

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

А. В. ГАЙДАШ

**ДИСКУРС СТАРІННЯ У ДРАМАТУРГІЇ США:
ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ, СЕМАНТИКА, ПОЕТИКА**

МОНОГРАФІЯ

Акцент ПП
Дніпро
2019

УДК 82-2(73):159.922.63

Г 14

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка Міністерства освіти і науки України (протокол № 7 від 29.08.2019 р.)

Науковий редактор:

Висоцька Н. О., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії та історії світової літератури ім. професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету.

Рецензенти:

Бондарева О. Є., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Філоненко С. О., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету.

Степанова А. А., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри англійської філології та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля.

Гайдаш А. В.

Г 14

Дискурс старіння у драматургії США: проблемне поле, семантика, поетика: монографія / А. В. Гайдаш. – Дніпро: Акцент ПП., 2019. – 416 с.

ISBN 978-966-921-242-9

У монографії досліджується специфіка конструювання дискурсу старіння у драматургії США за допомогою інструментарію літературознавчої геронтології. У фокусі розвідки – розгляд літературознавчої геронтології як сучасної міждисциплінарної галузі та імплементація її на працювань у поле української науки про літературу. Розглянуто проблемно-семантичні та поетикальні аспекти вікової динаміки старіння у текстах американських драматургів із залученням типологічних паралелей із творами інших національних літератур. Висвітлені, зокрема, моделі міжпоколіннєвих конфліктів, гетеротопії геріатричних закладів, функціонування мотивів «перегляду життя» та ремінісценцій, жанрові різновиди п'єси-спогаду та «історії хвороби», переплетіння еротико-танатичних первнів, а також зображення творчих імпульсів у пізній зрілості. Проаналізовано репрезентації ейджизму та художні варіанти мінімізації ейджистських стереотипів у драматичних текстах.

Видання адресовано літературознавцям, студентам-філологам, викладачам історії драми та літератури, аматорам літератури США, а також усім, хто цікавиться культурними аспектами проблематики літнього віку та старіння.

УДК 82-2(73):159.922.63

ISBN 978-966-921-242-9

© А. В. Гайдаш, 2019

ЗМІСТ

Перелік умовних позначень та скорочень	5
Вступ	6

Розділ I. ДИСКУРС СТАРІННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ, ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ, ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ

1.1. Концепції старіння у контексті ЛГ	19
1.2. Дискурс старіння у західній літературі: діахронічний зріз	44
1.3. Функціонування стереотипів ейджизму в соціокультурному просторі.....	75

Розділ II. ДИСКУРС СТАРІННЯ У ЗНАКОВИХ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТЕКСТАХ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1. Міфологічні архетипи мудрих старих у давньогрецькій трагедії.....	90
2.1.1. <i>Старець і Стара</i> у давньогрецьких драматичних творах	92
2.1.2. <i>Художні моделі хорів старійшин в античній драматургії</i> ...	103
2.2. Ейджистські зображення процесів старіння в античній комедії.....	109
2.3. Репрезентації МК: від «Короля Ліра» до «Буни»	119
2.4. Функції ремінісценцій у драматургії «третього віку».....	138
2.5. Поетика геріатричної гетеротопії.....	153
2.6. «Смертельний Ерос» у п'єсах з віковими аспектами старіння	158
2.7. «Портрет митця» у пізній зрілості: <i>late style</i>	169

Розділ III. ХУДОЖНІ МОДЕЛІ КОНСТРУЮВАННЯ ДИСКУРСУ СТАРІННЯ В ДРАМАТУРГІЇ США: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

3.1. Репрезентації літнього віку в ранніх американських п'єсах	175
3.2. <i>May/December romance</i> в драматургії Ю.О'Ніла	186
3.3. Трагедія старіння та дисфункції пам'яті в п'єсах А. Міллера.....	197
3.4. Геронтофобія у творчості Т. Вільямса.....	211
3.5. Старіння як пограниччя в драматургії парадоксу Е. Олбі	224

**Розділ IV. ПРОБЛЕМНО-СЕМАНТИЧНІ РИСИ ДИСКУРСУ
СТАРІННЯ В ДРАМАТУРГІЇ США КІНЦЯ XX–XXI cc.**

4.1. Жанрові особливості п'єси-спогаду.....	234
4.2. Формування моделі «солідарність-конфлікт».....	260
4.3. «Священні або заборонені місця»	298
4.4. «Історія хвороби» як жанровий різновид дискурсу старіння.....	320
4.5. Ерос/Танатос у драматургії США про «третій вік».....	327
4.6. Творчість як складова динаміки гармонійного старіння	353
Висновки.....	371
Бібліографія	382

Перелік умовних позначень та скорочень

ЛГ – літературознавча геронтологія

МК – міжпоколіннєвий конфлікт

Вступ

Активне здійснення міжгалузевих досліджень на перетині наук, що досі мислилися як окремі галузі знань, свідчить про потужність глобалізаційних процесів у сучасному світі. Вчені користуються міждисциплінарним модусом дослідження, «що передбачає активне залучення даних суміжних наук з метою якнайкращого пояснення природи та функцій досліджуваного об'єкта» [51, с. 21]. Літературознавчі студії дедалі частіше здійснюються на межі з іншими суспільними науками. На зламі 80–90-х років ХХ ст. С. Жулкевський зазначав, що проблемою таких досліджень залишається недосконалість перекладу здобутків однієї наукової галузі метамовою іншою, однак їхньою безперечною перевагою є можливість розв'язання раніше неосяжних практичних завдань: «Вирішення комплексних проблем суспільної практики вимагає взаємодії багатьох дисциплін на ґрунті інтегрованих критеріїв оцінювання, необхідного у суспільній практиці та суспільній теорії» [73, с. 251]. А. Кошелев висловлює потребу у формуванні «єдиної (міждисциплінарної) когнітивної науки», що об'єднувала б усі наявні знання, зокрема, і літературознавчі, оскільки наразі «єдина парадигма, яка би спрямовувала дослідження в психології, теорії пізнання, еволюційній біології, соціології та інших суміжних науках в єдине річище, відсутня» [100, с. 235].

За умови оновленого погляду на диференційованість знання та трактування когнітивістами літератури як особливого виду ментальної діяльності, а художніх текстів – як форми мислення та пізнання [185], очікуваним підходом для літературознавців стає інтердисциплінарність, яка, за В. Будним та М. Ільницьким, дає дослідникові можливість виходити за межі окремої дисципліни, «проте її мета залишається в рамках міждисциплінарного дослідження і полягає в перенесенні методів з однієї дисципліни в іншу» [25, с. 279].

Одним із таких проектів стає літературознавча геронтологія, дослідження в галузі якої дозволяють пов'язати літературознавчі студії з основами теорії пізньої зрілості та старіння. Позаяк поняття «літературознавча геронтологія» (далі – ЛГ) є одним із клю-

чових у монографії, вважаємо за необхідне окреслити семантичний обсяг цього терміну, який вперше був використаний американською дослідницею Е. Вайетт-Браун у розвідці 1990 р. [449]. Вчена так визначає нову дисципліну: «ЛГ – це галузь літературознавства, яка вивчає геронтологічні проблеми і теорії, опановує релевантний термінологічний вокабуляр та залучає до співпраці представників міждисциплінарних напрямів для об'єктивного і критичного обговорення результатів дослідження» [449, с. 299–300]. Вайетт-Браун також виокремлює підгалузі ЛГ, які спираються або на культурно-історичну школу, або на підмурівки психоаналітичної критики, або на соціологічні та геронтологічні концепції. Галузь ЛГ формується у США, втім глобалізаційні процеси уможливають її динамічне поширення і в Старому світі, про що свідчить швидка реакція британських та австрійських літературознавців. Науковці, зацікавлені у становленні ЛГ (Р. Маєрхофер, М. Оро-Пік'єрас, У. Крібернегг, Х. Цайліх, С. Фалкус, Д. Гремсхеммер-Хол), переважно дотримуються визначення американської колеги, конкретизуючи та доповнюючи його на матеріалі окремих художніх творів [353; 374; 335; 454; 280; 298]. Деякі дослідники (Т. Фолкнер, М. Гуллетт, Х. Смолл, А. Волман, С. Еделстайн) надають перевагу ширшому поняттю «дослідження віку» (age studies) для цілей аналізу репрезентацій дорослішання різних вікових категорій, у тому числі і молодих персонажів, тоді як інші (Б. Ваксман, К. Вудворт, М. Хепворт, М. Фезерстоун, Т. Коул, Дж. Кінг) зосереджуються здебільшого на вивченні дискурсу старіння літніх представників персонажної сфери художніх творів.

За двадцять років інтенсивної роботи галузі представниками ЛГ було написано та захищено щонайменше десять англomовних дисертацій на матеріалі художніх творів про третій вік та процеси старіння. Хоча переважна більшість робіт виконана в межах літературознавства (при тому, що всі ці всі дисертації позиціонуються як міждисциплінарні), три наукові дослідження захищалися з наукових спеціальностей «соціальна антропологія» [265], «кіномистецтво» [242], та «медсестринство» [383]. Попри оригінальність цих наукових праць, вони мають спільні точки дотику, які формують вектор розвитку ЛГ. Так, в основу досліджень старіння у дисертаціях Дж. М. Фіоре, С. Чіверс, М. Кларк, Є. Стонсікайте покладена феміністична перспектива [287; 254; 255; 416]; вивчення зображень старіння та третього віку у працях А. Елмінді, Е. Грейсона

та Дж. Бойди напряду пов'язані з дослідженнями мотивів виразної танатофобії [275; 299; 242]; Х. Гардінер, Дж. М. Фіоре та С. Пінчерон розглядають наратив старіння та геронтогенезу в американській та канадській літературах через поширену в них метафору подорожі [292; 287; 383]. За сприяння контент-аналізу (якісних методів збору, аналізу та інтерпретації ілюстративного матеріалу) соціолог Г. М. Дей виводить три моделі старіння – фізичну, соціальну і психологічну – на матеріалі видатних американських романів 1968–1986 років. Авторка висновує, що більшість характеристик фізичного та психологічного паттернів у проаналізованих романів співпадали із реальним досвідом старіння літніх американців, що доведено іншими дослідженнями [265, с. 346, 348], тоді як соціальна модель представляє художній вимисел стосовно репрезентацій людських відносин, які в дійсності для цього віку нечисленні та незадовільні [265, с. 347]. У результаті проведеного аналізу Г. М. Дей переконується, що змінити ейджистські погляди та самостереотипізацію літніх людей допоможе звернення до художньої літератури, яка розкриває теми ставлення до пізньої зрілості в суспільстві та особистісного досвіду старіння в ньому [265, с. 351]. У ході феміністичного прочитання образів літніх жінок у сучасній мультикультурній літературі США Дж. М. Фіоре, виступаючи з позицій архетипної критики, стверджує потужний архетип «старої» (crone), як реалізацію однієї з іпостасей прадавньої триєдиної богині [287]. У дисертації «Літературні та культурні репрезентації старості в працях Енгуса Вілсона в контексті критичної теорії» А. Елмінді відзначає терапевтичну роль мистецтва, яке «захищає» літніх протагоністів британського письменника (та й самого автора) «від непереборної природи страху старіння та страху смерті» та постає каталізатором змін [275, с. 234].

Важливою складовою названих наукових робіт є концептуалізація галузі ЛГ. А. Елмінді говорить про необхідність автономії літературознавства у мережі гуманістичної геронтології та вбачає мету ЛГ у «вивченні літератури *per se*, з метою екстраполювати притаманні їй літературні та культурні “образи” <...> виводячи поле геронтології на літературу, а не навпаки» [275, с. 31]. Дослідниця використовує термін *Vollendungsroman* (роман завершення із відтворенням страждань, виходу на пенсію, літнього віку, кризи ідентичності, хвороби та смерті), жанровий різновид роману ХХ ст., що ще перебуває на стадії формування, створений за асо-

ціацією з *Buildungsroman* (роман становлення/виховання), але відмінний від нього зсувом акцентів з репрезентацій молоді на зображення перспективи усього життєвого шляху: «у результаті і читачі, і письменники відчувають суттєву «зміну точки зору», яка означає звільнення теми старіння від упереджень» [275, с. 175]. Е. Грейсон говорить про реакцію літературознавців на перші оптимістичні розвідки ЛГ, які прагнули віднаходити позитивні аспекти під час прочитання творів з віковими аспектами старіння. Дослідник наводить термін *Altersroman* для позначення творів з персонажами третього віку, котрі оповідають правду про дегенеративні процеси старіння та старості, похмурі забарвлення яких має також визнаватися науковцями, нарівні з оптимістичними твердженнями ЛГ початку 1990-х років [299, с. 21]. Згодом Є. Стосінкайте підсумовує міркування про вивчення репрезентацій літнього віку літературознавцями: «дослідження художніх уявлень про процес старіння можуть розглядатися як ефективний засіб для знешкодження негативних конотацій, пов'язаних зі старістю» [416, с. 51], а представники ЛГ аналізують внутрішні та особисті переживання старіння у літературних творах без обмежень емпірично-орієнтованих дисциплін.

Ілюстративним матеріалом більшості наукових праць, написаних у межах ЛГ, є художня та автобіографічна проза письменників та митців США [416; 287; 265; 383; 242; 254], два дослідження вивчають геронтологічні особливості британських авторів, включно з драматургією Шекспіра [255; 275], одна робота присвячена висвітленню геронтофобії у пізньому періоді творчості південноафриканського романіста Дж. Кутзее [299] і ще одна аналізує репрезентації літнього віку в канадському англomовному красному письменстві [292]. Зауважимо, що у декількох дослідженнях дисертанти не обмежуються творами однієї національної літератури при виборі ілюстративного матеріалу: так, крім художніх текстів американських і канадських авторів С. Чіверс стверджує літературний потенціал репрезентацій геронтогенезу в працях С. де Бовуар та Ж.-П. Сартра, оскільки «оповідна література (narrative fiction)» може змусити зацікавленого читача переосмислити соціальні можливості для літнього віку [254, с. 48–49]. А. Елмінді залучає до аналізу пізньої зрілості у творчості Енгуса Вілсона типологічні паралелі з текстами Л. Толстого та І. Тургенєва. У роботі Дж. Бойди вивчення репрезентацій старіння здійснюється на матеріалі інтермедіальних структур (трагедії «Король Лір» В. Шекспіра, есеїв

М. де Монтеня, романів Л. Стерна, Г. Джеймса, М. Бланшо, Ж.-П. Сартра, А. Баєтт, Е. Візеля, роману К. Ішервуда з його екранізацією, документальних фільмів В. Герцога та Д. Хоффманн, публіцистичних текстів, мистецьких фоторобіт («Полароїд») на засадах міждисциплінарного підходу [242]. Географічно академічним флагманом ЛГ стають США, оскільки шість робіт захищені у спеціалізованих Вчених радах американських університетів, дві – в канадських, по одній – в університетах Великої Британії та Іспанії. Примітно, що автори двох дисертацій 1997 р. (М. Кларк, Х. Гардінер) закликають науковців до інтерпретацій п'єс та театрального виміру в контексті ЛГ, у тому числі у зв'язку зі сценічністю драми [255, с. 2; 292, с. 198].

Дотримуючись визначення ЛГ Вайєтт-Браун та синтезуючи ідеї згаданих вище розробників цієї галузі, монографія аналізує літературні репрезентації динаміки старіння в драматургії західного театру загалом та США зокрема.

З часів античності драма, поєднуючи театральне мистецтво і літературний рід, що синтезує в собі епічну об'єктивацію зображуваного і ліричну суб'єктивність його переживання персонажами, швидко реагує на виклики доби і часто є своєчасним індикатором соціальних, економічних та мистецьких потреб суспільства. Пауль Штефанек стверджує: «протягом історії соціальна чи функціональна сторона драми була її домінуючим аспектом, оскільки від її зародження як сакрального танцю чи магічної вистави в доісторичні часи до епохи великих продюсерів мистецтво вистави, здається, було або побічним продуктом, пов'язаним з ритуалами, фестивалями, народними звичаями, популярними розвагами, або частиною, притаманною структурі драматичної п'єси» [415, с. 140]. Незважаючи на подальший розрив між драматургічним текстом та виставою, драма продовжує виконувати у суспільстві соціально-терапевтичні функції [ibid.]. Соціальний аспект драми, пише П. Штефанек, варто розглядати «в його функціонуванні для конкретних цільових груп, класів або суспільства в цілому» [415, с. 139]. Переконалим є твердження, що п'єси «найбільше відображають реальний стан життя суспільства і є своєрідним його маркером» [36, с. 7]. Доречно навести яскравий приклад застосування сценічності в контексті геронтологічних студій в українському театральному просторі – документальна вистава «Осінь на Плутоні» (2016), створена Сашком Брамою на основі розмов з мешканцями

Львівського геріатричного будинку з метою підтримати людську гідність у представників літнього віку, транслюючи їхні мрії, історії та досвід до скарбниці пам'яті сучасності.

Отже, драматична сконденсованість і насиченість художнього світу п'єси, зумовлена сценічністю, та інтерактивність, закладена у форматі театральної вистави, дозволяє драмі як літературному роду виразно й наочно представляти маркери старіння, що уможливорює залучення до аналізу вікової динаміки старіння в драматургії вистав за п'єсами з геронтологічними аспектами.

Цілеспрямоване прочитання старості та процесів старіння крізь призму драматургії здійснюють британський драмо- і театрознавець Майкл Менген («Старіння на сцені», 2013) та американська дослідниця Валері Барнс Ліпскоум (низка статей, присвячених аналізу театральних вистав із віковими аспектами старіння (наприклад, виконання ролі персонажа у різних вікових фазах одним актором). Додамо до цієї групи американського культуролога Маргарет Гуллетт, яка у своїх дослідженнях віку з-поміж інших жанрових форм художньої літератури звертається до можливостей драми щодо реалізації на сцені викликів тілесності у літньому віці. Лоренс Світцький підкріплює доцільність дослідження питань старіння та старості на матеріалі драми теорією комунікацій Кеннета Берка, згідно з якою драма пояснює всі соціальні взаємодії людини і є загалом, разом з іншими жанроформами літератури та мистецтва, «інструментом для життя» [418, с. 141]. На переконання Л. Світцького, сучасна драматургія постачає необхідні «інструменти» для розуміння життя у літньому віці [ibid.]. Щороку з'являються нові драматургічні тексти, присвячені темам старіння та літнього віку, а театри здійснюють нові постановки, у тому числі й класичних творів драматургів США, виопуклюючи вимір геронтогенезу (так, у 2019 р. Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я» вперше представляє для українського глядача драму Е. Олбі «Три високі жінки»). Театральний вимір із живою присутністю на сцені актора, який грає літню дійову особу, додає наочності репрезентаціям особливостей процесів старіння, що підтверджує слушність дослідження цих останніх на матеріалі драматичних текстів.

Отже, *актуальність* теми монографії зумовлена необхідністю та вчасністю впровадження до української науки про літературу провідних положень літературознавчої геронтології як міждис-

циплінарної галузі, які апробуються на матеріалі драматургії США в контексті функціонування як художнього тексту, так і позатекстових (театральних) соціокультурних чинників. Безперечно, проблематика старіння присутня в усіх видах мистецтва і жанрах літератури. Значний масив праць з ЛГ зарубіжних дослідників (подружжя Вайєтт-Браунів, Б. Ваксман, К. М. Вудворд, Д. Гремсхеммер-Хол, А. Дефалко, С. Еделстайн, Е. Каплан, Дж. Кінг, У. Крібернегг, Р. Маєрхофер, Т. Менгам, М. Оро-Пік'єрас, К. Рук, Х. Смолл, С. Фалкус, Т. М. Фолкнера, подружжя Хатченів, М. Хепворта та інших) присвячений вивченню особливостей старіння у прозі. Значно слабше розроблений дискурс старіння на матеріалі поезії—це розвідки С. Б. Хеннберг, Е. Вайєтт-Браун, М. Елдрік, Б. Коннері, Дж. Де Люс, К. Сміт, Дж. Шульц та Д. Джордж. Проте у текстах п'єс дискурс старіння досліджений недостатньо та фрагментарно, хоча через зв'язки драми зі сценічністю репрезентації літнього віку та діалектика старіння активно проявляються саме у цьому літературному роді.

Об'єктом дослідження стали понад п'ятдесят п'єс драматургів США, серед яких такі знакові твори, як «Контраст» (*The Contrast*) Р. Тайлера, «Мода» (*Fashion or Life in New York*) А. К. Моуетт, «Кохання під берестками» (*Desire Under the Elms*) Ю. О'Ніла, «Смерть комівояжера» (*Death of a Salesman*) А. Міллера, «Скляний звіринець» (*The Glass Menagerie*), «Солодкий птах юності» (*Sweet Bird of Youth*) і «Молочний фургон тут більше не зупиняється» (*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*) Т. Вільямса, «Довга різдвяна вечеря» (*The Long Christmas Dinner*) Т. Вайлдера, «Пісочниця» (*The Sandbox*), «Три високі жінки» (*Three Tall Women*), «Американська мрія» (*The American Dream*) і «Все скінчено» (*All Over*) Е. Олбі, «Дивна місіс Севідж» (*The Curious Savage*) Дж. Патріка, «Поступися місцем!» (*Make Way For Tomorrow*) В. Дельмар, «Найстаріша професія» (*The Oldest Profession*) П. Вогель, «Любовні листи» (*Love Letters*) А. Герні, «М. Баттерфляй» (*M. Butterfly*) Д. Хуанга, «W;t» М. Едсон, «Серпень: округ Осейдж» (*August: Osage County*) Т. Леттса; а також низка менш відомих в Україні американських п'єс, зокрема, одноактівки з ранньої творчості Ю. О'Ніла («Жінка на все життя» (*A Wife for a Life*), «Нерозважливість» (*Recklessness*), «Мотузка» (*The Rope*)) та пізньої творчості А. Міллера («Клара» (*Clara*), «Нічого не пам'ятаю» (*I Can't Remember Anything*), «Зв'язки пана Пітерса» (*Mr Peters' Connections*), «Спуск з гори

Морган» (*The Ride Down Mt. Morgan*) і Т. Вільямса («Це миролюбне королівство» (*This is the Peaceful Kingdom*), «Труна з матового скла» (*The Frosted Glass Coffin*)), комедії Р. Манфорда («Кандидати» (*Candidates*), «Патріоти» (*Patriots*)), Дж. Патріка («Дорога Памела» (*Everybody loves Opal*), «Чоловік для Памели» (*Opal's Husband*)), Т. Хау («У пошуках Мане» (*Chasing Manet*), «Занепокоєння на узбережжі» (*Coastal Disturbances*), «Музей» (*Museum*), «Портрет Черчей» (*Painting Churches*), «Наближення до Занзибару» (*Approaching Zanzibar*), «Прайдз Кроссінг» (*Pride's Crossing*), «Подарунок Рембрандта» (*Rembrandt's Gift*)), «Стрімкість осені» (*The Velocity of Autumn*) Е. Коубла, «Між берегом і божевіллям» (*Between Riverside and Crazy*) С.Е. Гурджиса, «Страхувальний канат» (*Ripcord*) Д. Ліндсі-Ебера, драми «Заспокойся, мамо» (*Come Down Mother*) М. Террі, «На Золотому озері» (*On Golden Pond*) Е. Томпсона, «Найстаріший випускник» (*The Oldest Living Graduate*) П. Джоунса, «Подорож до Баунтіфула» (*The Trip to Bountiful*) Х. Фута, «Гра в джин» (*The Gin Game*) Д.Л. Коуберна, «Серпневі кити» (*The Whales of August*) Д. Беррі, «Перший понеділок жовтня» (*First Monday in October*) Дж. Лоуренса і Р. Лі, «Водій міс Дейзі» (*Driving Miss Daisy*) А. Урі, «Збірка оповідань» (*Collected Stories*) Д. Маргуліса, «Пральня» (*Laundromat*) М. Норман, Н. Воллас («Пощади блоху» (*One Flea Spare*), «Внутрішнє море» (*The Inland Sea*)), «Колекція метеликів» (*The Butterfly Collection*) Т. Ребек, «Точний центр всесвіту» (*The Exact Center of the Universe*) Дж. В. Торн.

Отже, основним матеріалом дослідження обрано найбільш репрезентативні американські п'єси з віковими аспектами старіння; для підтвердження типологічних паралелей і пошуку літературних універсалій до них залучені також понад п'ятдесят драматургічних творів з інших національних літератур, належних до західно- та східноєвропейської традиції. Критеріями відбору художніх текстів для аналізу стали вираженість вікової проблематики, жанрова специфіка творів (різновиди п'єси-спогаду та «історії хвороби»), яскраве художнє загострення маркерів старіння, високий рівень драматичної конфліктності і сценічності, а також незаперечні естетичні якості, що забезпечують цим п'єсам сценічне «довголіття» (так, твори Ю.О'Ніла, А. Міллера, А. Урі, Е. Томпсона, Х. Фута, Д. Беррі, М. Едсон, Т. Леттса не лише постійно ставляться на сценах бродвейських і позабродвейських театрів США та за кордо-

ном, а й були екранізовані з неабияким успіхом). Звернення до драматичних творів європейських, британських та канадських авторів у Розділі II зумовлено наявністю в них проблемно-семантичних та поетикальних аспектів дискурсу старіння, що дозволяє провести типологічні паралелі з потрактуванням відповідного матеріалу в драматургії США.

Предмет дослідження – специфіка літературно-художньої репрезентації динаміки старіння, зокрема у драматургічних текстах, її основні семантичні і поетикальні аспекти у контексті жанрота смислотворення.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати семантичне наповнення та засоби художньої реалізації вікової динаміки старіння в драматургії та простежити їхню реалізацію на матеріалі п'єс США із залученням типологічних паралелей із творами інших національних літератур та з подальшою перспективою застосування цієї концепції в інших родо-жанрових системах літератури.

Наступні завдання підпорядковані меті монографії:

- окреслити проблемне поле питань, пов'язаних із визначенням та дескрипцією вікової динаміки старіння;
- визначити поняття літературознавчої геронтології (ЛГ) як сфери дослідження дискурсу старіння у художній літературі, простежити його формування та впровадити в науковий об'єкт вітчизняної науки про літературу його термінологічний інструментарій;
- означити та обґрунтувати складові вікової динаміки старіння;
- розглянути феномен ейджизму як стереотипного потрактування літнього віку в художньому та соціокультурному дискурсі США та простежити стратегії мінімізації ейджистських стереотипів в американській драматургії;
- з'ясувати діахронічні особливості представлення старості й старіння у зв'язку з історико-культурними та соціально-правовими чинниками доби у знакових п'єсах світової драматургії загалом та драми США зокрема;
- представити стратегію «перегляду життя» як смислотворчий прийом зображення динаміки старіння в драматургії США;
- висвітлити типологію ремінісценцій і застосувати її до аналізу художньої природи дискурсу старіння;
- означити місце міжпоколінневих конфліктів (МК) у драматургічному розгортанні дискурсу старіння з теоретичних, історико-культурних та літературознавчих позицій;

- схарактеризувати жанрові різновиди дискурсу старіння в драматургії;
- простежити змістові й формальні топоси дискурсу старіння у сучасній драматургії США;
- розглянути архетипи мудрого старця/старої та висвітлити їхні прояви в історії драми;
- артикулювати особливості творчості у пізній зрілості у персоносфері драматургічних текстів;
- окреслити діалектику еротико-танатичної взаємодії при конструюванні драматургами інтимного простору дійових осіб літнього віку;
- з'ясувати основні геронтологічні маркери літніх персонажів та їхню семантичну наповненість у канві літературних текстів різних історичних періодів.

Наукова увага до геронтологічних досліджень постала лише у ХХ ст., а глобалізаційні процеси сприяли поступовому формуванню ЛГ, що поєднує здобутки літературознавства, медицини, вікової психології та соціології тощо. Актуальність таких досліджень зумовлена тим, що сьогодні помітною тенденцією розвитку соціуму є «збільшення відносної частки осіб похилого віку» [108], що закономірно підвищує інтерес до розуміння процесу старіння та з'ясування місця людей літнього віку у суспільстві. Розвиток міждисциплінарних студій у літературознавстві сприяє синтезу різновекторних прочитань художніх текстів. Саме такий багатоплановий підхід із опертям на певні соціологічні, психологічні та геронтологічні положення застосований для дослідження вікової динаміки старіння в драматургії США та знакових п'єс світового театру. У ході формулювання характеристик ЛГ в рамках проведеного дослідження стало зрозумілим, що поняття міждисциплінарності, запропоноване В. Будним та М. Ільницьким, лише почасти задовольняє потреби аналізу дискурсу старіння в драматургії, тоді як більш адекватна методологія відповідає радше поняттю кросдисциплінарності, у межах якого «ані методи, ані цілі не змінюються» (науковці додають, що терміни міждисциплінарність і кросдисциплінарність перетинаються і взаємно накладаються, тому їх зазвичай уживають як синоніми) [25, с. 2]. Подібно до літературознавчої антропології [218, с. 149], ЛГ обирає своїм предметом геронтологічні виміри художнього світу літературних творів та інтерпретує їх на літературознавчих засадах і традиціях за допомогою виробле-

ного дослідницького апарату. Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань використані наступні *методи* літературознавчого дослідження:

– *культурно-історичний метод*, за допомогою якого вибудується траєкторія розвитку дискурсу старіння в текстах для сцени світової і, зокрема, американської літератури;

– *порівняльно-історичний та типологічний методи* для вивчення діахронних аспектів літературних взаємин, а також співвіднесення літературних явищ драматургії у синхронії для встановлення тематичних, образних, жанрових, стильових подібностей або відмінностей, що дозволяє об'єднати корпус текстів п'єс, які належать до різних культурно-історичних періодів низки національних літератур;

– *архетипну критику* залучено для аналізу міфологічних архетипів мудрих старців у драмі різних періодів, особливо творах античності;

– окремі положення *теорії драми* застосовано для інтерпретацій драматичного конфлікту, композиційної побудови, персонажної сфери та інших аспектів драми, необхідних для розгляду п'єс із віковими аспектами старіння;

– метод *«ретельного прочитання»*, *мотивний та топологічний підходи* використані для аналізу семантико-поетикальних особливостей творів для сцени;

– *жанрологічний метод* застосовано для простеження формування різновиду п'єси-спогаду, яка виникає внаслідок жанрової контамінації.

Реалізація драматичних текстів відбувається у театральному вимірі, який «різноманітно залучений до суспільного життя – починаючи від соціального характеру власне вистави у формі її публічного фінансування до засобів її суспільного сприйняття», тобто драматургія завжди «існує в площині реальної соціо-символічної практики» [113, с. 31]. Відтак, авторську думку скеровує взаємодія поетологічних і соціальних контекстів.

