

ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНІЙ МАКЕДОНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Катерина Петровська Кузманова

Katerina Petrovska Kuzmanova. Folklore in the contemporary macedonian drama

The authors that were writing Macedonian drama from the end of sixties of the twentieth century use the archetypical and mythological symbolism in a way that is close to the European theatrical tendencies. In the texts of «Jane Zadrogaz», «The miracle of St. Georges», «Masks» etc. the folklore is brought on stage transformed and put in a new function. Analysing those texts we can say that the folklore matrixes in contemporary Macedonian play are not only an illustration, but the authors use the signs and the elements of the folklore in a sense of contemporary experience of the world. The authors such as Stefanovski, Chingo, Bogdanovski and others took different approaches to this matter and have more or less succeeded to create the picture of the world according to the folklore model, and the level of success in this concept often depended on the way of approaching the material and of the individual creative abilities.

Катерина Петровська Кузманова. Фольклорот во современата македонска драматургија

Авторите кои пишувале драма во Македонија од крајот на шеесеттите години на дваесеттиот век го ползувале архетипскиот и митолошкиот симболизам на начин кој е близок до Европските театарски тенденции. Во текстовите «Јане Задрогаз», «Чудото на св. Ќорќи», «Сурати» и. т. н. фольклорот на сцената се донесува трансформиран и ставен во нова функција. Со анализата на овие текстови може да кажеме дека фольклорните матрици во современите Македонски претстави не се само илустрација, туку авторите ги ползуваат значајте и елементите на фольклорот во смисла на современите светски искуства. Авторите како што се Стефановски, Чинго, Богдановски и др. на различни начини му пристапуваат на прашање и помалку или повеќе успеваат да ја создадат сликата на светот според фольклорниот модел, а степенот на успешност во таа смисла често зависел и од начинот на приближување кон материјата и од индивидуалните творечки способности.

Развиток високој, високохудожној літератури на сьогоднішній день, так само, як і в попередні періоди, тісно пов'язаний із фольклором. Як свідчить матеріал, репрезентований македонською драматургією, цей компонент наявний у всі періоди її розвитку, але особливо плідною щодо залучення фольклору можна вважати добу так званої побутової драматургії від 1900 до 1950 років, а також наступний період – другу половину ХХ ст. Проте цілком очевидно, що підхід до використання фольклорного матеріалу в різні часові проміжки був неоднаковим. До питання фольклорного елемента в македонській побутової драмі зверталося багато авторів¹. З цього можна зробити висновок, що включення фольклорних і побутових реалій до македонської драматургії є свідомим прийомом, використання якого свідчить про актуальні на той час художні пошуки авторів. Серед загальних тенденцій, характерних для творчості авторів періоду побутової драми, відзначимо дві показові. Перша полягає в дещо завуальованому формулюванні поставлених перед твором ідейно-соціальних завдань, друга – в пошуку і відтворенні найвизначніших пам'яток-спогадів про македонський народ. У цей період, на який припадає розвиток македонської драми, письменники залучали різноманітні фольклорні зразки для поглиблення об'єктивізації при відтворенні жит-

тевих ситуацій. Усна народна творчість і широкий етнокультурологічний контекст постають важливими складовими сценічного дійства, завдяки їм драматичний текст пропонує коло ситуацій із народного життя, а сценічний матеріал збагачується і стає цікавішим глядачеві за рахунок етнологічного аспекту. Соціальна тематика цих драматичних текстів залишається в реалістичному мистецькому полі, дійові особи мислять і діють, як типові-персонажі, у відповідності до цих засад подається й уснолітературна риторика. Важливе місце відводиться залученню численних фактів, пов'язаних з елементами текстової композиції, а не лише характеристикі один раз використаного матеріалу. У цьому сенсі, як слушно наголошує В. Якоцький, використання фольклорного і побутового компоненту в драматичних текстах цього періоду є свідомим авторським прийомом заради досягнення відповідного ефекту. Після Другої світової війни македонська драматургія набуває підкреслено ідеологічних ознак за наявності домінування реалістичного трактування актуальних фактів дійсності. У цих творах, за М. Гурчиновим², основними складовими підходу до створення драми є гармонійно структурована драматична нарація чи нарація в драматичній формі, яка фіксує чи прогнозує важливі елементи сучасного життя чи реалії в майбутньому.

