drama, bomb shelter topos, silence, identity, emotional swings.

1. Вступ

П’єса Олександра Вітра «Несподівано тихо» (2022) – один із кількох його драматургічних текстів, створених уже після повномасштабного вторгнення Росії. Так чи інакше за цей період уся творчість цього періоду для драматурга просякнута осмисленням різних проявів війни. Наприклад, у драмі «Подаруй мені смак сонця» (2022) він пропонує подивитися на воєнні випробування очима тварин, що створює певну наративну дистанцію і уможлиблює наповнення тексту вітаїстичним зарядом оптимізму, хоча сам текст створювався у вкрай несприятливий для цього час і містить чимало згадок про трагічні долі людей у війні. А п’єсу «Пригадати майбутнє» (2022) написано від імені загиблого під час війни українського міста, яке у тексті не має назви, тобто на розсуд читача або режисера можна буде використати уявні або фотографічні реалії будь-якого зі знищених російськими окупантами міст та містечок, причому наголошується, що Харону вже довелося перевезти багато загиблих українських міст. Ми докладно зупинимось на інтерпретації п’єси Олександра Вітра «Несподівано тихо» з позицій студій пам’яті (М. Голька, А. Киридон, С. Озік, М. Поллак, О. Пухонська), прикладних аспектів різних концепцій ідентичності (В. Агеєва, Д. Муазі) та психотерапевтичного опрацювання травми (К. Герберт, П. Левін, В. Станчишин).

В аналізованій п’єсі протагоніст здійснюватиме спроби наново відшукати себе у замкненому просторі, який нагадує укриття або бомбосховище, і автор наголошуватиме, що війна змінила нас усіх і що відтепер багатьом доведеться шукати новий шлях до себе. Про «нове народження» ледь не кожного з українців 24 лютого 2022 року зараз багато пишуть психотерапевти і практичні психологи: «Ми не хотіли цієї дати, як не хотіли й цього народження, але, зрештою, нас ніхто не питав» (Станчишин, 2022: 5). Якщо розглядати повномасштабне військове вторгнення як фактор, що уможлиблює миттєве руйнування узвичаєної картини світу, то маємо також звернути увагу на маркери, які супроводжують такий процес: міфологізацію свідомості, актуалізацію есхатологічних і халіатичних настроїв і переживань, інституціалізацію маргінальної картини світу, втечу людини від себе самої, кризу ідентичності (Киридон, 2016: 113). Під час подібних ексцесних випробувань людина опиняється на «гойдалці емоцій», на якій «дуже багато втоми, що веде до апатії, дуже багато невизначеності, тривоги, незрозумілості», а також яскравих емоційних спалахів, якими наша психіка постійно реагує на сублімовану ненависть до ворога і пошук шляхів пристосування до нових умов життя (Станчишин, 2022: 5–6). У такій ситуації багато важить її готовність відкритися власній травмі, «відчитати її у мудрих і не завжди видимих кодах сучасної культури, суспільної поведінки, ментальності» (Пухонська, 2018: 3).

Також будемо звертати увагу на художню інтерпретацію драматургом базової ситуації, коли «ідеологію на її місці двигуна історії замінили пошуки ідентичності з боку людей, що не певні того, хто вони є, не певні свого місця в світі та перспектив повноцінного майбутнього» (Муазі, 2018: 20). Тут інтерпретативним викликом виступатиме саме аналітична робота з пам’яттю або різними «політиками пам’яті», адже сюжетний нерв п’єси побудовано як віднаходження неоднорідних спогадів, боротьба яких ще довго визначатиме наш вибір, змушуючи повертатися до того, що і як ми пам’ятаємо. Нікому не дано осторонитися історії й перечекати на узбіччі» (Агеєва, 2016: 347). І тут ми не обійдемося без міркувань про те, як на людину впливає нездоланна травма і у який спосіб із-під її впливу вивільнятися: «Вплив нездоланної травми може бути спустошливим. Вона може впливати на звички та погляди на світ, призводячи до

формування залежностей та кепських рішень. Може позначитися на родинному житті та міжособистісних стосунках. Вона може спричинити справжній фізичний біль, симптоми та хвороби. Також може призвести до формування низки саморуйнівних моделей поведінки. Але травма не має перетворюватися на довічне ув'язнення» (Левін, 2022: 13).