Теоретико-методологічною базою монографії стали:

– праці розробників ЛГ (Е. Вайєтт-Браун та Б. Вайєтт-Браун, Б. Ваксман, Д. Воллас, К.М. Вудворд, Д. Гремсхеммер-Хол, М.М. Гуллетт, А. Дефалко, С. Еделстайн, Дж. Кінг, У. Крібернетт, В. Ліпскоум, Р. Маєрхофер, М. Оро-Пік'єрас, Е. Саїд, Х. Смолл, С. Фалкус, Т.М. Фолкнер, Л. Хатчен та М. Хатчен, С.Б. Хеннберг, М. Хепворт);

– здобутки вітчизняних і зарубіжних науковців у царині теорії драми (Б. Асмут, Б. Брехт, О. Бондарева, Є. Васильєв, В. Ліпскоум, Х.-Т. Леман, Дж. Мелкін, П. Сонді, А. Фаворіні);

– дослідження з історії американської драматургії (К. Бігсбі, Н. Висоцька, Н. Залесова, Г. Злобин, А. Зорницький, М. Коренева, Ю. Макаренко, В. Паверман, У. Фарина, П. Шредер) та історії західноєвропейської драми (Т. Бриглеб, Ж. Грір, А. Геніс, М. Есслін, Б. Зингерман, О. Клековкін, Т. Свєрбілова, В. Ярхо);

– роботи з архетипної критики (С. Аверинцев, Г. Башляр, Є. Мелетинський, С. Пригодій, К. Г. Юнг);

– біологічні, антропологічні, соціологічні, психоаналітичні праці, дотичні до дискурсу старіння (Т. Алексеєнко, Ф. Арьєс, Б. Бастль, К. Батаєва, Р. Батлер, С. де Бовуар, Й. Гейзінга, Б. Гиленсон, М. Грмек, П. Гуревич, Л. Дьяченко, Н. Єрмак, М. Єрмолаєва, М. Еліаде, С. Зоннтаг, Т. Р. Коул, Е. Крайніков, Р. Красильников, И. Изотова, Є. Ільїн, Д. Калшед, О. Каплан, О. Левінсон, О. Смолькін, О. Тополь, Д. Фішер, З. Фройд);

– дослідження з історії та теорії літератури загалом (Г. Брандес, Т. Денисова, П. Долженков, Е. Елліотт, С. Жулкевський, Т. Іглтон, В. Катаєв, Г. Покидько, Т. Рязанцева, А. Чудаков).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві:

– проведене комплексне дослідження знакових драматичних творів з корпусу драматургії США у ракурсі літературознавчої геронтології;

– впроваджені до літературознавчого обігу поняття ЛГ, ейджизм, концепція «успішного старіння», самостереотипізація, геронтомаркер;

– обґрунтовано доцільність наукової рефлексії щодо дискурсу вікової динаміки старіння;

– з'ясовані такі основні компоненти дискурсу вікової динаміки старіння, як МК, «перегляд життя» із класифікацією ремінісценцій, різновиди п'єси-спогаду та «історії хвороби», гетеротопія геріатричних будинків, переплетення еротико-танатичних первнів, мистецький late style.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в можливості:

– обґрунтуванні та апробації на конкретному літературному матеріалі дискурсу вікової динаміки старіння;

– наукового осмислення та переосмислення закономірностей поступу літературних процесів в історії західної драми в контексті ЛГ;

– створення бази для теоретичних узагальнень у літературознавчій антропології;

– виявлення геронтомаркерів як репрезентантів дискурсу вікової динаміки старіння на матеріалі художніх текстів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані під час викладання навчальних курсів з теорії та історії світової літератури, спецкурсів, присвячених проблемам літератури та/або драматургії США; написання підручників, посібників, монографій; для подальшого вивчення вікових аспектів художньої літератури.

Розділ I. ДИСКУРС СТАРІННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ, ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ, ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ

1.1. Концепції старіння у контексті ЛГ

Як галузь академічного знання ЛГ почала формуватися наприкінці ХХ ст. Цьому передував розвиток у межах медицини геронтології (лат. *gerontologia* < грец. *heron* – старий + *logos* – слово) – науки про старіння, інволюцію (втрати чи спрощення функцій організму) [34, с. 353] та геріатрії (профілактики та лікування захворювань старечого віку). Однак ЛГ далеко не обмежена питаннями вікової медицини. Для її досліджень важливими є виявлення та знешкодження ейджизму (англ. *ageism* – детальніше про цей феномен у підрозділі 1.3). Під цим терміном, уведеним американським геронтологом Р. Батлером у 1969 р., розуміють сукупність стереотипів, забобонів та інших форм дискримінації осіб вікових груп, у тому числі й літніх [102, с. 80]. На іншому кінці вектора для ЛГ суттєвим є застосування політкоректності стосовно літніх людей, яка породжує низку синонімічних назв старості: похилий вік, літній вік, старший вік, пізній дорослий вік, пізня зрілість, пізня дорослість, третій вік, четвертий вік, довголіття тощо. Вчення про літній вік виникає завдяки численним спостереженням, що засвідчують невпинне збільшення «колективного віку» світового населення [327, с. xxiii].

Дослідження ЛГ зосереджуються на репрезентації геронтогенезу в літературному творі, що усвідомлюється як реалізація індивідуально авторської й водночас соціальної, групової картини світу певного періоду. Тож дослідники зосереджують увагу на висвітленні у художньому тексті різних фізіологічних, психологічних і соціальних аспектів старіння: фізіологічних змін пізньої дорослості, збереження автономності літніх людей, стратегій старіння, важливості спогадів, рівня задоволеності власним життям у тре-

тьому віці тощо. Ці чинники дають змогу з'ясувати причини маргіналізації людей літнього віку у соціумі, а також пояснити зміни в їхньому статусі протягом історії людства: перетворення із символу мудрості та об'єкта пошани на зневаженого й часто ігнорованого члена суспільства. Тому ЛГ виходить за межі медицини й зосереджується на вивченні зображення соціальних, психологічних і духовних потреб людини у період пізньої зрілості та етики міжпоколінневих стосунків на мікро- та макрорівнях, про важливість яких говорить соціогеронтологія [327, с. xxiv]. Отже, ЛГ як міждисциплінарна галузь знань спирається на напрацювання геронтософії, вікової психології, геронтосоціології та інших гуманітарних дисциплін геронтологічного спрямування.

Старіння розуміють як поступове руйнування організму, втрату ним важливих функцій, зокрема здатностей розмножуватися і регенеруватися. У контексті усіх живих істот старіння розглядають перш за все як фізіологічний процес, однак коли йдеться про людину, це поняття охоплює й низку інших важливих змін. Третій вік для людини нерідко супроводжується погіршенням розумових здібностей, психологічними перетвореннями, змінами соціального статусу та погіршенням економічного становища, а отже, й концепції старіння виходять далеко за межі суто біологічних.

Окремі аспекти геронтологічної проблематики цікавили людство здавна й протягом усієї його історії. Тому й знаходимо міркування про старість у працях Аристотеля, Гіппократа, Цицерона, К. Галена, Ф. Бекона, К. Гуфеланда, І. Нашера, І. Мечнікова та ін. Визначальні віхи становлення науки про старіння та старість окреслені у працях харківських вчених А. А. Котвіцької та О. А. Пастухової [98], а ґрунтовний виклад історії геронтологічного знання західної цивілізації – у докторській дисертації О. В. Тополь [184, с. 127–141].

Для становлення геронтології як науки визначальну роль відіграло ХХ ст., коли були сформовані її концептуальні та методологічні засади та визначені три основні напрями – біологічний, психологічний та соціальний.

Біологічні підходи до старіння. Український геронтопсихолог Е. Крайніков виділяє три групи біологічних теорій старіння (органні або системні, генетичні або запрограмовані та стохастичні або незапрограмовані), п'ять соціологічних (вікової стратифікації, звільнення, розсуспільнення, найменувань та субкультури) та дві

психологічні (загального уповільнення і невикористання) [102]. Розробники теорії відпрацьованої соми (Т. Кірквуд) та теорії накопичення мутацій (Б. П. Медавар) вважають процеси старіння неадаптивними з погляду еволюції [102, с. 178; 181]. Теорії органного (системного) старіння зосереджені на змінах серцево-судинної, імунної, нейроендокринної систем, погіршенні функцій мітохондрій тощо [102, с. 176].

З фізіологічного погляду старіння супроводжується низкою важливих морфологічних змін у тілі й мозку людини. Відбувається зниження біологічних функцій та зрушення в адаптованості до метаболічного стресу. Літня людина уразливіша до хвороб через те, що імунна система стає менш ефективною. Але сам термін «хвороба літнього віку», як доводять дослідники, насправді є науковим міфом: насправді це хвороби, які посилюються на фоні меншої адаптивності та слабшого імунного захисту. Крім того, менш ефективно працюють серце, нирки, легені, мозок. Клітини органів втрачають здатність до відновлення, через що вони поступово починають гірше виконувати свої функції. Тіло людини знає зовнішніх змін: йдеться про зміну постави, зморшки, сивину тощо [296, с. 156–162].

Біологічні теорії геронтогенезу розроблені в працях О. Богомольця, В. Фролькіса, Д. Хармана, М. Емануеля, Л. Хейфліка, В. Дільмана, М. Амосова, Г. Сельє та ін. У їхніх межах феномен старіння розглядають у контексті інволюції як «руйнівний процес». Але суто фізіологічним його поясненням не обмежувалися навіть лікарі, зазначаючи, що старіння має наслідки і для соціального статусу та економічного добробуту людини [184, с. 160]. Тож біологічні концепції сформували платформу для соціопсихологічних підходів до дослідження геронтогенезу. Зауважимо, що у цій роботі використовується поняття суб'єктивно-відносного віку, яке на відміну від соціально-закріплених показників об'єктивно-абсолютного віку фіксує «особливості універсального сприйняття людиною своєї позиції у структурі вікової стратифікації» [13, с. 163].

Психологічні підходи до старіння. У межах психологічних концепцій старіння дослідники зосереджуються на когнітивних виявах старіння, зокрема погіршенні інтелектуальних процесів та певних психологічних розладах. Шукаючи способи протистояння цим змінам, висловлюють твердження, що заняття практичною

діяльністю може не тільки зберегти наявні інтелектуальні навички, але й відновити втрачені або ті, що погіршуються [102, с. 182]. Теорія загального уповільнення, стверджуючи незворотне вікове зниження інтелекту, наголошує на необхідності застосування компенсувальних стратегій, адже інтелектуальна діяльність знижує швидкість вікового уповільнення [102, с. 57–58]. Особливе значення для психологічних геронтологічних студій мала праця Е. Еріксона «Дитинство та суспільство» (1963), у якій він представив епігенетичну концепцію безперервності розвитку особистості, що стала засадничою і для пропонованого дослідження (цю концепцію використовують для літературознавчих студій Г. Дунау [270] та С. Вітборн [440]). Услід за Е. Еріксоном Г. Крайг та Д. Бокум вжили термін «розвиток» для характеристики всіх етапів життя людини – як для опису зростання, так і для позначення занепаду [101, с. 720]. Розглядає старіння не як «захід» життя, а як продовження процесу розвитку й Х. Порсева: дослідниця переконана, що особистісний розвиток у період пізньої зрілості триває і є необхідною умовою збереження психічного здоров'я. Такий підхід спирається на положення про те, що розвиток є насправді невід'ємно пов'язаними процесами здобуття і втрати [153, с. 42]. У міждисциплінарному прочитанні софоклівського «Едіпа в Колоні» Т. Фолкнер використовує еріксонівську концепцію цілісності як щасливого завершення життєвого циклу людини [281, с. 211–259].

Упродовж ХХ ст. теоретичні підходи до старіння у психології поволі розширюють класичне розуміння геронтогенезу як власного більшості живих організмів вікового процесу, що супроводжується регресивними змінами в психосоматиці [35, с. 293; 34, с. 323]. У геронтопсихології визначення старіння передбачає природність цього процесу із своєчасним початком, поступовим розвитком вікових змін та тривалою адаптацією. Воно супроводжується змінами в роботі мозку, погіршенням короткочасної пам'яті, збільшенням часу реакції. Усе це означає зменшення продуктивності людини; водночас, щодо завдань, які стосуються словникового запасу, загальних знань та діяльності, до якої людина звикла, зміни будуть майже непомітними з віком.

Серед психологічних наслідків старіння відчутним є погіршення здатності до навчання. Однак експериментально доведено, що це не означає повної її втрати: літні люди здатні до засвоєння нового матеріалу і можуть запам'ятовувати нову інформацію.

Зі старінням пов'язують і зниження соціальної активності людини, звуження кола спілкування і замкненість, проте часто це буває наслідком умов, у які літню людину ставить суспільство.

Дослідження психології геронтогенезу та пізньої зрілості передбачає також з'ясування шляхом лабораторних експериментів, спостереження або моделювання таких питань: рівня та чинників задоволеності життям, наслідків стресових ситуацій та втрати колишньої соціальної ролі на психосоматичному рівні, вплив звуження кола соціальної взаємодії, причини та наслідки міжпоколіннього конфлікту (далі – МК) тощо [293, с. 289]. Дослідники зазначають, що питання стресовості старіння стає одним із важливих аспектів геронтологічних досліджень, адже стрес – невід'ємний елемент життя літньої людини [294, с. 299]. Його викликає неможливість сповна адаптуватися до змінених умов життя, постійна боротьба за збереження своєї ідентичності, боротьба за власну самостійність, необхідність жити у суспільстві, в якому сильними є ейджистські стереотипи. Стосовно стереотипів В. Ліппманн зазначає, що вони «настільки послідовно і авторитетно передаються з покоління в покоління, що здаються властивими фізіології індивіда» [114].

На перетині між літературознавством і філософією написана праця Х. Смолл «Довге життя» [409]. Крізь призму розуміння старіння у платонівських діалогах авторка прочитує Т. Манна; «Нікомахова етика» Арістотеля становить платцдарм для інтерпретації Шекспіра; твори епікурейців ініціюють дискусію про старість в останньому романі С. Беллоу; філософія Адорно надихає Смолл на дослідження пізньої зрілості у творах Ч. Діккенса та С. Беккета. Дотичною є розвідка М. Мовчана про страх старості у різних культурних епохах, у якій автор пояснює причини цього страху та вбачає можливість його мінімізації у вербалізації феномену, що дозволяє конструктивно адаптуватися до нього: «потрібно говорити (навчати) починаючи ще з дитячого віку, про те, що в житті людини є старість і є смерть, але робити це треба толерантно, спокійно, виважено» [132, с. 85]. З'являються перші розвідки, присвячені вивченню геронтогенезу у лінгвофілософському напрямі [49;50].

Соціологічні підходи до старіння. Оскільки досі літні люди викликали у соціуму інтерес тільки у тому разі, якщо вони були заможними чи видатними особистостями, то, як відзначають дослідники, наука не має достатньо матеріалу, аби скласти повну й

об'єктивну картину досвіду старіння цивілізації [214, с. 14]. Сьогодні дає значно більше інформації з цього питання, але американські соціологи все ж переконані у тому, що й теперішнє розуміння старості є несучасним і не відповідає вимогам нашого часу: «Ставлення до пізньої зрілості засноване на таких принципах, формальних та неформальних правилах працевлаштування і механізмах надання пенсії, які обмежують потенціал літнього населення» [279]. Крім того, важливим аспектом дослідження соціологічної сутності старіння є з'ясування причин і наслідків для літньої людини феномену ейджизму як застосування до них негативних стереотипів. В українській науці про суспільство одним із доречних прикладів є геронтологічний аналіз соціальних медіа-образів (на прикладі аналізу рекламного медіа-контенту) К. Батаєвої [13, с. 163–177].

У вітчизняній гуманітаристиці О. Тополь критикує теорію розсуспільнення (Дж. Розен, Б. Нойгартен) як підхід, який «не сприяє виробленню соціальної політики, спрямованої на включення літніх громадян в активне суспільне життя, захист їх від ейджизму, навпаки формує залежність літніх людей від держави, а геронтосоціальну роботу зводить до соціального обслуговування та догляду» [184, с. 178]. Хоча, з одного боку, цей підхід використовує ЛГ для аналізу літніх персонажів у «Королі Лірі» В. Шекспіра, «Мечі Гуннара» К. Блай та «Уявному житті» Д. Малуфа [393, 357], з іншого боку, опоненти ейджизму вважають цю теорію дискримінаційною по відношенню до пізньої зрілості (Е. Палмор, В. Бенгтсон). Натомість вчені пропонують теорії активності (Р. Хевігерст, Б. Ньюгартен) та неперервності (В. Фролькіс), які базуються на ствердженні необхідності залучати літніх людей до активного суспільного життя та аналізі всіх попередніх життєвих етапів старших осіб [379, с. 165; 184, с. 180; 102, с. 82, 184; 226, с. 173].

Базовими для соціальної геронтології є три блоки питань: 1) дослідження *літніх людей* в контексті прожитих років та очікуваної тривалості життя; 2) вивчення *старіння* як еволюційного процесу; 3) аналіз *геронтогенезу* у контексті соціальних інститутів (ринок праці, пенсійна система, система охорони здоров'я тощо) до пізньої зрілості [232, с. 4]. Соціогеронтологи зосереджують увагу на питаннях політичних та економічних змін у країнах з підвищеним показником середньої тривалості життя, і вужче – впливі «старіння» людства на інститут сім'ї. Американські геронтологи ще в 70-х рр. минулого століття відзначили стрімке зростання три-

валості життя, залежність змін вікової структури населення багатьох країн від рівня промислового розвитку (чим він вищий – тим більша тривалість життя), зміни у структурі сім'ї, яка збільшилася на одне покоління, а також зростання урядових зобов'язань щодо соціального забезпечення. У цих дослідженнях вони намагаються знайти відповідь на питання про те, хто і як піклуватиметься про довгожителів, кількість яких зростає: державні інституції, родини, геріатричні установи чи самі довгожителі.

Соціогеронтологія не знаходить єдиного пояснення причин, механізмів та основ фізіологічного старіння у біологічних (стохастичній, генетичній, нейропсихологічній та теорії нейродегенеративних змін) чи психологічних теоріях (вікового розвитку Ж. Сміта та П. Балтеса, селективної оптимізації та компенсації, соціоемоційної вибіркості, когнітивного старіння Т. Солтхауза, психосоціальної теорії розвитку Е. Еріксона, геротраснцендентності Л. Торнстама тощо). У межах соціологічного напрямку геронтології вагому роль відіграють:

1) мультидисциплінарний підхід «перспективи життєвого циклу», що вивчає основні соціальні та психологічні сили, які діяли впродовж життя літньої людини з метою усвідомлення сучасного стану геронтогенезу (Джордж, Бенгтсон та Аллен, Елдер та Джонсон);

2) теорія вікової стратифікації, що розглядає суспільство як сукупність вікових груп (М. Вебер);

3) теорія соціального обміну (Дж. Хоманс та П. Блау), що вивчає міжпоколіннєву соціальну підтримку та переноси;

4) «перспективи соціального конструкціонізму», у межах яких намагаються пояснити індивідуальні процеси старіння через аналіз життєвих наративів (Дж. Мід, П. Бергер та Т. Лукман, Г. Гарфінкель). Зауважимо, що цю модель активно залучає до арсеналу ЛГ британець Майк Хепворт [312, с. 15] та канадський геронтопсихолог, засновник наративної геронтології Вільям Ренделл – автор книги «Читаємо наші життя: поетика старіння» [391] та низки академічних статей [386; 387; 388; 389; 390];

5) феміністична геронтологія, що зосереджена на різних можливостях доступу до базового економічного та медичного ресурсів для жінок й чоловіків та проблемах міжпоколіннєвої взаємодії (С. Зонтаг [414], Р. Маєрхофер [353; 354], Т. Каласанті 2004 [252], В. Бейзін і Р. Вайт [227], С. Росс [396], Е. Домінгез-Руе [269], К. Батаєва [13]);

б) «перспектива політекономії старіння», яка постулює, що соціоекономічні та політичні обмеження визначають процеси старіння, в результаті чого літні люди втрачають самостійність, можливості та вплив і потерпають від ейджизму (Б. Байзевей [250]);

7) критична геронтологія розробляє модель старіння як соціальної конструкції в широкому соціополітичному контексті та у взаємодії з наративною та літературознавчою галузями геронтології ([232; 454]).

Метою цієї роботи є комплексний аналіз стратегій зображення геронтогенезу в американській драматургії з врахуванням психологічних та соціальних вимірів, а також тих біологічних геронтомаркерів, які мисляться невід'ємними для літньої людини. Тому для дослідження важливими є праці Роберта Батлера, «батька американської геронтології». Утіливши на власному досвіді принципи активного старіння, дослідник здійснив низку експериментів, що дають змогу зняти певні дискредитаційні наліпки з людей старшого віку. Так, результати першого міждисциплінарного лонгітюдного дослідження груп здорових літніх людей, висвітлені у праці «Людське старіння», довели, що сенільність (старече слабоумство) не є обов'язковою для пізньої зрілості. За книгу «Навіщо виживати? Бути старим в Америці» [247] геронтолог отримав у 1976 р. Пулітцерівську премію, а в книзі «Любов та секс після 60», яку написав у співавторстві з М. Льюїс Батлер, він зняв табу з теми інтимного життя літніх людей. Батлеру належать термін «ейджизм» та концепція «перегляду життя» у старості, за якою старші люди мають схильність озиратися на прожите або «змушені зустрітися із привидами минулого для того, аби примиритися із самими собою» [450, с. 6]. Погляд на своє минуле, згідно з дослідником, є важливою сходинкою, на яку індивід має піднятися в кінці свого життєвого шляху [102, с. 149].

Праці Р. Батлера відіграли значну роль й в ослабленні позицій біомедикалізації старіння, «пацієнтизації старості» [169, с. 135]. Значну роль у маргіналізації старості, як не дивно, досі відгравала саме медицина, яка позиціонувала літню людину або в якості хворого, або ймовірного пацієнта [169, с. 135]. Справді, за статистичними даними канадських дослідниць Ханни О'Рурк та Крістін Сесі, серед літніх людей, які мешкають у геріатричних будинках, 80% страждають від хронічних хвороб. На основі цього вони роблять висновок, що «нормальне старіння передбачає їхню наяв-

ність» [372, с. 53], тобто що це біологічна норма. Питання про нормативність *versus* патологічність старіння та літнього віку в контексті наукового прориву поч. ХХ ст. докладно розглядає Т. Коул [259, с. 197–211]. Крім згаданих праць, важливу роль відіграли роботи К. Оверолл, що стверджує: дискримінація за віком (ейджизм) та наявністю фізичних вад (аблеїзм [94]) є своєрідним примусом підкорюватися суспільним стандартам, що є джерелом додаткового стресу та сорому для літніх людей [378, с. 131], породжує патерналістське ставлення до них, зневагу, утискає права тощо. Л. Дьяченко, вивчаючи теорію інформаційних потоків та трактуючи старість як результат всієї історії людства, стверджує, що з віком накопичується негативна інформація, що може перевищити поріг стійкості живої системи [62, с. 22]. Але саме накопичення інформації стимулює духовний процес дорослішання, який протистоїть фізичному виснаженню життєвих сил.

Культурологічні підходи до старіння. Ключовим поняттям у контексті геронтологічних студій є вік. Протягом століть воно зазнало суттєвих трансформацій, що призвело до помітного семантичного зсуву. Ретельний етимологічний аналіз, здійснений О. Тополь на матеріалі слов'янських, балтійських та германських мовних груп, демонструє первісний зміст номінації «вік» у значенні «життєва сила» [184, с. 19]. Цей термін позначав соціальні характеристики особи, а не роки. Згодом у деяких мовах з цих груп первісне значення віку поступилося конотаціям «старість», «похилий вік» [184, с. 20]. Додамо, що в англійській мові переламним для нього став початок ХІV ст.: якщо досі слово «вік» демонструвало переважно позитивні або нейтральні конотації, то від цього часу його потенційними семами стали «немічність» та «дряхлість» [219]. Це засвідчує формування стійких ейджистських стереотипів та дискримінацію літніх людей.

До ХІV ст. ситуація була іншою, про що свідчить попередній літературний геронтологічний дискурс. Наприклад, старість у каноні Старого Завіту, як правило, асоціюється з мудрістю, внутрішньою силою та благословенням. Концепт старості реалізується через вербалізатори *zaqen* (старець), *zaqan* (борода), *yases* і *yasis* (фізично немічний старець) та протиставлення з молодістю й юністю [308, с. 21–22]. Старість у Біблії постає божим благословенням, подовженням життя, адже Бог сказав Соломонові: «Якщо ти ходитимеш моїми дорогами, дотримуючись моїх постанов і запо-

відей, як твій батько Давид, то продовжу дні твої» (Книга Царів 3:14). У грецьких перекладах Нового Завіту на позначення людини похилого віку використано кілька термінів. Захарій (Від Луки 1:18) й Павло (Послання до Филимона 9) вживають *presbyteres*, тобто старець. Водночас трапляється там і слово *presbyteros*, тобто найстарший, але не просто як позначення людини відповідного віку, а як номінування визнаних лідерів громади (напр., Від Матвія 21:23), тих, хто посідає керівні посади з огляду на свій вік. Безвідносно до соціального статусу, тільки з огляду на вік позначає літню людину іменник *geron* (стара людина, звідки походить термін «геронтологія»), який трапляється у тексті лише раз (від Йоана 3:4). Тож хоч старість і означала фізичну кволість, але тенденція вживання вербалізаторів цього концепту засвідчує позитивну його динаміку і лише зрідка – нейтральну.

Від XIV ст. дедалі потужнішими стають ейджистські тенденції. Американський соціолог Е. Палмор зазначає, що за геронтогенезом поступово закріпилися негативні конотації: дряхлість, хронічні хвороби, слабкість, погіршення та занепад [379, с. 164].

У повсякденному житті вони перетворилися на стійкі стереотипні реакції, що виявляється й у мовленнєвій поведінці: про людину, яка виконує свою роботу гірше, ніж раніше, кажуть «вона старіє», поширеними образливими виразами є «старий козел», «стара відьма», «брудний старигань» [286, с. 197] – ці вирази дискримінують літніх людей. Оскільки природою стереотипізації є *колективні* репрезентації об'єкта на відміну від *індивідуального* сприйняття, то сталі вирази, приказки, традиційні висловлювання є одним із різновидів стереотипів [369, с. 5–6]. Іншими прикладами ейджистських стереотипів є *over the hill* (повертати з ярмарку; зневажливо про старіння; за спостереженням К. Вудворд, ця «неприємна метафора» «означає бути поза полем зору, невидимим, а відтак – забутим» [446, с. xii]), *old geezer/crone* (старий хрич/стара карга), *ripe old age* (глибока старість), *of a certain age* (певного віку; евфемізм до старий), *you cannot teach old dogs new tricks* (дослівно: старого собаку новим трюкам не навчиш) тощо. Усі вони акцентують віковий занепад, інтелектуальний регрес тощо [177, с. 44]. Про негативне ставлення до старості свідчить і чимала кількість геронтологічних евфемізмів (на кшталт «поважного віку» замість старий, «з особливими потребами» замість «неспроможний», «старої школи» замість «застарілий, консервативний»), компліментів, які апелю-

ють до віку (наприклад, «ви не виглядаєте на свій вік», що рівноцінно твердженню «ви не виглядаєте настільки ж старим і ослабленим, як більшість людей вашого віку») тощо. Показово, що потужною є й тенденція до самостереотипізації серед літніх людей, що веде до знецінення власного життя самою літньою людиною. Вербальними маркерами цього психологічного процесу є висловлення типу *якби я був молодшим* (тобто «якби я був здоровішим, сильнішим»), *ми молоді душею* («маємо ентузіазм, але не маємо сили та енергії»), *ми не молодшаємо* («з віком здоров'я погіршується, як і здібності»). Отже, ейджистські висловлювання не просто стали органічною частиною мовленнєвої реальності – вони увійшли у підсвідомість носіїв мови, негативні геронтологічні стереотипи зміцніли, як і упередження щодо літніх людей.

Такі геронтологічні тенденції сучасного соціуму знайшли відображення й у художніх творах. Тож закономірно, що твори з геронтологічною проблематикою стають цінним джерелом і для кросдисциплінарних студій на межі геронтології і літературознавства, мета яких полягає у «відзначенні різноманіття людей та їхніх реакцій на старіння» [450, с. 3].

Літературознавчі підходи до старіння. Визначаючи коло завдань ЛГ у 90-х роках минулого століття, Е. Вайєтт-Браун назвала серед них такі:

– аналіз зображення процесів старіння у літературних творах, зокрема ставлення до літнього віку і викриття негативної стереотипізації у пізній зрілості [449, с. 300];

– тлумачення процесу старіння у контексті гуманістичних теорій особистості із залученням культурно-історичної методології та зі зверненням до релігійних, філософських та мистецьких творів (зокрема, у доробку К. Вудворд, Х. Смолл);

– психоаналітичні прочитання літературних творів на основі праць З. Фрейда, К.Г. Юнга, Е. Еріксона та Ж. Лакана, що часто включають психобіографічне вивчення авторства похилого віку [449, с. 302–305];

– застосування геронтологічної концепції «перегляду життя» (англ.м. *life review*) Р. Батлера як літературознавчого прийому, за допомогою якого вивченню ремінісценцій у пізній зрілості відводиться центральне місце. У своїй хрестоматійній праці (1963) американській геронтолог стверджує природність та необхідність спогадів у літньому віці, які однак не потребують спеці-

ального оцінювання [248]. Сучасні геронтологи підтверджують теорію Батлера, що заохочення літніх людей до спогадів сприяє реінтеграції особистості, мотивує особистісний розвиток і готовність до змін [261, с. 302–305]. Прийом «перегляду життя» може набувати різноманітних форм – від автобіографічного жанру до усних спонтанних спогадів. Зауважимо, що в драматургії завдяки прийому «перегляду життя» виокремлюється жанровий різновид п'єси-спогаду, котрий вирізняється характерним епічним тлом;

– літературознавчий аналіз репрезентацій творчого процесу у літньому віці письменників, митців тощо [398; 407].

Розвідки Р. Маєрхофер наприкінці 1990-х рр. доповнюють запропоноване Вайєтт-Браун коло завдань ЛГ: подібно до відмінностей між статевою приналежністю та гендерною ідентифікацією у феміністичній критиці, австрійська вчена пропонує розрізняти хронологічний вік і культурні стереотипи, пов'язані з літніми людьми, що допоможе уникати обмеженої бінарної опозиції молодість/старість у дослідженнях віку [354, с. 130]. Маєрхофер переконана, що репрезентації у художніх текстах багатого розмаїття життя, у тому числі й у старості, допоможуть нейтралізувати дуалістичний спосіб мислення. Потужним інструментом аналізу ЛГ дослідниця вважає феміністичну концепцію «опірного читача» (*resisting reader*) Дж. Феттерлей. Відповідно до цієї методології читач протистоїть нав'язуванню традиційних інтерпретацій тексту, ставлячи під сумнів поверхневий зміст та рецептивні стратегії окремих творів, виконуючи, крім суто літературних досліджень, політичну дію. А політичного забарвлення ЛГ набуває при аналізі маргіналізованих дискурсів, у дебатах з приводу канонів художньої літератури та у дискусіях щодо репрезентацій гноблення у текстах у рамках культурно-історичного методу [353, с. 266]. Принагідно додамо, що у контексті феміністичної геронтології В. Бейзін та Р. Вайт вказують на необхідність усвідомлення розбіжностей між соціальним сприйняттям літнього віку й власне досвідом старості, які стали ще більш очевидними в епоху нових технологій [227, с. iii].