У сімдесяті роки, в період формування побутової македонської драми, знову посилюється інтерес до національного коріння, до фольклору. Це нове звернення до традиційних форм зображення пояснюється реактуалізацією уваги до фольклору з виходом в 1972 році десяти томного зібрання творів Марка Цепенкова, а також, як вважають деякі театрознавці, завдяки розширенню можливостей світської театральної сцени. Стосовно фольклору можна зазначити, що творчі пошуки здійснюються в загальному руслі уваги до національного коріння, до джерел національної ідентичності, започатковані ще працями Арто на початку ХХ ст. Але справжня мистецька зрілість світської театральної сцени припадає на шістдесяті роки, коли з'являється група театральних діячів, які певною мірою змінили основні вектори сприйняття і розуміння театрального мистецтва. Цей період розпочався з роботою Центру інтернаціональних театральних досліджень у Парижі під егідою Пітера Брука. Як результат, – формується театр «Єдиний» під керівництвом Євгенія Барба в Холстебо (Данія), водночас з'являється схожий проект під назвою «Інтернаціональна школа театральної антропології». Єржи Гротовський у Польщі здійснює роботу в своїй лабораторії, що на той час фігурує під назвою «Дослідницький університет», і яку відвідала когорта відомих на той час театральних діячів, серед них – Пітер Брук, Жан Луї Баро, Річард Шекнер, Джозеф Чайкин та інші. На цей момент Річарду Шекнеру та його «Перформанс-Груп», а також Віктору Тарнеру³ належить ряд дослідницьких студій у галузі сценічної етнографії. Не викликає сумніву наявність впливу світської драми на формування сценічної майстерності як дисципліни, її ознаки простежуються в різному форматі і відповідних комбінаціях, деталі її наявні на рівні змісту окремого твору чи всього доробку окремих авторів. Марта Фрайнд⁴ вважає, що європейська драма відчутно впливає на розвиток сценічного життя. Ця ознака чітко простежується на прикладі становлення і розвитку так званого режисерського театру в Македонії, який основною вимогою до авторів висував відкритість структури драматичних творів, що передбачає безліч різних прочитань і тлумачень. Швидкість, з якою ці зміни відбувалися на македонській театральной сцені, нагадувала подібні процеси на західноєвропейських землях. Особливо яскраво це явище простежується в діяльності неформальних театральних груп: «Св. Микита Голтар», «Праліне», «Зелена гуска» тощо. Їх існування вказує на широке залучення саме в цей час європейсько-американського театрального матеріалу.

У Македонії в цей період працює значна кількість нових драматургів, таких як: Русомир Богдановський, Горан Стефановський, Йордан Плевнеш та інші, які разом із відомими авторами Коле Чашуле, Георгієм Сталевим, Богомилом Гузелом, Димитром Солевим та іншими митцями звертаються до фольклорних та міфічних образів для побудови текстів своїх драматичних творів. Відновлення інтересу до фольклору треба пояснювати, виходячи з важливих контекстуальних засад театрального мистецтва. Залишаючи поза увагою певні

дрібні нюанси, можемо стверджувати, що в цей період традиційні форми реалізму і модернізму поєднуються в межах напряму – постмодернізму. У текстах згаданих авторів трапляються метатекстуальні різновиди та інтертекстуальні зв'язки з різними тематичними групами національної літературної творчості (усної і писемної). У цьому плані можемо погодитися з Б. Павловським⁵, який фіксує появу нової театрознавчої парадигми в македонській драматургії та літературній практиці 60-х років. Ця нова парадигма містить ознаки постмодерністських засад власної та світової культурної спадщини. Текст «Яна Задрогаза» Горана Стефановського характеризується ознаками синтезу модернізму і постмодернізму на теренах македонської драматургії. Павловський зауважує, що драма «Ян Задрогаза» відіграла трансформативну роль у розвитку македонської драми, оскільки репрезентувала в ній нові явища, саме виходячи із поєднання ознак модернізму і постмодернізму. З моменту її постановки на сцені розпочинається реінтерпретація і ресемантизація культурної спадщини. Текст драми постає для театрознавців яскравим прикладом нового способу використання фольклорного компонента як єдиного універсального гіпотексту. Ключове значення при цьому має підбір текстів, які створюються відповідно до засад постмодернізму, коли домінує інтертекстуальний авторський підхід при відборі матеріалу, з якого створюється драматичний твір. «Македонський драматичний (художній) текст 70-х років зазнає при створенні корекції та інтервенції варіювання та обробки у зв'язку з його театралізацією, режисерським тлумаченням і сценічною адаптацією. Цей процес проходить різні стадії – від зародження у свідомості автора-драматурга, переробки в самому тексті як його іманентної інтенції, перенесення до режисерської свідомості, і, насамкінець, кульмінація цього процесу припадає на вимір широкого театрального комунікативного і рецептивного контексту, до якого залучено велику кількість активних суб'єктів, потенційних учасників процесу трансформації і перекодування тексту на драматичний чи схожий на нього, а подекуди і щось відмінне, інше: на театральну виставу й органічну складову окремої культури!»⁶.

