

## КОНЦЕПТУАЛІСТСЬКА КОЛОРИСТИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

**С. О. Кочерга**, *д-р філол. наук, професор*

iD ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0784-6848>

*Національний університет «Острозька академія»,*

*вул. Семінарська, 2, м. Острог, Рівненська область, 35800, Україна*

*E-mail: sv\_kocherga@ukr.net*

*У статті здійснено огляд тлумачення ролі та функцій кольору в театрі і драматургії, його актуалізацію в добу модернізму. Основну увагу приділено концептуалістським особливостям колористичного коду як чинника поетики в українській постмодерній драматургії, що, зокрема, засвідчують твори Павла Ар'є, Ярослава Верещака, Неди Неждани, Ігоря Липовського. Наголошено, що за допомогою барв автори маркують певні ідеї, вдаються до іронії, гри, провокації тощо.*

*Інтерпретація концептуалістської колористики потребує активного залучення когнітивного інструментарію. На прикладі п'єси «Різня» Артема Вишневецького доведено суголосність її художньої концепції з проблематикою праць філософа-герменевта М. Гайдегера, теорією постреальності Ж. Бодрійяра. «Мова» кольорів у п'єсі дає інтелектуальну поживу для осмислення буття художника у світі симулякрів, який зумовлює небезпеку його деградації.*

**Ключові слова:** *концептуалізм, колористика, симулякр, герменевтика.*

**DOI:** [10.21272/Ftrk.2018.10\(2\)-20](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2018.10(2)-20)

Будь-яке візуалістське мистецтво передбачає вміння художника мислити кольором. Насамперед цю репрезентативну систему довели до досконалості живописці. Платформою для її креативного використання стає і територія театру. Адже «спектакль візуально сприймається як картина в рамі порталу, і в цьому смислі колір відіграє таку ж роль, в якій він використовується художником» [1, с. 93]. Кольоровий живопис став важливим компонентом сценографії. Питання вагомості кольорової гами підіймали не лише режисери-формалісти, але й представники класичного театру, послідовні апологети мімезису на сцені. Вдумливій інтерпретації кольору п'єси сприяли і драматурги, які з часом почали вибудовувати певну кольорову тональність твору. Зусилля рецепції в осмисленні авторського задуму нерідко спрямовується на визначення «кольору п'єси», що, у свою чергу, розщеплюється на такі складники як «колір часу», «колір автора», «колір жанру» тощо. Дедалі більша автономність кольору, а відтак і розширення спектру його власних завдань та функцій передусім є прерогативою театру. Як стверджують білоруські мистецтвознавці А. Малей і Т. Котович у монографії «Колір – Театр – Хронотоп», «присутність того чи іншого кольору на сцені концептуальна...» [1, с. 14], і цю тезу варто уточнити – завжди концептуальна.

Свідому орієнтацію на оперування конкретним кольором драматургія засвідчує здавна, проте особливо затребуваним мистецтво барв стало в добу модернізму, що, наприклад, репрезентує філософська драма-феєрія «Синій птах» Моріса Метерлінка, у якій визначається навіть колір світла. Однак автор дає не лише інформацію, як «одягнути сцену», його ідеї поширюються і на одяг персонажів, що переконливо доводять описи костюмів у п'єсі Метерлінка з домінантою голубих і синіх барв. Прикладом промовистості кольору в українській драматургії стала феєрія Лесі Українки «Лісова пісня». Дослідниця Л. Ісаєнко у статті «Смислові параметри кольорового універсуму “Лісової пісні” Лесі Українки» дійшла висновку, що «колір у драмі – це елемент психологічної характеристики героїв. Зміна кольору говорить про

---

© Кочерга С. О., 2018

зміну їх настрою і почуттів. Саме ця особливість “кольористичних” елементів драми надає їй символічного навантаження» [2, с. 28].

Інтерпретативна оцінка кольорової гами стає актуальною для корпусу інтелектуальних драматичних творів, написаних у руслі пошуків концептуалістського мистецтва. До них слушно долучити і твори абсурдистські, у яких концептуальне бачення розмите, але піддається реконструкції. Концептуалізм вважають специфічним сегментом креативності, що поєднує процес творчості і його рецепцію. Сутністю концептуалістського мистецтва стає власне його задум, проектування ідей, нерідко абсурдних або квестових, які справляють враження ігнорування або принципового заперечення смислу. Термін «концептуалізм» приписують музиканту Г. Флінту, який 1961 р. опублікував однойменну статтю. Найбільше поширення концептуалістські тенденції отримали в образотворчому мистецтві, що дало підстави американському художнику Д. Кошутові в есе «Мистецтво після філософії» (1969) стверджувати, що все мистецтво за своєю природою існує тільки у вигляді ідеї. Своє місце концептуалізм посів у художній практиці театру, спричинивши інтенсифікацію пошуків, пов'язаних з віртуальною реальністю. За визначенням Ж. Бодрійяра, на зміну умовному брехтівському театрові, приходить театр абсурду, що згодом модифікується до концептуалістських форм – «театру, що взагалі не має відношення до будь-якого виду дійсності: це – чистий симулякр» [3, с. 6]. Закономірно, що письменники в наш час все більше зосереджуються на концептуалістському осяганні внутрішніх світів свідомості.