До перших розробок ЛГ належить і книга «Поетика старості у давньогрецькому епосі, ліриці й трагедії», написана Т.М. Фолкнером на перетині літературознавства і соціології. Дослідник переконаний, що художні тексти давньогрецької літератури розробили концептуальну основу, в якій відрефлексовані певні конфлікти, напруженість і невизначеність тодішнього суспільного поряд-

ку [281, с. хііі]. Хоча автор і прочитує художні твори давніх греків в контексті тогочасних культурно-історичних розвідок гуманітарного характеру, він застерігає від небезпеки зіставлення художніх репрезентацій з соціальними «реаліями» тільки через те, що «останні нібито є фундаментом значення, згідно з яким ми можемо досліджувати та інтерпретувати наші тексти» [281, с. хіv]. Серед таких «реалій» – твори Платона, Сократа, Арістотеля та інших. Метою поетики Фолкнера є продемонструвати важливість і багатогранність пізньої зрілості як семіотичної системи. Вивчаючи мовні структури грецьких поетів з точки зору репрезентацій старості, автор з'ясовує, які соціальні цінності літнього віку закарбовані у давньогрецькій художній літературі [281, с. хіv]. Фолкнер певен – той факт, що греки цікавилися старістю, свідчить про важливість цього періоду життя людини для будь-якої культури: «Оскільки поняття віку/старості є базовим у наших розробках концепцій влади, авторитету, інтелекту, моралі і пристойності, воно дає потужну метафору для опису соціуму» [281, с. хvіі].

Завдяки процесам взаємозбагачення дисциплін на геронтологію впливає філософія через вивчення медичної етики, пише С. Вейланд. Плідний внесок роблять літературознавство і культурологія при дослідженні образів пізньої зрілості, процесів старіння, та творчості митців на пізніх етапах їхньої кар'єри. Застосування літературознавства у геронтології може надати додатковий матеріал щодо зображень літніх дійових осіб у різноманітних жанрах з прискіпливим аналізом мовних конструкцій у художніх текстах. За допомогою деконструкції, на думку Вейланда, геронтологи краще усвідомлять «неоднозначність і неясність мови, або приховані протиріччя у мовленнєвих намірах і значеннях» [439, с. 436].

Представники ЛГ переймають обґрунтування поняття старіння з геронтології. М. Хепворт у праці «Історії старіння» (2000), розглядаючи процес «входження у старість», визначив старіння як перехід від середнього віку до пізньої зрілості. Дослідник розглядає його як природну трансформацію, якій властиві плинність та розвиток: «динамічний процес мінливих варіацій, старіння є одночасно загальнолюдським станом та особистісним суб'єктивним досвідом» [312, с. 1]. Хепвортівське розуміння геронтогенезу як «входження у старіння» є однією з методологічних передумов ЛГ та основою сформульованого у роботі положення про те, що

її об'єктом є відображення комплексу світоглядних та соматичних маркерів геронтогенезу в художніх текстах.

Вивчення вікової динаміки старіння в літературі, у тому числі й драматургії, дозволяє дослідити модифікації закономірностей, факторів, умов та механізмів суспільних, психо-емоційних та біологічних станів дійових осіб на останньому етапі їх життя. Іманентна риса драми – «навмисно загострене й скорочене згущення» [113, с. 65] – уможлиблює сучасні репрезентації здавна відомих, але тепер по-новому представлених літніх дійових осіб. Досі за незначними винятками їм відводилася другорядна роль – тепер вони на повний голос заговорили про свої потреби, проблеми й страхи. Драматурги надали їм рельєфності, поєднавши раніше полярні полюси в архітектоніці цих образів: життєвий досвід поєднувався у них із дитинністю, замкненістю й поступовим інтелектуальним згасанням, прожиті роки уже не ставали запорукою мудрості, а тому багато з них постали перед читачем егоїстичними й нерозумними, фізіологічна деградація вела до втрати самостійності й неможливості самим себе обслуговувати тощо. Важливим став акцент як на фізіологічних, так і на пізнавальних та емоційних ознаках старіння; інволюційні зміни в організмі й психіці особистості почали зображувати не для досягнення комічного ефекту, а для демонстрації драматизму людської екзистенції, в якій вік поступово притлумлює вітальні сили.

У контексті жанрології літератури та з погляду конструювання образів літніх людей у художній літературі важливим для ЛГ є дослідження Б. Ваксман «Від домашнього вогнища на відкриту дорогу: феміністичне вивчення старіння у сучасній літературі» [438]. Одним із ключових моментів у структурі роботи Ваксман постає контрнарративність, руйнування ейджистських стереотипів, укоріненних у свідомості представників сучасного суспільства. На основі творів англомовних романісток американська літературознавиця виокремила жанр *Reifungsroman* або «роман зрілості» як продовження традиційного *Bildungsroman* («роману становлення»). На відміну від останнього, сконцентрованого на репрезентаціях передусім молодого покоління, «роман зрілості» зображує процеси старіння та персонажів літнього віку. Метафора відкритого шляху, заявленого у назві дослідження, фокусує увагу на змінах та розвитку протагоністів художніх творів, яким раніше відводилися другорядні стереотипні ролі. Додамо, що у сучасному українському літе-

ратурознавстві розвідка Л. Мірошниченко випробовує інтерпретаційний фрейм Б. Ваксман для прочитання роману Д. Лессінг «Літо перед темрявою» в контексті вікових студій [131].

Одним із піонерів ЛГ є Кетлін Вудворд: починаючи з розвідки «Пам'ять і бажання» (1986), дослідниця застосовує психоаналіз до інтерпретації художніх творів, зокрема у найвідомішій праці «Старіння та невдоволеність: Фройд та інша література» (1991). Вагомий внесок на світанку формування ЛГ зробила М.М. Гуллетт, яка у 1988 р. присвятила розвідку «середньому віку». Всупереч стереотипним репрезентаціям старіння як фізичного занепаду вона подає геронтогенез як оптимістичний наратив («прогресивну оповідь»). У пізніших працях («Safe at Last in the Middle Years» (1988); «Declining to Decline: Cultural Combat and the Politics of the Midlife» (1997); «Aged by Culture» (2004) Гуллетт продовжує розробляти тему старіння в культурі США, втім зі значно песимістичнішим поглядом на ставлення до геронтогенезу у майбутньому. В останній за часом написання роботі «Agewise: Fighting the New Ageism in America» (2011) дослідниця поєднує літературознавчий аналіз із здобутками економіки, історії, соціології та медійних студій, формуючи, за словами С. Фалкус, власний міждисциплінарний дискурс старіння [302, с. 54].

Потужний розробник ЛГ М. Хепворт (автор праці «Історії старіння») працює у співавторстві із М. Фезерстоуном [283] над прочитанням сучасних англомовних романів про старіння із позицій символічного інтеракціонізму. Так британські соціологи заохочують геронтологів використовувати художню літературу з метою усвідомлення культурних репрезентацій геронтогенезу [280, с. 55].

Сучасна геронтологічна література сприяє віковій трансгресії, формуванню позитивного бачення пізнього дорослого віку через художні тексти. Власне, для досягнення цього соціального ефекту література пасує чи не найкраще. На думку М. Оро-Пік'єрас, якщо соціологія, психологія, політика та економіка оперують даними об'єктивно і неупереджено згідно з науковими постулатами, то для художньої літератури об'єктивність та неупередженість не є обов'язковими [375, с. 47]. Саме тому художня література може виявляти негативну стереотипізацію ейджизму і сприяти її руйнуванню через оприявлення тяжких наслідків, які вона має як для самої літньої людини, так і для її рідних, близьких і соціуму загалом: «Художній літературі вдається поєднувати зовнішнє та вну-

трішнє на індивідуальному та колективному рівнях, співвідносячи не лише самість та тіло персонажа похилого віку, а і власне персонажа та суспільство» [375, с. 48]. Літературознавча ж геронтологія дає змогу простежити, якими способами література реалізує цю свою здатність. Поєднуючи літературознавство та геронтологію, вона, на думку М. Ваккарелли, дає можливість віднайдення людяності у медицині. Уведена у контекст медичної гуманітаристики, вона дає змогу «вивчення проблем людського тіла, душі та страждання з аналітичної точки зору гуманітарних дисциплін, дотримуючись при цьому норм та засад медичної практики та освіти» [429, с. 182]. Водночас, на думку італійської дослідниці, такої кросдисциплінарності досягти непросто через асиметрію притаманних дисциплінам загальних метафор. «Наприклад, чи буде біль сприйматися як один і той самий знак у симптоматології та семіотиці?» – ставить вона питання [429, с. 185], яке змушує дійти висновку, що медики і гуманітарії радше вирішують спільні етико-освітні проблеми, аніж оперують загальними метафорами. Більше того, тенденція гуманітарних наук до «акцентування радше процесу, аніж кінцевого результату» [цит. за 429, с. 188] йде врозріз із точними науками, які орієнтовані передовсім на кінцевий продукт. Ідеться про те, що попереду – ще довгий шлях пошуку спільної мови й вироблення синкретичної метафоричної системи, яка дозволить більш-менш точно декодувати, наприклад, метамову гуманітарних дисциплін метамовою медицини і в ідеалі – виробити для них спільну термінологічну базу. Так само важко знайти спільну мову літературознавству і соціології, дані якої також важливі для студій з ЛГ. Ідеться про «різні типи дослідницьких питань; різні методологічні підходи до вирішення цих питань, різні підходи до інтерпретації результатів та їхнє застосування, різні концепти й термінологію, якими оперують» [417, с. 25].

Яскравим прикладом такої асиметрії на прикладі гуманітаристики й геронтології може стати теорія вічного життя. Британський дослідник Обрі ді Грей у контексті біогеронтології висловився про «скасування старіння». Його «стратегія досягнення незначного старіння інженерними методами» передбачає можливість «розірвати ланцюжки процесів [старості – А.Г.] у слабких ланках – там, де сучасна наука в змозі це зробити. У результаті вдасться досягти практичного безсмертя» [102, с. 169]. Це положення проникло в медицину як наслідок дискусій про ставлення до смерті та мож-

ливість безсмертя. Однак якщо гуманістика зосереджується навколо морально-етичних аспектів питання, то для британського геронтолога у центрі уваги опиняються питання мутацій ДНК, накопичення продуктів життєдіяльності клітин організму, старіння клітин, утворення позаклітинних перехресних зв'язків, відмирання клітин тощо. Усе це веде до поглиблення погляду на старіння як на хворобу, зміни суто фізіологічні, натомість представників гуманітарних дисциплін старість цікавить здебільшого як психологічний і духовний феномен.

Австрійська вчена У. Крібернегт на прикладі роману Г. Штейнгарта «Суперсумна історія справжнього кохання» (2010) ствердила, що такі біogerонтологічні теорії ведуть до руйнування цілісності людського буття, адже відмежовують тілесне від духовного, відводячи тілу роль машини, до медикалізації старіння та перетворення літньої людини на хворого. Вихідні положення дослідження ді Грея, на її думку, базуються на ейджистському припущенні, що старість – це патологічний стан, який можна контролювати й навіть обертати назад [335, с. 66]. Поразка біogerонтології у романі Штейнгарта про моделювання вічної молодості зумовлена, на її думку, непотрібністю іморталізації, адже саме усвідомлення смертності надає життю значущості [335, с. 68]. Ідеться про раціональність точної науки та аксіологічність науки гуманітарної, які не дають їм змоги повністю зрозуміти одна одну, але тим ціннішими роблять спроби їхнього поєднання, однією з яких і є ЛГ. Як висновує М. Оро-Пік'єрас після ретельного прочитання роману Дж. Барнса «Відчуття закінчення» в контексті функціонування пам'яті у літньому віці, «ЛГ допомагає зрозуміти процес старіння більш комплексно у тому сенсі, що дозволяє читачеві досягти духовні процеси, які досить важко висловити й визначити науковими термінами... [Пам'ять – А.Г.] – це двері до нашого минулого і побудова логіки нашої життєвої історії, яка також нагадує, що все, що ми робили в минулому і робитимемо в майбутньому, піддається почуттям і емоціям, які надають суб'єктивності нашим спогадам і які потребують постійного перегляду і переписування того, ким ми є, незалежно від віку» [374, с. 94].

Тож ЛГ стала безпосереднім наслідком зростання соціальної значущості та контраверсійності проблеми старіння та зумовленого цим її проникнення в літературу. Досліджуючи цей феномен у художньому тексті, галузь літературознавчо-геронтологічного

знання використовує чи не єдиний доступний їй підхід – ретельне прочитання, що свого часу стало причиною закиду Х. Цайліх про відсутність у ЛГ методологічних інструментів для дослідження віку [454, с. 21]. Однак доречним тут видається твердження австрійської літературознавиці Р. Маєрхофер про те, що «поле ЛГ формується завдяки кращому усвідомленню сутності та функціональності літератури як такої, не обов'язково із залученням традиційних геронтологічних методів» [цит. за 335, с. 69], відводячи імажинарному центральну роль у дослідженнях. З точки зору методології досліджень віку доречно навести стратегію «читання віку» (age readings) А. Волманн з праці «Зістарені молоді дорослі», що передбачає діалогічну структуру, де художні тексти та дотичні наукові дослідження взаємодіють один з одним, формуючи нові питання: «Зіставлення літературознавчих і соціологічних підходів розкриває творче використання і внутрішню цінність метафор віку або старіння у художній літературі і пояснює, наскільки репрезентації віку у художніх наративах є реалістичними, перебільшеними чи навіть спотвореними» [444, с. 31].

У розвідці британської вченої С. Фалкус підсумовано всі етапи формування сфери ЛГ, навіть коли окремі вчені ставили під сумнів її спроможність стати культурологічним інструментом. Ключовою віхою у розвитку ЛГ дослідниця вважає рік публікації статті Е. Вайєтт-Браун «Дорослішання літературознавчої геронтології», згаданої вище. З того часу (з 90-х років ХХ ст.) дослідження галузі стають дедалі активнішими, вони спроможні стати тим епістемологічним інструментом, що може допомогти по-новому подивитися на феномен старіння й відкрити про нього багато нового [280, с. 58]. Поступово в академічних колах визнають повноцінність віку як категорії аналізу. «Сам вік – це межа, яка завжди рухається. Водночас це категорія, яка зачіпає всіх і структурує наше розуміння самого життя. Активізація літературознавчих досліджень віку в його багатоманітних і постійно змінних формах необхідна для того, щоб чинити опір і подолати обмеження інтелектуальних, культурних, і соціальних кордонів [вікових груп – А.Г.]» [417].

З 2017 р. Д. Гремсхеммер-Хол започатковує серію есе з ЛГ у славістиці: австрійська вчена переконана, що, з одного боку, художня література відтворює домінантні дискурси про старіння і старість; з іншого, вона ж і нейтралізує їх, кидаючи виклик стереотипним уявленням про вікові процеси геронтогенезу [298, с. 10–

11]. У списку завдань ЛГ Гремсхеммер-Хол виділяє важливість дослідження ідейно-естетичних вимірів художнього тексту з віковими аспектами старіння; особливості стилістичних прийомів і наративних стратегій; функції геронтогенезу в кожному окремому тексті; аналіз жанрової приналежності таких текстів; відмінності репрезентацій літнього віку в діахронічних перспективах тощо [298, с. 11].

Пропонуємо оглядові характеристики літературознавчих та соціо-психологічних підходів, залучених для означення дискурсу вікової динаміки старіння:

1) Міжгенераційний конфлікт (соціологічний інструмент). Проблеми батьків і дітей завжди супроводжували людство в усі історичні періоди. В контексті ЛГ ця соціально-значуща проблема звужена до взаємодії літніх персонажів та їхніх дорослих дітей у кризові моменти. Зародки МК С. де Бовуар вбачає у давньогрецьких космогонічних міфах, що відлунюються в історії й художній літературі античності: протистояння молоді й старості, синів та батьків [229, с. 95–96]. Їхнім спільним знаменником дослідниця вважає репрезентації нестерпності старіючих богів, що спричинює повстання молоді, які позбавляють старих влади (крім поодиноких винятків в образах поромника Харона в царстві Аїда, віщунів Нерейя й Протея, а також сестер Граї) [229, с. 97]. Ці прояви постають доволі виразними на фоні політичних устроїв Спарти і Афін, де до встановлення демократії влада була геронтоцентричною [229, с. 99–102].

Упорядник «Енциклопедії ейджизму» Е. Палмор вважає МК граничним виявом дискримінації за віковою приналежністю [379, с. 8]. Саме МК призводять до суспільних розшарувань поза расовою чи етнічною залежностями. В рамках соціальної взаємодії непорозуміння літніх батьків та дорослих дітей середнього віку спричинені боротьбою за обмежені ресурси: «група, маргіналізована з точки зору віку, претендує на обмежені можливості, тоді як привілейовані з огляду на вік члени суспільства прагнуть захищати свої прерогативи» [ibidem.].

Основним джерелом МК виступають вікові відмінності. За Т. Алексеєнко, в основі таких конфліктів полягає «не вікова різниця, а докорінна відмінність у цінностях», що доводить теорія поколінь, розроблена на прикладі американського суспільства [2, с. 70, 72]. Найвиразніші вияви конфлікту поколінь знаходимо в американському сімейному оточенні: значний вплив віко-

вих стереотипів на спілкування між членами родини; залежність маргіналізованої вікової групи від привілейованої (відтак у перших присутній страх помсти за непокору); амбівалентна взаємодія любові та обов'язку; вплив суспільства на відокремлення вікових груп. Палмор спостерігає МК в американському соціумі переважно на індивідуальних рівнях. Закономірно, що «у представників різних поколінь цінності значно різняться» [2, с. 74]. Так, міжгенераційні непорозуміння виникають через відмінність смаків і стилів у музиці, одязі, зачісках тощо. Г. С. Дунау знаходить приклад розв'язання МК у шекспірівській трагедії «Король Лір», вбачаючи в Едгарі персонажа-посередника між двома віковими групами, які протистоять одна одній. В амбівалентній моделі геронтогенезу (літні персонажі як експлуататори молодих дійових осіб та/або згодом як жертви молоді) в історії західної художньої літератури («Едіп у Колоні», «Венеціанський купець», «Сон літньої ночі», «Різдвяна пісня в прозі», «Батько Горію», «Смерть комівоаяжера», «Старий і море», «Я не Раппопорт» та інші) Дунау вбачає агента забезпечення неперервності поколінь в образі персонажів-посередників (фасилітаторів). Як правило, це представники молодших поколінь. Детальний аналіз такого образу запронований у підрозділах 2.3 та 4.2 в контексті розгляду МК як складової вікової динаміки старіння.

2) «Перегляд життя» (геронтологічний інструмент) як основа жанру п'єси-спогаду. Прийом «перегляду життя» є однією зі смислотворчих ознак репрезентації процесів старіння у драмі. На відміну від геронтологічної концепції «перегляду життя» Р. Батлера (див. с. 12, 16), яка передбачає свідоме і вичерпне занурення літньої людини у минуле з метою віднайдення душевної рівноваги (пацієнти почувають себе краще стосовно колишніх помилок, якщо вони сприймають їх більш поблажливо), цей прийом конструюється драматургами як природна, невимушена, органічна складова вербальної площини конструювання образів дійових осіб літнього віку у п'єсах. Ці ремінісценції мають «продуктивний і відновлювальний» потенціал; вони здатні «створювати майбутнє для старшої особи, а не просто відновлювати минуле» [448, с. 151].

Одна з засновниць ЛГ Констанс Рук вбачає особливу цінність у застосуванні цього прийому, оскільки перед реціпієнтом постає майже все життя літнього протагоніста. В художніх текстах про пізню зрілість, пише Рук, автори змальовують літню людину в кри-

зовій ситуації, коли пере/оцінка життя здається найбільш затребуваним кроком, що дає відповідь на питання про майбутнє. Важливі як події сюжетної лінії, які передують «перегляду життя», так і наслідки цього процесу (інколи його кульмінацією є смерть дійової особи – напр., у п'єсах «М. Баттерфляй» Д. Хванга та «W;t» М. Едсон). Діахронічне відтворення життя створює ефект невимушеності й безпосередності у творі [395, с. ix]. Американська феміністка Каролін Бірд у книзі «Наші власні життя: таємниці літніх жінок» (1995) пов'язує запровадження геронтологічної терапії «перегляду життя» із бумом у написанні авто/біографічних творів (документальних та художніх) літніми американками наприкінці ХХ ст. [236, с. 121]. Вивільнення негативних емоційних переживань, колишніх страхів та переосмислення минулого уможлиблюють комфортніше пристосування до пізньої зрілості. Такі представники ЛГ, як М. Хепворт, М. Менген, А. Дефалко, Дж. Кінг та Оро-Пік'єрас віддають данину геронтологічній практиці «перегляду життя» при аналізі художніх текстів з віковими аспектами старості й старіння [312, с. 24–25; 356, с. 121–143; 267, с. 21–52; 331, с. 101–130; 374]. Цей прийом широко використовують драматурги у фрагментарній формі ремінісценцій майже у кожному проаналізованому тексті; суцільні драматичні наративи-перегляди життя є основою жанру п'єси-спогаду: «Остання стрічка Краппа» С. Беккета, «Смішний дідок» Т. Ружевича, «М. Баттерфляй» Д. Хванга, «Прайдз Кроссінг» Т. Хау та «W;t» М. Едсон.

П'єси-спогади є драматичними творами, в яких протагоніст переповідає події, що виринають з його пам'яті. В іншому варіанті цього жанрового різновиду події на сцені відбуваються у спогадах персонажів-оповідачів, які можуть коментувати їх по ходу дії. Ремінісценції, важливий компонент старіння, становлять основу або додаткову сюжетну лінію п'єси-спогаду. Жанрове утворення п'єси-спогаду дозволяє підкреслити особливості біологічного, психологічного та соціального віку літніх дійових осіб, розбіжності між якими або інтеграція яких відображає сучасні процеси старіння у драматургії. Популяризатор п'єси-спогаду Т. Вільямс, а також дослідники цього жанрового різновиду А. Фаворіні, В. Ліпскоум, Дж. Мелкін, П. Шредер вивчають роль розповідей про минуле у драматичній дії та/або перенесення минулого (часто травматичного), що становить внутрішній світ персонажів, у теперішній час. Розроблений теоретично й практично Б. Брехтом епіч-

ний театр презентує нову театральну парадигму, водночас створюючи парадоксальність, яку намагаються розв'язати німецькі драмознавці. Наприклад, хоча сценічні реалізації спогадів пропонують «множинність місця й часу», П. Сонді вбачає при цьому небезпеку втрати ідентичності: «показ на сцені тут і тепер минулого кількох людей, яке для свідомості є минулим лише однієї єдиної людини» [171, с. 120]. За Б. Асмутом, епічний театр руйнує драматичну ілюзію, однак завдяки коментарям його перевагою є правильне тлумачення авторського задуму [11, с. 56, 62]. І Х.-Т. Леман вважає, що «ті драматичні текстові форми, які містять наративну оповідь, зазнали «деконструкції»» [113, с. 80] при тому, що потенціал розпаду, демонтаж і деконструкція вже закладені у самій природі драми [113, с. 71]. Припускаємо, що такі види епічного, як спогади, спілкування літнього протагоніста із публікою, оповідність (інколи дія репрезентована листуванням) та відкрита, «неаристотелівська» композиція (п'єса-подорож або тяглість дії у чверть століття або все століття) уможлиблюють маніфестацію вікової динаміки старіння в драматургії (детальний аналіз представлений у підрозділі 4.1, с. 247–249).

3) Гетеротопія геріатричних закладів та жанровий різновид «історія хвороби». Західна драматургія ХХ–ХХІ сс., включно з американською, багата на репрезентації геріатричних будинків (хоча їхніми мешканцями є незначні відсотки літнього населення): п'єси Т. Вільямса, А. Урі, М. Террі, О. Заградника, Р. Харвуда, Д. Гомбара, П. Ар'є, Д. Л. Коуберна, Т. Хау, Д. Ліндсі-Ебера відтворюють стереотипно негативні та водночас неочікувано обнадійливі картини перебування в них літніх персонажів. У низці драматичних творів С. Беккета, Е. Олбі, В. Дельмар, П. Джоунса, Е. Коула, Х. Фута, П. Вогель, М. Макдони, Клімачека «привиди» цих закладів є знаряддями маніпуляцій для дійових осіб молодших поколінь. Т. Р. Коул вбачає в історії формування цього соціального інституту посередництво мови: «В Англії та Америці слово *старечий* (senile) у ХІХ ст. вже не означало *старий* у загальному вжитку, натомість у медичній практиці термін почали використовувати у значенні *неминуче ослаблений стан літніх людей* (inevitably debilitated condition of the aged)» [259, с. 196]. Принагідно зауважимо, що в англійській мові геріатричний будинок називають *nursing home*, а скорочено *the home* на відміну від української мови. Подібна мовленнєва відмінність вказує на доместифікацію нейтрально-

го слова «будинок», на формування образу приватного та інтимнішого простору, що знижує до певної міри проблему тотального відчуження особистості в американському суспільстві.

Представниця ЛГ У. Крібернегт визначає наративні моделі, пов'язані із інституціоналізацією людей похилого віку, як «художні тексти або фільми, де дія відбувається в будинках престарілих або в основі сюжету закладений комплекс проблем та почуттів, пов'язаних із переїздом до установи з догляду за літніми людьми, як власне майбутніх мешканців, так і їхніх родичів» [336]. На прикладі канадської художньої літератури Крібернегт аналізує взаємодію художньої топографії та пізньої дорослості в канадській літературі, висновуючи, що на початку ХХІ ст. «будинок престарілих утвердився як художній топос, а його мешканці стали центральними персонажами» [ibid.]. Дослідниця розрізняє дві моделі зображень піклування в умовах стаціонару: у першій моделі репрезентовано стереотипні «описи будинків престарілих як жахливих приміщень, де літніх людей тримають подалі, тим самим знеособлюючи персонажів». Друга, протилежна, модель асоціює установи по догляду за старшими людьми з «ареною підривної діяльності і незалежних рішень». Власне Крібернегт неоднозначна у трактуванні другої моделі, оскільки, з одного боку, вчена переконана в утопічності подібної репрезентації, а з іншого, вбачає у ній зародки формування «нової та активної ідентичності – дієвої та самодостатньої літньої людини» [ibid.]. Контраверсійні репрезентації геріатричних установ у текстах драматургів ХХ–ХХІ сс. розглянуті у підрозділах 2.5 та 4.3 із залученням розвідок де Бовуар, Р. Бергера та Дж. Кінг. Дотичним до вивчення репрезентацій медичних та геріатричних закладів у театральному просторі ХХ–ХХІ сс. є виокремлення в сучасній драматургії США жанрового різновиду «історії хвороби» (pathography), запозиченого з медичної гуманітаристики.

Історії хвороби («pathographies») у пізній зрілості є виразним поетикальним аспектом дискурсу старіння. Представниця медичної гуманітаристики Е. Х. Хокінз визначає жанр «pathography» як «авто/біографію, в основі якої лежить опис персонального досвіду хвороби, лікування та іноді смерті» [цит. за 429, с. 192]. М. Вакаррелла, послідовниця Е. Хокінз, підсумовує: жанровий різновид «історія хвороби» визначає саму розповідь про захворювання та його лікування. Слідом за Хокінз Вакаррелла порівнює історію

хвороби з досвідом виживання та виділяє в ній 4 елементи – битву, подорож, переродження та здоров'я [429, с. 193]. На основі моделі Хокінз/Вакаррелли та робіт Дж. Зарба, К. Оверолл, А. Пуліос та інших в рамках дослідження дискурсу вікової динаміки старіння ретельно прочитана драма «Серпень: округ Осейдж» Т. Леттса (підрозділ 4.4).

4) Еротико-танатичні мотиви. Зацікавлення питаннями старіння неодмінно викликає інтерес до теми смерті. Тема смерті цікавила ледь не всіх представників філософської думки від античності до сучасності. На сьогодні сформувалася й окрема дисципліна – танатологія, що взяла початок у царині медицини, а в другій половині ХХ ст. поширилася й на літературознавство. У монографії використані наукові дослідження з танатології Дж. Луміса [350], М. Кессель [87], Г. Крайга [101], Р. Л. Красільнікова [103], І. С. Ізотової [80]. Про взаємодію двох, здавалося би, несумісних понять, пише Платон у «Бенкеті»: «смертна природа шукає в Еросі того ж таки розуму, щоб бути вічною і безсмертною, і може досягнути це в єдиний спосіб – народженням, залишаючи щоразу нове замість старого» [149]. У вступі до своєї теорії психоаналізу Фройд постулює два основні інстинкти – еротичний й танатичний. Якщо перший прагне «збільшувати масу живої субстанції», то другий «протистоїть цьому прагненню», повертаючи живе до первісної неорганічної матерії [195, с. 575]. Обидва імпульси не лише протистоять один одному, а й взаємодіють: «вони поєднуються в процесі життя, як інстинкт смерті починає служити намірам еросу, зокрема виявляючись назовні як агресивність» [195, с. 576]. Цей постулат слугує бінарною опозицією як у психоаналізі, так і в літературознавстві – зокрема, їм плідно користується Д. де Ружмон при вивченні феномену кохання (як пристрасті) у західноєвропейському красному письменстві. Метою пристрасті є смерть, стверджує де Ружмон: «Пристрасть – це те, що провадить нас до межі страждань, до смерті» [162, с. 42]. Хоча смерть і кохання пов'язані, аналіз драматургії із віковими аспектами старіння демонструє соціальний зміст еротичних мотивів, які частково долають танатичний потяг. Динаміку активного старіння в драматургії США простежено на матеріалі п'єс «Серпневі кити», «Портрет Черчей», «Найстаріша професія», «Наближення до Занзібару», «Пощади блоху» і «Внутрішнє море» з потужними еротико-танатичними компонентами.

5) Творчість у пізній зрілості. Мистецтво відіграє важливу роль у формуванні позитивного ставлення до старості та тих змін періоду пізньої зрілості, що відбуваються з людиною, оскільки креативність є важливим джерелом самопізнання та самотворення [450, с. 3]. Такі видатні майстри, як 70-річний Френк Ллойд Райт, дизайнер Нью-Йоркського музею Гуггенхайма, 100-літня художниця Анна Мері («Бабуся») Мозес та 100-літній актор Джордж Бернс знайшли натхнення саме в пізній зрілості [410, с. 405]. Та все ж досліджень феномену творчості в пізньому віці бракує, як бракує і ЛГ-студій, що стосувалися б старіння у контексті впливу мистецтва. А. Коен-Шалев пояснює відсутність академічних розвідок із взаємодії пізньої зрілості та мистецтва виключенням геронтогенезу з «канону... внаслідок ейджистських поглядів людей середнього віку» [258, с. 2]. Водночас для боротьби з останніми вивчення мистецького дискурсу геронтогенезу є особливо важливим. Н. Єрмак пропонує арт-терапію як спосіб знешкодження стереотипів про старість, зокрема щодо її асоціювання зі «зниженням творчого потенціалу, невпевненістю, страхом, відсутністю досвіду та іншими зовнішніми і внутрішніми перешкодами» [68, с. 6].

Е. Саїд у книзі про творчість відомих митців у літньому віці відкриває академічні обрії однієї з ділянок ЛГ, відомої як *late style* (англ. – творчість у літньому віці). Вивчаючи музичні та художні твори, написані наприкінці життя Л. Бетховеном, Т. Манном, Р. Штраусом, Ж. Жене тощо, Саїд вважає творчість у літньому віці новою парадигмою [398, с. 6]. Перший тип творчості у похилому віці демонструє зрілість, гармонію і впевненість, недостатньо виражені у попередніх роботах митців, зокрема у Софокла, В. Шекспіра, Дж. Верді, Й. С. Баха та Р. Вагнера. Другий тип саїдівської парадигми постулює непримиренність, скруту та нерозв'язані суперечності як прикметні риси творчості у літньому віці [398, с. 7]. Так, дослідник доводить, що в останніх ібсенівських драмах (особливо «Коли ми, мертві, прокидаємося») відчутний гнівний та стривожений авторський голос, який безповоротно переінакшує фінал, приводячи глядачів / читачів у стан ще більшого збентеження та невирішеності, ніж у попередніх творах. Саїда дужче приваблює другий формат, який викликає негармонійну й неспокійну напругу та є «навмисно неефективною продуктивністю всупереч очікуванню» [ibid.]. Канадські дослідники, подружжя Хатченів, продовжують пошуки американського вченого у визначенні ролі творчості

у пізній зрілості. Вони висновують, що творам періоду геронтогенезу притаманна низка типологічних рис – «спокій і самоусунення, об'єднання тем і технік, а також гнів і опір, новаторство і експеримент» [325, с. 2]. Наведені вище міркування провокують дослідження художніх образів митців у віці пізньої зрілості на матеріалі п'єс сучасних драматургів США – Т. Хау, Д. Маргуліса, Т. Ребек у підрозділі 4.6.