Використання фольклорних елементів у мистецьких драматичних текстах належить до складної проблеми взаємин між писемною й усною художньою творчістю. Слід зауважити, що в писемній літературі наявне широке тематичне фабульне підґрунтя для інтертекстуальності, в якому вдається відстежити відомі тематичні та фабульні елементи, характерні для усної творчості. Коли йдеться про фольклорні мотиви у творах сучасних авторів, варто зазначити, що розповідь може бути відтворена по-різному, з новою конотацією. Побутування усної творчості в писемних зразках можна простежити на рівні прийому запозичення мотивів, який постає найбільш вживаним засобом комунікації між двома творами. Мотив, коли його залучають до того чи іншого твору, зазнає трансформації, і тому – може отримати інше тлумачення.

«Мотив, який зазнає суттєвих змін на рівні значення, назовемо трансформованим. Трансформація мотивів

пов'язана насамперед зі змінами на семантичному рівні. Сама трансформація вказує на момент, коли мотив змінюється відповідно до контексту, опиняється в різному семантичному оточенні. Первинний трансформований мотив визначає основний спектр ознак у новому контексті, в якому його було знайдено. Трансформація здійснюється на основі залучення одного і того самого мотиву, наявного в різних творах. Серед ступенів трансформації розрізняють нульову, неповну і повну трансформацію⁷. Нульова трансформація здійснюється на рівні перенесення мотиву з одного контексту до іншого без зміни самого мотиву. У цьому випадку нове середовище функціонування мотиву таке саме, як і попереднє, а новий контекст вносить несуттєві зміни до значення або зберігає значення в первинному вигляді. Стосовно фольклору традиційно використовується подібне сприйняття. Неповним трансформованим мотивом вважаємо такий, який поряд зі своїм контекстуальним значенням зберігає і частину первинного, а інший відображає лише фрагментарно. Це часткове поєднання попереднього й нового контексту має функціонувати на терені значення, а не структури. У сучасній літературі такий спосіб трансформації мотивів використовується найбільше, оскільки надає безліч можливостей. У випадку повної трансформації мотив втрачає своє попереднє значення й отримує нове, при цьому обидва варіанти є достатньо відносними, в результаті чого мотив набуває принципово іншого значення, що відрізняється від первинного. Проте вихідне значення свого впливу не втрачає, трансформований мотив відрізняється від неповністю трансформованого тим, що не спирається на попереднє значення. У македонській драматургії фольклорний компонент до тематичної і фабульної структури твору із зазначеною специфікою мотивів залучають у наступних драмах: «Хворий Дойчин» і «Ангеліна» Г. Сталева, «Чорна спіраль», «Гарна Ангеліна», «Лети, Силяне» Б. Ристерського, «Ян Задрогаз» і «Чорна діра» Г. Стефановського, «Пика» Ж. Чинго, «Пантелій і Тантеліна» та «Диво св. Георгія» Р. Богдановського, «Карликові перчики» Д. Солева, «Силян лелека Шанца» Д. Дуковського, «Чорний лист» Б. Миневського, «Килиба» Я. Петровського тощо. У цих творах фольклорний мотив не використовується чітко, лише як інспірація, запозичення мотивів чи матерія, а скоріше за все, як спосіб і форма відображення широким креативно-ідейним засад.