**Мета** цього дослідження полягає в осмисленні самотності кольорової палітри як чинника драматургічної поетики у п'єсах сучасних українських авторів, що засвідчують концептуалістське мислення, сконденсованість якого насамперед яскраво презентує п'єса Артема Вишневського «Різниця».

У роботі використано такі **методи**, як герменевтичний аналіз тексту та постструктуральну інтерпретацію.

Послідовне проникнення в таїну кольору засвідчує драматургія минулого сторіччя. Слід нагадати, що захоплення кольором у ХХ ст. вважають справжньою революцією, адже до того в мистецтві переважно наслідували тони природи. Лише з часом колір перетворюється на самодостатній артоб'єкт, як саме життя. Тоді ж відбувається великий стрибок в асоціативному полі кольорів, збагачується досвід комунікації з ними, перекреслюються стереотипи їхнього сприйняття. Художні інновації зумовлюють переміщення колористики у фокус науки про літературу, і ця тенденція чимдалі стає помітнішою в українському літературознавстві. Для прикладу можна назвати такі статті, як «Символіка кольору у п'єсі Миколи Куліша «Народний Малахій» А. Демченко (2013), «Етнокультурний концепт кольору як проблема перекладу» О. Науменко (2014), «Кольоропис і флористична символіка у п'єсі Ж. Жене “Покоївки”» (2010) О. Семенець, «Від кольорової символіки до драматургії кольору в екранних мистецтвах» Ю. Гармаша (2017) та ін. До питань специфіки кольору як одного з аспектів поетики сучасної п'єси звертаються у своїх працях відомі драмознавці Л. Боднар, Н. Веселовська, Т. Вірченко, О. Когут, Н. Мірошніченко та ін. Однак трактування науковцями концепцій та конфліктів барв у стилістиці сучасних драматургів переважно справляє враження принагідності і потребує подальшого поглиблення.

Різнобарв'я світу та його значну роль у поетикально-функціональному світі п'єси до певної міри можна виміряти інтенсивністю колоративів у назвах текстів, що стає симптоматичним в добу раннього модернізму, а в наступні десятиліття ця тенденція переживає то спади, то піднесення. В історії української драматургії посіли помітне місце такі твори, як «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Чорна пантера і Білий медвідь» Володимира Винниченка, «Блакитна авантюра «Іларіона Чолгана, «Голубі олені» Олексія Коломійця. Знаковим твором у добу переходу від соціалістичної заангажованості до незалежних шукань авторів у нових історичних умовах слід вважати «Синій автомобіль» Ярослава Стельмаха. Зазвичай у заголовках з кольоровою

семантикою вказується барва, що характеризує семіотичні знаки, атрибути, що є важливим структурним елементом у проблематиці твору. У сучасному літературознавстві заголовки розуміють як важливий компонент композиції, актуалізатор розмаїтих текстових категорій. За визначенням В. Тюпи, «заголовок – це ім'я твору... маніфестація його сутності» [4, с. 9]. Цілком суголосну думку свого часу висловлював драматург Іван Кочерга, який, спираючись на власний досвід, констатував «Назва при всій своїй стислості є насамперед синтез, душа твору, і потрібне чимале вміння, щоб кристалізувати в двох-трьох словах цю душу» [5, с. 46]. Під таким кутом зору варто поглянути на винесене в назву словосполучення «Синій автомобіль» Ярослава Стельмаха, у якому ми вбачаємо алюзію на знаменитого «Синього птаха» Метерлінка. У тексті п'єси дитяча іграшка синього кольору існує нібито епізодично, але вона врешті перетворюється на центр системи образів твору, стає символом єдності сім'ї, апогеєм дитячого щастя. «Синій автомобіль», на відміну від «Синього птаха», пересувається у площину спогадів, стає її символічним виразником, відблиск аур якого зберігся на все життя: «Чи ж передати це відчуття, цей захват, це щастя! Синій автомобіль! Він дзижчить і мчить по колу ... ми сидимо усі вчотирьох у світлому колі, окресленому тінню від абажура, а автомобіль усе їде та їде – від одного до другого, від одного до другого, мовби снуючи між нами невидиму, але вічну ниточку» [6, с. 333]. Разом з тим ця кольорова деталь містить потенціальну енергетику майбутніх трагедій, що розгортатимуться у творі. Загалом п'єса «Синій автомобіль» викликала чималий науковий резонанс, позаяк автор запропонував відійти від кліше драматичної композиції та запровадити новий для вітчизняного дискурсу формат когнітивістики у тексті, написаному для сценічного втілення.

Як відомо, у драматичних творах кольорова символіка може мати найрізноманітніші форми прояву: від згадок у діалогах до візуалізації, зокрема через одяг персонажів. Інтерес літературознавців до вмотивованості вибору автором того чи іншого кольору є цілком закономірним. Ще донедавна в українському літературознавстві була панівною традиція трактування барв в історико-культурному контексті, з апелюванням до відомих праць, починаючи зі знаменитого «Вчення про колір» Й.-В. Гете. Однак сучасна драматургія пропонує і неоднозначні кольорові коди, у ній правомірно констатувати тяжіння авторів до поліфункціональності кольорової системи п'єси, амбівалентності семантики барв, що сприяє множинності тлумачень текстури реципієнтами. Втім, у п'єсах не втрачають популярності і конструкції кольоропису, що є даниною традиції, відтак використовується барви з доволі прозорою семантикою, однак звертання до них все-таки слід вважати додатковим шифром концепції твору. Наприклад, у п'єсі Неди Неждани «Кицька на спогад про темінь» йдеться про жінку з зони АТО, яка, вирвавшись з неї, намагається продати трьох кошенят (білого, сірого і чорного), що залишились у неї після втрати рідного дому. Водночас ці кошенята є уособленням пережитого героїнею досвіду війни і водночас – всупереч отриманому шоку – своєрідним утвердженням життя. Але якщо біле і сіре кошенята знайшли собі нових господарів, то чорне, назване Укропом, виявилось нікому не потрібне, але жінка-переселенка не покидає його напризволяще.