Зауважимо, що у всіх виявлених складників вікової динаміки старіння у драматичних текстах присутні маніфестації ейджистської свідомості та водночас засоби знешкодження ейджистських стереотипів, про що йдеться докладніше у підрозділі 1.3.

1.2. Дискурс старіння у західній літературі: діахронічний зріз

Геронтологічні студії ХХ століття представили старіння як соціопсихологічний та історико-культурний феномен, осягнення якого неможливе без вивчення його діахронії у відповідному суспільстві з його особливою архітектонікою. На основі філософських, антропологічних та історичних праць С. де Бовуар, Д. Х. Фішера, Т. Р. Коула та інших окреслюємо основні віхи суспільних та художніх репрезентацій старіння в західній цивілізації у діахронічній перспективі [229; 288; 259], оскільки «образи старості та старіння [у різних художніх текстах – А.Г.] великою мірою зумовлені їхньою історичною та культурною ситуацією: вони можуть значно відрізнятися залежно від часу та місця» [298, с. 14]. Вчені спираються на трансцендентальний, суспільний та індивідуальний стрижні для окреслення історії старіння.

Аналізуючи феномен старості у діахронічному аспекті, С. де Бовуар відзначає, що в історії західної цивілізації існує два протилежні погляди на літній вік: за першим (юридичного моралізму) старість шанувалася, за другим – (поетичним) – зневажалася. Водночас об'єктивну її картину за наявними даними змалювати неможливо, адже згадки про геронтогенез стосувалися лише представників привілейованих класів (про що пишуть також Фішер і Коул), у решті випадків літня людина залишалася на узбіччі суспільного інтересу, а тому проблема старості – це значною мі-

рою проблема державного устрою й соціальних цінностей [229, с. 89]. Зауважимо, що така нерівномірність у вивченні геронтогенезу та процесів старіння спостерігається у всіх проаналізованих працях. Особливо це стосується теми старіння жінки, для якої цей процес був протягом століть причиною збентеження, сорому й навіть ганьби: жінка всіляко намагалася приховати свій вік і виглядати молодше, аби бути бажаною і не перетворитися на невидимку. Це питання докладно розглянуте у праці Дж. Кінг «Дискурс старіння у художній літературі та фемінізм: невидима жінка» (2013), відправною точкою історико-культурного аналізу якої є середина XIX ст.

Уже на перших сторінках своєї фундаментальної праці С. де Бовуар заявляє про ставлення до старості в сучасному їй суспільстві як до скандальної теми, «ганебної таємниці, про яку не варто говорити» [229, с. 1]. І це при тому, що, як зазначає філософія, «немає нічого більш передбачуваного, ніж старість» [229, с. 4]. Літні люди у суспільстві є верствою упослідженою, і цей статус надійно закріплений у свідомості через набір стереотипів, у мовленні – через дискримінаційні кліше, які позиціонують літню людину як Іншого, не таку, як усі [229, с. 3]. Старість – це доля усіх живих істот, але людина старіє дещо по-іншому: вона переживає значно більше змін. Старість – це не просто поступова біологічна інволюція, це й втрата соціального статусу, який давали здібності, самостійність, фізичні дані. Цитуючи Леві-Строса, де Бовуар згадує, що серед індіанців намібквара ознаки «молодий» та «вродливий» передаються тим самим словом, така ж ситуація – з лексичною одиницею «старий» / «потворний» [229, с. 5], що свідчить про несумісність в їхньому уявленні старості й краси. Існують племена, члени яких ще донедавна вбивали своїх старих родичів, які ставали надто важким тягарем для громади [229, с. 6], що свідчить про їхню маргіналізацію й знецінення їхньої екзистенції. Такі феномени підтверджують думку дослідниці про те, що старість – це не тільки фізіологічне явище, а й великою мірою соціальний конструкт, адже «у старості, як і у будь-якому іншому віці, статус людини визначається суспільством, до якого вона належить» [229, с. 9].

Т. Коул у праці «Подорож довжиною у життя: культурна історія старіння в Америці» (1992) стверджує, що проблема у поглядах на старіння криється у тому, що геронтологічним роботам, виконаним у межах суспільних теорій та медичної практики, бра-

кує екзистенційної перспективи. Втрачається усвідомлення буттєвого значення старості і людей похилого віку як для соціуму, так і для самих себе. Це свідчить про моральну і духовну кризу: літні люди вважають своє існування не цінністю, а обтяжливим клопотом для рідних та близьких, які, власне, часто й самі так думають. Крім того, людей третього віку розглядають і як тягар для держави, яка змушена витратитися на їхнє утримання, – усе це й визначає екзистенційну кризовість старості. Дослідник закидає геронтології звинувачення у потрактуванні пізньої зрілості як різновиду хвороби, яку треба вилікувати, тоді як геронтогенез насправді – складний період життя, значущий сам по собі [259, с. 201, 211, 238]. Тож проблема старіння поступово набуває виразного екзистенційного звучання, через що письменники ХХ ст., у творах яких тема цінності людського життя зазвучала по-новому у зв'язку з пережитими потрясіннями початку і середини століття, зокрема двома світовими війнами, не лишаються до неї байдужими.

Коул вибудовує своє геронтологічне дослідження на архетипній метафорі життя-подорожі. У старінні він простежує кілька етапів – молодий «третій» літній вік, пізній «четвертий» літній вік та термінальний етап (або «перехід до смерті») [259, с. xviii]. При цьому дослідник спирається не так на науково-медичне трактування старіння (вивчення соматичних станів), у якому вбачає джерело негативної стереотипізації похилого віку, як на його морально-екзистенційні виміри. Це стає дороговказом для простеження еволюції концепту старості в американському суспільстві колоніального та післяреволюційного періоду.

Старість – це останній етап життя людини, на якому її організм і особистість продовжують змінюватися, адже зміна є одвічним законом життя [288, с. 100], а власне життя є «нестабільною системою, яка постійно втрачає баланс та постійно його відновлює», тоді як «інерція синонімічна смерті та небуттю» [229, с. 11]. Власне, якщо старіння – це також зміни, то технічно ми старіємо від дня нашого народження: напр., акомодация ока у людини і сприйняття високих звуків починають погіршуватися з 10 років, а з 12 років слабшає неструктурована пам'ять [229, с. 12]. Розбіжності між фізичними та психічними аспектами розвитку людини існують на всіх етапах онтогенезу. І протягом усього часу свого життя, зокрема і в старості, людина змінюється – це спостереження було зроблене людством давно і стосувалося не тільки фізичних, а й духовних ас-

пектів. Так, ще у Платоновому «Бенкеті» йдеться про те, що «людина, наприклад, від дитинства і до старості вважається тією ж особою, – але ніколи не буває тією самою, хоча і вважається колишньою, вона завжди оновлюється, щось неодмінно втрачаючи, чи то волосся, плоть, кістки, кров або взагалі все тілесне, та й не тільки тілесне, а й те, що належить душі: ні в кого не лишаються незмінними ні його звички й норів, ні погляди, ні бажання, ні радості, ні біди, ні страхи, завжди щось з'являється, а щось втрачається» [149]. Тож старіння – це не тільки втрати і занепад, а й здобутки.

Гуманітарії одностайні в тому, що старість і старіння слід досліджувати як сукупність різноманітних чинників, обумовлених не тільки біологічно чи психологічно, а й культурно [229; 259; 288; 184], оскільки уявлення про «період згасання» значною мірою сформоване самим людством ще в давні часи. Втім справжнім «згасанням» період геронтогенезу став тільки останніми століттями, і значною мірою – через відрив від практичної діяльності. Гіппократ, перетворивши медицину на науку й водночас мистецтво, першим порівняв етапи життя людини із чотирма порами року й уподібнив старість зимі. Свої загальні спостереження про старіння він подав у «Афоризмах», де зазначив, що не слід змінювати звичного способу життя при наближенні літнього віку, зокрема, не варто кидати й свій рід занять [229, с. 17]. Із його ж висловленнями можна пов'язати і уявлення про старість як поступове згасання, оскільки Гіппократ вважав старіння втратою «природного жару». Філософ зазначав, що «зменшення тепловіддачі в старості свідчить про зміну процесів обміну (їхнє уповільнення)». Цікаво, що «якщо припустити, що «тепло» синонім «енергії», а згідно з сучасними теоріями в основі старіння дійсно може лежати погіршення здатності клітини до вироблення енергії внаслідок нагромадження молекулярних ушкоджень, то теоретичні викладки античних філософів виявилися недалекокими від істини» [184, с. 134]. У II ст. н. е. римський медик Гален трактував старість як помежів'я між хворобою та здоров'ям [229, с. 18]. Як і Гіппократ, він радив у пізній зрілості продовжувати повсякденну діяльність. С. де Бовуар відзначає, що європейці дотримувалися цієї поради аж до XIX ст.

Крім історичних документів та соціологічної статистики дослідники, які вивчають геронтогенез та процеси старіння, аналізують репрезентації старості в літературних текстах: С. де Бовуар розглядає твори Гомера, Есхіла, Софокла, Евріпіда, Аріс-

тофана, Менандра, Плавта, Теренція, Дж. Чосера, Дж. Бокаччо, В. Шекспіра, Ф. Рабле, Ж.-Б. Мольєра, П. Бомарше, Дж. Свіфта, Ф.-Р. Шатобріана, П. Корнеля, Ж. Расіна, Д. Дідро, Й. Гете, Я. Грімма, Г. Х. Андерсена, Ч. Діккенса, Р. В. Емерсона, Р. Бернса, В. Гюго, О. де Бальзака, А. Ламартіна, С. Малларме, Г. Ібсена, М. Метерлінка, Дж. Б. Шоу, Л. Толстого, Ф. Достоевського, Ф. Моріака, В. Вітмена, О. В. Холмса, Г. Веллса, Е. Золя, А. Франса, Л. Арагона, А. Жида, Гі де Мопассана, В. Б. Єйтса, В. Вульф, М. Пруста, С. Беккета, Б. Брехта, А. Камю, Е. Йонеско, Е. Хемінгвея; Фішер контекстуально згадує Гомера, Софокла, Аристофана, Плавта, Дж. Бокаччо, Дж. Чосера, Ф. Війона, В. Шекспіра, Вольтера, С. Річардсона, Дж. Ванбру, В. Вичерлі, В. Конгріва, А. Бенн, Р. Манфорда, Р. Тайлера, Р. Емерсона, Д. Торо, Н. Готорна, Г. Лонгфеллоу, Л. М. Чайлд, О. Вайлда, Дж. Сантаяна, С. О. Джуєтт, Дж. Апдайка, А. Міллера, Е. Гемінгвея, Дж. Стейнбека, Р. Фроста, Т. С. Еліота, С. Беккета, Д. Томаса, О. В. Холмса; Коул наводить праці Софокла, Св. Августина, В. Шекспіра, Т. Мора, Дж. Донна, Дж. Мільтона, Дж. Едвардса, В. Бредфорда, Дж. Баньяна, Л. М. Чайлд, Р. В. Емерсона, В. Вордсворда, С. Колріджа, Я. Грімма, Г. Лонгфеллоу, О. В. Холмса, В. Ірвінга, А. Теннісона, Т. С. Еліота, В. Б. Єйтса.

Гуманітарії починають свої дослідження з питань старості й старіння від часів зародження західної цивілізації (в діакронії). О. Шипілов пише, що для патріархального (архаїчного) суспільства літня людина «в силу своєї порівняльної переваги у віці майже автоматично виступає володарем влади/авторитету (*auctoritas*)» [212]. Фішер відзначає наступні важливі особливості старіння у примітивних та доісторичних спільнотах: 1) лише незначна кількість людей доживали до 50 років; 2) ці люди були наділені «авторитетом священного обов'язку» (суспільні звичаї тих часів майже незмінно включали високу повагу до старших); 3) крім ролі «старійшин» літні особи наділялися «містичністю»: вони перебували у стані сну, майже мертві, а оскільки вони не приносили користі суспільному добробуту та не могли доглядати себе, їх часто знищували [288, с. 6–9; 229, с. 102]. Повага до старих членів громади зберігалася, доки вони передавали досвід та набуту мудрість молодшим поколінням, і важливу роль відігравала пам'ять; тоді як стареча деменція «глибоко загрожувала соціальному устрою, залежному від мудрості старійшин» [288, с. 10].

Поступ культури старіння Фішер вбачає у традиціях давньогрецької цивілізації та пізньоримської імперії. Із розвитком письма зникає необхідність у передачі знань посередництвом пам'яті старшого покоління. Відтак глибока старість більше не становить загрози соціальному розвитку; крім того, примітивна практика геронтоциду стає забороненою. У східній Європі римляни розробляють систему будинків для заможних старих – герокомії (прототипи сучасних геріатричних закладів), тоді як для літніх рабів й слуг «старість була настільки жорстокою, що завчасна смерть вважалася благословінням» [288, с. 13]. На державному рівні римський сенат (*senex* – у віці) та спартанська герусія (*gera* – старий) були двома формами управління, в яких літні діячі керували в силу свого віку і не залишали своїх посад до смерті. Відтак, у більшості античних міст геронтогенез означав по суті «право займати певну посаду» [229, с. 100]. Молодь не допускалася до важливих державних посад з метою збереження усталеного порядку, а «старість вселяє до себе повагу, якщо захищається сама, якщо зберігає свої права, якщо не перейшла ні під чию владу» [198].

З позиції ЛГ наведемо припущення де Бовуар про асоціацію літнього віку в гомерівських текстах скоріше з поняттями честі та мудрості, ніж із владою (напр., образ Нестора). Водночас дослідниця звертає увагу й на висміювання старих дійових осіб, зокрема троянських демогеронтів. Арістотель вважає, що старі гомерівські персонажі (напр., Пріам і Нестор) жалюгідні тому, що вони більше не є вправними воїнами як у молодості [цит. за 409, с. 60]. Послугуючись арістотелівськими працями при аналізі художніх текстів античного світу, Фолкнер пише, що у творах давніх греків поняття віку має символічну цінність, а бінарна опозиція молодості / старості співвідноситься з концептуальними структурами – владою / безпомічністю, традиціями / інноваціями, мораллю / корупцією, безглуздістю / мудрістю, діяльністю / спогляданням [281, с. xvii]. Загалом, за Фолкнером, у давньогрецькій літературі тема старості є дуже поширеною, а характер її репрезентацій незмінно похмурий і негативний [281, с. xii]. Дослідник стверджує, що жоден із її важливих представників не оминув цю тему своєю увагою, бодай частково. Фолкнер спостерігає песимізм на рівні мови: так, у репрезентаціях літнього віку в творчості Гомера і Гесіода домінують негативні епітети *ненависний, проклятий, важкий, сумний* [281, с. xii]. Старість займає маргінальне місце у давньогрецькому суспільстві та художній літературі.

З одного боку, в окремих художніх текстах античного періоду літніх персонажів відтворювали з шаною і великою повагою (трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда); з іншого – через МК література була сповнена гострою і гіркою сатиричністю, спрямованою на літніх осіб, репрезентованих як порочних тиранів (комедії Арістофана й Плавта). Та навіть у негативному відтворенні геронтогенезу Фішер вбачає вияви шани, оскільки «сатиру зрідка використовують проти слабких; її сила походить з піднесення її об'єкту» [288, с. 16]. Полярність у ставленні до літнього віку присутня у драмах Есхіла «Агамемнон» та «Перси»; трагедії Софокла «Едів в Колоні»; драмах Евріпіда «Алкеста», «Гекуба» та «Троянки». На думку де Бовуар, перші трагіки наділяють своїх старців надлюдськими величчю та гідністю в поєднанні із гіркою журбою через усвідомлення невблаганності фатуму, що надає їм майже релігійної святості. Евріпід же конструє своїх літніх дійових осіб безнадійно песимістичними [229, с. 104]. Антична комедія і зовсім стигматизує старіння: літні персонажі мають другорядні ролі в комедіях Арістофана («Арахнянки», «Хмари», «Оси», «Лісістрата», «Плутос», «Жінки в народних зборах»), утілюючи «гріхи й дурощі пізньої зрілості». Старість у згаданих вище творах є привідом для знущань. За допомогою психоаналізу де Бовуар припускає, чому геронториси фізичної слабкості й розпусти наводнювали античну комедію: «Комплекс кастрації не можна розв'язати повністю, адже для зрілого чоловіка вигляд немічного старого викликає занепокоєння щодо власної потенції. У цьому старому він ненавидить власне майбутнє, заперечуючи його сміхом – так він легко переконує себе, що ніколи не стане подібною гротескною фігурою на сцені» [229, с. 107]. Не менш жорстокі (різкі, категоричні) репрезентації геронтогенезу сповнюють комедії Менандра. На прикладі двох полярних (по-театральному стереотипних) старих драматург моделює варіанти МК у «Самії». Продовжуючи розвивати «чорно-білий» (схематичний, в кращих традиціях Арістофана) образ літнього чоловіка, Менандр наділяє своїх старших дійових осіб мудрістю та добротою [229, с. 108].

Античні філософи замислювалися про старість й старіння, інколи висловлюючи полярні ідеї. Якщо автор «Держави» через досвід Кефала репрезентує процес старіння як час спокою й звільнення від пристрастей попередніх вікових етапів, підносячи асексуальність пізньої зрілості як перевагу, то Арістотель висловлює

інші думки з цього приводу у «Риториці»: слід уникати фізичної інволюції задля збереження щастя у старості. У розділі «Риси характеру, властиві старості» переваги геронтогенезу, які підносить Платон, Арістотель пояснює розчаруваннями літньої людини впродовж життєвого шляху та вважає скоріше недоліками. У «Нікомаховій етиці» філософ ставить старіння та смерть в один семантичний ряд та відносить до речей, які відбуваються з людиною несамохіть, незалежно від її волі, відмовляє старим людям у дружбі, оскільки літні люди не приносять насолоди, і взагалі старість робить людей скупими, хоча філософ і стверджує, що «всякому старшому виявляють шану по його віку, встаючи йому назустріч, усаджуючи його за стіл і таке інше» [6]. Х. Смолл висновує, що цим твором давньогрецький філософ маніфестує «звичайне, все ще незмінне уявлення про старість з позицій етики, в якій довголіття менш за все пов'язано зі щастям, а здебільшого є початком трагедії» [409, с. 67].

У римській імперії шану мали лише заможні літні римляни, чия приватна власність гарантувалася законом [229, с. 113]. Важливою філософською працею доби є «Діалог про старість» (Катон Старший) Цицерона, в якій автор підносить значущість геронтогенезу в житті людини та політичну мудрість й цінність для суспільства старших громадян. Плавтівський портрет старого, запозичений від давніх греків під іменем Каснера або Паппуса, завжди є посміховиськом як у себе вдома, так і серед сусідів («Віслюки», «Касіна», «Купець», «Сестри Вакхіди»). Водночас Плавт створює низку доброзичливих старих дійових осіб (Евкліон у «Скарбі», Періплектомен у «Хвальковитому воїні» та інш.). Драматургія Плавта й Теренція («Андріянка», «Брати», «Форміон») стверджує повагу до літнього віку в тому випадку, якщо старі дійові особи не зловживають своїм авторитетом для задоволення власних пороків [229, с. 117].

На формування культурно-історичного тла Середніх Віків у сприйнятті старіння вплинуло вторгнення варварів у Західно-Римську імперію та становлення християнства як світової релігії. Перший чинник імплементавав МК, переможцями в яких ставали молодші генерації, підносячи таким чином культ молоді. З одного боку, значною заслугою християнської церкви була розбудова притулків й лікарень та запровадження милостині, чим користалися літні мешканці Європи. З іншого боку, хоча християнські слу-

жителі і спиралися на заповіді Закону Божого, зокрема шанування батьків, утім аскетичний та доволі фанатичний дух доби середньовіччя не сприяв формуванню культу сім'ї [229, с. 126]. Крім того, ідея скидання з престолу як символічна передача влади від батька до сина, що лежить в основі християнської ідеології, посилила міжпоколіннєве непорозуміння. Тоді як концепція Священної Трійці виявилася занадто складною для пересічних парафіян у середньовіччі, у взаємовідносинах Бога-Отця та Бога-Сина зрозумілим став образ Ісуса Христа, який згодом набув верховної влади, що помітно в образотворчому мистецтві та церковно-повчальній літературі [229, с. 133–134].

В. Робак доводить, що на відміну від ставлення до пізньої зрілості в античності, представники старшого віку в період Середньовіччя зневажалися: «переваги старості в епоху жорстокості та насильства нічого не значили. Соціально значущими стали інші статусні характеристики – передусім багатство, походження. У суспільному житті тієї епохи старша вікова когорта людей практично була непомітною. Про них важко знайти згадку у джерелах того часу, вони не розглядались як окрема соціальна група. У соціальній ієрархії вони перебували на самому дні, а з точки зору права не мали жодних привілеїв. Хоча старші люди стояли на чолі духовенства, Церква трактувала їх суворо» [159, с. 76].

Отже, під час раннього періоду середньовіччя старі були майже повністю виключені з громадського життя [229, с. 127]. З 1000 р. у жестах (фр. *chansons de geste*) та придворних лицарських романах відсутні будь-які ознаки старіння: хоча їхні персонажі довгожителі, роки ніяк на них не впливають (напр., королю Артуру більше 100, вік Ланселота, Гвіневри і Гавейна коливається між 60 та 80 роками). Додамо, що, за де Бовуар, схожа тенденція ігнорування старіння існує у текстах трилерів та коміксів ХХ ст. На прикладі іспанського героїчного епосу («Пісня про Мого Сіда») дослідниця висновує, що героїзм дійових осіб був доступний молоді, тоді як літні персонажі були усунуті від активних дій. Більше того, у західній культурі стає популярною легенда про короля Ліра (протосюжет шекспірівської трагедії), яка відображала реальний стан речей у міжпоколіннєвій взаємодії – спадкоємці часто зневажливо ставилися до позбавленого статків батька [229, с. 131].

Від часів античності геріатрія не надто цікавила мислителів. Фішер припускає, що за часів Середньовіччя досвід старіння в Єв-

ропі зазнав змін, зокрема середня тривалість життя дещо знизилася [288, с. 17]. То були часи переважно молоді, а процеси старіння відбувалися надто швидко. У поезії вагантів та голіардів виразно лунають мотиви *saepè diem* та страху старіння у наступних рядках збірки «Карміни Бурани»: «Школяр іде на хитрощі... / Не так було в минулому, / Яке давно забули ми: / Тоді ми не лінилися – / Аж до сивин училися... / Що вчителі теперішні – / Пташата неоперені, / Сліпих ведуть сліпенькіі...» («Занепад освіченості»); «Серце слабне, кров не грає, / Минаються радощі: / Старість люта нас лякає / І хвороби старості» [116, с. 388–389]. Ф. Арьєс посилається на репрезентацію відразливого старого покрученого горбуна з жовтими поодинокими зубами, змальованого французьким поетом Е. Дешаном (XIV ст.): «Запахи гниття пронизують його ослабле тіло, яке нездатне більше їх стримати. Такі ознаки навислої смерті» [10]. Інші ознаки старіння присутні в поезії Ф. Війона, зокрема у «Скарзі красуні зброярки», стара героїня якої гірко оплакує молодість, ледве утримуючись від самогубства: сиве волосся, гнилі зуби, зморшки, згаслий погляд, обвисле тіло (розділ «Іконографія *masabre*») [ibid.].

Та попри це авторитет геронтократії підтримувався християнською церквою на чолі з інститутом папства. Подібно до античності у середньовіччі шанувалися лише представники еліти у літньому віці. Схоласти середньовіччя, трактуючи людське життя як серію короткочасних етапів, більше цікавилися проблемами вічності, а не питаннями довголіття [259, с. 33]. Дослідники ЛГ завважують тогочасне захоплення паломництвами, що породжує метафори життя-мандрівки, фізичної і духовної. У цей період концепт часу набуває дедалі чіткіших обрисів. З'являються перші механічні годинники, інстальовані у церквах та ратушах для точного вимірювання часу, що було необхідно для здійснення торговельних угод; раніше аморфні уявлення про час почали набувати конкретики. Його символи у пізній середньовічній іконографії асоціювалися зі смертю, занепадом та крахом (напр., фігури Батька-Часу чи Жнеця-Часу у слов'янській міфології мали вигляд скелета з косою або старого з книгою [10]).

У літературі пізнього середньовіччя відчутне протиставлення мудрої старості наївності дитинства та прагнення «представників молодшого віку досягти духовного стану літніх людей» [259, с. 8]. Прочитуємо таке ідеологічне потрактування літнього віку в трак-

таті Данте «Convivio», що являє собою своєрідний діалог із «De Senectute» Цицерона. Це світовідчуття різко контрастує із ейджистськими стереотипами сьогодення, коли імітація старшими людьми поведінкових моделей молодших вікових груп нав'язується культурою. Додамо, що за часів середньовіччя геронтогенез почали усвідомлювати як «специфічний період людського буття, коли людина відходить від активної діяльності і їй має бути забезпечений належний догляд» на основі професійних об'єднань та за допомогою церкви [159, с. 75–76].

До середини XVI ст. жінки були відсутні як у філософських роздумах, так і на зображеннях середньовічної іконографіки [259, с. 26]. Аксіомою стає твердження, що зовнішня краса прирівнюється до краси духовної, внутрішньої, а тому літня жінка мала залишатися максимально невидимою у суспільстві, аби не привертати увагу до своєї «потворності» [ibid.].

Хоча за часів раннього Відродження інтерес до геріатрії дещо посилюється, питання старості та старіння обходять мовчанням упродовж XIV–XV сс. Пізня зрілість згадується у в'язці зі смертю: так, у праці Ж. Жерсона надаються інструкції літній людині щодо підготовки до останнього часу [229, с. 141]. Люка Демонтіс досліджує міфічні топоси безсмертя та довголіття, популярні ще за часів античності та середньовіччя: зокрема, мапу Волспергера (1448) із зображенням острова в Атлантичному океані, де наче не було старіння і смерті, та «фонтан молодості». Розташовані у недосяжних для більшості європейців місцях, вони підтримували віру у довголіття та стимулювали спроби запобігання хвороб, пов'язаних із віком [268]. Водночас Демонтіс наводить дані пізньосередньовічних та ренесансних трактатів (А. де Вілланова– 1544, Л. Корнаро– 1558, Р. Бекон– 1683), автори яких досліджували механізми старіння та шукали наукових методів збільшення тривалості життя [ibid.]. Трактат Св. Роберто Белларміна «Про мистецтво благої смерті» (1620) спонукає Ф. Арьєса до таких висновків: «Проїшли часи могутніх старців з білосніжними бородами, як описують Карла Великого епічні поети, людей похилого віку, які розсікали своїм мечем ворогів надвоє, й були на чолі великих армій або мудро вершили правосуддя. Перед нами епоха гравюр «Сходи життя», де останні яруси зайняті відразливими розвалинами, німічними, поснулими, які впали у дитинство. Хворий лежить в ліжку. Він ось-ось помре, і, проте, нічого особливого в цей момент не відбува-

ється, нічого, що нагадувало б великі драми, в кімнаті вмираючого в трактатах *artes moriendi* XV ст.» [10].

Якщо життєвий цикл у середньовіччі уявляли у формі кола, то від XVI ст. провідною його метафорою стала піраміда або сходи, що ведуть нагору у центрі, а далі спадають. Так, німецький драматург П. Генгенбах у п'єсі «Десять вікових етапів» (1515) показав життя людини у вигляді кар'єрних сходів, кожна сходи́на яких регламентована чеснотами та вадами. Тож поступово формувалася нова когнітивна мапа життєвого курсу людини: «Час набуває нового, більш проникливого значення... акцент робиться на здоров'ї та контролі тіла» [259, с. 23]. Образ сходів, які підіймаються та спадають, виник на ідеях гріховності, мінливості та швидкоплинності і одночасно створює ілюзію довголіття та впорядкованості життєвих етапів [259, с. 26]. Відтак цей мотив трансформує відчуття збентеження та дезінтеграції, властиві віковій ідеології XVI та поч. XVII ст. Новий погляд на ієрархію вікових етапів, зокрема на пізню зрілість, пропонує ідеал визначеності та безпечного плину життя. В художніх текстах Дж. Бокаччо і Дж. Чосера з їхніми можновладними й безглуздими літніми рогоносцями, поезії Війона з потворними літніми чоловіками, комедії дель арте зі старим Панталоне, спостерігаємо наслідування традицій давньоримської сатири. До цієї групи текстів реалістично-песимістичного відтворення ренесансного геронтогенезу де Бовуар додає популярну легенду про Велізарія, якого було позбавлено статків та осліплено у старості (насправді цей візантійський полководець до смерті залишався зрячим). Легенда про нього уособлювала нещастя дуже пізньої зрілості, сповненої залежності, немічності та страждань. За часів античності та середньовіччя сформувався «містичний зв'язок між старістю та сліпотою», в якому незрячість символізувала розсуспільнення. До того ж, через катаракти та відсутність офтальмології багато старших людей насправді були сліпими [229, с. 144]. У негативному руслі репрезентують геронтогенез поети XV–XVI ст., не приховуючи відрази перед фізіологією старості: акцентувалися зів'ялість, руйнівні наслідки хвороби або безсоння, поодинокі зуби, задишка. За Арьєсом, на тогочасних поетів впливала епоха з «більш жорстокою і більш реалістичною уявою розкладання трупів або всього нічого, що знаходиться всередині людського тіла» [10].

У цей же час у збірці «Приватні бесіди» Еразм Роттердамський за допомогою полілогічної нарації викладає свої погляди на старін-

ня обох статей. Гуманіст розглядає геронтогенез зсередини (в першу чергу як стан душі Глікіона), а не зовні (фізіологічні вияви у незадоволеного Полігама). Вчений конструює ідеальний геронтопортрет в образі Глікіона, який дотримується помірності в старості та виглядає на декілька років молодшим за своїх однолітків (Євсевія, Пампіра та Полігама). У художніх репрезентаціях старіння особливому зневаженню піддавалися літні жіночі персонажі, починаючи з титульної дійової особи драматизованої новели «Селестіна» (Ф. де Рохас). Вперше протагоністом літературного твору виступає літня жінка (звідня й колишня повія), уособлюючи прагматизм, скупість, хтивість, розрахунок – негативні риси, якими часто необгрунтовано наділяють пізню зрілість. Попри цей комплекс характеристик Селестіна демонструє активну стратегію старіння, хоча її доля обривається трагічно. У вірші Ж. дю Белле «L'Antérotique de la vieille et de la jeune» поет нищівно критикує колишню брудну й хтиву повію, яка лицемірно демонструє крайню побожність, вводячи бінарну опозицію молодості / старості, яку підхоплюють сучасники поета – А. д'Обіньє, К. Маро, Ф. Депорт. Єдиним захисником літнього жіноцтва у Відродженні де Бовуар вважає П. Брантома, який у автобіографічній книзі «Життя галантних дам» стверджує любовні втіхи у пізній зрілості, оскільки старші жінки ще можуть залишатися прекрасними та коханими і після 70-річного рубежу [229, с. 151].