Ще маємо пам'ятати, що полем міркувань слугуватиме не психоаналітичний, а художній текст, який буде тісно прив'язаний до літературно-культурного інтертексту і розрахований не лише на випадкового глядача, але й на читача-«гурмана», і цим, власне, продиктована внутрішня структура аналізу п'єси Олександра Вітра «Несподівано тихо», попри те, що його можна було би розглядати винятково у парадигмі студій пам'яті/травми.

2. Виклад основного матеріалу

Амнезія: книжки з порожніми сторінками. Драматургічний текст «Несподівано тихо» вступає у суперечку з усією традицією сприйняття та інтерпретації книжок як неосяжного поля інтертекстуальності, в якому зберігаються, транслюються, нарошуються і перепрочитуються смисли, створюються або заперечуються *«традиції»*, містяться натяки та підказки. Адже у півтемному просторі, куди закинуто нашого протагоніста Захара, є безліч книжок, але вони всі з порожніми сторінками. Він здійснив уже не один десяток спроб відшукати на сторінках кожної нової книги, яку бере до рук, бодай якісь знаки, але незліченні його спроби виявилися намарними: товсті книжки дивилися на нього *«білими, як сніг, сторінками»* (Вітер, 2022) і втягували його у якусь незрозумілу гру, в якій важко зрозуміти та розділити виміри «раніше» і «зараз», адже світ постає фрагментарно, *«без жодних місточків між островами»* (Вітер, 2022), у якихось уламках, занурюючи протагоніста у *«дивну подорож з невідомого в невідоме»* (Вітер, 2022) та мовби нав'язуючи йому *«дивний вибір між безглуздою спробою зрозуміти і безглуздою спробою не розуміти»* (Вітер, 2022). Коли митець занурює свого реципієнта у таку ситуацію інтелектуального лабіринту, то він зобов'язує приймати на віру всю систему умовностей, якою би неймовірною вона йому не видавалася, бо «письменник і читач укладають договір: письменник погоджується брехати, читач – вірити» (Озік, 2014: 273). Пару годин тому Захар ставив собі питання *«де я?»*, яке видавалося йому надзвичайно важливим. Проте порожні сторінки книжок суттєво трансформували його евристичну оптику, і тепер його вповні вдовольняє відповідь *«десь»*, але хвилює питання сутності речей – *«А я? Що я?»* (Вітер, 2022). У такому позиціюванні протагоніста прочитується сприйняття великого потрясіння, певної «травми» як «втрати зв'язку: із собою, з власним тілом, із родиною, з іншими людьми та світом навколо» (Левін, 2022: 21), як ситуації, що несе постійну тривогу – «як відповідь на величезну реальну небезпеку», «як відповідь на війну, на загрозу життю кожного з нас» (Станчишин, 2022: 5–6). Це відбувається переважно через те, що спосіб реагування людини на світ у разі «травми» може кардинально відрізнятись від того, як людина реагує на все за звичних буденних обставин: у разі «травми» люди «часто можуть відчувати себе дуже розгубленими, так, ніби вони повністю втратили контроль над собою в результаті травми. Це інколи виглядає так, ніби рятівне коло тріснуло. Все змінилось» (Герберт, 2015: 22). Не випадково Захар здійснює перформативну спробу *«красивими словами описати амнезію... Ну чи простіше – втрату пам'яті»* (Вітер, 2022). Але сучасні студії пам'яті пропонують і інший шлях – глобально міркувати, чим для цивілізації та культури є прогалини у пам'яті, відсутність пам'яті та суспільне безпам'ятство (Голька, 2022: 161). «Можна сказати з певним спрощенням, що пам'ять – це все, що ми маємо» (Голька, 2022: 23): відповідно, така втрата розглядається протагоністом як повна втрата себе, а також веде сюжет у напрямі віднайдення себе – бодай фрагментарно. Також зазначимо, що його не цікавить «чужа» пам'ять, адже він загубив і не може віднайти «свою». До кінця п'єси у книжках так і не з'явиться зміст і словесне наповнення, отже, його ще доведеться шукати або конструювати/створювати заново.