У драматичній творчості авторів простежуються всі три види трансформацій. Нульова трансформація присутня там, де домінує режисерський підхід до підготовки текстів, скажімо, у драмах, які Б. Сртавер написав і як автор, і як режисер: «Плинність віку, чи Адамове життя», «І Адам, і Єва», «Силян Лелека», а також драми, створені поряд із македонськими баладами в авторському тандемі Д. Наневського як автора і В. Джолевої як режисера: «Димова юда місто будувала», «Девинський монастир – рум'яне яблучко» та інші. Неповна трансформація мотивів зафіксована у драмах: «Хворий Дойчин», «Ангеліна», «Сурати»,

«Гарна Ангеліна», «Літній Силян», «Килиба» тощо. У драмах «Диво св. Георгія», «Ян Задрогаз», «Чорна діра», «Бам'ї» та інших присутня повна трансформація фольклорних мотивів.

Простежуються такі три варіанти інтертекстуальних зв'язків між усною і писемною художньою творчістю на рівні структурної побудови: зміна структурної формули, частковий структурний збіг, повне структурне уподібнення. У драматичних творах повного структурного уподібнення не зафіксовано. Часткове структурне уподібнення простежується в драмах: «Хворий Дойчин», «Ангеліна», «Сурати», «Димова юда будувала місто», «Девинський монастир – рум'яне яблучко», «Гарна Ангеліна» тощо.

Тексти Г. Сталева зберігають форму вірша і загальну тональність народних творів, а драми «Димова юда місто будувала», «Девинський монастир – рум'яне яблучко» спираються насамперед на баладні зразки, «Гарна Ангеліна», яка зберегла їх систему віршування і передачі змісту, але розширила обрії драматичного тексту за рахунок додаткових епізодів, драма «Сурати» на рівні структури частково наслідує їх, але приховано, так само, як і залучення мотивів, що характерно для фольклорних зразків.

Іншу структурну формулу використовує автор драм «Лети, Силяне!» і «Килиба», який до змісту додає частково трансформований прозовий мотив, не порушуючи при цьому логіки драматичної структури. «Ян Задрогаз» так само зберігає логіку і характерні ознаки сценічного відтворення, хоча й містить певні складові, характерні для фольклорних жанрів. Драми «Лети, Силяне!» і «Чорна діра» репрезентують два різні способи інтерпретації мотиву. «Силян Лелека» у своїй структурній побудові повністю зорієнтований на засади сучасного сценічного мистецтва. Текст драми «Диво св. Георгія» структурно наслідує моделі сучасної світської драматургії, а християнську легенду автор використовує як метафору, так само, як і в драмі «Бам'ї», де епізоди з македонського фольклору автор долучає до стилю трагічного фарсу⁸. У розрізі структурної побудови драматичних текстів треба згадати і відзначити твори Б. Павловського⁹ у зв'язку з характерним авторським ставленням до канонізованих драматичних жанрів як специфічного різновиду, до якого можна долучити в цей період і гротескно трагікомедію, створену відповідно до засад постмодерністської матриці на ґрунті еkleктичної знакової системи. З наведених міркувань можна зробити висновок, що структура драматичних текстів виявляє тісний зв'язок із течіями, характерними для тодішньої європейської сцени, за умови, що фольклор в усіх його формах використовуватиметься як інтертекст. З метою увиразнення до тексту додається іронічний компонент, текст характеризується жанровою, тематичною і виражальною різноманітністю. У драмі, що її структуровано у такий спосіб, автор на фольклорному матеріалі нагромаджує свою власну надбудову – оригінальну концепцію сприйняття світу, що його оточує. Такий спосіб осмислення драми усуває концентрацію на мистецтві, яке, відповідно до міркувань В. Тернера¹⁰, складається з таких елементів:

1) предмет для записів; 2) мистецькі витвори давніх часів; 3) почуття, пов'язані зі сприйняттям минулого; 4) значення, що виникає як результат «емоційних» роздумів; 5) мистецтво, яке не стає цілісною структурою без додаткових змін; 6) виділення певних ідей, але не способу, яким їх можна реалізувати.