В італійській комедія дель арте стверджуються наступні стереотипи літніх дійових осіб: Панталоне, завжди закоханий, його друг Лікар, йолоп, та стара звідниця (Н. Мак'явеллі, Рудзанте). П'єси XVI ст. висміювали нуворишів, зокрема тенденцію останніх «купляти» собі молодих дружин: гіпертрофовані й карикатурні образи старих були безпосередньою реакцією глядацької аудиторії та драматургів, чиї численні твори із варіаціями наведених вище персонажів користувалися великою популярністю.

Підводячи підсумок у ставленні західної цивілізації до геронтогенезу й старіння, де Бовуар доводить: «стара людина не була справжньою людиною, власне людиною, а радше людською межею; вона перебувала на периферії людського стану; вона не була визнана у самій собі» [229, с. 163]. З іншого боку, при вивченні пізньої зрілості історичних осіб Англії і літературних персонажів британських письменників на зламі XVI–XVII cc. К. Мартін висновок, що процеси старіння в той час усвідомлювали на індивідуаль-

ному та колективному рівнях. Більше того, вівся супротив проти індивідуальних соматичних трансформацій, проти суспільних переконань, що старість апіорі означає втрату фізичних і розумових здібностей, проти вимог «розсуспільнення» літніх англійців із дотриманням пристойної поведінки. Водночас будь-які спроби старших людей ігнорувати вимоги часу сприймалися із презирством і висміюванням [359]. Драма епохи Реставрації та елизаветинського театру засвідчує цю тенденцію п'єсами Дж. Чапмена «Сліпий жебрак з Олександрії», Дж. Марстона «Незадоволений», Т. Міддлтона «Спіймати старого», Б. Джонсона «Вольпоне, або Лис», «Варфоломеїв ярмарок», В. Шекспіра «Венеціанський купець», К. Марлоу «Мальтійський єврей» тощо.

Винятком з цієї ситуації на межі XVI–XVII ст. стала шекспірівська трагедія «Король Лір». Х. Сміт доречно наводить наукову працю сучасника Шекспіра Андреаса Лаурентіса «Міркування про збереження зору: хвороби меланхоліків; інфлюенція і старість», яка демонструє інноваційне для свого часу розуміння старіння як гетерогенного процесу, схоже на сучасні геронтологічні інтерпретації літнього віку [412, с. 235]. І хоча Бард неодноразово створював шляхетні геронтопортрети у своїх драматичних текстах (Джон Гонт у «Річарді II», королева Маргарита у «Річарді III»), лише у «Королі Лірі» літній герой стає центральним персонажем, який уособлює людяність та «весь абсурдний жах нашого існування» [229, с. 165]. Де Бовуар вбачає типологічну паралель між трагедіями Софокла та Шекспіра у мотивах блукання-поневір'яння (у тому числі й ментального), що ще рельєфніше конструює іншість старих Едіпа у Колоні, Глостера та Ліра в англійському степу, та божевілля, яке античність та середньовіччя наділяли сакральними й пророчими якостями [229, с. 166]. Оскільки кожне гуманітарне (і деякі медичні) дослідження старіння й літнього віку так чи інакше апелює до шекспірівської трагедії, формуючи значне інформаційне поле, обсяг якого сягає сотні сторінок, спробуємо вивести їхній спільний знаменник – хрестоматійна трагедія літньої людини віддзеркалює універсальні проблеми геронтогенезу, притаманні різним культурам та різним епохам (докладне прочитання драми «Король Лір» В. Шекспіра з позиції ЛГ виконано в рамках дослідження МК у Розділі II).

У XVII ст., за переконанням де Бовуар, політична і державна влада в Західній Європі знаходилася в руках молоді (за винят-

ком правління Людовика XIV та інституту папства). Цей час був надзвичайно складний для літніх людей: на 40-річних дивилися як на престарілих, а для 50-річних не було місця у соціумі [229, с. 167–168]. Прочитуючи Лафонтена, Ф. Арьєс викриває жорстоке ставлення тогочасного суспільства до старших людей, які прагнули довгого життя: «Найбільше схожий на мерця більше всіх не хоче вмирати» [10]. Особливо потерпали літні жінки – в художній літературі Ф. Кеведо глузував з відьом, економок та дуеній, образи яких уособлювали для іспанця старість. У французькому театрі Ж.-Ж. Мольєр наслідував традиції Теренція й Плавта, акцентуючи МК при конструюванні образів старих дійових осіб: Сганарель у «Шлюбі з примусу», Герон у «Витівках Скапена», Гарпагон у «Скнарі» постають недовірливими й нерозумними, кмітливими й довірливими, залякуючими й боязкими літніми чоловіками.

У той же час П. Корнель конструює піднесені літні персонажі у своїй творчості («Сід», «Гораций», «Пульхерія»). Драматург не просто лобіює гідне місце літній людині в сучасному йому суспільстві, а «вимагає право на любов до старіючої особи» [229, с. 173]. П'єси П. Корнеля, ідеї Ш. Сент-Евремона, поезія Ф. Мейнарда вперше репрезентують доволі вишуканий образ літнього чоловіка у літературі XVII ст.

Пуританство відіграє важливу роль у шанобливому ставленні до літнього віку в XVII ст. Особливе піднесення літнього віку має місце в колоніальній Америці та згодом новоутвореній незалежній державі. Д. Фішер стверджує, що серед колоністів до 65-річного віку доживали лише 2 відсотки населення, тоді як, наприклад, у другій половині XX ст. цей віковий рубіж долає понад 20 відсотків американців. Дослідник наводить чимало зразків дидактичної літератури (переважно проповідей), покликаної пояснити ставлення до старшого віку, найвідомішими авторами яких є Інкріз та Коттон Мезери, Дж. Ортон та інш. [288, с. 29]. Від молоді очікувалися повага, шана, зобов'язання, поклоніння та благоговіння; від американців старшого віку чекають поблажливості до молоді. Художні репрезентації цього Фішер знаходить у текстах пуританського характеру, напр., поезії Енн Бредстріт («Споглядання», 1678). Пізня зрілість символізувала для пуритан Божий дар та була особливим знаком. І старість була знаком обраних [288, с. 33]. Якщо ж американець помирав передчасно, його було автоматично віднесено до категорії грішників. Однак містичність літнього віку (при-

сутня ще в доісторичних суспільствах) мала і зворотній бік: напр., відьмацтво асоціювалося переважно зі старістю та жінками. Та попри цей бік пуритани щиро підносили літній вік: «У наші світські часи ми кажемо, що Бог схожий на старого чоловіка; пуритани казали, що старі чоловіки схожі на Бога» [288, с. 35]. Ще одним цікавим прикладом пуританської вікової іконографіки є образ ангела за подобою 70-річного чоловіка [288, с. 33]. Фішер стверджує, що повага до старості зберігалася і певний період часу після Війни за незалежність. Одним із очевидних виявів шани було відведення найкращих місць під час церковних Богослужінь не найбагатшим або найвідомішим прихожанам, а найстарішим. Церковні старійшини та директори шкіл виконували свої обов'язки до останнього дня. На прикладі кар'єрних шляхів таких пуританських діячів, як Дж. Вінтроп, В. Бредфорд, Р. Вільямс та В. Бірд, Фішер доводить, що пізня зрілість відкривала шлях до політичної влади [288, с. 48].

Водночас піднесення літнього віку було примусовим з економічних причин. МК виникали через володіння земельними ресурсами, що гарантувало старшим американцям силу та владу [288, с. 52]. Подібну тенденцію в Європі спостерігає й Ф. Арьєс: «В урбанізованому і осілому світі XV–XVII ст. люди років 50, що вважалися тоді старими, намагалися якомога довше зберігати економічну активність і тримати управління своїм майном у власних руках» [10]. У XVII ст. літні американці майже ніколи не жили на самоті. Традиційна сім'я нараховувала три покоління, і саме молодші залежали від найстаріших, а не навпаки [288, с. 56]. Відтак, повноваження та привілеї старших генерацій були міцно закріплені у суспільстві. Шанування літнього віку, таким чином, створювало суспільну безперервність, стабільність, баланс і порядок [288, с. 58–59].

Не існувало поняття «виходу на пенсію» у літньому віці, адже старші люди через виснажливу працю просто не доживали до «пенсії». Правило «старша людина означало краща, а найстаріша – найкраща» [288, с. 60] розповсюджувалося лише на соціальний прошарок заможних пуритан. Фішер констатує той факт, що незаможні старі американці, зокрема овдовілі жінки, зазнавали презирства з боку суспільства. У XVII ст. фізичний стан багатьох американців у старості був позначений хворобами. Утім вони найбільше страждали духовно, ніж фізично, часто через відчуття самотнос-

ті [288, с. 68]. Попри це від них очікували енергійності та активності, у тому числі у громаді. Оскільки молоді не дозволяли займати керівні посади (а літнім громадянам їх залишати), у суспільстві назрівали обурення та ворожість, формуючи відкриті МК [288, с. 69]. Тим часом соціальне обурення знаходило вихід у театральних виставах британських драматургів у себе на батьківщині та в Америці: в комедіях періоду Реставрації «дратівлива старість» була об'єктом гострої сатири, подібно до п'єс Аристофана та Плавта в античності. Геронтогенез у творах Дж. Ванбру «Скривджена дружина», В. Вичерлі «Кохання у лісі», В. Конгріва «Старий холостяк», комедіях Афри Бенн демонструє неприховані ейджистські стереотипи – експлуатацію молодих людей багатими, жадібними, розпусними й безсоромними скнарами. Ці імпліковані атаки на літній вік (за Фішером, глузування є формою люті [288, с. 70]) існували тривалий час поруч із формальним піднесенням старших членів громади. У ранньоамериканській культурі тема старого скнари була одним із популярних і рекурентних мотивів. У спілкуванні з молоддю літні американці відчували емоційну дистанцію. Відкрита ворожість була заборонена, однак і теплі почуття не заохочувалися. У XVII ст. старі американці часто скаржилися, що почували себе чужинцями у власній громаді, ізгоями власного часу [288, с. 72]. Старіння в пуританській Америці було сповнене душевного болю. Фішер вбачає іронію в тому, що «надзвичайна соціальна сила літніх громадян супроводжувалася нищівною психічною слабкістю. Старість була піднесена законом і звичаєм, але уражена у самісеньке серце» [288, с. 73]. Ця амбівалентність зберігалася впродовж наступних двох століть. Водночас Війна за незалежність принесла зміни до пуританського піднесення літнього віку, випустивши зі скриньки Пандори міжпоколіннєві конфлікти, спричинені питаннями влади і незалежності.

У Новому Світі життєвий цикл колоніального періоду визначає сформована в середньовічній Європі метафора подорожі як відкриття або духовного паломництва [259, с. 34]. Коріння набожності пуритан Е. Елліотт вбачає у новоанглійському кальвінізмі, побудованому на принципах «єдності, тяжкої праці та самозречення», поєднанні віри та оптимізму [67, с. 244, 257]. Т. Денисова, окреслюючи коло засадничих ідей пуританської традиції США, зазначає: «Чітка релігійна ідеологема визначила спірітуалістичну тональність всієї, навіть найпрактичнішої діяльності колоністів, виокрес-

лила низку провідних, визначальних для становлення громади-нації-держави параметрів. Комплекс пуританства слугував водночас і релігійним (теософським) ядром, й організатором соціокультурної історико-політичної його оболонки» [60, с. 37].

Очевидно, що життєвий шлях, як і духовне паломництво пуританина, були чітко детерміновані церквою. Оскільки кінцевою метою життєвої подорожі була підготовка до смерті та зустріч із Всевишнім, то літній вік здебільшого трактували як знак обраних [259, с. 38]. Віруючі пуритани продовжували розвиватися навіть у пізній зрілості, адже релігійні постулати створювали сприятливі умови для реалізації духовних та емоційних потреб літнього населення. Крім Біблії, яка була «взірцем для структурування життя в усіх його різновидах» [60, с. 37], Т. Р. Коул говорить про популярність серед пуритан роману-алегорії «Подорож пілігрима» (1678) Джона Баньяна. З позиції ЛГ на цьому історичному зрізі важливою є друга частина книги «Христіана та її діти» (1684), головна героїня якої завершує своє паломництво у літньому віці. Показ геронтогенезу витриманий у дусі пуританської парадигми суперечності духу й тіла: Христіана уособлює водночас фізіологічні обмеження та духовне зростання старості. Надалі, як зазначив Т. Коул, відокремлення емоційного розвитку від інволюційних змін стане нормою у протестантській Америці [259, с. 47], зумовлюючи ейджистську стереотипізацію.

Хоч пуритани сприймали старіння як «священне паломництво до Бога» й шанували літніх людей, старість проте не гарантувала поваги, влади або благополуччя, особливо для жінок, яких у старості часто зневажали, оскільки «відокремлення духовного зростання від фізичного старіння набуло поширення в протестантській Америці» [259, с. 47–49]. Запорукою щасливої старості вважалася незалежність літніх батьків від дорослих дітей: багатодітні родини перших поселенців мали достатньо території для окремого проживання. Водночас вони зберігали тісний зв'язок із родинами своїх дітей і онуками. Самотніх літніх батьків не залишали самих по собі: вони отримували соціальні виплати і мали певні громадські обов'язки [259, с. 51]. Високого статусу набули забезпечені вдови, тривалість життя яких значно перевищувала тривалість життя чоловіків.

Поліпшення гігієни у **XVIII ст.** призвело до збільшення та омолодження населення та подовження тривалості життя по всій Європі: все більше європейців доживали до 80-річних та навіть 100-річ-

них ювілеїв [229, с. 180]. Це сприяло активній динаміці старіння – відвідування літніми людьми громадських заходів, театральних вистав, художніх салонів. Так, зростаючий середній клас забезпечив себе ідеологією, яка надавала більшу цінність старості [229, с. 182]. Формується новий тип літнього європейця – купця, «друга людства», «шукача пригод», «мирного героя з палицею замість меча», який живе спокійним сільським життям та понад усе цінує моральні принципи [229, с. 182]. Наприклад, в Італії роль купецького стану була провідною попри той факт, що політичну владу утримувала аристократія. Купець символізував втілення здорового глузду, прямолінійності та чесності [229, с. 188]. Бовуар вважає XVIII ст. епохою відкриттів часу й простору, а не лише цивілізованої дорослої людини: європейці середнього віку впізнавали себе у старих, якими вони самі мали стати одного дня. У пізній зрілості голова родини продовжував контролювати своє майно, насолоджуючись стабільним економічним станом.

К. Густафсон стверджує, що у XVIII ст. вік здебільшого вважався радше фізіологічною реальністю, ніж соціальною конструктом [304, с. 528]. У першу чергу, це стосувалося літніх жінок, які у старості, як правило, переживали чоловіків: «зовнішність старіючих жінок оцінювали на порядок пристрасніше» [304, с. 531]. Наприклад, в Англії основними маркерами геронтогенезу впродовж століття були стан здоров'я та зовнішність літньої людини [304, с. 531]. Не дивно, що акцент на соматичі призводить до стигматизації старіння. За Густафсон, літні літературні персонажі доби (напр., мадам Дюваль у романі Ф. Берні «Евеліна») піддаються насмішкам саме через вікову приналежність, хоча вони були би ідентифіковані в сучасній науці про літературу як дійові особи середнього віку [304, с. 534]. Цікаво, що на матеріалі ретельного прочитання фонвізінівської комедії «Недоук» О. Дзюба висновує про старість як бажаний та безпечний період онтогенезу у дворянській Росії XVIII ст.: активний і освічений Стародум ставить понад усе чесноти й служіння суспільству. Літня дійова особа є «ідеальним витвором Петровської епохи, але наділений також рисами архетипної структури – «мудрого старого», організатора світу... персонаж позбавлений таких рис, як ветхість, дряхлість. Його вік пов'язаний із силою, міццю, бажанням змінювати навколишній світ» [271, с. 61].

У французькому театрі викристалізовується інший образ літньої людини. У деяких п'єсах П. Бомарше діють старі чоловічі пер-

сонажі, наділені внутрішніми пристрастями, що дивує їхнє оточення [229, с. 185]. Утім у «Севільському цирюльнику» Бартоло є стереотипним закоханим, подібним до мольєрівських стариганів. В італійському театрі образ Панталоне, який у XVI та XVII сс. традиційно зображувався відразливим і хтивим купцем, зазнав значних трансформацій. Хоча у своїй ранній творчості К. Гольдоні наслідував традиції комедії дель арте, і його версії Панталоне були вкрай непривабливі, у творах зрілого періоду драматург репрезентує літні чоловічі образи з великою повагою (однак не без іронії) [229, с. 188]. Так, відомий з часів Дж. Чосера персонаж заможнього літнього купця набув ще більшої популярності – оточуючі дедалі більше його поважали, чим старішим він ставав. Проте у низці провідних художніх творів доби є сумні репрезентації старіння та літнього віку. Так, у трагедії «Фауст» Гете конструює літній вік як незначний і байдужий період життя, повний розчарувань. У романістиці Дж. Свіфта формується найжорстокіший геронтопортрет доби: старіння безсмертних струльдбругів є викликом просвітницькій вірі у прогрес та розум. З точки зору ЛГ доречною здається паралель, проведена де Бовуар, між жахливою картиною геронтогенезу вічних лаггнежців та пізньою зрілістю власне Свіфта, сповненої страждань через катастрофічний фізичний та емоційний стан письменника [229, с. 189].

У Сполучених Штатах Д. Фішер відзначає період з 1770 по 1820 роки як революційний у контексті динаміки старіння. Перші сигнали з'являються вже у сер. XVIII ст.: так, місця у церквах не відводили найстарішим прихожанам, а продавали з аукціону, підносячи капітал, а не традиційну систему цінностей. За цей 50-річний проміжок американської історії влада вперше висуває вимогу виходу на пенсію державних службовців по досягненні визначеного віку (напр., голів судової присутності у 70 років [288, с. 80]). Виникає проблема визначення віку, адже в пуританській Америці громадяни здебільшого не знали точно свого віку або прагнули представляти себе старішими, ніж були насправді, на відміну від американців XIX і XX сс. [288, с. 84]. Вияви цього закодовані в одязі: у XVII–XVIII сс. моду літніх громадян намагалася імітувати молодь. Білі перуки (під сивину), сюртуки з вузькими й пократими плечима та надмірно розширеними талією й стегнами мали створювати враження людини, схиленої упродовж багатьох років. Цей тренд, що лестив пізній зрілості, змінився на зовсім протилеж-

ну тенденцію на початку ХІХ ст. Крой одягу повужчав, були популярні корсети як для жінок, так і для чоловіків [288, с. 87]. Важливу відмінність від пуританського піднесення літнього віку спостерігаємо в мові – із втратою поважності свого статусу старші американці почали зазнавати ще більшої вербальної зневаги. Так, «старець», що у шекспірівському вокабулярі мав значення «благородна стара людина», в ХІХ ст. вживається негативно.

Оксфордський словник англійської мови (до ХІХ ст.)	Український переклад	Оксфордський словник англійської мови (ХІХ ст.)	Український переклад
Greybeard = honorable old man	Старець	Negative connotation	Негативне значення
Greybeard counsell = wisdom	Рада старійшин	Negative connotation	Негативне значення
Old guard (1815) = descriptive phrase worn as a decoration	Елітні військові формування ветеранів	Old guard (1880) = reactionary, corrupt and aged politicians	«Стара гвардія», впливова група людей консервативних поглядів
Superannuated = refers to people of various ages who were disqualified from some particular service or activity by reason of their age: maids in their 40s, courtiers in their 20s, teen boys who had passed the age for school admission	Люди різного віку, звільнені від виконання певних обов'язків через вік	Superannuated = refers to men and women in their 60s and implies a kind of generalized competence	Звільнений у зв'язку з літнім віком, застарілий
Beldam = an honorable title for grandmother (XVIII ст.)	Почесний титул бабусі	Beldam = a pejorative term meaning hag or virago	Принизливе звернення на кшталт «карга» або «мегера»

З'являються нові лексичні одиниці для знущання з геронтогенезу: «codger» (ексцентричний старий, скнара), «old cornstalk» (старий невдаха), «old goat» (старий розпусник), «fuddy-duddy» (буркотун, критикан), «granny» (немічний старий), «mummy» (потворний старий), «geezer» (хрич, дідуган), «goose» (дурний старий), «galoot» (старий незграба), «bottle-nose» (старий пияка), «backnumber» (ретроград, відсталий). Водночас зникають наступні номінації «progenitor» (родоначальник), «grandame» пращур по жіночій лінії, «grandsire» пращур по чоловічій лінії, «forefather» праотець (засновник роду) тощо [288, с. 92]. Американська драматургія, зокрема комедії Р. Манфорда та Р. Тайлера (див. підрозділ 3.1), сповнена посилань на вікові відносини [288, с. 95].

XIX ст. стало плідною ерою для наукового розроблення теми старості й процесів старіння, і поруч із вивченням медичних аспектів почали з'являтися дослідження гуманітарного профілю, які вже від початку XX ст. сформувався у трьох напрямках – біології, психології та соціології. У цей час було підмічено, що якщо підвищений кров'яний тиск небезпечний для середнього віку, то для літніх людей це переважно безпечно; люди старшого віку легше переносять інфекцію, ніж молодь; спростований діагноз «смерть від старості» – літні люди помирають від хронічних захворювань [229, с. 28]. В усіх європейських країнах мав місце надзвичайно великий приріст населення, у тому числі й літнього. Крім того, стали розрізняти хронологічний (паспортний) та біологічний вік людини; виявили, що на старіння впливає низка чинників: стан здоров'я, спадковість, довкілля, емоційні стани, колишні погані звички та рівень життя.

Через промислову революцію, урбанізацію та формування пролетаріату [229, с. 192] становище літніх робітників стає катастрофічним, оскільки вони не можуть пристосуватися й впоратися із пришвидшеним ритмом праці. Науковці (Бовуар, Коул, Фішер) відзначають значне зростання старих волоцюг і жебраків та загалом знедолених людей похилого віку (Англія, Франція). Подібно до короля Ліра з однойменної трагедії, фізично ослабленим батькам доводилося віддавати капітал дітям, а останні інколи утримували їх, знущаючись, упроголодь [229, с. 194]. У контексті ЛГ є чимало прикладів художнього відтворення цього мотиву у французькій літературі: «Eusèbe Lombard» А. Тер'є, «Autour du clocher» Г. Февре та Л. Депреза, «L'Aveugle» Р. Мезруа, «Le Père Amable»

Г. Мопассана. Найпотужнішим виявом МК є інтертекстуальний роман Е. Золя «Земля», сучасна версія трагедії короля Ліра у ХІХ ст. Де Бовуар переконана у випадках батьковбивства, посилаючись на твердження історика Ж. Е. Боннемера, що старих людей часто ховали ще напівживими [229, с. 195]. Загальноприйнятою була порада літнім громадянам не ділити майно між своїми дорослими дітьми за життя.

Отже, духовні та психологічні чинники, дискомфорт, незадоволеність життям, страх і постійна занепокоєність у старості мають негативні фізичні наслідки, що фактично призводять до смерті [229, с. 31]. У ХІХ ст. було зосереджено увагу на соціальному вимірі старіння: увагу дослідників привернуло послаблення адаптації до нових ситуацій та опір змінам. Проте було доведено, що чим вищий інтелектуальний рівень людини, тим менше помітна тілесна інволюція. Твердження де Бовуар про активність та незатьмарений розум багатьох літніх людей до самої смерті є революційним у контексті вікових стереотипів її доби. Вона зазначила: «Допоки дух зберігає гармонію та наснагу, людина має добре фізичне здоров'я: щойно інтелект зазнає потрясінь, фізичний стан погіршується» [229, с. 32]. Одним із важливих письменників ХІХ ст., який сприяв позитивній динаміці старіння в літературі, є В. Гюго. У поезії «Легенда віків» та романі «Знедолені» романтик створює епічні репрезентації літніх героїв, надаючи їм благородство духовних рис. Поетична збірка «Мистецтво бути дідом» одразу здобула популярність у французів, започаткувавши новий мотив у літературі – взаємодію літніх людей з онуками. Загалом, репрезентації літнього віку та старіння побутують у творах всіх видатних письменників ХІХ ст. (Ф.-Р.Шатобріан, Ч. Діккенс, О. Бальзак, Г. Флобер), виписані переважно у реалістичному ключі.

Кардинальні зміни у процесах старіння відбуваються у західній цивілізації при переході від аграрного суспільства до індустріального: завдяки гігієнічній профілактиці значно збільшилась кількість людей літнього віку; через нові економічні технології сформувалися нові професії та зникли старі (що призвело до втрати робочих місць, доходу та статусу літніх громадян, як, наприклад, у драмі «Ткачі» Гауптмана); внаслідок потужної урбанізації відбувся відтік молоді з сільських місцевостей, зник інститут розширеної родини (співіснування декількох поколінь в одному господарстві) та натомість виникла нуклеарна сім'я (батьки-діти); на-

решті, стрімкий розвиток масової освіти й писемності практично позбавив старших людей шанування, відібравши в них перевагу знань і мудрості [288, с. 21]. Старість все більше асоціюється із втратою патріархальної влади, усвідомлення чого формує новий тип літньої людини в англо-американській літературі: персонажі С. Колріджа («Поема про Старого Мореплавця»), В. Вордсворта («Старий жебрак з Кемберленду», «Подорож старого», «Саймон Лі, старий мисливець»), В. Ірвінга («Ріп Ван Вінкль») уособлюють маргіналізований й безпритульний образ Іншого, подібно до Едіпа в Колоні [259, с. 74–76]. Попри це, вважає Ф. Арьєс, «у XVIII–початку XIX сс. прекрасний сивий патріарх з картин Жан-Батіста Греза замінив собою старезного огидного старого з пізньосередньовічної поезії. Прекрасна старість більше відповідала романтичній темі прекрасної смерті» [10].

Просвітницька модель «батьорого і міцного старого, який вбачає сенс свого існування у служінні батьківщині», яка репрезентувала літніх персонажів у російській літературі XVIII ст., здебільшого зберігається і в художніх текстах XIX століття авторства Пушкіна, Грибоедова, Толстого [271, с. 62]. Проте нова епоха пропонує більш природні й фізіологічні зображення старіння: з позицій ЛГ порівняння старого князя Болконського з дитиною є ейджистським [271, с. 67], подібно до того, як порівнюють з дитиною літнього Соріна у «Чайці» [202, с. 46]. У російській літературі порубіжжя серед інших письменників А. Чехов репрезентує пізню зрілість у короткій прозі [239, с. 181] та драматургії (вивчення геронтомотивів у п'єсах письменника див. у підрозділах 2.6 та 2.7). Похиле подружжя Якова й Марфи у «Скрипці Ротшильда», старі Узелков й Шапкін у «Старості», літня Василіса в оповіданні «Студент», Щеглов у «Тріфоні», міщанин Зотов у «Нахлібниках» представлені переважно іронічно, відсторонено й небагатослівно – деякі з них відчують жаль за молодістю (у спогадах) або екзистенційну тугу, демонструючи «складність простоти» [86, с. 1998] чеховських наративів.

Хоча у XIX ст. знання про старість і старіння залишалися доволі обмеженими, у своєму огляді європейської ментальності Нового часу Б. Бастль стверджує, що тема віку людини (і зокрема старості) потрапляє в центр уваги західної думки саме у цьому столітті. Додамо, що іронічність, притаманна потрактуванню вікових питань, зникає лише у XX ст., «коли насправді реальною стала можливість разом дожити до старості» [12, с. 264].

Глибока криза у вікових відносинах американського суспільства почалася задовго до урбанізації, індустріалізації та загальної освіти [288, с. 102]. Стрімке демографічне зростання старіння у XIX та XX сс. завдячує великою мірою дотриманню санітарних норм [288, с. 106]. Якщо у ранньоамериканському суспільстві батьки помирали, коли молодша дитина ще жила разом з ними, то з XIX ст. наймолодша дитина залишала батьківський дім, коли матері й батькові було лише за сорок. З'явився проміжний період між зрілістю та старістю – пізня зрілість. Фішер висновує, що відтоді (після різкого зменшення смертності у дитячому віці) старість почали стереотипно асоціювати зі смертю: «Цей зв'язок до певної міри завжди існував: пуританський священник зауважив у XVII ст., що всі люди можуть померти, але старі люди повинні» [288, с. 108]. Філософію піднесення та авторитету літнього віку підточили відзначені де Токвілем концепція рівності та ідея свободи, руйнуючи колективне свідоме пуританської громадськості (на якому базувалася влада старійшин) через нівелювання ролі індивідуальності в родині, місті, церкві [288, с. 109].

На рубежі XVIII–XIX сс. американці кардинально змінюють своє ставлення до літнього віку та старіння: ще донедавна пуританське піднесення пізньої зрілості набуло ознак формальності, виявивши приховану ворожнечу та навіть ненависть до старості [288, с. 101].

У XIX ст. у Старому і Новому світах почали активно з'являтися численні розвідки, присвячені геронтологічним питанням. Зосередимося на американських працях, які складаються із текстів документальної й художньої літератури: «An inquiry into the cause of natural death, or Death from old age» Г. Боствіка 1851, «The Aged Christian's Companion» Дж. Стенфорда 1829, проповіді («Of Old Age» Т. Паркера 1854, «A Centennial Discourse delivered in the New Meeting House of the First Church of Dedham» Е. Бергесса 1840, «Honorable Old Age: A Discourse Occasioned by the Centennial Anniversary of Hon. Timothy Farrar» Т. Ф. Клея 1847); антології, які містять «коштовності» для старших американців – метафора, запозичена з назви типової для XIX ст. антології С. Д. Лентропа «П'ятдесят років і далі; або зібрання коштовностей для літніх людей» (1881). В таких збірках побутовали поради для американців старшого віку та історії пізньої зрілості: «Looking Toward Sunset» Л. М. Чайлд (1865), «Light at Evening Time» (1871) С. Холмса, «After Noodtide» (1888)

М. І. Вайт, «Nearing Home» (1868) В. К. Шенк, «Sunset Hours of Life» (1875) С. С. Нупс, «The Aged Christian's Cabinet» (1829) Дж. Стенфорда, «The Infirmities and Comforts of Old Age» (1802) Дж. Летроп. Втім, спроби піднесення пізньої зрілості у текстах ХІХ ст. виявилися марними: якщо літературні праці ХVІІ ст. приписували літнім американцям активну суспільну роль, то у наведених вище творах домінує протилежна тенденція, що демонструє старіння як час спокою та усамітнення (англ. *disengagement* означає розрив між індивідом та суспільством), безтурботності та миру [288, с. 122].