Пам'ять бомбосховища. «Сірі бетонні стіни», якими обмежується «півтемна кімната» (Вітер, 2022) оформлюють візуальний образ бомбосховища або підвального укриття. До них контрастують білі книжки, створюючи на початку п'єси, коли протагоніст думає, що він у цьому просторі один, «білу та сіру інтригу» (Вітер, 2022). Коли раптом він з'ясовує, що у цьому просторі є ще й жінка на ім'я Ніка, палітра простору проявляє вже не два, а три кольори: «Біле – спокій та безпека... Чорний – небезпека, відчуття... відчуття чого? Смерті? Дурниці! Не смерті! Страху смерті! Чи просто страху! Але чорне... Ну і третя смуга сіра... Між білим і чорним... Бомбосховище... Прихисток... І не одне і не інше... Маятник, який може гойднутись в будь-який бік... Щось таке...»; «Сіра смужка це... Навіть і не знаю як пояснити... Просто місце зупинки... Між білим і чорним» (Вітер, 2022). Якщо у двоколірній палітрі сіре/біле простір бомбосховища сприймався як остаточний, стабільний, навіки усталений, то з розслонням палітри на три кольори він раптом набуває ознак плінності, недовговічності, тимчасовості, проступає як «лише перепочинок перед кроком чи до білого чи до чорного» (Вітер, 2022), даючи персонажам шанс відшукати вихід з нього. У пошуку виходу можна прийняти базову ситуацію сірої кімнати як казково-міфологічної таємниці, де «замість сортування минулого в пам'яті на погане та хороше – просто пошук бодай чогось із минулого часу» або ж «випадкова зустріч у цьому бомбосховищі – лише тимчасова зупинка» (Вітер, 2022). Сучасні студії пам'яті розглядають забування як напівактивний і напівінертний акт, наголошуючи, що, коли ми свідомо хочемо щось забути, то відправляємо спогади у своєрідне «укриття» пам'яті; проте, коли «забування панує над нами і ми не в змозі успішно йому протистояти» (Голька, 2022: 162), ми опиняємося у ситуації «пасивного підкорення» цьому укриттю стертої пам'яті. Ситуацію випадкової зустрічі з Іншою людиною у бомбосховищі протагоніст порівнює із випадковою короткою зустріччю у купе поїзда, щоправда, рефлексуючи, що бомбосховище, на відміну від поїзда, нікуди не їде, тобто цементує невизначеність. Тут зауважимо, що хронотоп укриття/бомбосховища став однією з визначальних моделей організації сценічного простору в українській драматургії від початку повномасштабного вторгнення, чого абсолютно не було у п'єсах, присвячених попередньому етапу війни («дивно, що ми почали говорити «як завжди» на процес ховання у бомбосховищі», – констатуватимуть персонажі О. Вітра (Вітер, 2022)). Так, у драматургічних текстах, створених після 24 лютого 2022 року, ми бачимо різні алієнації сховищ/укриттів – складське приміщення у підвалі великого підприємства у Маріуполі («Трубач» Інни Гончарової), підвальні приміщення Маріупольського драмтеатру, де ховаються жінки з дітьми («Маріупольська драма» Олександра Гавроша), підвал багатоквартирного будинку на Київщині («Тополь М летить на кішку Брошку» Лени Лягушонкової), коридор багатоквартирного будинку, який слугує тимчасовим укриттям для персонажів («П'ять історій про своїх та чужих» Ірини Серебрякової), перетворену на велике укриття станцію Харківського метро («Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко), підземне укриття-сховище («Турі-Рурі» Юлії Нечай), темний замкнений простір без вікон, дверей та інших зон контакту, прочитуваний як простір травматичної пам'яті («Закрите небо» Неди Нежданої), підвальне приміщення школи на окупованій території («Вертеп» Артема Лебедева), шелтер в одному з театрів Львова («Амплуа» Олексія Мінька) тощо. Тобто простір бомбосховища стає одним із архетипних топосів в українській драматургії нового етапу повномасштабної російської агресії проти України і є маркером нової колективної травми українців: «Місце як таке дуже впливає на нашу тривожність і наші дії. Так, звісно, хай де ми є, ми відчуваємо величезну тривогу. Небезпека й тривога – це сьогодні код нації, того, що відчуваємо ми всі. Тож зараз надзвичайно важливо не знецінити переживань кожного українця. Ми всі відчуваємо щось подібне, але, вочевидь, специфіка цих відчуттів відрізнятиметься залежно від місця нашого перебування» (Станчишин, 2022: 23). З одного боку, такий простір укриття дає тимчасове відчуття прихистку і відносної безпеки, водночас перекреслюючи всі звичні уявлення про те, чого людина потребує у житті,