У п'єсі Ігоря Липовського «Вокзал і люди» спостерігаємо намагання виокремити індивідуальність у сновиганні «сірого натовпу». Серед інших персонажів у вокзальному гаморі виокремлюються три заробітчани, які відрізняються одна від одної лише різними кольорами перук. Персонажів Білу, Жовту і Руду, як слушно зауважує О. Когут, єднає жіноче безталання. Дослідниця вказує, що «їхні символічні образи проєктують архетип Великої Матері/Грізної» [7, с. 107] з характерною для нього амбівалентністю: жахливий лик Magna Mater має здатність проявлятися і благодаттю. Жінки з кольоровими перуками у заробітчанинських мандрах стирають свою індивідуальність, ховаються за масками шаблонно-яскравого поняття успішності. Показово, що їх уже не впізнають рідні. І тільки тоді, коли вони знімають перуки, завдяки природному кольору волосся відкривається їхнє справжнє «Я», відтак

у жінках-маріонетках син впізнає маму, чоловік – дружину. Отож відбувається акт повернення до самої себе – благодатної.

Гру кольором як концептуалістську основу твору запропонував Ярослав Верещак у п'єсі «Зелений, чорний, рожевий». Задум автора полягає в спробі поєднати три означені барви, наповнені суб'єктивними асоціаціями, в цілісну картину світу, а власне вибір кольорової палітри вказує на помежів'я між традицією і нестандартністю, плакатністю і герметичністю. Твір побудований як телефонний діалог двох подруг, що поступово переходить у сповідь. Три вказані кольори первісно презентовано як три мотки пряжі, але поступово вони стають означниками особистісних психологічних рис, спектром візій довкілля. По суті Маріанна, молода дівчина-репетитор, кольорами зелений, чорний і рожевий позначає чоловіків трьох поколінь з родини Голопупенків, в якій вона викладає англійську мову. За Л. Бондар, «кольорова репрезентативність у творі пов'язана зі способами життя героїв, кожен з яких має свою систему цінностей та являє собою окрему картину» [8, с. 29]. Зеленим кольором марковано наймолодшого з них – поета, який, гостро переживаючи незатребуваність українського слова в русифікованому сьогоденні міста, ідентифікує себе не просто homo scribens, а «проклятим поетом» сучасності. Саме з ним Маріанна одружується не без корисливого розрахунку. Чорний колір стає маркером батька поета – чиновника-корупціонера, смислом життя якого стають безчесні інтриги. Натомість рожевий колір парадоксально асоціюється у молодій героїні з дідом її чоловіка (симптоматично, що при першій зустрічі він був одягнутий в рожеву футболку), який у знак протесту проти дій сина оселився в Чорнобильській зоні. Це людина-бунтар, з яскраво вираженою людською і національною гідністю, гуманіст, і його природні риси захоплюють дівчину, котра підносить старого до рівня святого. Отож сукня, яку паралельно в'яже Маріанна під час своєї сповіді з зеленої, чорної і рожевої пряжі, стає для неї кодом, який фіксує власний досвід, набуття якого є осяганням приреченості кожної людини перебувати в розмаїтому орнаментованому світу, де не можна викинути жодного з відтінків. Основними концептами, вираженими в п'єсі за допомогою мови кольору, стають поняття «Мистецтво», «Влада» і «Людина», причому верховенство останнього у спробах вибудувати героїнею ієрархію приватних пріоритетів не піддається сумніву. Як бачимо, Ярослав Верещак використовує гаму кольорового коду п'єси, що міксує як загальноприйнятні конотації (зелений – юний, чорний – інфернальний), так і власну авторську (рожевий, що асоціюється переважно з мрійливістю дівчаток, стає символом життєдайності, яку уособлює чоловік поважного віку). Барви у п'єсі Ярослава Верещака – це виразники аксіологічної системи героїні, мапа її шукань сенсу життя. Водночас важливим є позитивний ефект конглоювання кольорами з метою підсилення театральності ситуації, відображеної у творі.

З погляду концептуалістської кольорової гами особливо резонансною стала п'єса Павла Ар'є «Кольори». Варто підкреслити, що драматург є одним з небагатьох письменників України, який послідовно позиціонує себе художником-концептуалістом. Цілком ймовірно, що важливим художнім імпульсом до створення п'єси «Кольори» став випадок, про який Павло Ар'є розповів в одному з інтерв'ю. Якось, працюючи в німецькому музеї, він натрапив на дивну бруднувату картину, яка вразила своєю багатошаровістю: «Почав приглядатися – побачив, що під зеленим кольором був шар жовтий, а потім – синій... Виявилось, що на картині отак накладено понад 20 шарів фарби, кожен з яких проступав крізь інший. До того ж помітно було, що фарба мовби стікала з полотна і для того, аби намалювати цю картину, довелося витратити багато часу, бо кожен шар мусив висохнути. Розмірковуючи над цим, зрозумів, що на цій картині художник намалював час (власне тут є дуже важливою концепція)» [9]. Ця художня робота розбурхала уяву митця, спонукала до нових ідей, які знайшли втілення у слові.