З кінця ХVІІІ ст. розпочинається культ молоді в США. Із збільшенням кількості літніх американців до старості почали ставитися із підвищеним презирством. Якщо для пуритан старіння було сповнене динаміки й сакральності, то для трансценденталістів це був процес занепаду. Наведемо фрагмент негативного трактування старості трансценденталістом Г. Д. Торо у першому розділі його знаменитого трактату «Волден, або життя у лісі» («Walden or Life in the Woods», 1854): «Багато що з того, що літні люди вважають неможливим, ви пробуєте зробити – і воно виявляється можливим. Старому поколінню – старі справи, а новому – нові... Старість годиться в наставники не більш, якщо не менше, ніж юність, – вона не так багато чому навчилася, скільки втратила. Я не впевнений, що навіть наймудріший з людей, проживши життя, збагнув щось, що має абсолютну істинність. По суті, старі люди не можуть дати молодим справді цінних порад; для цього їхній досвід був надто обмежений, а життя склалося дуже невдало; але це вони пояснюють особистими причинами; до того ж, всупереч їхньому досвіду у них могли зберегтися залишки віри, і вони просто менш молоді, ніж були. Я прожив на нашій планеті 30 років і ще не чув від старших жодної цінної або навіть серйозної поради» [213, с. 389–390]. Здається, сучасники письменника розділяють його потрактування геронтогенезу, хоча поряд із негараздами старіння (хвороби, консерватизм, бездіяльність) Р. В. Емерсон наголошує на позитивному боці літнього віку: «Допоки ми спілкуємося з тим, що підноситься над нами, ми не старіємо, навпаки, ми молодшаємо» [213, с. 232–233]. Таким чином, засновник трансценденталізму лобіює активну стратегію старіння: акцентуючи готовність молодості поглинати нові знання, мислитель закликає старість наслідувати цей приклад. У гаслі «Не дайте старості прокрастися в людський розум!» Емерсон підносить американський дух.

Ейджистські умонастрої Торо пізніше підхоплює В. Вітмен у циклі «Дні сімдесятиріччя» та есе «Відповідь старого». Потужний вплив трансценденталістської філософії та відмову у традиційній пуританській повазі до старійшин заперечують твори «The Grey Champion» («Twice Told Tales») та «Експеримент доктора Гайдегера» Н. Готорна та «Morituri Salutamus» Г. В. Лонгфеллоу, в яких американські романтики не поділяють поглядів Торо на пізню зрілість. Як зауважує Фішер, «повага до літнього віку лежала в основі суспільства XVII ст.; в XIX ст. старість перебувала все частіше на задвірках суспільства» [288, с. 122]. Тому, наприклад, у популярній комедії XIX ст. А. К. Моуетт «Мода» дійові особи похилого віку все ще стереотипно зображені або як уособлення мудрості, або як об'єкти глузування. Соціум ще довго зберігав такий популярний підхід до питання старіння, сприймаючи літніх людей або з особливим пієтетом, або зі зневагою.

Якщо за пуританської парадигми духовний розвиток був діалектично пов'язаний із «фізичним занепадом» [259, с. 47], то у вікторіанській культурі таке сприйняття й тлумачення людського життя був втрачено, і внаслідок дихотомізації екзистенційної єдності сформувалися опозиції міць/слабкість, розвиток/занепад, надія/смерть. Наступну формулу було виведено для ілюстрації ставлення до старіння за вікторіанської доби в США: той, хто жив, важко працюючи, у вірі і самоконтролі, міг заслужувати на здоров'я й незалежність наприкінці життя, так само як і на швидку, безболісну та природну смерть; тоді як ледарі, розпусники та невіруючі були приречені на передчасну смерть або жалюгідну старість [259, с. 91, 94].

Мистецтво США впродовж своєї історії також продемонструвало трансформації уявлень й сприйняття процесу старіння. До Громадянської війни старші люди посідали важливе місце у суспільному житті, оскільки визнавався їх вагомий внесок у розвиток нової нації. Цей пієтет знайшов відображення і в мистецтві, хоча засвідчило воно і деякі негативні тенденції у поглядах на літню людину. Так, наприклад, літографії «Життя та вік чоловіка» і «Життя та вік жінки» Джеймса Калтіка (1848 р.) демонструють вікові зміни, які в подальшому приведуть до маргіналізації статусу старих людей: це зниження працездатності у віці 70+, а для довгожителів (90–100 років) – фізична немічність. Після Громадянської війни, коли почало зростати масове виробництво, освіта ста-

ла значно доступнішою, а медицина пішла вперед і тривалість життя зросла, стало з'являтися дедалі більше негативних образів літніх людей. Їм все частіше приписували хвороби, ексцентричність, самотність, вони поставали безробітними і непотрібними ні роботодавцеві, ні рідним.

Як видно із наведених вище положень, кожна культурна епоха має власні (часто парадоксальні) уявлення про геронтогенез. Скрізь він неодмінно пов'язаний із амбівалентністю, одночасно концентруючи у собі досвід й страждання, духовне зростання й фізичний занепад, пошану й незахищеність. Спроби розмежування цих бінарних опозицій щодо пізнього зрілого віку може привести до стереотипізації літніх людей, що, власне, і відбувалося у другій пол. XIX ст. у США – час, який Т. Коул назвав періодом біфуркації старіння або зміни сталого режиму роботи соціальної системи. Багатогранний процес старіння вікторіанська мораль звела до низки поляризованих позитивних та негативних стереотипів, сформувавши цим підґрунтя для ейджизму XX ст. Екзистенційна цілісність пуританської традиції внаслідок потужного матеріального прогресу була фактично знівельована відокремленням у розумінні старості міцності від слабкості, змужніння від ослаблення, надії від смерті [259, с. 74]. Т. Коул підкреслює, що хоча поглиблене вивчення геронтогенезу протягом останньої чверті XX ст. сприяло висвітленню окремих аспектів старіння та вирішенню ряду пов'язаних із цим процесом проблем, менш із тим, дослідження «третього віку» у США залишаються відірваними від вікового контексту до 1920-х рр.: «через відсутність культурно переконливих та життєздатних вікових схем розуміння старшого віку американським середнім класом зводилося до моделі довічного середнього віку без будь-якого зв'язку з дитинством та старістю» [259, с. 241].

Розвиток урбанізації у XX ст. призводить до зникнення інституту патріархальної родини. Всі політичні перевороти та рухи очолювала молодь – російську революцію, італійський фашизм, нацизм, китайську та кубінську революції, алжирську війну за незалежність. У той час літні лідери пасивно займали високі пости, за окремими винятками (В. Черчіль звільнився з посади прем'єр-міністра Великої Британії у 81-річному віці, К. Аденауер з посади канцлера ФРН у 87 років). Бовуар зауважує, що інтерес до старості помітно знижується, оскільки досвід старіння було дискредитовано: «Сучасне технократичне суспільство вважає, що знання не на-

копичуються з роками, а застарівають. Літній вік означає дискваліфікацію: старість не є перевагою» [229, с. 210].

Фішер висновує, що лише на початку ХХ ст. американці почали розглядати літній вік як соціальну проблему (серед низки інших), відстаючи законодавчо від більшості європейських країн, які, наприклад, здійснювали обов'язкове страхування за віком з 1889 р. у Німеччині, 1906 р. в Австрії, 1908 р. в Англії, 1910 р. у Франції, 1912 р. у Румунії, 1913 р. у Швеції. Першу чверть ХХ ст. літні громадяни у США переважно потерпали від бідності та злиднів. Приватні пенсійні виплати були винятком. Федеральним урядом не було передбачено пенсійної системи для співробітників. І лише у 1930 р. Американська федерація праці підтримала обов'язкове страхування за віком, а впродовж наступних трьох років більшість штатів його запровадили [288, с. 174–176]. А у 1935 р. був розроблений найважливіший в американській історії проект по літньому віку – закон про соціальне забезпечення (базове право на пенсію у старості). З прийняттям цього закону у мистецтві образи людей похилого віку стали виписувати у світліших барвах завдяки поліпшенню економічного і фізичного здоров'я літнього населення.

Протягом ХХ ст. формується неабияка кількість груп впливу, асоціацій, рад та партій з питань літнього віку (найвідоміші – Gray Panthers), які активно лобюють інтереси американців пенсійного віку. Ще однією видатною правовою подією став Закон про літніх американців (1965), перша федеральна ініціатива, спрямована на надання комплексних послуг для старших людей. Із запровадженням концепції «успішного старіння» пуританська теза «довге життя – це гарне життя» знову стає актуальною [288, с. 188]. В результаті американці почали формувати здорову, продуктивну, корисну, щасливу, заможну, творчу, політично і навіть сексуально активну людину літнього віку [379, с. 39]. Та разом із тим реальність визначала і поглиблення конфлікту між представниками різних поколінь та зростання самотності літньої людини.

За Фішером, фізичні страждання старіння, настільки сильні в Америці ХVII ст., значно зменшилися у ХХ ст., чому також посприяло формування та розвиток геронтології. Крім того, вдосконалення окулярів, зубних імплантів, слухових апаратів та інших ортопедичних пристроїв суттєво змінили соматичку старості [288,

с. 190]. Наприкінці ХХ ст. основною потребою геронтології є протистояння ейджистським стереотипам (доволі потужним у США) і врівноваження потреб літнього населення з потребами інших вікових генерацій.

З точки зору ЛГ у знакових працях західної художньої літератури ХХ ст. процеси старіння та геронтомотиви лише зрідка ставилися у центр художньої оповіді. Винятками є роман-епопея «У пошуках втраченого часу» М. Пруста, «Фальшивомонетники» А. Жида та повість Е. Хемінгвея «Старий і море» з емерсонівським інтертекстом (есе «Кола»). Хоча у соціальному, психологічному та біологічному аспектах процеси старіння збагатилися з плином часу, у художніх репрезентаціях літніх персонажів домінує стереотипність: «не має значення, якщо вони суперечливі – вони настільки заявлені, що їх просто повторюють і всім байдуже, адже ніхто не звертає уваги» [229, с. 211]. Фішер прочитує у хрестоматійному тексті Хемінгвея дихотомію молодості/старості, боротьба яких призводить до тріумфу першого елемента цієї бінарної опозиції. В інших репрезентаціях старіння та пізньої зрілості в американській літературі попереднього століття переважають, на думку Фішера, емоційні зображення немічності, порожнечі та залежності літніх персонажів від молодших поколінь («Гро на гніву» Дж. Стейнбека, «Смерть найманця» Р. Фроста, «Геронтіон» Т. С. Еліота) [288, с. 125]. Окрему нішу в ЛГ займає зображення геронтопортретів доби митцями театру абсурду, в творах яких відсутня динаміка старіння – геронтогенез є не черговим віковим етапом. Абсурдистів не цікавить старість як схована під мішурою життя, або літні персонажі. Е. Йонеско та С. Беккет конструюють процеси старіння та літніх дійових осіб з метою передати своє бачення існування людства загалом.

Оскільки від часів Реформації та до початку Першої світової війни у Західній Європі філософська думка неухильно підточувала античне та середньовічне розуміння процесу старіння як містичної частини одвічного стану речей, відтоді за цей тривалий період старість і старіння розглядалися з раціональної та наукової точок зору. І лише епоха постмодернізму знову привернула увагу до духовних аспектів літнього віку. Т. Р. Коул вважає, що наприкінці ХХ ст. культуру старіння у США ускладнюють наступні соматичні та світоглядні маркери: доступність довголіття, світові фінансові кризи, швидкий розвиток біомедичних технологій та культурна криза ме-

дицини, спричинена руйнацією колись відносно цілісного християнського світогляду [259, с. xx]. Вивчення процесів геронтогенезу переважно підпадає під сферу досліджень економічних, соціальних та природничих наук, які не лише тлумачать, але й намагаються регулювати дані процеси. При згадуванні «проблеми» старості, яку вчені з відповідних ділянок науки (медицина, фармакологія, психологія, соціологія), вважається, можуть розв'язати, для пересічного загалу гуманітарне пізнання періоду пізнього дорослого віку до недавнього часу не представляло актуальності. Акцент на соматичні без належної уваги до духовних питань у вивченні завершального етапу людського життя призводить до дисоціативності, розділення душі і тіла. Т.Р. Коул нарікає на те, що на поч. ХХ ст. через здобутки медичного та наукового прогресу західна цивілізація залишає глибинний інтерес до розуміння старості у середньовічній культурі [259, с. 192]. Геронтофобія, побутування у свідомості та мовленні негативних стереотипів, пов'язаних із старістю, МК існують, на думку історика, внаслідок ослаблення уваги до духовних аспектів старіння у ХІХ та ХХ сс.

Серед низки риторичних роздумів (про причини старіння, позитивне/негативне бачення старості, приреченість геронтогенезу) Т.Р. Коул вичленовує важливі для кінця ХХ–початку ХХІ ст. питання: права та обов'язки людей похилого віку; чесноти літнього віку; успішне старіння, що є мотивами творчості сучасної художньої літератури про старіння.

Підходячи до теми з радикально лівих позицій, де Бовуар завершує огляд ставлення до старості впродовж історії західної цивілізації наступним висновком: правлячий клас байдужо спостерігав трагедії літнього віку незаможних – його зусилля, спрямовані на допомогу похилого віку, завжди були смішними. Крім МК до викликів старіння додавалися класова боротьба [229, с. 215].

Отже, якщо релігійно-общинне розуміння старості простежувалося в історії літератури західної цивілізації від до-античних часів та до кінця ХVІІ ст., то потім відбувся різкий перехід до науково-індивідуалістичного сприйняття геронтогенезу в Європі та США у період з ХVІІІ по ХХ ст., що демонструє кардинальні зміни у суспільному ставленні до геронтогенезу та його літературних виявів упродовж понад двох тисячоліть.

1.3. Функціонування стереотипів ейджизму в соціокультурному просторі

Майже сто років тому американський журналіст В. Ліппманн видає книгу «Суспільна думка», в якій, з-поміж іншого, автор вивчає природу стереотипу. Праця Ліппманна є хрестоматійним джерелом для гуманітарного знання. Автор доводить, що при формуванні стереотипу не обов'язково бачити об'єкт аби його схарактеризувати: «зазвичай спочатку ми його визначаємо, а потім розглядаємо» [114]. За необхідності заповнити прогалину людина, «необізнаний спостерігач», вибудовує відсутню інформацію за допомогою стереотипів зі своєї свідомості, а вони «маркують об'єкти або як знайомі, або як дивні й незвичайні, посилюючи відмінність» [114]. Стереотипне мислення має тенденцію відтворювати об'єкт у чорно-білому форматі: або позитивно, або негативно [369, с. 6]. При вивченні етимології лексеми «стереотип» Л. Нікітіна додає, що вона являє собою поєднання грецьких слів *stereo-s* («тверде») і *typos* («модель»), що «підкреслює постійність і ригідність як важливі особливості стереотипів» [369, с. 6]. Проте, зауважує Ліппманн, зречення стереотипів заради щоразу нового, «наївного» підходу до пізнання, збіднило би людське життя [114].

Ейджизм, який навішує негативні наліпки на людей літнього віку, «може набувати форм, схожих на расистські або гендерні упередження» – пише у 1969 р. психіатр та президент Американського національного інституту старіння Р. Батлер, вперше використовуючи термін «ейджизм» [246]). Художня література – один із важливих інструментів дослідження й осмислення старості й старіння у сучасному суспільстві, зокрема американському. За словами М. Харріс, «вивчаючи репрезентації старіння в художніх текстах, літературознавці-геронтологи сприяють усвідомленню того, як художні твори увіковічують ейджистське ставлення до літніх людей. Попри історичне панування негативного стереотипування з 1970-х рр. спостерігається обнадійлива тенденція більш достовірних та менш ейджистських геронтопортретів у прозі, поезії, драмі та автобіографії» [379, с. 201]. Перспективи ЛГ американська дослідниця вбачає у зверненні особливої уваги на ейджистські прояви, що дозволить авторам усвідомлено створювати тексти, спрямовані на розвінчання стереотипів.

У нарисі «Як стати невидимкою» медичний антрополог С.Р. Сінгер визначає надійний еквівалент плаща-невидимки – похилий вік: «Утім, не існує вікових обмежень для того, аби отримати таку річ. І взагалі, ви не можете її отримати – ви можете нею стати» [408]. Після низки експериментів вихідна теза Сінгера про соціальну непомітність особистості внаслідок тілесного старіння доводить, що травматичне переживання переходу до іншої вікової категорії – старості – має не так інтрапсихічну природу, як базується на травмогенності соціального середовища: «Невидимість спричинена тим, як вас сприймають або не сприймають. Це – відображення соціуму. Не те, щоб старі люди були невидимками, просто вони не потрапляють у поле зору інших» [408]. Сучасні літературознавці-геронтологи вказують на мотивний комплекс «невидимості» літніх персонажів як складову ейджистської ментальності [331; 377; 302].

Духовна сліпота й черствість щодо людей літнього віку, напрацьована несправедливістю та упередженим ставленням впродовж всієї історії західної цивілізації і названа в ХХ ст. ейджизмом, зумовлює травматичні переживання індивіда під час вікової кризи старіння. А будь-яка вікова криза драматизує життя людини не менше, ніж соціальна травма, невирішеність якої може розглядатися як «відхилення розвитку» [103, с. 40]. Розробляючи код тілесного в контексті старіння, М. Хепворт та М. Фезерстоун показують, як у діахронічній перспективі сформувалися негативні суспільні уявлення про старіюче тіло – у них акцентовані потворність, неробство, занепад та моральна поразка [283, с. 252].

У межах соціальної геронтології такі уявлення традиційно називають стереотипами, які визначають міжвікову комунікацію. Хоча старіння є індивідуальним досвідом, британські дослідники пропонують певні узагальнення, зокрема метафору «маски», яка стає другим «я» літньої людини: зморшки на обличчі, приховане від сторонніх очей тіло, оголеність (на графічних зображеннях) якого викликає сором, жаль, цікавість, огиду та інші емоції, «далекі від поваги» [283, с. 256].

У праці «Історії старіння». Хепворт вивчає взаємодію кодів тілесного та морально-суб'єктивного на матеріалі англійської романістики ХХ ст. і переконує, що травматичним маркером старості є зображення фізичного занепаду [312, с. 30]. У художніх текстах часті репрезентації протистояння тілесного та морально-суб'єктивного. Тіло, пише соціолог, завжди на першому пла-

ні: в системі символічного інтеракціонізму тілесне набуває сенсу у взаємодії як із само-ідентичністю, так із іншими ідентичностями [312, с. 38]. Дрю Ледер у книзі «Відсутнє тіло» (1990) розробляє концепцію «dys-appearing body» (грец. dys – префікс, що означає порушення; пропонуємо переклад як не-видиме або «безтілесне» тіло), яка полягає у відсутності тіла для суб'єкта допоки не виникають біль та хвороби. Та навіть за таких умов тіло дає про себе знати як «чужорідне», що руйнує його взаємодію із суб'єктом: «Попереднє «я» стає не-видимим» [312, с. 48]. Концепцію Ледера застосовує Оро-Пік'єрас при ретельному прочитанні дискурсу старіння британської романістики, вбачаючи змінене ставлення молодших поколінь (у родинях або соціальних колах літніх дійових осіб) до старості, хвороб і смерті та необхідності їх прийняття, оскільки вони є частиною життя [376, с. 284].

К. Вудворд висловлює таке спостереження: «У старості ми все більше позбавляємося наших фізичних тіл, навіть якщо і відчуваємо їхній тягар. Залишається лише ідея тіла – субстрату генетичної пам'яті поколінь» [447, с. 93]. Т. Каласанті, досліджуючи феномен ейджизму, наводить наступний приклад сприймання тілесного: «Люди по-різному дивляться на 25-річну та 65-річну жінок у купальниках, навіть якщо жіночі тіла нічим не відрізняються» [251, с. 9]. На думку геронтолога, справа не у наявності соматичних змін, а у значеннях, якими їх наділяють. Гендерні відмінності старіння досліджують також С. Зонтаг, Дж. Кінг, Е. Домінгез-Руе, С. Росс, К. Батаєва. Остання спостерігає несправедливість стигматизації літніх жінок у відеополі ТБ, де «вона трапляється поза сферою людської свободи – у царині біології. Жіноче соціальне значно залежить від жіночого фізіологічного, тому старіння/в'янення сприймається жінкою як провісник її «випадіння» поза межі соціальної затребуваності та як знак її переродження на не-жінку» [13, с. 174].

Проблему вікової тілесності, еротики старіння та сексуальності тіла розглядають Е. Мур і П. Рейнольдс, які відносять витоки західної тілесної «норми» до вітрувіанської моделі. Вони доводять, що «те, що не відповідає її стандартам, є несексуальним або фетишизованим, і є відхиленням, яке заворює або відштовхує» [365, с. 90]. Однак старіння невідворотно супроводжується трансформаціями тіла, зупинити або подолати які неможливо, а тому постає потреба переорієнтувати наявні уявлення про вікову морфо-

логію. Боротьба з матеріальністю, що стає детермінантною точкою в стратегії, повинна бути переосмислена і оновлена не тільки у контексті дискурсивної патології, але й з погляду ставлення до вікової тілесної зміни [365, с. 102–103].

Порівняно з іншими видами літератури драматургія представляє геронтогенез рельєфніше завдяки взаємодії вербального та візуального складників. Тіль Бріглеб так визначає її роль у житті сучасного суспільства: «Відчай та завищені вимоги як зворотній бік безперервного «стресу буття» незмінно супроводжують людину як в приватному, так і у діловому аспектах. При цьому утвердження суспільством вільної, багатой та щасливої держави в деяких випадках пов'язано з травмою для окремою особистості. І тоді це стає темою сучасної драматургії як суспільної форми виявлення особистого світогляду, яка бере на себе тягар відповідальності та пильності даного суспільства» [24, с. 9]. Як зазначає В. Ліпскоум, театр створює спільний досвід, зокрема у репрезентаціях процесів старіння, які притаманні одному з найстаріших видів мистецтв. Наживо експонуючи присутність ідентичності («я») в акторах, глядачах, власне постановці, драма продукує спільність досвіду між ними потужніше, ніж інші жанри [346, с. 138].

У драматургії США, за словами Н. Висоцької, мотив травми йде «у в'язці з мотивом пам'яті <...>, набуваючи різних конотацій і слідуючи загальнокультурним тенденціям наших днів» [30, с. 19]. Принагідно навести рефлексії П. Нора з приводу непростого ставлення американців до свого минулого— «запозиченого, квазіпанорамного, оточеного ореолом дивовижного», та водночас орієнтованого на майбутнє. Мешканці Нового Світу пам'ятають «послідовністю комеморативних образів», «у модусі засвоєння» [134, с. 208–209]. Д. Калшед, своєю чергою, зазначає: «Ми в Америці, з усім нашим матеріальним добробутом, страждаємо від певного духовного вакууму та інших аспектів травматичного руйнування», до яких автор відносить «дедалі частіший розпад сімей, зростання алкоголізму та наркоманії, руйнування тих общинних структур, які служили об'єднанню людей та давали відчуття безперервності» [84, с. 9]. Усе це веде до формування у людей стійкого посттравматичного синдрому. Ситуацію психологічної травми створює і перехід з однієї вікової групи в іншу. Якщо, як стверджують М. Семиліт та О. Яремчук, криза є природнім процесом, характерним для вікового розвитку особистості, яку особистість переживає, то «травму носить в собі, захищає, як цінність» [168].

Сучасні дослідники віку та гуманітарії-геронтологи (В. Л. Ренделл, К. Вудворт, Т. Р. Коул, М. Хепворт) часто асоціюють процес старіння з феноменом травми. Представниці феміністичної геронтології Г. Шульц, С. Росс, С. Б. Хеннберг вивчають ментальні травми, спричинені старінням та старістю у художніх творах жіночого авторства, знаходячи стратегії знешкодження ейджистських стереотипів [310; 401; 396]. Сучасна драматургія США прагне реструктурувати старіння, позиціонуючи цей процес як органічну зміну людини.

Сучасні дослідники психологічної травми (К. Карут, Д. Калшед, О. Красилю, О. Кочарян, М. Решетніков) стверджують, що травматичний конфлікт виключає розвиток. Внутрішній конфлікт є зіткненням несумісних тенденцій у свідомості індивіда у супроводі гострих негативних емоційних переживань [103, с. 56]. Таким зіткненням є зіставлення «я-теперішнього» з «я-колишнім» персонажів драм про старіння, яке виникає як результат прийому «перегляду життя». Часто протагоністи не сприймають візуальну оболонку або маску «я-теперішнього». У своїй свідомості вони залишаються набагато молодшими за свою теперішню зовнішність або ті соціальні образи, якими їх наділяє середовище (напр., 80-річна художниця Кетрін з «У пошуках Мане» Т. Хау, 60-річний письменник Пол з «Колекції метеликів» Т. Ребек та 70-річна викладачка Вада у «Точному центрі Всесвіту» Дж. Торн). Невідповідність уявного і реального «я» травмує людину в будь-якому віці. Як зазначає О. Красилю, «травмована людина об'єктивує власні страхи, почуття провини; відчуття відчаю, приниження, заздрощів, помсти, ненависті та інше. Під впливом травми людина будує <...> фантастичний ворожий світ» [103, с. 57].

У сучасному театральному просторі США спостерігається тенденція до геронтоцентризму. Протагоністами стають літні персонажі – крізь призму їхнього сприйняття подане довкілля, і це сприйняття оточуючого світу постає девіантним, іншим, чужим. Глядач бачить світ очима осіб літнього віку, що утворює тип дискурсу, де зображено як травматичний досвід ідентичності, так і шляхи виходу з нього.

Справедливим є зауваження, що «переважна кількість травм за своєю суттю та психологічним змістом є драмою соціальних стосунків» [103, с. 81]. Не менш травматичною є і невідворотність зіткнення з ейджистськими стереотипами суспільства, в якому літ-

нім людям доводиться жити, і що ще критичніше – носіями яких виступають й вони самі.

Е. Вайтт-Браун констатує, що «англо-американська література, як і суспільство, що її породило, донедавна була дуже ейджистською» [450, с. 9]. Лише від 1960–70-х рр. значна кількість американських письменників почала досліджувати досвід старіння у своїй творчості. Саме у цей період відбулося переміщення літніх персонажів із маргінальних до центральних позицій. Одночасно і окремі літературознавці почали застосовувати для аналізу тексту геронтологічні здобутки [450, с. 10].

Попри те, що ейджизм виразно зміцнив свої позиції в американському суспільстві у ХІХ ст., коріння сучасних ейджистських стереотипів сягає часів розвитку давньогрецького театру. Тоді як у трагедіях Есхіла, Софокла та Еврипіда період старості відображений амбівалентно – «протагоністи [літнього віку – А.Г.] наділені надлюдськими якостями, які визначають у їхніх образах шляхетність та почуття власної гідності» [229, с. 103], комедії Аристофана закладають перші підвалини у пародіюванні старості. З того часу амбівалентність у репрезентаціях літніх дійових осіб триває у красному письменстві Старого світу, що успадковує й драматургія Нового світу. Докладний аналіз піднесення літнього віку в античній трагедії та ейджистських маніфестацій старіння в античній комедії представлений у Розділі ІІ (підрозділи 2.1 й 2.2).

М. Фезерстоун та М. Хепворт досліджують індивідуальні та колективні образи старіння, що підпадають під соціальну стигматизацію, на основі даних документальних джерел і ресурсів ЗМІ [283]. Т. Коул вбачає джерела американського ейджизму в формуванні вікторіанської моралі з акцентуацією постійного фізичного самоконтролю у др. пол. ХІХ ст. У світлі тогочасної ідеології слабких і немічних американців старшого віку трактували як «залежних і хворобливих невдах і грішників» [259, с. 91]. Б. Сміт відкриває в ейджизмі міфічний підмурівок, що складається з чотирьох характеристик ідентичності: тілесної слабкості, втрати задоволення від життя, неможливості великих звершень та страху близькості смерті [410, с. 404]. Але на основі сучасних досліджень психолог робить висновок щодо необґрунтованості «міфу про старих», оскільки чимало літніх людей не страждають на важкі захворювання, відчувають себе щасливими та задоволеними, мешкають разом з рідними або автономно та/й професійно самореалізують-

ся [ibid.]. Такі приклади репрезентацій літніх персонажів, сповнених життєвих сил, знаходимо у п'єсах з віковими аспектами старіння майже усіх американських драматургів, за поодинокими виключеннями («Серпень: округ Осейдж», «W;t»).

Оскільки вивчення проблем геронтогенезу є багатовимірним, фахівці з різних наукових галузей по всьому світу проводять численні дослідження з ідентифікації старіння, його сучасних характеристик та динаміки. Одним з таких експериментів є дослідження турецьких лікарів про використання ейджистських практик студентами, оскільки «сама молодь виявляє найбільше упередження щодо людей похилого віку» [451, с. 145]. Висновки вчених демонструють певну суперечливість: хоча є численні свідчення позитивного ставлення студентів вишів до літнього населення та усвідомлення ейджизму як вікової дискримінації, тим не менш під час експерименту фіксували вияви ейджистської поведінки серед студентів [451, с. 150–151]. Небезпечною тенденцією вони називають можливе потрактування молодшими поколіннями старості як зайвого тягара при прогнозованому збільшенні середньої тривалості життя у майбутньому [451, с. 151].

А. Волкер у розвідці «Новий ейджизм» викриває розповсюджену на політичному рівні ейджистську думку про те, що на старіючі суспільства чекає неминуче збільшення державних видатків. А. Волкер стверджує: «Це – політичний глухий кут, який невблаганно призведе до підтримки евтаназії або інших засобів знищення літнього населення» [432, с. 814]. Критикуючи політику британського уряду щодо людей похилого віку, за допомогою аналітичних даних вчений спростовує припущення про ймовірність величезних витрат молодих поколінь на старіючі генерації [432, с. 816–817]. Він демонструє, що насправді твердження про необхідність збільшення довгострокового догляду за літніми людьми є утраваним, оскільки «більшість людей похилого віку здорові та спроможні вести самостійне життя і після свого вісімдесятиріччя» [432, с. 818]. Тому він визначає ейджизм як вияв несправедливості та принизливого невігластва щодо соціальних та економічних основ старіння населення [432, с. 813–814].

Роль негативних стереотипів, які «починають діяти ще до того, як вмикається розум», полягає у тому, що вони не лише формують відповідне ставлення до літніх людей, а й є засобом навіювання їм негативного самосприйняття. Результати психологічного експери-

менту доводять, що ейджистські упередження спричинюють очевидний згубний вплив на самооцінку та життєдіяльність старших людей, що підсилює у них відчуття залежності. Усе це веде до самостереотипізації.

Шлях імунізації проти вікових упереджень дослідники вбачають у освіті, адже свідомі літні громадяни з вищою освітою, які дбають про своє здоров'я, за умови шанобливого середовища з найбільшою вірогідністю можуть протистояти дискримінаційним виявам щодо віку [316, с. 369]. Спроба ефективного використання освітніх програм для представників пізнього дорослого віку, переважно ранньостаречої фази (від 60 до 70 років, за Г. Крайгом) була зроблена в університетських середовищах Іспанії, Мексики, Чилі та Куби. Завдяки цьому інноваційному проекту тривалістю в один академічний рік були певною мірою розхитані стереотипні ейджистські уявлення учасників освітньої програми про старіння «як процес занепаду та знецінення, під час якого літні люди не здатні навчатися та одержувати користь від нових знань» [285, с. 127]. Наслідки реалізації цього освітнього проекту уможлиблюють зміну негативних стереотипів ейджизму на позитивні, як у межах групи пізнього дорослого віку, так і на індивідуальному рівні. Разом із тим дослідники не бачать позитивної динаміки у трансформації ейджистських упереджень представників інших вікових груп суспільства. Особливо виразно це виявляється серед доглядачів та інших фахівців у сфері соціальної та медичної допомоги, чия поведінка нерідко демонструє ейджистські стереотипи. Її проявами Е. Палмор вважає численні форми патерналізму, як, наприклад, звернення по імені замість більш офіційної формули «пані або пан та на прізвище», фамільярні звернення за допомогою прикметників люба/любий, мила/милий, дорога/дорогий та навіть іменника мала/малий, заспокоєння пацієнтів за допомогою надто спрощених речень та слів, використання займенників «ми» та «наш» замість «ви» або «ваш», значне підвищення голосу у звичайній розмові на тій підставі, що літні люди нібито недочувають, часті повторення, мотивовані тим, що літні люди не розуміють з першого разу, пропозиції допомоги, коли її не просять, тощо [379, с. 241].