з іншого ж – ставить перед нами безліч екзистенційних викликів та активізує емоційно-тілесні реакції, які подеколи видаються аж занадто демонстративними.

Пам'ять відчуттів і пам'ять тіла. У власних спробах пригадати минуле протагоніст спробує задіяти не уможлядну пам'ять, а насамперед пам'ять відчуттів – слухових, асоціативних, смакових, а також сприйняття запахів свіжої кави, які мали би поновити його картину втраченого/витісненого минулого: *«Що?.. Музика! Точно! Музику пам'ятаю. Щось заспокійливе, але одночасно веселе... Отже, музика... Спокій... Відчуття спокою... Чийсь голоси... Голоси... Чий? Слова пригадати неможливо... Це схоже... схоже... Зрозумів! Музика голосів... Спокійна музика голосів... І ще запах свіжо-змеленої кави... І нічого більше... Поки нічого... Отже! Музика, голоси, кава... Кава, музика, голоси...»* (Вітер, 2022). Психолог та психотерапевт Володимир Станчишин, міркуючи про реакції різних людей на травматичні події війни, засвідчує, що у кожній конкретній ситуації ми вибиратимемо свій спосіб реагування, який залежатиме від часу, обставин, місця й наших ресурсів, тобто залежно від того, чи маємо ми силу щось робити (Станчишин, 2022: 28). Захар у п'єсі перебуває у збудженому психоемоційному стані, він здійснює спробу за спробою відшукати бодай щось у черговій книжці, але намарність цих спроб дратує його і робить його психіку ще лабільнішою, від цього простір бомбосховища він перестає сприймати як захисний, натомість асоціює його із міфологічним лабіринтом, який будь-що треба неодмінно здолати. Коли під впливом емоційного сплеску протагоніст починає чути у собі музику, вона не звучить як щось приємне та ностальгійне, вона схожа на важкі вибухи, *«від яких здригається все тіло і разом здригається земля»* (Вітер, 2022). Неможливість синхронно почути ту ж саму музику, яку чує Захар, спершу сприймається Нікою як захисна *«глухота»*, хоча поступово ця музика проникне і в неї – від цього вона голосно кричатиме, затулятиме руками вуха, зрештою, імпульсивно цілуватиме чоловіка, щодо якого раніше відчувала лише дратівливість та відразу.

Мартін Поллак моделює уявні ситуації, коли «спогади уподібнюються до небезпечних мінних полів, через які ми з острахом ідемо, обережно ступаючи, ризикуючи будь-якої миті зненацька наштовхнутися на жахливі образи й пережиття, які можуть витурити нас із душевної рівноваги. Тоді аж кортить запитати себе, чи не краще було б залишити минуле, яке ми збурили своїми спогадами, у спокої, і взагалі не зачіпати всіх цих речей – чудово знаючи, що проблеми не зникнуть, якщо про них мовчати, відвертати від них погляд, відсувати від себе й витіснити» (Поллак, 2018: 6). Драматург протиставляє двох своїх персонажів як раз у їхньому ставленні до пам'яті та спогадів – Захар прагне пригадати, Ніка – забути. Проте у взаємодії вони немов передають одне одному свої властивості – в результаті Ніка теж не може пригадати, як саме вона тут опинилася, а нав'язливі запитання Захара на секунду пробуджують в ній не людську, а тваринну сутність, і вона сильно кусає того за руку.