«Кольори» – це розповідь про життєвий шлях звичайної українки-емігрантки Марії, крізь який просвічуються контури суворої історії минулого століття. Автор вибирає оригінальну форму для моносповіді Марії, адже у п'єсі беруть участь п'ять

дійових осіб: Жінка в рожевому, Жінка в помаранчевому, Жінка в червоному, Жінка в фіолетовому та Жінка в чорному – вона ж у білому, що фіксують вікове розщеплення героїні від молодості до глибокої старості. Колір одягу засвідчує певний період життя, який репрезентує еволюцію психопортрета головної героїні, що розпадається на різні за змістовим наповненням вікові відтинки. Причому вже в переліку дійових осіб за кожним кольором закріплено конкретний набір психологічних рис образу: від Жінки в рожевому – «Років 16. Цікава до всього, обережна, мрійлива» до Жінки в чорному – «Дуже стара, пихата, вибаглива і ексцентрична» [10]. Діалоги між ними попри всю ірреальність ситуацій видаються напрочуд органічними.

Зумовленість використання автором різних кольорів у маркуванні вікових метаморфоз героїні з множинними обличчями аргументовано довела у своїй дисертації Н. Веселовська. Окрім яскравого одягу, який молекулярно розпливається в мізансценах, автор вводить у кольорову палітру ще одну містку барву – синю, якою позначено декор сервізу, привезеного чоловіком Марії з Лондону. Він є «особливим» для неї, як і для кожної жінки, що декларовано в одній з реплік: «Сервіз з розфарбованої синіми квітами порцеляни на дванадцять персон – мрія кожної благородної пані» [10]. У цій апеляції до синього кольору автор віддає належне поширеному в драматургії асоціюванні сині, блакиті з мрією. Водночас цим акцентом він засвідчує ескапістські мотиви в життєвій еволюції Марії: вона втікає від жорстоких реалій історії в обивательське звуження власного світу. У тексті наголошено, що кількість горняток з часом зменшується, і в фіналі сама ексцентрична героїня в чорному розпочинає акцію трошення зменшеного сервізу – ця сцена стане символом краху всіх її життєвих надій. Загалом всі кольорові видіння самопрезентації у творі справляють враження останнього передсмертного спалаху в уяві Марії. Різнобарв'я цієї п'єси слушно підсумувала О. Когут: «Концептуально є неоднозначність Істини – відтак її сприйняття, адже цей світ не чорно-білий!» [11, с. 32].

Значно складніший код кольорової палітри має місце в драмі абсурду Артема Вишневського «Різниця». Якщо зіставляти сценічне наповнення кольором і живописне полотно, то Вишневський скоріше зорієнтований на абстракціоністське образотворче мистецтво, у якому енергетика кольору, химерність барвистих плям важить більше, ніж лінії і контури. Міркування про концептуалістську особливість п'єси Вишневського можна розпочати з епіграфа, на роль якого слід запропонувати слова, викарбувані на надгробку майстра абсурдизму С. Бекета – «Будь-якого кольору, якщо це сірий». Зауважмо, що в попередніх згадуваних творах семантика кольору піддається логічній інтерпретації і загалом практично не викликає різночитання, то у випадку Вишневського цілком доречними є настанови Т. Кеби, яка стверджує: «...за допомогою кольору художник здатний донести до реципієнта художню картину світу, сутність якої, проте, розшифровується різними реципієнтами по-різному, у зв'язку з різними асоціаціями, породжуваними одним і тим самим символом, звідки й виникає множинність трактування одного і того ж твору, чи то картина, написана фарбами, чи то художній текст з описом кольору» [12, с. 353].

Персоносфера п'єси Вишневського складається з чотирьох осіб: Дальтонік-художник, який не здатний розрізнити кольори, власне Зелений і Коричневий, що уособлюють різні кольори і водночас акторів, які виконують ці ролі (що дозволяє залучити текст до метадраматичних п'єс), і Різниця, у наявності якої сумнівається Дальтонік. Зауважмо, що Вишневський привернув увагу до цього твору як театралів, так і літературознавців. Першою спробувала розгадати ситуативну авторську загадку Раїса Тхорук, яка написала передмову до видання збірника п'єс драматурга «Клаптикова порода» (2006), і її інтерпретаційні вектори залишаються впливовими в наступних наукових тлумаченнях. З погляду Н. Мірошніченко, «радикальне відчуження мовлення від реальності і його складний зв'язок із внутрішнім світом людини, її світосприйняттям» [13], що мають місце в тексті Вишневського, переконливо засвідчують вірність автора засадам драми абсурду. Однак при цьому дослідниця тлумачить персонажів виключно в соціальному сенсі, тим самим

раціоналізує, а відтак і спростовує гру, наявну в тексті. На її думку, Дальтонік – «інвалід із точки зору «нормальної» більшості. Зелений і Коричневий постають «маріонетками» – акторами, найнятими якимись уявними владними силами, щоб переконати Дальтоніка у загальноприйнятому» [13]. Ця позиція суголосна й іншим поодиноким голосам реципієнтів, що розцінюють твір як відображення «політичної метушні» (Рая Тхорук) з притаманною їй демагогією. Персонаж Різниця у низці інтерпретацій постає катом, що втілює волю більшості, яка заперечує право на інакодумство, уособлюване Дальтоніком. І Н. Мірошніченко, і І. Андрусякне вбачають визначальною у п'єсі алюзію на метафоризований пресинг агресивної більшості і навіть діагностують у ній інспірацію розмислів про природу тоталітаризму.