При такому структуруванні драми театрознавці вже не можуть звести її лише до літературно-вербального зразка, а надаватимуть перевагу такому драматичному текстові, який у повному обсязі розкривається лише при сценічній постановці. Твори, побудовані за цим принципом, як результат містять формулу успішної презентації фольклорного корпусу, вміщеного до драматичної форми. Ці елементи реалізують своє значення через внутрішню знаковість і завдяки узгодженню з іншими текстовими складовими. «Усна література постає законним спадкоємцем обрядової та звичаєвої культури і, в першу чергу, завдяки символічній силі народної мови. У ширшому плані фольклор є другим виміром літератури, який не можна розглядати без зв'язку з традиціями і культурою, лише в комплексі, який містить важливі елементи, особливу вагу мають виправлені записи з етнографічної бази джерел, наближених до реального народного життя»¹¹. Символи архаїчної культури реалізують значення через внутрішню знаковість і завдяки зв'язкам з іншими елементами. Основне значення символу продиктоване певною його природною характеристикою чи функцією, яка знак перетворює на символ. Відомо, що символ не може визначити в повному обсязі своє значення, він змінюється відповідно до змін у культурі, залишаючи старе й отримуючи нове значення. Сучасна македонська драматургія не пропонує широку можливість прочитання фольклору, особливо, коли йдеться про звернення до старих мотивів, старих вистав із залученням нових художніх прийомів, створення театру, який базується на символах, картинах та ілюзіях. Це зразки драм, в яких фольклор сприймається як сакралізація сучасності.

Крім трансформованих фольклорних мотивів, народну творчість включено до драматичних творів на рівні використання коротких і довгих фольклорних речень. При такому залученні фольклорних зразків до драматичних творів розрізняємо такі опції: наслідування, псевдонаслідування і трансформацію використаних речень¹². Можна сказати, що як цитування часто використовуються короткі фольклорні жанри, наприклад, жарт, анекдот, приказка. Псевдоцитування включає приклади, які асоціюються з уже наведеними джерелами, відповідно псевдоцитування речень не нагадують жодної конкретної семантичної формули, тут лише сама ідея постає своєрідним натяком на те, що це є певна форма усної творчості. У випадку трансформації, коли елементи писемної художньої творчості доповнюються новими елементами дискурсу усної творчості, відбувається експансивна трансформація, під час якої відкидається частина матеріалу. При редуکتивній трансформації до писемної літератури включаються елементи, за допомогою яких відтворюються емоції, настрої, найчастіше це так звані епічні повтори, що

часто вживаються у фольклорній лексиці. Використання довгих і коротких речень особливо характерно для драм Г. Стефановського. З цього приводу Б. Павловський зауважив, що швидкий ритм змін сцен і короткі репліки, разом із перекодуванням фіксованих усних джерел на високоестетичну художню писемність, є найпоказовішою константою драматургії Г. Стефановського. У його драматичних текстах присутній фольклорний елемент, автор часто звертається до народної поезії і народної мудрості, включає ці зразки до своїх діалогів, зберігаючи в повному обсязі їх жвавість і колорит.

Крім представлених, зафіксованих уже фольклорних одиниць, виділимо інші, за якими можна відстежити різницю між сучасними драматичними зразками і фольклором. Йдеться про використання масок, ляльок, жестів та інших сценічних елементів, на прикладі яких можна візуально проілюструвати відмінність між сучасною драматичною інтерпретацією і фольклором. Теорія, що стосується історії театральної майстерності, а також критичні праці, які її досліджують, констатують, що важко простежити чіткий кордон між магією дійства, процесією людей у масках і драматичною грою. Маска і в драматичних творах, і у фольклорних зразках служить меті – пов'язати і роз'єднати два світи – реальний та ірреальний, віртуальний. У театрі маски набувають власних сценічних характеристик, які, проте, залишають своє глибоке, багатоаспектне значення, що привірюється до культури. Лялька не сприймається як сценічний реквізит і має, відповідно, свою топіку, своє значення. Лялька уособлює спогади про дитинство, нагадує фольклор, міфологію та гру. Завдяки Ю. Лотману лялька в сучасній драмі посіла гідне місце у переплетенні античного міфу про стагую і нової міфології, пов'язаної з мертвим буттям машин. До цього треба додати, що комплекс лялькарства у виставах із живими людьми містить у собі два компоненти: обличчя/маска і розколотість, розбиття руху. Це дає змогу перенести увагу на внутрішній конфлікт; так, дійство в театрі не може бути виражено лише словами, проте може бути виражено за допомогою ляльок. Якщо класифікувати з цих позицій драматичний матеріал, знаковими постають категорії: живе – неживе; живе – механічне; несправжнє, вигадане життя – реальне життя. Використання жестів – такий самий важливий елемент, що органічно нашаровується як на два попередні, так і на інші сценічні інтенції. Сценічне вираження, включене до напрямку руху європейських театральних течій, дає можливість прочитання і тлумачення фольклорної знаковості. Вистави, в яких використовуються маски, ляльки, жести та інші сценічні елементи, що виявляють зв'язок між театром і фольклором на візуальному рівні, – це «Ян Задрогаз», «Диво св. Георгія», «Сурати», «Чорний лист» тощо. Повторення різноманітних складових дійства створює своєрідний ритмічний ряд із внутрішніми видозмінами, переважно на рівні думок і почуттів. Отже, наведені елементи створюють певні групи, які діють всередині поля символів і формують надзнаки.