«Художній текст, часто зберігаючи за собою право на вимисел образу, персонажа, його історії, все ж намагається передати чийсь (особистий, почутий, побачений) реальний досвід, емоції та відчуття, особливо, коли йдеться про війну. По-друге, сучасна література фіксує історичну подію, убезпечуючи її від перспективи забуття, перетворюючи на матеріал культурної пам'яті» (Пухонська, 2022: 8). Так, текст Олександра Вітра закріплює у сприйнятті війни нову для більшості людей *«страшну звичку до бомбосховищ»* (Вітер, 2022), у просторі яких люди починають сприйматися іншими за якимись випадковими наборами не сутнісних ознак, а зорових та чуттєвих асоціацій: *«Дивна у мене сьогодні компанія. За ці дні були різні сусіди по бомбосховищу... Від професорів до бомжів... Ви, судячи з усього, не перше і не друге... Та й радує мала кількість народу...»* (Вітер, 2022).

Незвичні обставини суттєво трансформують оптику сприйняття персонажами обставин і себе. Так, уже згаданий укус, який взагалі не є маркером людської поведінки, пропонується вважати не агресією, а *«подарунком»*, оскільки він спричиняє *«реальний біль»*, дарує *«реальні*

спогади» і може у хронотопі безпам'ятства претендувати на «щось справжнє» (Вітер 2022), зароджуючи між персонажами короткий сплеск взаємного статевого тяжіння, яке завжди було маркером життя та вивільнених бажань.

Художній твір, наголошує Оксана Пухонська, здатен виконувати «функцію культурної терапії, даючи можливість авторові проговорити перед потенційними читачами власний травматичний досвід; реципієнтам же цей досвід осмислити й зрозуміти у процесі читання, дискусій, обговорень. Це, власне, і є чи не найдієвішим механізмом *культури рани*» (Пухонська, 2022: 8). Проте в ігровому драматургічно-театральному просторі драматург може перформувати власні авторефлексії, виконуючи їх у стилістиці реплікованої гри, яку він пропонує своїм персонажам, які на очах глядачів починають змагання, граючи в звички – «у кого більше, той і виграв»:

«НІКА. Звичка ненавидіти вас.

ЗАХАР. Ну тоді... Звичка шукати спогади...

НІКА. Звичка боятися всього.

ЗАХАР. Звичка до цих сірих стін, які вже здаються не такими чужими і ворожими.

НІКА. Звичка вважати себе напівживою.

ЗАХАР. Звичка шукати сенс білих сторінок.

НІКА. Звичка... звичка шукати власну провину в тому, що відбувається.

ЗАХАР. Звичка придумувати вихід.

НІКА. Досить!» (Вітер, 2022).

Пам'ять відчуттів і пам'ять тіла у п'єсі слугують рятівним місточком, який єднає персонажів з їхнім минулим і не дозволяє розчинитися в катастрофічних обставинах, дає шанс відпустити або вивільнити емоції, навіть якщо вони надмірні та неврівноважені, і завдяки цьому чутися живими, емоційно й фізично зблизитися та міркувати про власне майбутнє як про шанс на противагу попереднім розмислам про власну приреченість як вирок.