Попри очікуваний конфлікт інтерпретацій, мало чим відрізняється погляд на п'єсу Т. Вірченко. Її концепція будується на тому, що лексема «різниця» є омонімом, всі три значення котрого задіяні в п'єсі: відмінність, віднімання чого-небудь, приміщення для забивання тварин. Смысл кольорів, використаних автором як імена персонажів та як самодостатні означники, Т. Вірченко інтерпретує відповідно до ustalених констатацій дослідників естетико-психологічних сутностей барв. Зокрема, зелений вона вважає кольором природи і водночас байдужості, а брунатний прив'язує до негативної конотації в історичній проекції. Репліки Зеленого й Коричневого, на думку Т. Вірченко, дозволяють визнати першого «носієм позитивних рис», більш схильним до співчуття і міркувань на складні філософські теми, натомість другого – типовим обивателем-присотсуванцем. Втім, дослідниця сама констатує хиткість власної позиції, оскільки Зелений і Коричневий у її розумінні – лише актори-найманці, «тому й у широті промовлених доказів доводиться сумніватися» [14, с. 274].

Визначення літературознавцями світоглядного конфлікту, що впливає з підтексту п'єси Артема Вишневіського «Різниця», виключно на рівні громадянської позиції віддаляє науковий аналіз від специфіки рецепції драми абсурду. На цей шлях, мабуть, дослідників підштовхують кілька розкиданих у ремарках штрихів, приміром, при характеристиці одягу Зеленого і Коричневого автор вказує, що вони відповідають «радянській костюмній естетиці», і це уточнення стає пуском шукань аргументів з метою так званих розвінчань радянської дійсності. Однак абсурдистська драма – це драма безчасся, якій не притаманні реалістичні ситуації, вона ставить перед глядачем вічні питання у парадоксальній формі. Зважаючи на специфіку абсурдистської поезики, не слід шукати переможців у конфлікті Зеленого та Коричневого, як не варто і робити з Дальтоніка жертву-дисидента, адже у фіналі свою картину світу він висловлює доволі цинічно: «Більшість навкруг – худоба, а тому все інше нічого не важить!» [15, с. 75]. Засуджуючи більшість, він стає вульгарним виразником її позиції і не піднімається до елітарного мислителя, хіба що оголює безмірний песимізм, який несли в своїй естетиці драматурги-абсурдисти.

Загалом п'єса Вишневіського «Різниця» з характерною іронією і калейдоскопічністю іпостасей персонажів спонукає шукати нові й нові смислові підказки, вона – клубок алюзій, розмотування якого не можна завершити, з вузликами самозаперечень, нагнітанням когнітивного дисонансу. Справді, натяки на ідеологічні конфлікти прочитуються у творі. Згадаймо про брудні кольорові стрічки, які ніяк не випере костюмерша Катерина, – хіба тут не очевидний профетичний «слід» Помаранчевої революції? Сам вибір самодостатніх кольорів у персоносфері абсурдистської п'єси видається провокативним зближенням символів двох ідеологічних систем, що впливає і з окремих реплік кольорів-опонентів, як-от:

**Зелений.** ...бо, якщо від коричневого відняти зелений, то вийде, страшно сказати, червоний.

**Коричневий.** (пошепки) Ти, до речі, знаєш, що зелений – це, насправді, синьо-жовтий? ... Деякі стверджують, що він іноді ще й жовто-синій... [15, с. 65].

Причому автор не проявляє симпатію до жодних з персонажів-колеративів, адже детальний аналіз тексту доводить, що обидва вони можуть бути абсолютно різними, їхні позиції нестійкі, мінливі. І Коричневому, і Зеленому ніщо людське не чуже, хоча

частіше ніж шляхетність і гуманність вони проявляють слабкість і ницість. Врешті – попри демонстративне на початку підкреслення своєї значущості, відчуження одне від одного, боротьбу за першість – після зростання напруги сумнівів вони виявляють все більшу схожість. Найочевидніше це проявляється в зізнанні обох про упадання за Катериною. Причому в їхніх діалогах можна побачити як звичайну інтрижку, гендерне бажання влади над представником «другої» статі, плотську жадібність, так і не зовсім вміло висловлене одкровення про жагу любові, яка робить людину людиною. Саме в один з таких кульмінаційних моментів Зелений і Коричневий переходять у самопозиціонуванні від «Я» до «Ми»: «Ми ж багато не вимагаємо. Нам би трішки ніжності... трішки лагідності... трішки теплоти... довіри...» [15, с. 72]. Проте крива цих цілковито природних бажань стрімко рухається вгору, і ця динаміка жадібності говорить про небезпеку, що періодично то спалахує, то притлумлюється впродовж усього тексту.