Тим не менше автори проекту «Академічні курси для літніх людей: трансформація культурних стереотипів, самоусвідомлення старіння та емоційний баланс» переконані, що завдяки реалізації згаданої освітньої програми для представників похилого віку «фор-

мується новий тип літньої людини, якій властиві сучасні погляди та поведінкові моделі, та яка позбавлена ознак некомпетентності, пригніченості, відсталості та браку енергії» [285, с. 129]. Принагідно додамо, що з 2008 р. в Україні функціонують університети третього віку (Ковель, Кременчук, Київ, Житомир, Львів, Миколаїв), які допомагають літнім громадянам «крокувати в ногу з часом, тренувати пам'ять, розвивати інтелект» [132, с. 86].

Про укорінення ейджистських стереотипів як одну із причин міжгенераційного конфлікту говорить і американський соціолог-геронтолог Т. Каласанті, яка визначає ейджизм як форму тиранії та інструмент маргіналізації [251, с. 8]. Дослідниця приділяє чимало уваги взаємодії кодів тілесності з закріпленням упереджень і дискримінації щодо літнього населення: «В культурі сучасних США ейджистський світогляд формується двома позиціями в рамках тілесності. Згідно з першою, здоров'я прирівнюється до чеснот. Якщо людина здорова, то це помітно неозброєним оком, і вважається, що людина може контролювати цей процес. Відтак, хвора зовнішність означає поразку та нещастя; треба було дотримуватися здорового способу життя. По-друге, похилий вік ототожнюється з хворобами та занепадом. Таке ототожнення не може не впливати на сприйняття тілесності на етапі геронтогенезу. Асоціюючи похилий вік із патологічним станом, відмінним від здорового, ми піддаємо тавруванню та виключенню з соціуму приналежних до останньої вікової групи» [251, с. 9].

Т. Каласанті підкреслює гендерні відмінності тілесних маркерів старіння: якщо для жінок травматичними є зміни у зовнішньому вигляді, то для сильної статі стигматизацією стає втрата «тілесної активності» [251, с. 10]. Гендерні відмінності у сприйнятті старості є доволі потужними, тому жінки, як правило, зазнають відчутнішого тиску ейджизму. Психологиня К. Гілліган зазначає: «Жінки не тільки визначають себе через свої стосунки, але й судять про свою зрілість “крізь призму своєї здатності піклуватися”... Жінки досягають старшого віку з іншою психологічною історією, відмінною від чоловіків, і стикаються з іншою соціальною реальністю, маючи інші можливості для кохання й роботи та інший досвід, базований на їхньому знанні стосунків» [цит. за 438, с.13].

К. Байер та Л. Шенберг також наводять слушні спостереження з цього приводу. Наприклад, суспільство толерує різновікові шлюби, де чоловік значно старший за жінку, але не у випадках, коли

старшою є жінкою. Для жінок існує чимало процедур, косметичних засобів, хірургічних маніпуляцій, аби приховати ознаки старіння. Для чоловіків сиве волосся та легкі зморшки часто інтерпретуються як ознаки зрілості й навіть вважаються сексуальними, жінки змушені всіляко приховувати ці зовнішні ознаки старіння. Та й у питаннях сексуальності літніх людей жінка також у нерівному становищі, адже зазвичай її сексуальні потреби не просто ігноровані, а вважають чимось сороміцьким. Хоча заради справедливості варто відзначити, що асексуальність літніх людей – це загальний стереотип. К. Байер та Л. Шенберг з цього приводу зазначають: «Суспільству необхідно дещо переосмислити свої погляди на сексуальність та романтику як такі, що потрібні тільки молодим. Старші люди також потребують інтимності, дружби, сексуального задоволення. Вони також мають на це більше часу. Старші люди є такими ж сексуальними істотами, як молоді. Суспільству потрібно прийняти цей факт, бо врешті схоже на те, що кожен з нас стане такою літньою людиною» [249, с. 475]. О. Шварц зазначає, що «навіть у доволі літніх чоловіків і жінок сексуальний інтерес і спроможність зазвичай зберігаються. Будь-які перешкоди до сексуального задоволення переважно соціальні, а не фізіологічні» [402]. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. із цієї теми поступово почали знімати покрив таємниці. Вона знайшла висвітлення у низці сценічних творів, зокрема в комедіях «Be My Baby» Кена Людвіга (2005), «Nana's Naughty Knickers» Кетрін Ді Савіно (2010), «Sex Please We're Sixty» Майкла і Сьюзен Паркерів (2008) та ін.

Дослідники намагаються переакцентувати увагу зі «стигматів» старості на переваги старіння, аби послабити ефект ейджистських переконань. Е. Палмор зазначає, що старіння й збільшення кількості літнього населення має низку переваг як для усього суспільства, так і для його літніх представників зокрема. Перевагами для суспільства є більша законослухняність старшого населення, активніша участь у політичному житті, зростання частки волонтерської діяльності, краща працездатність (за винятком тих професій, які вимагають швидкої реакції). Перевагами для літнього індивіда є менша кримінальна загроза, більша соціальна убезпеченість та пенсії, нижчий рівень оподаткування, наявність безкоштовних сервісів, відсутність необхідності доглядати дітей, які на цей час уже виростили, наявність онуків, мудрість, менше підлягання шкідливим

звичкам, зниження ймовірності гострих захворювань (однак за наявності хронічних) тощо [379, с. 47–50].

Протистояти стигматизації старіння і подолати стереотипізацію образу людини літнього віку покликана концепція «успішного старіння». Починаючи з кінця 1960-х рр., у США розгорнувся рух на підтримку позитивного образу старшої людини в суспільстві. Концепцію «успішного старіння» поширювали не лише науковці, медики, соціальні працівники, а й майстри слова. Сучасна американська драматургія надзвичайна плідна у розробці дискурсу старіння. І у драмах легендарних письменників для театру (А. Міллер, Т. Вільямс, Е. Олбі), і в п'єсах для сучасної сцени (Е. Коубл, Т. Леттс, Т. Ребек, Т. Хау, Дж. В. Торн та ін.) має місце моделювання образів людей літнього віку, які підривають традиційні ейджистські уявлення про літній вік.

Водночас повторюваною рисою цієї концепції є акцентуація фізіологічного чинника ідентичності, що помітно у розвідці Л. Беарон «Успішне старіння: на що схоже гарне життя?», яка аналізує академічні джерела з цього питання [228]. Зокрема, регулярні фізичні навантаження та активна участь у житті суспільства сприяють формуванню іміджу «нестарої» людини, оскільки діяльність прирівнюється до продуктивності, а отже представляє собою соціальну цінність [251, с. 10]. Хоча про стан здоров'я слід дбати на усіх етапах онтогенезу, Т. Каласанті та ще ряд вчених [378; 372] вбачають певну небезпеку в цьому пункті по відношенню до категорії німецьких представників похилого віку, стигматизація яких відбувається з подвоєною силою, оскільки вони фізично не в змозі відповідати стандартам «успішного старіння».

Тож концепція «успішного старіння» має свої переваги й недоліки. Однак у ній більше йдеться про те, «як людина похилого віку повинна старіти, а не як індивідууми старіють насправді» [372, с. 57]. Подібні вихідні позиції концепції старіння, які соціум транслює літнім людям, ніби накладають на них обов'язок відповідати цій концепції. Відтак відхилення від образу «успішної» літньої людини, з одного боку, викликає соціальний осуд, з іншого – стає причиною поглиблення психологічного дискомфорту людини, яка старіє. Тому гостроти набуває питання про те, що ж вважати нормальним, а що – ненормальним. О'Рук і Сесі зауважують, що «західний дискурс старіння більше спирається на соціальні норми, ніж на біологічні» [372, с. 58], а їх встановлюють самі члени суспіль-

ства. Отже, у багатьох випадках саме правила й стереотипи, встановлені суспільством, а не біологічні зміни стають підґрунтям вікової дискримінації.

У рамках критичної геронтології соціологи С. Кац й Т. Каласанті вказують на неувважність до проблем соціальної нерівності, різних станів здоров'я та вікових стосунків у парадигмі «успішного старіння»: для запобігання соціальній ізоляції у пізній зрілості дослідження віку мають брати до уваги індивідуальні способи життя, оскільки «саме спосіб життя визначається різноманітними можливостями та стосунками соціальної нерівності» [330, с. 28–29]. Обмеження індивідуального вибору у плані паління, недотримання здорового харчування або фізичних навантажень в рамках «успішного старіння» призводить до реалізації бінарної опозиції переможців/переможених [330, с. 29], що ми побачимо при аналізі «історії хвороби» в п'єсі «Серпень: округ Осейдж» у підрозділі 4.4. У. Крібернегт та Р. Маєрхофер також говорять про тіньовий бік концепції: художні репрезентації позитивного старіння націлені на заможних й здорових «молодих старих», водночас «виключаючи і стигматизуючи «старих старих», які стикаються з реальністю хвороб у пізній зрілості. Очевидно, що такі негативні образи старості, як фізична депресія і хвороба, деконструються, коли життя навіть у найстарішому віці оцінюється як форма «успішної слабкості»» [337, с. 9]. Австрійські дослідниці вказують, що протиставлення «молодих» і «старих» засноване на біогеронтологічній моделі старіння як занепаду. Старіння позиціонується як конструкт, антагоністичний власне життю. Однак на відміну від стереотипів про старість як відокремлений від життя період, в ментальних уявленнях про себе літні люди вбачають безперервність власного «я», яке не старіє, на тлі змін протягом усього життя [337, с. 10].

Одним із стереотипів ейджизму є стратегія інфантилізації літніх людей. За М. Хепвортом, практика інфантилізації або тенденція ставитися до людей старшого віку, як до залежних дітей, визначається як небажане нав'язування поведінки літнім чоловікам та жінкам, які часто зображуються як такі, що відносно безсилі протистояти будь-якому тиску [313, с. 423]. Літературознавець-геронтолог переконаний, що художні репрезентації інфантилізації повинні включати способи опору, які залучатимуть процеси взаємної ідентифікації старих персонажів з молодими [ibid.].

Отже, галузь ЛГ як напрям міждисциплінарних студій почала набирати обертів наприкінці ХХ– на початку ХХІ століття.

Оскільки література – це мистецьке дзеркало сьогодення, то й центрування літніх персонажів з їхніми проблемами у художньому тексті пов'язане із реаліями відповідного історико-культурного періоду. Тенденція до зростання тривалості життя людини, збільшення частки літнього населення, формування ідеалу соціальної держави, яка піклується про своїх літніх громадян, трансформування структури і стосунків у родині у зв'язку з її збільшенням на одне покоління, тощо – усе це спонукає письменників приділяти більше уваги цій, ще не так давно маргіналізованій, верстві населення, сприяючи перетворенню її знову на повноцінного учасника життя.

ЛГ формується на стику літературознавства та геронтології. Методом докладного прочитання тексту вона досліджує геронтологічні сигнали тексту, додаючи важливі штрихи до загальної картини старості, яку пропонує геронтологія. Остання тривалий час розглядала старість лише у біологічному вимірі як інволюційний процес у тілі та мозку людини, «зношення» організму та деградацію індивіда, що значною мірою сприяло посиленню ейджистських тенденцій у тогочасному суспільстві, оскільки краса, сила і розум автоматично асоціювалися із молодістю, а потворність, немічність і інтелектуальне сповільнення закріпилися як атрибути старості. Так було далеко не завжди, як доводять антропологічні розвідки С. де Бовуар, Д. Фішера, Т. Коула та ін. В античні часи, хоча окремі вияви старіння і ставали предметом сміху в комедіях, наприклад, Аристофана, старість здебільшого поважали як втілення мудрості. Навіть у добу Середньовіччя старість певний час продовжувала мислитися як благословення. Однак поступово відродження культу тілесної краси перетворило старість з її невідворотними тілесними змінами на щось ганебне, а літніх людей спонукало не виходити «на денне світло». На соціальному узбіччі вони перебували протягом кількох століть, залишаючись під пресом ейджистських стереотипів, сила якого була настільки великою, що призвела до поступової самостереотипізації і знецінення ними власного буття.

Але з часом частка літніх людей стала настільки великою, що з ними не можна було не рахуватися як із соціальною силою. Тому на старість довелось поглянути пильніше – і вийти за межі біологічних концепцій. Так з'явилися психологічні і соціологічні підхо-

ди до вивчення старості. З чим доводиться стикатися у повсякденному житті літнім людям? Які чинники психологічно їх травмують і підвищують стресовість їхнього життя? Якими є їх місце й роль в соціумі, стосунки з сім'єю і нарешті – чи справді старість така, якою її уявляє сучасне суспільство?

Представники ЛГ прагнуть з'ясувати, якою старість уявляється носіям різних поколінь у діахронії та синхронії, використовуючи для цього збільшувальне скло літератури. С. де Бовуар, Е. Вайєтт-Браун, Б. Ваксман, Т.М. Фолкнер, К. Вудворд, М. Хепворт, Х. Смолл, Р. Маєрхофер, М. Менген, М. Оро-Пік'єрас, У. Крібернегт, С. Фалкус і Д. Гремсхеммер-Хол демонструють, якими старість та старіння постають у літературних текстах різних епох. Результати їхньої праці суголосні дослідженням соціологів, подаючи загальну картину значно контрастніше, глибше й трагічніше: літні люди змушені щодня мати справу з численними негативними стереотипами, крізь призму яких їх сприймають молодші представники суспільства, і, як це не прикро – почасти й вони самі: адже перш, ніж переступити поріг старості, вони також були носіями ейджистських стереотипів. Фактично сучасне суспільство продовжує жити серед цих наліпок у полоні ейджизму: літнім людям ледь не відмовляють у інтелектуальній спроможності, у когнітивній повноцінності, у можливості сексуальної активності й навіть – елементарній самостійності в побуті. Геріатрія успішно закріпила за старою людиною статус «хворого» незалежно від того, у якому стані вона перебуває насправді, всіляко підживлюючи ці стереотипи. Ейджизм опанував не тільки професійну сферу під гаслом «дорогу молодим», а й міцно закріпився в повсякденні, нагадуючи про себе навіть у дбайливо дібраних «евфемізмах», які нагадують, що необачна згадка про вік може образити людину, а отже, трактуючи старість як щось образливе і принизливе. Але література ХХІ століття, і особливо драматургія, яка завжди перебувала на вістрі соціальної реальності, взяла на себе завдання розвінчати чимало стереотипів, із полону яких літні люди уже давно намагалися вирватися. На сцену театру вийшли нові герої, аби заявити про свої потреби й страхи й відстояти цінність своєї екзистенції, показавши, що життя у старості справді інше, але це не применшує його значення і не мусить лякати. Таких персонажів, зокрема, стає чимало серед дійових осіб сучасного американського театру, наприклад, у п'єсах, які написали Д. Беррі, Т. Хау, Н. Воллас, А. Міллер, Т. Вільямс, А. Урі, Д. Хванг, М. Едсон та ін.

Розділ II. ДИСКУРС СТАРІННЯ У ЗНАКОВИХ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТЕКСТАХ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Збільшення тривалості життя індивіда веде, з одного боку, до полегшення передання досвіду й знань нащадкам, з іншого – до збільшення вікового розриву між індивідами та необхідності шукати способів взаєморозуміння для представників різних епох.

Важливою ознакою геронтогенезу як завершального етапу життя є намагання зберегти цілісність ідентичності. Оскільки формування гармонійної особистості завжди було одним із головних завдань і головних цінностей Античності, природно для дослідників починати з неї дослідження літературних джерел геронтологічного дискурсу, аби відшукати витoki тенденцій зображення літньої людини в західній традиції. Знайомство зі знаковими творами давньогрецького театру дає змогу типологічно узагальнити особливості зображення персонажів похилого віку на зорі красного письменства й простежити, яким шляхом пішла трансформація цих образів у наступні епохи, зокрема і в драматургії США. Для того, аби інтерпретувати ці образи, вдаємося до здобутків психології. На думку Е. Вайєтт-Браун, якщо напрацювання фрейдистської та неофрейдистської шкіл стануть у пригоді, коли йдеться про дитинство та юнацькі роки, то в геронтологічній теорії варто звертатися до юнгіанства [450, с. 7]. Це справедливо й для ЛГ, яка сьогодні активно оперує поняттям архетипу. Воно обґрунтовано функціонує в сучасній науці про літературу і стає базою для дослідження різноманітних феноменів, зокрема й вітчизняними літературознавцями (О. Бондарева, Т. Мейзерська, Я. Поліщук, О. Колчанова, С. Пригодій, І. Яковенко). Тому спиратимемося на нього й у пропонованому дослідженні, адже архетипи Старого (Старця) та Старої, присутні вже у перших драматичних творах західної писемної традиції – давньогрецьких драмах, виявляються продуктивними й

у драматичних творах всіх наступних епох, що доводить їхню вагому цивілізаційну роль.

Дослідження проблемно-семантичних і міфопоетичних репрезентацій геронтогенезу в західній традиції виконане в діахронічному аспекті, що дає змогу простежити трансформацію образів Старого і Старої, в яких відбувається перенесення акцентів із метафізичного на побутовий аспект старості. Поступово від уявлення про божественну природу старечої мудрості, властивої античній грецькій трагедії, з одного боку, та ейджизму античної комедії, з іншого, європейська література переходить до більш реалістичного зображення старості і тих вікових психологічних і фізіологічних процесів, які відбуваються з людиною літнього віку. Тож метою розділу є аналіз драматургічних моделей взаємодії людини, яка досягла старості, із соціумом і молодшим поколінням зокрема, а також стратегій старіння, які вона обирає, у історичному аспекті, із зосередженням на тих творах, які найяскравіше репрезентують семантичну наповненість концепту старості свого періоду. Реалізація завдань розділу II дозволяє глибше зрозуміти природу проблемно-семантичних та поетикальних аспектів дискурсу старіння у драматургії США, аналіз яких здійснений у розділах III та IV.

2.1. Міфологічні архетипи мудрих старих у давньогрецькій трагедії

Основоположник концепції архетипу Карл Юнг розглядав архетипи мудрого Старця і демонічного Старця в контексті категорії Духу, що в добу міфології виразно проступало у випадку зображення богів. Гомер казав про них: «Вони не старіють, вони не помирають, вони вічні» [216, с. 39]. Разом із тим чимало богів уявлялися сивобородими старцями (або набували такої подоби в певній ситуації). За висновком Юнга, у грецькій міфології образ старця часто не так співвідносився з віковою групою, як виявляв «внутрішню природу або сутність бога» [216, с. 39]. Варто згадати старця Нерейя, батька нерейд, синів Посейдона Главка, Фока й Протея. Для них старість була не біологічним станом, а показником мурості, адже саме епітетом «мудрий» на-

ділялися вони в міфах і саме до них зверталися герої, які бажали отримати пророцтво чи мудру пораду. Саме до Протея звернувся цар Менелай за підказкою, як повернутися із Єгипту в Спарту; до саду Гесперид Геракл не дістався б без допомоги Нереея; аргонавтам передбачав майбутнє Главк, який супроводжував їхній корабель протягом кількох днів, – всі вони втілюють архетип мудрого Старця, власне вони належать до того джерела, з якого й з'явився сам архетип як витвір колективного несвідомого.

На відміну від міфологічного дискурсу, у давньогрецькій драматургії класичного періоду (яка однак щонайтісніше пов'язана з міфологією) – «Перси» Есхіла, «Цар Едіп», «Едіп у Колоні» і «Антігона» Софокла, «Медея» і «Гіпполіт» Евріпіда – мотив старця пов'язаний із напруженими конфліктними ситуаціями, «коли з'являється необхідність у проникливості, розумінні, добрій пораді, рішучості, вмінні планувати, а своїх власних ресурсів [протагоніста – А.Г.] для цього не вистачає» [216, с. 298]. Тому він часто поєднаний із мотивом холотропних станів персонажів, переважно снами чи видіннями, які виникають у час духовного напруження чи сильного потрясіння.

Вивчаючи феномени старіння й старості, О. Левінсон наголошує на його важливості і суспільній значущості, особливо на ранніх етапах розвитку людства. «Відомі старці – носії родових переказів, оповідачі та мудреці. Тією чи тією мірою ця роль покладалася на кожну літню людину. Підкреслимо, що носієм мудрості людина ставала не через свій хист, а в силу того, що вона переходила до особливого віку» [110]. Образ Старця активно експлуатується давньогрецькою трагедією, в якій йому відводяться не тільки другорядні, а часто й головні ролі, ще й тому, що тогочасний театр за своєю сутністю, як зауважує О. Клековкін, ближчий радше не до мистецтва як такого, а до політики й релігії [89, с. 16], – сфер, де літня людина тієї доби продовжувала відігравати важливу роль.

Середня тривалість життя на ранніх етапах розвитку цивілізації була значно меншою, ніж тепер, тому старість була унікальним і поодиноким явищем, що надавало їй сакральної цінності [184, с. 48]. Літня людина володіла досвідом і знаннями, а отже, вона краще могла вирішувати важливі питання, звідси й певна геронтократія ранньодержавних утворень – рад старійшин, які виконували законодавчі, адміністративні та релігійні функції [184, с. 49]. Саме

це бачимо і в багатьох давньогрецьких драмах – старець стає втіленням мудрості. Однак поступово зі старості почало спадати сакральне покривало, її дедалі більше асоціювали із порою немочі й відчуження від громадського життя, а в деяких античних комедіях спостерігаємо навіть відверті прояви ейджизму. Проте антична трагедія все ж демонструє монументальні образи, що втілюють архетип мудрого Старця.

Античній трагедії властиві два варіанти вияву архетипу мудрого Старця. Перший – в образах окремих персонажів, часто другорядних дійових осіб. Другий – через збірний образ хору старійшин, який виконує функції оповідача, висловлює філософські міркування автора тощо. Іноді ці два способи представлення архетипу Старця поєднуються в одному творі. Так, у «Персах» архетип мудрого старця втілюють хор перських старійшин, тінь царя Дарія і його вдова цариця Атосса, «сивочола мати Ксеркса».

2.1.1. Старець і Стара у давньогрецьких драматичних творах

Архетип Старця в юнгіанській концепції уособлює мудрість, а тому відповідний образ в канві літературного твору стає «персоніфікацією думки»: «Старець завжди з'являється в той момент, коли герой перебуває в безнадійному становищі, коли він зневірений, ... його врятувати може тільки глибоке міркування або вдала думка – іншими словами, духовна функція або своєрідний внутрішньопсихічний автоматизм» [216, с. 300].

У трагедії Софокла «Цар Едіп» архетип Старця представлений хором фіванських старійшин, образами жреця Тіресія, вісника й пастуха, з яких перші два є втіленням мудрості. Образ мудрого Тіресія пов'язує весь фіванський цикл – він активна дійова особа трагедій «Цар Едіп», «Едіп у Колоні» і «Антигона». Коли в першому з творів цар Едіп намагається дізнатися, *«від чийх злочинних рук Лай незабутній, син Лабдаків, смерть прийняв»*, провідник хору радить йому:

Цареві Фебу лиш Тіресій царственний
Дорівнює своєю прозорливістю, –
Від нього, царю, правди ти дізнаєшся [175].

Едіп визнає мудрість Тіресія, у своєму зверненні до старця наділяє останнього майже божественною здатністю бачити те, що від звичайних людей приховане:

О, все, що в небі й на землі, Тіресію,
Ти знаєш, і досягне й недоступне нам... [175].

Як зазначає С. де Бовуар, міф про Тіресія реалізує тріаду старості, сліпоти і внутрішнього світла [229, с. 98]. Засліпленого богиною Герою Тіресія Зевс наділив даром пророцтва, у такий спосіб фізична неміч похилого віку немов компенсована практичним досвідом та віщунством. Власне Тіресій отримав змогу бачити навіть більше, ніж зряча людина. На питання Едіпа він відповідає:

Мені ти сліпотою докоряв, а сам,
Хоч зрячий, а своїх нещастя не бачиш ти [175].

Проте мудрість, якою наділений старець Тіресій, і знання, які йому відкриті, – нелегка ноша, тож мудрість старості не полегшує тягар фізичного старіння, а робить його навіть важчим:

Ох, як же тяжко знати, коли це знання
Не на добро нам... [175].

Тіресієві відкрита трагічна правда про те, де Едіп «домує» і «з ким живе тепер», тобто про ненавмисне батьковбиство та інцест. Однак спочатку старець відмовляється відкрити її цареві. Це наштовхує на думку, що віщун є втіленням не тільки архетипу мудрого старця, а й має риси архетипу Тіні, що утворює багатомірність персонажа і суголосої ідеї Юнга, що «всі архетипи мають як позитивну, сприятливу, світлу сторону, яка вказує вгору, так і ту, яка вказує вниз, – частково негативну і несприятливу, частково хтонічну, але зрештою просто нейтральну» [216, с. 308]. Своєю відмовою Тіресій накликає на себе гнів царя, але він убезпечений своїм віком:

Не був би ти такий старий,

То вирвав би признання я із уст твоїх! [175] – говорить Едіп. Однак робити цього не зважається: старість і мудрість прийнято було поважати.

Поява Тіресія, який приходить на вимогу Едіпа, повністю вписується у концепцію К. Юнга: цар викликає віщуна в момент відчаю, коли вже йдеться навіть не про окреме життя, а про порятунок цілого поліса. І старець допомагає йому знайти відповідь – завершується прихід Тіресія страшним віщуванням:

Муж той, що давно шукаєш ти
Як вбивцю Лая і сурмиш погрозами,

Тут, серед вас він. За чужинця зайшлого
Його вважають, і хоча природженим
Фіванцем виявиться, не радітиме
Він з того анітрохи. Із видючого
Сліпцем він стане, жебраком з багатого,
Путь в чужині намацуючи посохом.
Ще й власним дітям виявиться братом він
І батьком, чоловіком власній матері
І сином, співжених своєму батькові.
І вбивця... [175].

Описуючи архетип Старця, Юнг наголошував на тому, що він стає зовнішньою проекцією внутрішнього напруженого пошуку: часто персонаж сам має відповідь, йому лише бракує поштовху, аби віднайти її у власній свідомості. Тому завершує своє віщування Тіресій такими словами:

Йди ж додому і над всім оцим
Подумай. Як неправду в мене виявиш,
Всім говори – не тямлю в віщуваннях я [175].

Варто згадати гіпотезу К. Пальї про роль Тіресія у софоклівській драмі. Дослідниця вважає, що цар і мудрий старець є двійниками, бо обидва знають моторошну таємницю: «Едіп – чоловік і син, батько і брат (курсив К. Пальї – А.Г.). У фіналі п'єси Едіп буквально стає Тіресієм, сліпим святим, який розплачується за езотеричне знання» [141, с. 68]. Підтвердження такої думки знаходимо в трагедії «Едіп у Колоні», написаної в останній рік життя Софокла і поставленої вже після його смерті. Образ царя-вигнанця, сліпця, який що скаже, «те буде всевидюче», справді ніби повторює образ Тіресія з «Царя Едіпа».

У трагедії «Едіп у Колоні» виразно протиставлені старість і молодість: Едіп постає перед нами в тому віці й фізичному стані, коли людина максимально залежна від інших і водночас може принести їм небагато користі [356, с. 60]. Безсилі в вигнанцеві немає чим відплатити за турботу, адже часи його слави й влади, що є ознаками молодості, лишилися в минулому. Тепер це вже не той самовпевнений цар, який вимагав відповіді у Тіресія й майже погрожував сліпому віщуну. Його невпевненість і страх за майбутнє виразно виявлені у зверненні до Антігони:

Дитя сліпого старця, Антігоно,
В який се край, в чий город ми прийшли?

Хто днесь Едіпа в дім прийме, бурлаку,
Хто вбогий дар подасть йому? Не много
Благаю я, та получаю часто
Ще й менш того, та що ж – і тим довольний.
Довольним будь мене навчило горе,
І довгий вік, і гордість благородна [173].

Протиставлення молодості й старості як двох протилежностей – невід’ємна ознака античної культури. Воно виявляється і в приписуваних цим періодам життя ознаках, і в ставленні до тих, хто перейшов з однієї вікової групи до іншої. Старець – втілення мудрості, до його віку виявляють повагу. Однак це аж ніяк не свідчить про те, що старість бачилася тільки в позитивному світлі. Для Стародавньої Греції з її культом молодості й краси старість – це час мізерності, а набута мудрість часто йде пліч-о-пліч зі страхом, цинізмом і зневірою. Це засвідчив у «Риториці» Арістотель: «Оскільки вони [літні люди – А.Г.] прожили багато років і багато в чому були обмануті і помилилися, тому що більшість [людських справ] виявляється нікчемними, то вони нічого позитивно не стверджують і все роблять меншою мірою, ніж слід... Вони мають лиху вдачу, бо витлумачують усе на гірше. Вони підозрілі через свою недовірливість, а недовірливі через свою досвідченість. Тому вони не люблять сильно і сильно не ненавидять, але... люблять, ніби готуючись зненавидіти, і ненавидять, ніби маючи намір полюбити. Вони боязливі, бо життя упокорило їх: вони не жадають нічого великого і незвичайного, а лише того, що корисно для існування» [5]. Арістотелів перелік негативних геронтологічних рис дуже довгий: вони позбавлені щедрості й прив’язані до життя, егоїсти, живуть для корисного, а не для прекрасного, більше безсоромні, ніж сором’язливі і більше живуть спогадом, ніж надією, гнів їхній палкий, але безсилий, пристрасті їхні ослабли і підкорилися вигоді, а тому вони більше керуються розрахунком, ніж серцем, вони чинять несправедливо через злобу, а не через зарозумілість тощо [ibid.]. Цей фрагмент дає нам розуміння того, що баченню греками старості була властива й певна геронтофобія. М. Менген вказав на парадоксальність і суперечливість поваги до старості з її знаннями й досвідом й страху перед нею, які поєдналися в античному світі [356, с. 57–59]. На рівні ж літературного твору образ Едіпа в трагедії «Едіп у Колоні» – яскравий приклад вияву цієї дуальності.

На думку Т. Фолкнера, літній Едіп Софокла втілює у новій перспективі набір чеснот і цінностей, які драматична традиція до нього не створювала [281, с. 262]. На відміну від попередньої перспективи «безпорадної залежності пасивної старості» ця нова перспектива або «парадигма», за Фолкнером, зображує трансформацію й одухотворення колишньої пасивності літньої дійової особи [281, с. 257]. Нова парадигма надає пізній зрілості повноцінне відчуття гідності та значущі й взаємні відносини між літніми людьми та їхніми спільнотами. Характерно, що жодного разу Едіп не скаржить на свій вік у п'єсі. Він примирився зі своїм минулим. Водночас Едіп наполягає на збереженні власної гідності: «Його численні аргументи на користь своєї невинності показують, як старий персонаж досяг (хоча й ціною гіркового досвіду) відчуття цілісності і неминучості свого життя» [281, с. 257].