Маятник. Емоційні гойдалки. «Найдраматичнішою причиною забування, а передусім затирання суспільних пам'ятей є війни», – міркує Мар'ян Голька (Голька, 2022: 152). У п'єсі «Несподівано тихо» Олександр Вітер для двох своїх персонажів у загальному просторі війни створює окремий замкнений локус, в якому страх та невизначеність позбавляють їх певних сегментів пам'яті щодо попереднього життя, його фіксації та відповідних носіїв пам'яті, натомисть лишаючи чоловіка та жінку наодинці з тривогою і з розщепленою власною ідентичністю. Зрозуміло, що у такій ситуації будь-яка людина не може бути врівноваженою та емоційно стабільною, і такий стан людей, покликаний до життя війною, Володимир Станчишин визначає як «гойдалку емоцій», зауваживши, що різні, нерідко протилежні емоції «вміщуються в нас, змінюють одна одну по кілька разів за день, і постійно змінюємося й ми самі, адже контекст усього, що відбувається навколо, та величезна невизначеність змушує нашу психіку щоразу реагувати дедалі новими спалахами різноманітних емоцій», а також закликаючи не знецінювати таких переживань (Станчишин, 2022: 5, 23). Драматургові вдалося інтуїтивно вловити та повноцінно репрезентувати емоційні гойдалки своїх дійових осіб, які за короткий період вистави переживають тривогу, втому, розгубленість, взаємні симпатії та взаємні відштовхування – аж до несприйняття або ненависті, а також ті способи реагування на тривогу, які психотерапевтами фіксуються як абсолютно нормальні захисні реакції людської психіки – напад, втечу та замирання (Станчишин, 2022: 15–22), які актуалізуються переважно тому, що «після пережитої травми люди можуть відчувати себе дуже розгубленими, а часто навіть переживати справжній жах через те, як саме вони почуваються після того, що сталося» (Герберт, 2015: 14). Олександр Вітер показує, що обставини, в яких опиняються його персонажі, насправду дають їм право на будь-яку реакцію, що починає сприйматися як нормальна, а не аномальна, адже у закритому просторі у разі глобальної зовнішньої небезпеки та у начебто зупиненому часі

всередині цього простору у двох людей є досить шансів встигнути сказати одне одному «ні», аби потім усе надолужити і сказати «так». Емоційні гойдалки змушують наших героїв зближуватися та віддалятися, ділитися сумнівами та взаємними звинуваченнями, кричати одне на одного, а потім почуватися винними, ховатися у різних закутках приміщення, а потім прагнути емоційної та фізичної близькості, яка, втім, все одно не дає відчуття безпеки та життєвого виходу. Таким емоційним гойдалкам драматург віднаходить концептуальне визначення – «маятник», максимально розширивши діапазон його коливань: *«Війна. Смерть. Життя. Смерть і війна. Руйнування. Руйнування всього, що було і що могло бути. Самотність. Самотність смерті. Байдужість. Страх і байдужість. Байдужість страху. Готовність до всього. Лише б швидко. Тільки б миттєво. Заборона. Небажання приймати та розуміти. Просто існувати. Чи не існувати. Маятник між невідомим і неприйнятним... Маятник...»* (Вітер, 2022).

Такому коливальному емоційному діапазону людей у бомбосховищі протиставлено метафору мурахи, навіки застиглої у бурштині – *«ось для цієї мурахи нічого не змінюється. Тисячі чи мільйони років не змінюється. Застиглий час... Хоча мураці децю легше. Вона вже мертва... А ви уявіть живу істоту, яка застрягла в просторі, де нічого не змінюється і змінитись не може...»* (Вітер, 2022). Але наші герої не хочуть застигнути мурахами у бурштині, для них важливо почуватися живими, попри всю зовнішню небезпеку, яку в їхнє життя привнесла війна, а тому їхні емоційні гойдалки – це виявлений назовні спосіб створювати і проживати емоції, віднаходити зустрічну емоційну реакцію, відчувати біль і полегшення, зрештою, гратися з власним життям як із якимось хрестоматійним текстом культури.