Виникає підозра, що повторюваний рефрен п'єси «Немає різниці» стосується і двох ідеологічних систем – чинної та розвінчаної, принаймні «немає різниці» для елементів цієї системи. Артем Вишневський далекий від твердження, що кольором можна визначити «порок» і «добродіє». Проте в позиції автора вбачаємо близькість до філософських спостережень Д. Юма про те, що колір – не якість об'єкту, а перцепція духу. Варто поглянути на гру кольорами Вишневського крізь призму філософської герменевтики, адже автор п'єси зі своєю концепцією дає підстави віднести його до когорти так званих «відважніших поетів» в «убогий час», які, за визначенням М. Гайдегера, ставлять незручні, сакраментальні питання. Саме мистецтво для них постає «гідним запитання», інтуїтивною спробою образного втілення вагання і ризику, що, за твердженням німецького філософа, і є суттю буття.

Слід нагадати, що за півстоліття до створення п'єси «Різниця» М. Гайдегер виступив у Фрайбурзькому університеті з доповіддю «Тотожність і відмінність», що стала однією з віх його доктрини. Безсумнівною є суголосність її проблематики з художнім експериментом Вишневського-концептуаліста. У межах міркування про засадничі для філософа поняття «буття» і «сущє», Гайдегер пояснює, що відмінність (або різниця) стає очевидною завдяки прибавці, відтак власне додавання підносить сущє до буття. Натомість, шукаючи ту саму відмінність у фарбах, Дальтонік Вишневського зосереджений виключно на різниці, або відніманні («От, коли від п'яти відняти два, то є різниця... А так немає різниці... жодної... Що від кого віднімати? Не можна ж нічого відняти. Всюди одне і те ж...» [15, с. 63]). І цей шлях виявився хибним, він призводить Дальтоніка – цілком можливо особистість бунтівну, здатну до інакомислення – до деградації, що виявляється в абсолютизації нігілізму.

Ще одним ключем до прочитання п'єси «Різниця» Артема Вишневського може послужити філософська система Ж. Бодрійяра. Цей інтелектуальний «гуру» постмодернізму вказав на відмінність світу баченого й показуваного, досліджуючи стратегію підміни, імітації, симуляції, що стає наскрізною і тотальною в сучасному суспільстві. Влада симулякрів у системі цінностей призвела до того, що вони стали більш реальними і навіть бажаними, аніж істинні слова, речі, бажання, почуття тощо. Симулякр сьогодні трактують як «образ відсутньої дійсності, правдоподібну подобу, позбавлену оригіналу, поверхневий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть будь-яка реальність. Це марна форма, автореферентний знак, артефакт, заснований лише на власній реальності» [16, с. 68]. Чи не такими у Вишневського є кольори Коричневий та Зелений в акторському виконанні, які доводять художникові свою істинність і відмінність? Загалом концепцію драматурга можна звести до такого визначення: художник у світі симулякрів. І це була б трагедія, добровільна відмова від сприйняття кольорового світу шляхом впадання в дальтонізм, своєрідне Едіпове осліплення. Проте бодрійярівський ракурс дає підстави побачити прикмети симуляції і в самому Художникові, що проявляється насамперед в пристосуванні митця до запитів публіки, тобто імітації творчості. Перекоаний у відсутності будь-якої різниці між кольорами,

він все-таки продукує картини не як спосіб самовираження, а на догоду глядачеві, вдаючись до художніх стереотипів.

**Коричневий.** *Як же ти кольори-то розрізняєш?*

**Дальтонік** (самовдоволено). *А у мене вони підписані. Беру тюбик, а на ньому, наприклад, – «коричневий»* [15, с. 70].

Отже, пристрасний у бажанні пізнати незрозуміле, він вдається до ілюзії творчості, а мистецтво і комільфо речі несумісні. Саме на цьому ґрунті відбуваються психічні зсуви, що призводять до шизофренії, а остання – до цинізму, різних фобій і навіть прийняття мілітаристських ідей диктаторського типу (їх уособлює Різняця), жертвою яких в результаті він і стає першим. «А це ідея – віднімати голови. ... Так-так, віднімати голови... Звичайно ж, я маю на увазі лише худобу...» [15, с. 72] – так він реагує на демонстрацію влади і сили Різниці. Намарними видаються наївні спроби Коричневого зупинити Дальтоніка, оскільки час масових розправ минувся. Проте насправді час для реваншизму завжди можливий, і його торжество неминуче, якщо художник, митець – дальтонік.

Плідною обіцяє бути інтерпретація тексту «Різняці» Вишневського крізь призму деконструкції, яка призводить до руйнування європейської свідомості як «білої міфології». Узаконення Ж. Деридою версії літературної критики у ранзі інтелектуальної гри, демонстративна відмова від визначення сенсів тексту – все це можна вважати певною реакцією на посилення абсурдистського начала в літературних текстах. Свого часу Дерида зауважив, що романи Філіппа Соллерса не піддаються жодній інтерпретації – їх можна тільки читати. Щодо Артема Вишневського, то його концепцію кольорів у п'єсі «Різняця» принаймні не можна проінтерпретувати в прокрустовому ложі виключно одного інтерпретаційного підходу.

Отже, в сучасній драматургії простежуються концептуалістські тенденції, які розповсюджуються на колористичний спектр п'єси. Безумовно, чимало текстів репрезентують авторську комбінацію традиційної символіки барв. Рецептивний зріз колористичного коду передусім сфокусований на соціальних та моральних алюзіях. Однак оперування кольором поступово стає все складнішим, у чому переконує творчий доробок Павла Ар'є, Ярослава Верещака, Неди Неждани, Ігоря Липовського та ін. За допомогою барв відбувається маркування певних герметичних ідей, драматурги вдаються до іронії, гри, провокації тощо.