Категорії поетичного мислення характеризуються як винятково значеннєві при осмисленні категорій і структур, пов'язаних зі сценічним простором. Насамперед треба відзначити характер окреслення обраного простору, який з'явився в далекому минулому і був пов'язаний з архаїчною культурою. З розвитком театру сценічний простір поступово відокремлювався від тих функцій і значень, що їх мав, проте тяжів до формування формату, відомого тепер і наявного у значній кількості сценічних вистав. У той самий час центральні позиції посідає використання елементів навколишнього світу¹³. За таких просторових параметрів особливе значення має усвідомлення внутрішнього простору людини. Це простір, в якому протиставляється вимір всередині людини та за її межами, у середовищі, де перебуває актор. Воно є загальним для форм вираження, притаманних фольклору, витворам міфопоетичного мислення чи будь-якій сучасній акторській діяльності. Репрезентована в них творчість об'єднується, формуєчи єдиний простір. Тому можна стверджувати, що сценографія в новому театрі залежить від його загального сенсу, мети, значень і завдань, формуєчи концепцію нового театру. Його організатори мріють про вплив на широке коло глядачів. Справді, у новому просторі загальний рух, крім горизонтального, виявляє ще й вертикальний вимір. Це такі умови, за яких простір, форма, рух, формат, світло, колір і звук залучаються до спільного дійства. Отже, сучасні митці ставлять перед собою завдання створити святкове середовище, в якому глядачів свідомо наближено до сценічних виконавців. Підмостки не стають показником досягнення сценічної зрілості, радше це своєрідна форма архітектурної будови. Виходячи зі свого розуміння простору, «театр не передбачає постійних змін»¹⁴. У сучасному театрі слід відштовхуватися від тих показників, що вже існують, на них ми вже зупинялися. Загальний простір ніби поділено на невеликі простори, інколи для публіки відводиться окремий, інколи простір ділиться на рівні емоцій, а подекуди залишається без змін. Постійної роботи і мислення вимагає саме той простір, в якому відбувається дійство. Характер цих просторових складових визначається також відповідно до об'єктів, включених до нього. Існує незначна кількість авторів, яка обмежується його горизонтальним виміром, намагаючись включити до нього значну кількість знакових елементів, які забезпечать відкритість сценічного простору. Підхід до усвідомлення простору в усіх трьох його вимірах знаходимо у значній кількості драм, які користуються успіхом і глядацьким попитом. Можемо відзначити деякі з них, в яких ілюстративно відстежуються ці просторові чинники: «Чорна діра», «Диво св. Георгія», «Лети, Силяне» та інші. Мистецькі показники перебувають поза внутрішніми межами, які мають часові, просторові й суспільні кордони. Кожний простір має своє сузір'я знаків і рис, які разом становлять певний комплекс значень і тлумачень на сцені. Таким є їх зміст і символічне