Пам'ять літератури: матриці класичних сюжетів. Американська есеїстка Сінтія Озік радила письменникам «спершу винайти секрет, а потім розводитися про нього у запутаній драмі: ось що таке прагнення писати», а також бути уважними й чутливими до традицій, бо ж «радше... успадкувати розважливість, аніж троцяти традиції й починати із загадкового нуля» (Озік, 2014: 16). Парадоксально, що у ситуації зовнішнього безпам'ятства персонажі Олександра Вітра починають мислити і спілкуватися через коди пам'яті літератури не як колекції імен, творів, сюжетів, які на якомусь етапі краху цивілізації раптом стали дисфункціональними – і через це редукованими, а як певної структури, яка зберігає свою сутність і має власні нескасовувані закономірності попри потрясіння від війни та здатність пам'яті губитися або зникати. Так, у п'єсі виникає паралельний сюжет віднайдення цієї структури – натомість переживання порожніх сторінок у численних книжках. У такому пошуку *«відсутність змісту є змістом»*, *«банальний класичний сюжет»* втрачає ознаки банальності і перформативно переживається заново, класична драматургічна схема незнайомих чоловіка й жінки, кинутих разом у невідомість, допомагає персонажам триматися одне одного і віднаходити себе в Іншому, *«за законами жанру»* герої вдаються до вербальної комунікації, долаючи позірне мовчання і дивним чином передаючи один одному свої внутрішні відчуття, зрештою, зрозуміти, що зараз вони обидвоє належать до тих, хто *«не зайнятий помиранням»* (Вітер, 2022). Класичні сюжети як теоретико-літературна конструкція стають для героїв своєрідними «імплантами пам'яті» (Голька, 2022: 164) та упорядковують час і простір Захара і Ніки, виявляючи ту «людську компоненту», яка не розділяє і протиставляє, а «спонукає до порозуміння представників різних статей, різних ідентичностей, носіїв різного досвіду, подібного й неподібного. Література об'єднує, а не розділяє, не знехтувавши при цьому окремішніми ідентичностями» (Озік, 2014: 266–267). Не випадково ближче до фіналу у персонажів складається враження, що вони разом пишуть нову спільну історію, і ця історія, не вкладаючись у матриці мелодрами або високої трагедії, заперечуючи доцільність мирних перформативних практик *«вигадати п'єсу тут і зараз і зіграти її»*, жанрово тяжіє до щоденника, який створюють *«двоє у відносно спокійній невідомості у контексті війни»* з вірою у те, що їхні герої стануть для них *«провідниками кудись до світла»* (Вітер, 2022). В епілозі твору герої у форматі *«слова від театру»* проговорюють

начебто свою майбутню відсутність у цьому замкненому сірому приміщенні бомбосховища, де лишаються лише несподівана тиша і купа книжок із порожніми сторінками.

3. Висновки

Поряд із великим масивом драматургічних творів, які «протоколюють» окремі події нової фази російської агресії проти України, українські драматурги у п'єсах про війну намагаються працювати і в інших смислових та формальних реєстрах.

Текст Олександра Вітра «Несподівано тихо» у цьому плані є доволі показовим, адже сама війна в ньому, з одного боку, проглядається доволі віддаленою, висуваючи на передній план поступове оформлення нових моделей людських стосунків у ситуаціях, коли опрацьовані раніше сценічні моделі замкненого простору, з якого не існує виходу, набувають нової актуальності – тепер вони стають моделями реальних укриттів. А з іншого боку, саме війна ламає той життєвий простір, в якому персонажі чулися буденно, комфортно і захищено, тож змушує їх буквально заново, з «чистого аркуша», конструювати себе і власні взаємини з людьми і світом.

Такі тексти є потенційними для сценічних інтерпретацій поза межами конкретних країн і культур, оскільки актуалізують сучасні пріоритети гуманітарного знання і вступають у діалог з літературно-театральними практиками як оптикою самоідентифікації людини у сучасному світі, навіть якщо цей світ дестабілізовано війною. Начебто заперечуючи інтертекстуальні можливості конкретних літературних текстів і сюжетів у ситуації «втрати пам'яті», драматург актуалізує інтертекстуальний потенціал теоретичного поля студій пам'яті, концепцій ідентичності та практик роботи з травмою, а також загальних матриць теоретико-літературних конструкцій, що робить п'єсу цікавим і перспективним текстом для читачів, режисерів, глядачів та інтерпретаторів.