З часом однозначність кольорових локусів у творчості драматургів змушена поступатися різноманітним експериментам. Прочитання концептуалістської колористики не може обмежитися усталеними характеристиками барв, азбукою кольорової семантики, виробленою людством за століття осягань її таємниць. Інтерпретація кольору потребує активного залучення когнітивного інструментарію. На прикладі аналізу п'єси Артема Вишневського «Різняця» доведено доцільність використання герменевтичної методології, залучення для студіювання тексту новітніх філософських теорій. Метадраматична побудова п'єси «Різняця» завдяки химерному самоосмисленню персонажів-колоративів та їхньої рецепції переконує у позірності світу і дає підстави побачити проблему симулякрів як серйозну небезпеку для розвитку сучасного суспільства.

#### CONCEPTUAL COLORISTICS IN THE MODERN UKRAINIAN DRAMATURGY

*Svitlana Kocherga, Doctor of Philology, Professor  
National University of Ostroh Academy  
2, Seminarska St., Ostroh, Rivne region, 35800, Ukraine  
E-mail: sv\_kocherga@ukr.net*

*The article reviews the interpretation of the role and functions of color in the theater and drama, emphasizing its actualization in the era of modernism. The main attention is paid to the conceptualist peculiarities of the color code as a factor in Ukrainian postmodern drama poetics, particularly in works by Pavlo Arie, Yaroslav Vereshchak, Neda Nezhdana, Igor Lipovsky. With the help of colors, the authors mark certain ideas, resort to irony, play, provocations, etc.*



*The interpretation of conceptualist color system requires the active involvement of cognitive tools. An example of the play «The Difference» by Artem Vyshnevsky proves the consistency of its artistic conception with the issues of the M. Heidegger's hermeneutics works and the theory of post-reality by J. Baudrillard. The language of the colors in the play provides intellectual feeding for understanding the life of the artist in the world of simulacres, which determines the danger of its degradation.*

**Key words:** conceptualism, coloristics, simulacrum, hermeneutics.

### КОНЦЕПТУАЛИСТИЧЕСКАЯ КОЛОРИСТИКА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

**С. А. Кочерга**, д-р филол. наук, профессор  
Национальный университет «Острожская академия»,  
ул. Семинарская, 2, г. Острог, Ровенская область, 35800, Украина  
E-mail: sv\_kocherga@ukr.net

*В статье сделан обзор толкований роли и функции цвета в театре и драматургии, его актуализацию в эпоху модернизма. Основное внимание уделено концептуалистским особенностям колористического кода как фактора поэтики в украинской постмодернистской драматургии, в частности на примере произведений Павла Ар'є, Ярослава Верещака, Неди Неждань, Игоря Липовского. Отмечено, что с помощью красок авторы маркируют определенные идеи, прибегают к иронии, игре, провокации и т. п.*

*Интерпретация концептуалистской цветописы требует активного привлечения когнитивного инструментария. На примере пьесы «Разница» Артема Вишневецкого доказано созвучность ее художественной концепции с проблематикой работ философа-герменевта М. Хайдеггера, теорией постреальности Ж. Бодрийяра. «Речь» цвета в пьесе дает интеллектуальную пищу для осмысления бытия художника в мире симулякров и опасности его дезадапции.*

**Ключевые слова:** концептуализм, колористика, симулякр, герменевтика.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Малей А. А. Цвет – театр – хронотоп : монография / А. А. Малей, Т. В. Котович. – Витебск : УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2010. – 98 с.
2. Ісаєнко Л. Смилові параметри кольорового універсуму «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. Ісаєнко // Волинь філологічна. Текст і контекст. – 2008. – Том 5. – С. 19–29.
3. Baudrillard J. Simulacra and Simulation / Jean Baudrillard. – University of Michigan Press, 1994. – 164 p.
4. Тюпа В. И. Произведение и его имя / В. И. Тюпа // Литературный текст : Проблемы и методы исследования. – Москва-Тверь, 2000. – С. 9–18.
5. Кочерга І. А. Радість мистецтва: зб. театральної публіцистики / І. А. Кочерга. – К. : Дніпро, 1973. – 187 с.
6. Стельмах Я. Синій автомобіль / Я. Стельмах // Кохання у стилі бароко : п'єси. – К. : Сакцент Плюс, 2009. – 480 с.
7. Когут О. Галицький драматичний феномен: Любов та Ігор Липовські / О. Когут // Галичина, 2016. – Ч. 28. – С. 102–109.
8. Бондар Л. О. Колір як атрибут буття діючих персонажів п'єси Ярослава Верещака «Зелений, чорний і рожевий» / Л. О. Бондар // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. – 2014. – Вип. 4.14. – С. 23–29.
9. Ар'є П. «Нам треба вибрати, у якому світі жити...»: інтерв'ю [Електронний ресурс] / Павло Ар'є. – Режим доступу : <https://www.5.ua/interview/pavlo-arie-dramaturh-nam-treba-vybraty-u-iakomu-sviti-zhyty-rosiiskomu-de-panuie-kontrol-i-konservatsiia-dumky-chy-u-ievropeiskomu-sviti-svobody-103079.html?pagespeed=noscript>
10. Ар'є П. Кольори : [Електронний ресурс] / П. Ар'є. – Режим доступу: <http://kurbas.org.ua/empire/tresh.pdf>
11. Когут О. В. Жіночий деконструкт як головна парадигма сюжету п'єси Павла Ар'є «Кольори» / О. В. Когут // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2013. – Т. 150. – С. 29–32.
12. Кеба Т. В. Поетика візуальності у творчості О. Вайльда / Т. В. Кеба // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2013. – Вип. 34. – С. 351–354.
13. Мірошніченко Н. Міфопоетика української соціальної сучасної драми [Електронний ресурс] / Надія Мірошніченко. – Режим доступу : <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/viewFile/215/210>.
14. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: Дискурс, еволюція, типологія: монографія / Т. І. Вірченко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.
15. Вишневецький А. Різниця / Артем Вишневецький // У пошуках театру. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 62–75.
16. Данильян О. Г. «Симулякр»: концептуалізація феномена у постнеокласичній філософії / О. Г. Данильян, О. П. Дзьобань // Інформація і право. – 2016. – № 2(17). – С. 66–76.