комунікативне значення, яке не завжди є ключем для конкретної інтерпретації. Це культурні категорії, які репрезентують значення *a priori*, чий зміст відомий, і які не змінюють значення при комунікації. Якою мірою контекст і значення залежать від взаємовідношення дійсності і мистецької рецепції в межах суспільства, так і кордони сприйняття можуть дещо змінювати параметри значення. Проте, коли починають зміщуватися кордони, обов'язково відбуваються і зміни у значенні: оповідь таким чином може перетворитися на самопародію¹⁵. У драматичних творах, до яких органічно залучено фольклорний компонент, важливе місце посідають категорії колективної пам'яті і колективної мистецької інспірації. Вони відіграють таку саму важливу роль, як і мистецтво в дійсності. Проаналізована проблема може бути спроектована й на інші витвори людської творчості, але особливістю театрального мистецтва є необхідність відтворювати життя «таким, як воно є». Усі ці характеристики ґрунтуються на одній із основних ознак театрального дійства, яке змінюється завдяки власному поглядові, специфіці голосу і вдачі основного діяча – актора, який бере участь у виставі. Були періоди, коли мистецтво набувало ознак життя шляхом естетизації повсякденної животворної плинності людського буття. Втілення в життя на рівні тексту є лише внеском до формування колективної пам'яті. «Про розбіжність між фольклорними і літературними традиціями можна судити, лише виходячи з характеру зв'язку між ними (безпосередні чи опосередковані взаємини), і враховуючи той факт, що письменники новітніх часів не можуть продемонструвати буквального розуміння тексту. Складні підходи до зміни насамперед мають відділити форми усного побутування слів від їхнього природного середовища, а це звільнює їх від традиційної обмеженості тієї сфери, в якій вони нині побутують. Це саме той випадок, коли усні витвори (чи якийсь етнографічний запис) занадто віддалені від свого первинного контексту (позбавлені фізичної залежності від тексту оригіналу), що веде до певної свободи форми та змісту, підкорення новим поетичним концептам; можуть залучатися різні види рукописів одного письменника. Охарактеризуємо цей процес як включення старих зразків до нового життєвого кола. Цей підхід повністю відображає основні природні ознаки фольклорних універсалій: різні сюжети, тлумачення, а також семантичні прошарки не нагромаджуються один на одного, проте залишки архаїчних пам'яток і старих уявлень є незмінними. Такі ознаки відчутні в різних вимірах тексту і функціонують у нашій свідомості як відомі, такі, що не потребують коментарів і викликають низку асоціацій, таких необхідних для розуміння цілісності авторської мистецької майстерності»¹⁶.

Насамкінець зауважимо, що фольклор відіграє значну роль у розвитку сучасної македонської драматургії, тут доречно навести міркування Н. Петровської: «Багата македонська фольклорна традиція на всіх ета-

пах її становлення і розвитку демонструє, як на міцній основі можна нагромаджувати не лише драматичний компонент, але й картини побуту, розвинені поетичні, філософські, особливо постмодерні драми.

Фольклорний компонент на тематичному і жанровому рівні збагатив македонську драматургію, прискорив її формування й розвиток, а також залучення до світового театрального руху»¹⁷.

Література

Богдановски Р. Комедии. ФДУ. – Скопје, 1997.

Ѓурчинов М. Новата македонска драма (1945–1980) // Современост, XXXV, № 6. – Скопје, 1985. – С. 33–43.

Ја оски В. Фолклорот во македонската драма // Македонска книга. – Скопје, 1983.

Крњеви Диздареви, Хатица. Преображај фолклорних образаца у модеран песнички изказ // Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век. МАНУ. – Скопје, 1999. – С. 88.

Лужина Ј. Историја на македонската драма. Македонска битова драма. Детска радост. – Скопје, 1994.

Лужина Ј. Македонска нова драма. Детска радост. – Скопје, 1996.

Пенушлиски К. Фолклорот и литературата / Шести Рацинови средби. – Титов Велес, 1969.

Петковска Н. Македонската драматур-

гија помеѓу фолклорната традиција и современите европски традиции // Македонската граматика / драматургија помеѓу традицијата и современоста. – Прилеп, 1997. – С. 11–21.

Ристески Б. Лепа Ангелина // Култура. – Скопје, 1996.

Сталев Г. Ангелина // Современост. – Скопје 1972.

Сталев Г. Болен Дојчин // Современост. – Скопје, 1986.

Стефановски Г. Јане Задрогаз // Културен живот. Бр. 1. – Скопје 1975.

Стефановски Г. Одбрани драми // Мисла. – Скопје, 1987.