Література:

1. Агеева В. Дороги й середохрестя: есеї. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Вітер О. Несподівано тихо. 2022. URL: <https://www.dramaworld.pp.ua/несподівано-тихо?fbclid=IwAR0VpMCmI5kU7HDNGqBgEaKsf0S5Ru5bTH0me51RJPgEI2yCWClaeJKGtqg> (дата звернення: 27.03.2023).
3. Герберт К. Розуміти травматичний досвід : путівник для безпосередніх учасників та їхніх родин / пер. з англ. Львів : Свічадо, 2015. 72 с.
4. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти / пер. з польськ. Київ : Ніка-Центр, 2022. 216 с.
5. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ : Ніка-центр, 2016. 320 с.
6. Левін П.А. Зцілення від травми. Новаторська програма з відновлення мудрості тіла / пер. з англ. Київ : Видавництво Ростислава Бурлаки, 2022. 156 с.
7. Муазі Д. Геополітика емоцій. Як культури страху, приниження та надії змінюють світ / пер. з англ. Київ : Брайт Стар Паблішинг, 2018. 184 с.
8. Озік С. Метафори і пам'ять: вибрані есеї / пер. з англ. Київ : Дух і Літера, 2014. 288 с.
9. Поллак М. Топографія пам'яті / пер. з нім. Львів : Човен, 2018. 216 с.
10. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
11. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури : Дискурсус, 2022. 288 с.
12. Станчишин В. Емоційні гойдалки війни: Роздуми психотерапевта про війну. Київ : Віхола, 2022. 288 с.

References:

1. Aheeva, V. (2016). *Dorohy y seredokhrestya: eseyi* [Roads and medieval baptism: essays]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. 352 s. [in Ukrainian].
2. Viter, O. (2022). *Nespodivano tykho* [Unexpectedly quiet]. Retrieved from: <https://www.dramaworld.pp.ua/несподівано-тихо?fbclid=IwAR0VpMCmI5kU7HDNGqBgEaKsf0S5Ru5bTH0me51RJPgEI2yCWClaeJKGtqg> (Last accessed: 27.03.2023) [in Ukrainian].
3. Herbert, K. (2015). *Rozumity travmatychnyy dosvid: putivnyk dlya bezposerednikh uchasnykiv ta yikhnikh rodyn* [Understanding traumatic experience: a guide for direct participants and their families] / Per. z anhli. Lviv: Svichado. 72 s. [in Ukrainian].

4. Gol'ka, M. (2022). Suspilna pamyat ta yiyi implanty [Public memory and her implants] / Per. z polsk. Kyiv: Nika-Tsentr. 216 s. [in Ukrainian].
5. Kyrydon, A. (2016). Heterotopiyi pamyati: Teoretyko-metodolohichni problemy studiy pamyati [Heterotopias of memory: Theoretical and methodological problems of memory studies]. Kyiv: Nika-tsentr. 320 s. [in Ukrainian].
6. Levin, P.A. (2022). Ztsilennya vid travmy. Innovatsiyna prohrama dlya vidnovlennya mudrosti orhanizmu [Healing from trauma. An innovative program for restoring the body's wisdom] / Per. z anhl. Kyiv: Vydavnytstvo Rostyslava Burlaky. 156 s. [in Ukrainian].
7. Muazi, D. (2018). Heopolityka emotsiy. Yak kultury strakhu, prynyzhennya ta nadiyi zminyuyut svit [Geopolitics of emotions. How cultures of fear, humiliation and hope change the world] / Per. z anhl. Kyiv: Brayt Star Pabliishynh. 184 s. [in Ukrainian].
8. Ozik, S. (2014). Metafory i pamyat: vybrani eseyi [Metaphors and memory: selected essays] / Per. z anhl. Kyiv: Dukh i Litera. 288 s. [in Ukrainian].
9. Pollak, M. (2018). Topohrafiya pamyati [Topography of memory] / Per. z nim. Lviv: Choven. 216 s. [in Ukrainian].
10. Pukhonska, O. (2018). Literaturnyy vymir pamyati [Literary dimension of memory]. Kyiv: Akademydav. 304 s. [in Ukrainian].
11. Pukhonska, O. (2022). Poza mezhamy boyu. Dyskurs viyny v suchasniy literaturi [Beyond the battle. Discourse of war in modern literature]. Brustury: Dyskursus. 288 s. [in Ukrainian].
12. Stanchyshyn, V. (2022). Emotsiyni hoydalky viyny: Rozdumy psykhoterapevta pro viynu [Emotional Swings of War: Reflections of a Psychotherapist on War]. Kyiv: Vikhola. 288 s. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
The article was received 12 April 2023