### REFERENCES

1. Malei, A. A., & Kotovych, T. V. (2010). *Cvet – teatr – hronotop* [Color – Theater – Chronotope]. Vitebsk, Belorussia: UO “VHU im. P. M. Masherova”.

2. Isaienko, L. (2008). Smyslovi parametry kolorovoho universumu «Lisovoi pisni» Lesi Ukrainky» [Semantic Parameters of Coloured Ouniversoum of «Forest Song» of Lesia Ukrainka]. *Volyn filolohichna. Tekst i kontekst*, 5, 19–29.
3. Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 164 p.
4. Tiupa, V. Y. (2000). Proizvedenie i ego imya [Artwork and its Name]. In V. Y. Tiupa *Lyteraturnyi tekst: Problemy i metody issledovania* (pp. 9–18). Moscow-Tver.
5. Kocherha, I. A. (1973). *Radist mystetstva: zb. teatralnoi publitsystyky* [Joy of Art: Coll. of Theatrical Publicitics]. Kyiv, Ukraine: Dnipro.
6. Stelmakh, Ya. (2009). Synii avtomobil [Blue Automobile]. In Ya. Stelmakh *Kokhannia u styli baroko*. Kyiv: Saksent Plus.
7. Kohut, O. (2016). Halytskyi dramatychnyi fenomen: Liubov ta Ihor Lypovski [Galician Dramatic Phenomenon: Lyubov and Igor Lipovsky]. *Halychyna*, 28, 102–109.
8. Bondar, L. O. (2014). Kolir yak atrybut buttia diiuchykh personazhiv p'iesy Yaroslava Vereshchaka «Zelenyi, chornyi i rozhevyyi» [Color as Being Attribute of Characters of Play by Jaroslav Vereshchak «Green, Black and Pink»]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnogo universytetu imeni V. O. Sukhomlyns'koho. Seria : Filolohichni nauky*, 4.14, 23–29.
9. Arie, P. (n. d.). «*Nam treba vybraty, u yakomu sviti zhyty...*»: interv'iu [«*We have to choose in which world to live...*»: interview]. Retrieved from <https://www.5.ua/interview/pavlo-arie-dramaturh-nam-treba-vybraty-ua-iakomu-sviti-zhyty-rosiiskomu-de-panuie-kontrol-i-konservatsiia-dumky-chy-u-ievropeiskomu-sviti-svobody-103079.html?pagespeed=noscript>
10. Arie, P. (n. d.). *Kolory* [Colors]. Retrieved from [http://kurbas.org.ua/empi\\_tresh.pdf](http://kurbas.org.ua/empi_tresh.pdf)
11. Kohut, O. V. (2013). Zhinochyi dekonstrukt yak holovna paradyhma siuzhetu p'iesy Pavla Ar'ie «Kolory» [Female Deconstruction as the Main Paradigm of the Plot of Pavlo Arie's Play «Colours»]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filolohichni nauky*, 150, 29–32.
12. Keba, T. V. (2013). Poetyka vizualnosti u tvorchosti O. Vailda [Poetics of Visuality in the Artwork by O. Wilde]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podil'skoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohidenka. Filolohichni nauky*, 34, 351–354.
13. Miroschnychenko, N. (n. d.). *Mifopoetyka ukrainskoi sotsialnoi suchasnoi dramy* [Mythopoetics of Ukrainian Social Contemporary Drama]. Retrieved from Virchenko T. I. (2012). *Artistic Conflict in the Ukrainian Drama of 1990-2010: Discourse, Evolution, Typology: Monograph*. Kryvyi Rih : Vydavnychiy dim. 336 s.
15. Vyshnevskiy, A. (2003). Riznytsia [A Difference]. In A. Vyshnevskiy *U poshukakh teatru* (pp. 62–75). Kyiv, Ukraine: Smoloskyp.
16. Danylian, O. H. & Dzoban, O. P. (2016). «Symuliakr»: kontseptualizatsiia fenomena u postneoklasychnii filosofii [«*Simulacrum*»: Conceptualization of the Phenomenon in Post-neoclassical Philosophy]. *Informatsiia i parvo*, 2(17), 66–76.

*Надійшла до редакції 30 травня 2018 р.*