Чинго Ж. Драми // Култура. – Скопје, 1992.

улавкова К. Постмодернистичката димензија на интертекстот во драмата «Јане Задрогаз» од Горан Стефановски // Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста. – Прилеп, 1997. – С. 41–47.

Ben-Amos D. Posrednici folkloru u kulturi // Narodna umjetnost. Knj. № 19. – Zagreb, 1982. – S. 35, 36.

Frajnd M. Drama u Jugoslaviji 1955–1975 i inovacije u suvremenom evropskom teatru // Dani Hrvatskoga kazališta. Književni krug. – Split, 1984. – С. 337–345.

Kaplan Donald M. Theatre Arhitekture: A Derivation of primal cavity // TDR, Vol, 12, № 3. – 1973. S. 113.

Selenić S. Dramski pravci XX veka // FDU. – Beograd, 1992.

Pavlovski B. Antologija nove makedonske drame. Hrvatski centar ITI–UNESKO. – Zagreb, 2000.

Turner V. Od rituala do teatra. August Cesarec. – Zagreb, 1989.

Šekner R. Ka postmodernom teatru. FDU. – Beograd, 1992.

Šemović S. Transformacija motiva // Novi izraz br. 23. – Sarajevo, 2004, – С. 115–120.

Примітки

¹ Див: Пенушлиски К. Фолклорот и литературата // Шести Рацинови средби. Титов Велес. – 1969; Ја оски В. Фолклорот во македонската драма. Македонска книга. – Скопје, 1983; Лужина Ј. Историја на македонската драма. Македонска битова драма. Детска радост. – Скопје, 1994 та ін.

² Ѓурчинов М. Новата македонска драма (1945–1980) // Современост, XXXV, № 6. – Скопје, 1985. – С. 33–43.

³ Виктор Тарнер, відомий як автор теорії «сценічної етнографії», є автором книжки «Од ритуалот до театарот», перекладеној хорватською мовою (Od rituala do teatra. August Cesarec. – Zagreb, 1989).

⁴ Frajnd M. Drama u Jugoslaviji 1955–1975 i inovacije u suvremenom evropskom teatru // Dani Hrvatskoga kazališta. Književni krug. – Split, 1984. – С. 337–345.

⁵ Pavlovski B. Antologija nove makedonske drame. Hrvatski centar ITI – UNESKO. – Zagreb, 2000. – С. 13–90.

⁶ улавкова К. Постмодернистичката димензија на интертекстот во драмата по «Јане Задрогаз» од Горан Стефановски // Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста. – Прилеп, 1997. – С. 41–47.

⁷ Šemović S. Transformacija motiva // Novi izraz, br. 23. – Sarajevo, 2004. – С. 115–124.

⁸ Класификацијо подано відповідно до Selenić S. Dramski pravci XX veka. FDU. – Beograd, 1992.

⁹ Pavlovski B. Antologija nove makedonske drame. Hrvatski centar ITI – UNESKO. – Zagreb, 2000. – С. 13–90.

¹⁰ Turner V. Od rituala do teatra. August Cesarec. – Zagreb, 1989. – С. 21–23.

¹¹ Крњеви Диздареви Хатица. Преображај фолклорних образаца у модеран песнички изказ // Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век. МАНУ. – Скопје, 1999. – С. 87.

¹² Šemović S. Transformacija motiva // Novi izraz. Br. 23. – Sarajevo, 2004. – С. 115–124.

¹³ Šekner R. Ka postmodernom teatru, FDU. – Beograd, 1992. – S. 5–75.

¹⁴ Kaplan Donald M. Theatre Arhitekture: A Derivation of primal cavity. TDR, Vol, 12, № 3. – 1973. – S. 113.

¹⁵ Ben-Amos D. Posrednici folkloru u kulturi // Narodna umjetnost. Knj. 19. – Zagreb, 1982. – S. 35, 36.

¹⁶ Крњеви Д. Хатица: Преображај фолклорних образаца у модеран песнички изказ // Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век // МАНУ. – Скопје, 1999. – С. 88.

¹⁷ Петковска Н. Македонската драматургија помеѓу фолклорната традиција и современите европски традиции // Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста. – Прилеп, 1997. – С. 11–21.

Переклад із македонської Мирослави Карацуби