Геронтогенез «Едіпа у Колоні» репрезентований активною стратегією старіння як в образі Едіпа, так і в образі хору аттичних старійшин. Традиційно шанобливим залишається ставлення до літнього віку з боку дочок Едіпа, хору та Тесея – царя Афінів. Проте Софокл продовжує розвивати конфлікт між поколіннями, окреслений автором в трагедії «Антигона» (яка була написана раніше за решту творів фіванського циклу, але логічно є його завершенням) та поглиблений у «Царі Едіпі». Протиставлення молодості й старості окреслене вже в першому рядку прологу «Царя Едіпа» – «О молоде старого Кадма пагіння!», присутнє воно у висловах самого Едіпа («Намарне старця піднімають, що хлопцем впав» [174, с. 242]) й реалізоване в його конфлікті з синами, через що він і опинився у вигнанні.

Якщо в «Едіпі у Колоні» архетип мудрого Старого втілює сам Едіп, сліпий убогий старець, то його антагоністом стає фіванський цар Креонт, який попри свій вік мудрості позбавлений, навпаки – він стає втіленням підступу й обману. Едіп описує його так:

Облуднику, навиклий хитрість будь-яку

Словами прикривати справедливими!...

Ти вигнав мене з міста, не зважав тоді

На те, що між собою ми споріднені.

А нині, спостерігши доброзичливість

До мене з боку міста й громадян усіх,

Переманити хочеш – то й лестишся так.

Та що за втіха – набиваться з дружбою? [174, с. 257].

Креонт, швагер Едіпа, – втілення архетипу старого в образі лиходія. Він захоплює силою молодшу дочку вигнанця Ісмену і хоче зробити те саме з Едіпом, але Тесеї та хор старійшин вчасно допомагають сліпому старцеві. Антагонізмом образів Едіпа і Креонта засвідчена амбівалентність архетипу Старця. Хоча основною рисою його має бути мудрість, але Софокл демонструє на прикладі Креонта: вік її не гарантує. Тесеї каже про нього:

А ти – хіба не сором? – свій же край ганьбиш.

Поглиблюючи старість, хутко час біжить,

Але не прибуває в тебе розуму [174, с. 264].

Тож протагоніст Едіп – яскравий приклад юнганського розуміння архетипу мудрого Старого, що демонструє стратегію активного старіння й репрезентує складну взаємодію між різними поколіннями. Антагоністичного персонажа Креонта можна розглядати як у контексті архетипу Старого, так і у зв'язку з архетипом Тіні.

Геронтогрупу трагедії «Антигона» утворюють хор фіванських старійшин, віщун Тіресій та цар Креонт. Трагедія, написана Софоклом першою в циклі фіванських драм, демонструє дещо відмінне порівняно з «Царем Едіпом» та «Едіпом у Колоні» зображення старості. Однією з ключових тут стає тема божевілля. Софокл розкриває дихотомію безумство / мудрість у діалогах літнього Креонта з хором, Креонта з Тіресієм та Креонта з Гемоном (його сином). Старий Креонт зарозумілий, упертий та нерозумний. У його зверненні до сина є елемент зверхності, зумовлений віковим стереотипом: «Та чи ж мені годиться у літах таких / У юнака такого вчитись розуму?» [174, с. 149]. Упертість Креонта прирівнюється Тіресієм до божевілля. З'являючись у конфліктний момент, Тіресій виконує основну функцію мудрого Старця – віщує, але це віщування набуває демонічної конотації. Віщун передрікає Креонту страшні нещастя, які врешті й справдилися. Несподіваною для глядача трагедії стає зміна в його поведінці: незважаючи на впертість, старий цар у розмові з хором змінює своє попереднє рішення, демонструючи позитивну як вікову, так і образну динаміку персонажа. Однак пророцтва Тіресія починають справджуватися, і фінал трагедії канонічно сумний. Для геронтологічного аналізу трагедії важливою є остання репліка хору «Антигони», яка виявляє античне сприйняття старості як природної життєвої фази, якій властива динаміка:

Зухвальців зухвалі слова

Доля їм повертає в ударах важких

І під старість лише

Запізнілої мудрості вчить їх [174, с. 171].

Аналіз Софоклових трагедій фіванського циклу свідчить, що геронтогенез є їхнім важливим елементом, одним із мотивів, що формує їхній каркас. Старість тут переважно асоціюється з мудрістю і духовною прозорливістю, та все ж попри заявлене в «Антигоні» «Запорукою щастя лиш мудрість одна Може стати» цей етап життя людини представлений песимістично, що найповніше виявлено в антистрофі хору після третього стасиму в «Едіпі в Колоні»:

Потім – клята старість,

Одинока, безпорадна,

Пригнітить тебе журбою –

З бід усіх найбільша! [174, с. 273].

Якщо в розглянутих драмах Софокла геронтологічні мотиви посідають чільне місце, то в багатьох драматичних творах античної доби вони виступають як допоміжні, а архетип Старого втілений в образах другорядних дійових осіб. Так, наприклад, у трагедії Евріпіда «Медея» бачимо двох персонажів цієї вікової групи – няню та вихователя дітей Медеї і Ясона. Від них читач і дізнається передісторію того, що відбувається в трагедії.

Стара няня – образ новаторський в античній драмі, адже вперше після цариці Атосси з «Персів» Есхіла літню жінку виведено як одну з дійових осіб трагедії. Водночас вона залишається тільки другорядним персонажем, а її образ скоріше ледве окреслений, аніж ретельно прописаний. Проте геронтологічний портрет няні дозволяє, хоч і з певними застереженнями, співвідносити її з архетипом мудрої Старої. Мудрість її відмінна від тієї, якою наділені Тіресій і пізніше Едіп Софокла: їхня мудрість мала божественну природу, бо нею були наділені від богів. Мудрість годувальниці життєва, практична, що виникла на основі спостережливості й досвіду. У пролозі вона передчуває трагічну розв'язку, оскільки її змушує хвилюватися поведінка Медеї – не волею богів їй відкрите майбутнє, стара жінка робить висновки з того, що бачить:

На діток і не гляне – їй ненависні

Вони, – коли б чогось не заподіяла.

Тяжка на вдачу, то й не може стерпіти

Зневаги... [65].

І далі, наближаючись до образу віщунів, застерігає дітей Медеї:

То ідіть же додому, тікайте мерщій!
От-от здійметься хмарою буря грізна
Її горя й страждань, що шалено ростуть
В її серці. Ой що ж то накоїть оця
Повна люті душа невгамовна,
Вся розпалена болем невпинним? [65].

Життєва мудрість старості визначає й такі риси няні, як практичність і помірність. Власне, це перегукується із тими ознаками, які приписує старості Аристотель, і які можна пов'язати як з мудрими настановами, так і зі страхом перед можливими життєвими буревіями. Серед її реплік знаходимо такі слова:

Для мене тут мало добра,
Та спокійно хотіла б я віку дожить.
Слово «міра» найкраще у мові людській,
Знати міру в житті – то найбільше добро [65].

Слова старої годувальниці сконцентровані навколо важливого для античності поняття міри – етичного й онтологічного у працях Гесіода, Платона й Аристотеля. Як універсальний рецепт міра є чеснотою і у літньому віці.

У трагедії Евріпіда «Гіпполіт» також натрапляємо на образ літньої жінки – Федриної годувальниці. Він виписаний значно об'ємніше, ніж образ няні в «Медеї», але в ньому знаходимо тільки поодинокі вияви архетипу мудрої Старої. Разом із тим стара годувальниця значно активніша й діяльніша. Якщо няня дітей Медеї є тільки спостерігачем і не втручається у саму дію («Я готова піти, та боюсь, чи мене /Господиня послухає» – каже вона у найнапруженіший момент і залишається осторонь), то годувальниця не тільки втішає та віщує, а й активно діє, впливаючи на долі інших дійових осіб. В епісодії першому діалог Федри зі старою відразу демонструє суперечливість природи останньої. Літня жінка, що за роки життя вже набула досвіду й чимало всього бачила, вона проте не може відразу зрозуміти природу страждань Федри й знайти від них ліки, виступаючи радше втіленням сумніву, ніж уособленням «персоніфікованої думки»:

О горе людське! О напасті лихі!
Що робити, що – ні, сама не збагну... [64].

Разом із тим вона виступає порадицею, вважаючи, що вік дає їй на це право. І спочатку її поради видаються цілком мудрим:

Терпелива будь, доню, не кидайся так
То в той бік, то в цей:
Сила духу та спокій допоможуть тобі
Щонайважчу недугу легше знести:
Коли смертна – вчися страждати [64].

Однак потім мудрість підміняється життєвою хитрістю. Годувальниця намагається допомогти Федрі не дотриматися етичних норм, а обійти їх, і в результаті її зусиль гинуть головні персонажі драми. Як і у няня в «Медеї», її житейська мудрість визначена її досвідом, вона також наділена помірністю в усьому і страхом перед надмірністю – риси, якими Арістотель характеризує літній вік у «Риториці», Платон у «Державі», Цицерон у трактаті «Про старість». Годувальниця уникає всього, що може завдавати страждань:

Я навчилась багато чого за свій вік:
Лиш помірною варто любов'ю нам,
Умирущим, в'язать один одного,
Не сягаючи самого дна душі, –
Щоби вузол був не надто тугий:
Так можна стягти й попустить його.
Коли серце одне за двох болить...
Надто строгі засади, чувала я,
Гіркоту, а не втіху готують нам,
Із погідністю духу бій ведуть.
Нічого над міру – це краще таки,
Ніж за міру сягти [64].

Тож образ постає дуальним: з одного боку, літня жінка дає цариці розумні поради, бо несамовита пристрасть Федри до молодого пасинка призведе до жахливих бід. Радячи Федрі набратися терпіння і виявити самовладання, Годувальниця демонструє риси архетипу мудрої Старої. З іншого боку, вона занадто любить свою вихованку, щоб дати їй померти, хоча Федра тільки в смерті бачить єдиний шлях врятуватися від «жаги сліпої», а тому виявляє демонічні риси, підбурюючи її переступити через мирські закони [64]. Проте це не викликано лихими мотивами – годувальниця любить Федру. Після зізнання молодій цари-

ці, що вона відчуває пристрась до свого пасинка, Годувальниці каже:

Хворієш – то хворобу подолать зумій:
Є замовляння, є слова, що біль уймуть.
Десь мусять бути ліки й на таку напасть [64].

Хитрощі, до яких вдається літня жінка раніше, можна пояснити тільки відданою любов'ю до своєї вихованки, проте через них у образі все яскравіше проступають риси архетипу Тіні, чи навіть проекція Демона, який намагається вмовити Федру піти на компроміс зі своєю совістю:

Між людьми розумними
Є звичай: що погане, – мовчимо про те.
Пощо триматись надто строгих приписів?
Таж навіть кривля, хоч ти як рівняй її,
Хай трішки, а скоситься. Ну, а ти з біди
Сухою, як то кажуть, хочеш впливти?..
Даремна справа! Більше в тобі доброго,
Аніж лихого – будь вже тим щасливою [64].

Федра й сама відчуває ту небезпеку, що її криють у собі слова годувальниці, а тому намагається вмовити стару не втручатися:

Молю богами (гарно – про гидке ведеш!),
Не мов уже ні слова! З честю поки що
Корюсь любові. Ти ж, ганебне славлячи,
На блуд мене штовхаєш – до загибелі [64].

Проте тут проявляється ще одна геронториса годувальниці – літні люди вважають, що знають, як краще, мотивуючи це тим, що в житті більше бачили. Тому прохання Федри не спиняють жінку. Невдала спроба старої порозумітися з Гіпполітом розлючує його і стає причиною самогубства молодої цариці. Перед смертю Федра проклинає Годувальницю, вбачаючи в ній лише зло, а в її діях – пастку для себе:

Негіднице з негідниць! Друзів зраднице!
Ти що мені зробила? Хай небесний мій
Отець вогнем летючим спопелить тебе!
Хіба ж я не просила, передбачивши
Твій крок, мовчати, щоб отак не мучитись?
Та не змогла ти. І мені не вдасться вже
Померти чесно... [64].

Важливим є останній монолог літньої няні, у якому спостерігаємо осмислення скоєного, але не розкаяння у ньому – жаль годувальниці викликає тільки те, що замислене не вдалося здійснити:

Велителько, по праву ти ганьбиш мене,
Та ці докори – твоїм болем мовлені.
Коли дозволиш, дещо тут і я скажу,
Хто душу вклав у тебе. Твоїй пристрасті
Зарадить я хотіла, не вдалось, на жаль.
Вдалося б – хист мій нині вихваляла б ти:
Про розум наш звичайно судять з успіху [64].

Порівняно з нянею в «Медеї», яка не співчуває дружині Ясона, зрадженій чоловіком, заради якого вона покинула рідний дім, старій годувальниці Федри властиві людяність та людськість, що проявляються завдяки відкритості у стосунках літньої жінки з царицею, але ведуть до загибелі останньої.

Аналізовані тексти дають підстави стверджувати, що античним трагедіям властиве широке залучення архетипу мудрого Старого в його класичному юнґіанському розумінні, що втілюється в образах літніх чоловіків та жінок. Таких дійових осіб знаходимо в трагедіях Есхіла, Софокла та Евріпіда, які в підсумку репрезентують досить гомогенний геронтопортрет «духу, значення, прихованого за хаосом життя» [0, с. 110]. Серед них виділяються образи Тіресія і старого Едіпа, які втілюють «вищий духовний синтез, що гармонізує в старості свідому і несвідому сферу душі» [124, с. 74]. Їхня мудрість духовна, певною мірою навіть божественна. Ці персонажі Софокла, як справедливо відзначає Ж. Лакан, перебувають у пограничному стані між життям та смертю, що спричинений самотністю [109, с. 350]. Власне цар-вигнанець у «Едіпі в Колоні» врешті таки перетинає його, адже трагедія завершується його смертю (чи радше відходом, адже про те, що сталося зі зниклим Едіпом, цар Тесей, єдиний свідок, замовчує). Для більшості ж дійових осіб античних драм мудрість є життєвою, набутою протягом років завдяки спостереженню. Можливо, саме тому герої Софокла втратили зір: вони перестали бачити світ фізичний, натомість їм відкрився світ духовний. Геронтогрупа ж персонажів творів Евріпіда бачить світ і спостерігає за ним, висновуючи свою мудрість із побаченого. І якщо духовна мудрість є істиною абсолютною (у своїх віщуваннях ці персонажі не помиляються), а отже, тих, у кому вона проявлена, можна інтерпретувати як найповніше втілення архети-

пу мудрого Старця, то практична, життєва мудрість може помилятися і навіть вести до загибелі (як це маємо у випадку із годувальницею Федри). Життєва мудрість відхиляється від істини, вона репрезентує таку собі «правду старості» за Арістотелем: навчені досвідом, літні люди йдуть на компроміси, яких не знає молодість, часто це компроміси з нормами моралі чи совістю.

2.1.2. Художні моделі хорів старійшин в античній драматургії

Важливим складником античної драми був хор. За свідченнями Арістотеля, початки давньогрецької трагедії й потрібно шукати у виступах заспівувачів дифірамбів: вони розповідали певний міф, відповідаючи на питання хору. Поступово почали з'являтися елементи акторської гри, які спонукали трагіка Феспіда викоремити з хору одного виконавця – актора. З його партій та партій хору здебільшого й склалися ранньогрецькі трагедії [180, с. 676].

Відколи Есхіл увів другого актора, поступово почала зростати частка діалогів, хоча хор ще довго зберігав провідну роль, залишаючись важливим елементом класичної трагедійної форми, обов'язковим її колективним учасником. Хор міг складатися з різної кількості осіб – з 12 у Есхіла, з 15 у Софокла, а в комедіях міг сягати 24. І те, що такий хор утворювали «старійшини», було доволі поширеним явищем для трагедії. Витоки цього, певно, варто шукати у давньогрецькому суспільному устрої. У давньогрецьких містах-державах важливі державні справи перед тим, як їх розглядали народні збори, виносилися на розгляд ради старійшин – герусії. І в догомерівські часи геронтами, тобто членами герусій, справді були найстарші члени громади, хоча вже в гомерівську добу ними ставали вихідці з найвпливовіших і найбагатших родин [180, с. 185–186]. Тож хор старійшин як дійова особа багатьох еллінських трагедій може бути витлумачений як перенесення на сцену моделі суспільного управління.

Хори старійшин у трагедіях Есхіла й Софокла втілюють колективне несвідоме, досвід поколінь, який ніби й проводить глядача крізь сюжетні перипетії. Вони прославляють царів, провіщують біду й оплакують загиблих.

На початку «Персів» Есхіла перські старійшини уславлюють міць перського війська і самого царя Ксеркса, який веде його захоплювати землі еллінів. Есхіл переносить на персів еллінський устрій – фактично, дійовими особами виступають елліни, замасковані під Іншого, отже, персонажі є уособленням тогочасних авторських уявлень про соціальний устрій загалом та геронтогенез зокрема. У трагедії перські старійшини зароджують передчуття майбутньої біди, про передчуття якої сповіщає провідник хору:

Ось тому-то з дня на день
Темний смуток душу їсть –
Може, й виляг цвіт твій, Персіє?
І безлюдні Сузи тут
Заголосять, поникнуть у журбі [72].

На початку трагедії ми дізнаємося й про роль, яку відіграють старійшини в місті у часи відсутності царя та його війська:

Зброєносні війська наші перські пішли
На Елладу походом, лиш ми тут одні,
Сивочолі, zostались, лиш ми бережем
Ті палати багаті на золото й срібло –
Сам володар – син Дарія, Ксеркс, повелів
Найвірнішим із слуг
Невсипуще цей край пильнувати [72].

Тож перські старійшини наділені владою за відсутності царя, вони – найвідданіші слуги держави, які через свій вік не можуть брати участі у військових походах. Їм Ксеркс довірив управління на час своєї відсутності, а отже, хор – не сторонній спостерігач, а активний учасник трагедії й тимчасовий колективний орган управління державою. Це підтверджує, що старійшини відігравали важливу роль в управлінні еллінськими містами (таку модель устрою і відтворює Есхіл). Перські старійшини Есхіла – ще й порадники й віщуни. Саме до хору звертається за порадою занепокоєна віщим сном цариця Атосса, дружина покійного Дарія та мати войовничого Ксеркса:

Тож порадьте, старці перси, найвірніші з-між усіх
Як тут бути, що робити, жду розумних слів од вас [72].

Хор знову, як і на початку трагедії, підтверджує свою готовність служити державі і її правителям:

Певна будь, владарко наша, двічі нас не мусиш ти
Закликати, щоб тобі ми посприяли в міру сил
Чи то словом, чи то ділом, вірні піддані твої [72].

Якщо старець Тіресій в «Царі Едіпі» Софокла наділений даром віщування, йому боги відкривають істину, якщо тінь Дарія у цій трагедії знає істину, то хор перських старійшин не обдарований такою здатністю. Але старійшини можуть вгадувати волю богів через тлумачення снів, тому й віщують неминучість лихого фіналу, на який вказує сон дружини Дарія. Цим вони підтверджують свій статус медіатора між світом земним і світом богів, а отже, цей геронтообраз також має ознаки сакральності.

Завершення трагедії – тренос хору, який оплакує розбите військо Ксеркса і водночас стає виразником ідеї самого автора – Есхіл співчуває персам, які мають коритися деспотичному цареві, і протиставляє цей устрій еллінській демократії. Там знаходимо й такі слова:

Дім же – в тужбі: без опори він,
Никнуть похилі, старі батьки,
Сина позбувшись [72].

Теза про те, що батьки позбулися підтримки дітей, підтверджує існування в античні часи у молодшого покоління обов'язку дбати про літніх людей.

Впадає в око, що в трагедії Есхіла дійові особи розділені тільки між двома віковими групами: молодість і старість, представники ж середньої вікової групи відсутні.

Подібні до тієї, що й у «Персах», роль і структуру хору спостерігаємо й у «Агамемноні» з циклу Есхіла «Орестея». Тут натрапляємо на хор аргоських старійшин, які протягом усієї дії підтримують у глядачів передчуття трагічної розв'язки. Аргоські старійшини – носії колективної мудрості свого народу, як і перські старійшини у попередній трагедії, вони можуть тільки відгадувати волю богів і впізнавати знаки. Саме тому вони уважно прислухаються до віщування Кассандри, незаперечну авторитетність якого визнають, адже через дар ясновидіння їй відкрита божественна істина.

Цікавою є кінцівка трагедії: дізнавшись про смерть Агамемнона, хор розпадається на окремі голоси – глядач чує серед них не згоду й однастайність, а розгубленість окремих дванадцяти персонажів. Вони не можуть вирішити, як діяти: чи з'ясовувати, що ж сталося з царем, чи чекати, поки стане відомо, що ж трапилося в палаці. Однак коли Клітемнестра підтверджує страшний здогад – Агамемнон вбитий – хор старійшин об'єднується. Але не пошук вбив-

ці чи потреба вирішення державних справ його об'єднує, а сум'яття й розгубленість: «Хто підкаже мені, куди йти», – такі рядки читаємо в треносі. Хор має дати оцінку вчинкові з погляду народної моралі, однак людська мудрість не допомагає через парадоксальність ситуації – «убитий вбивця», «пійманий ловець», тому людям не під силу розібрати, хто ж винний. Водночас вони все ж схильні вбачати у тому, що вчинила Клітемнестра, демонічний вияв і через те покладати провину на неї.

У Софоклових трагедіях роль хору дещо змінюється. Його участь у подіях не настільки активна, старійшини здебільшого спостерігають. У «Царі Едіпі» провідник хору вступає в діалог з Едіпом, але переважно радить чи стає свідком, на рішення царя впливу він не має. Подібну роль Софокл відводить і хору колонських старійшин у трагедії «Едіп в Колоні». Якщо на Есхілових перських старійшин покладений обов'язок дбати про справи за відсутності Ксеркса, тобто їхня старість також потрібна, корисна і власне й є підставою, аби довірити їм таку важливу справу, то у Софокла все по-іншому. Його колонські старці постійно нарікають на те, із якими бідами доводиться миритися їхній старості. Натрапляємо на такі слова:

Що нам довгі дні? – вони
 Більше нам приведуть із собою
 Мук і скорбот, ніж радощів.
 Якщо пережив ти свій вік
 Забудь насолоди... [72].
 і ще:
 Не родитись на світ – було б
 Наймудріше. Коли ж родивсь –
 Тут же в край, звідки вийшов ти –
 В небуття – повернутись.
 Хай-но юні роки майнуть,
 Хай розвіється шал легкий,
 Бід яких не зазнаєш ти, –
 З чим лише не зіткнешся? –
 Заздрість, сутички, чвари,
 Вбивства... Потім – клята старість,
 Одинока, безпорадна,
 Пригнітить тебе журбою –
 З бід усіх найбільша! [174, с. 273].

Подібні репліки дають підстави вважати справедливими припущення, що ставлення до старості в Стародавній Греції було амбівалентним: для літніх людей немає радості там, де культом є краса, тільки смуток і страждання лишаються на їхню долю. Однак доречним видається зауваження М. Менгена, що такий погляд хибує на односторонність. Справді, похилий вік має негативні наслідки, наприклад, фізичну слабкість, втому, можливо, негативний досвід, що погіршив вдачу людини, тощо. Однак говорити про відчуження літніх людей від суспільних справ (у випадку трагедії «Едіп у Колоні» – відчуження хору колонських старійшин від подій) у Стародавній Греції і тому через віковий маркер розглядати хор старійшин тільки як відстороненого спостерігача було б неправильно. Особливо це очевидно саме в «Едіпі в Колоні», адже в трагедії постійно наголошується важлива ритуальна роль старійшини – охороняти сакральне місце, священний гай Ериній. Вони мають і політичну вагу, адже беруть участь у громадських справах, виступають радниками, до яких з пошаною звертаються і Едіп, і Креон. «І, очевидно, ... своєму вікові вони значною мірою завдячують цією політичною і ритуальною владою» [356, с. 62].

Показово, що, наприклад, на протиположності «Едіпові в Колоні» в «Антигоні» мета фіванських старійшин – уникнути участі у прийнятті важливих політичних рішень:

Провідник хору. Креонте, Менекеїв сину, визначить

Ти владен друзів міста й ворогів його.

Закон який завгодно застосовувать

Ти й до померлих можеш, і до нас, живих.

Креонт. То будьте ж ви закону охоронцями.

Провідник хору. Є в нас молодші, їм загадуй службу цю.

Креонт. Я вже поставив стражів біля мертвого.

Провідник хору. То що ж ти нам волієш загадати ще?

Креонт. А щоб не потурали ви порушникам.

Провідник хору. Нема дурних, нікому з нас не мила смерть [172].

Хор же колонських старійшин такої відповідальності не унікає, він – активний учасник прийняття громадою рішень. Вік старійшин, як зауважує М. Менген, накладає обмеження тільки на їхню можливість брати участь у фізичній конфронтації: коли має місце насилля, на сцені або поза нею, старійшини не беруть в цьому безпосередньої участі [356, с. 62].

Як бачимо, місце хору старійшин у античній трагедії поступово змінювалося. Зі збільшенням ролі інтриги хор починав відходити на другий план: присутність такої кількості людей часто виглядала на сцені неприродно, особливо коли йшлося про те, що повинно було лишатися таємницею, відомою тільки кільком людям [157]. Через це роль хору старійшин у розгортанні подієвої сторони трагедії й у самій постановці почала змінюватися. Наприклад, у Есхілових «Персах» хор перських старійшин активно взаємодіяв із Атоссою, тлумачачи її сни і передаючи тим самим частину своїх знань, що є важливою рисою архетипу Старого, збірним втіленням якого цей хор є. Те саме маємо й у «Агамемноні». Однак у «Царі Едіпі» Софокла його активність дещо знижується, при тому, що старійшини в «Едіпі в Колоні» знову зображені активними учасниками громадського життя.

Те, що хор у давньогрецькій трагедії репрезентований соціально-демографічною категорією старійшин, свідчить про важливе місце архетипу Старого у розумінні світу давніми еллінами. У контексті театральному хор – продовження ритуальних церемоній і народних святкувань, які сягають своїм корінням древніх міфів. Його первісне функційне навантаження – створення через спів особливого способу спілкування з божественними сутностями, активізація сакральної енергії простору [157]. Те, що таким сакральним медіатором стають літні люди, підтверджує, що саме людям цієї вікової категорії приписана наближеність до божественної істини, яка однак не відкрита їм: вони можуть тільки передрікати й передчувати. Звертаючись до філософії Платона, можна твердити, що їхня людська мудрість стає тінню божественної істини [151, с. 492–493]. Таке тлумачення увиразнює риси юнгіанського архетипу Духу, що постає в збірному образі хору старійшин: вони наділені знанням, мудрістю та інтуїцією. Цими якостями вони послуговуються при участі в громадських справах, зокрема для прийняття важливих рішень. Тож їхнє старіння залишається активним, вони не стають пасивними спостерігачами чи відчуженою віковою групою.

2.2. Ейджистські зображення процесів старіння в античній комедії

Якщо антична трагедія, пише С. де Бовуар, подає образ старої людини як суб'єкта, і літні дійові особи (цар Едіп або Тіресій) існують заради себе, то в давньоаттичній комедії персонажі похилого віку постають як об'єкти [229, с. 104–105]. У творах батька античної комедії Арістофана пізня зрілість маргіналізована. Французька вчена підкреслює, що акцент у «Хмарах», «Осах», «Лісістраті» та «Плутосі» зроблений на викритті старечих помилок та дивацтв. Для комедіографа старість стає джерелом гумору.

У центрі комедії Арістофана «Хмари» – стосунки старого селянина Стрепсіада (протагоніста) із дійовими особами молодших вікових груп. Пізня дорослість експонується МК, який і визначає сюжетну лінію комедії: Стрепсіад прагне позбутися боргів, у яких винен його дорослий син Фідіппід. Із зав'язки стає зрозуміло, що старша, досвідченіша людина намагається вирішити проблему свого сина, і це призводить до комічних ситуацій. З одного боку, спостерігаємо активну стратегію старіння – Стрепсіад не залишається пасивним спостерігачем, він діє, старість не стає для нього перепороною бажанню вчитися:

Та й я ж, упавши, довго не лежатиму.
Богам ось помолюся й сам учитися
Подамся зараз до тієї думальні.
Ох, як старому, длявому забудькові
Отих словесних тонкощів навчитися? [9].

Називаючи себе «старим, длявим забудьком», Стрепсіад демонструє, що йому не чужі ейджистські стереотипи. Подібний приклади самостереотипізації протагоніста часті у «Хмарах». Наприклад, Стрепсіад вважає власну забудькуватість вадю похилого віку:

...Лиш од старості
Відразу й забуваю все, що вивчу я [9].

Учитель селянина, філософ Сократ, також називає Стрепсіада «старим забудьком, несусвітним йолопом», і глузує з нього: «Замість очей в тебе, видно, гнилі кабачини», «Ну, і дурень ти, справді. Увесь аж протух в забобонах часів допотопних!» [9]. За програ-

мою навчання Стрепсіад має пройти попереднє оцінювання – випробування розуму, здібностей й пам'яті, за результатами якого постає перед глядачем неотесою, дурнем і безпам'ятком:

Зубрив якусь дрібницю, та вже й те забув,
Не встигши навіть визубрити [9].

Філософ та хор неодноразово нарікають на неспроможність селянина навчатися, ставлять під сумнів його розумові здібності: «цілком очманів старий, явно схитнувся з розуму» [9], Сократ навіть погрожує відшмагати Стрепсіада. Усі дійові особи (Сократ, хор, син Фідіппід) виявляють зневажливе ставлення до старого селянина, дискримінують його на підставі розумових здібностей. Разом із тим вчитель Сократ не кидає свого учня-нездару, він намагається витягнути все, що тільки можна, з літньої людини, при цьому не виявляючи до неї поваги і не вірячи в можливість успішного осягнення нею премудростей, яких навчав, – спостерігаємо виразно ейджистське ставлення до Стрепсіада, а отже, це явище було поширеним уже в 423 р. до н. е.

Промовистим з погляду ЛГ є монолог Провідці хору Хмар у Великій Парабасі – вона вітає Стрепсіада за мужність взятися за навчання, яке личить юності:

Хай пощастить доля тому,
Хто в похилому віці
Прагне своє сиве чоло,
Наче юнак, квітом нових
Знань і наук тут прикрасить, –
Хоче здобути мудрість [9].

Очевидно, що асоціювання навчання з молодістю стає виявом упередження щодо можливості навчатися в літньому віці. Згодом голос Провідці хору Хмар ніби стає голосом самого автора (вона називає себе славним поетом), який говорить про свою комедію: «Старики, говорячи вірш, тут не б'ються палками, / Щоб прикрити пошлоту своїх безсоромних дотепів» [9] і стара п'яна баба не танцює кордака. Власне, тут ми маємо натяк на аналіз попередніх комічних творів (зокрема комедії «Марік» Евполіда), що подають негативну репрезентацію старості. Принагідно додамо, що «у давньогрецькій комедії під час парабасису хор виходить із своєї ролі і розмовляє з глядачем про те, що напряду ніяк не пов'язано з сюжетом п'єси. Після відмови від парабасису роль хору в грецькій комедії почала швидко зменшуватися» [113, с. 73].

Ейджистське ставлення до літніх людей ще рельєфніше виявляється у конфлікті Правого й Неправого, що вимальовується в низці автономних епізодів Арістофанової комедії. Приводом для їхньої суперечки стає бажання Стрепсіада, аби Сократ навчив його сина «неправдивої науки», щоб умів той «всяку правду заперечити». Суперечка Правого й Неправого і постає як суперечка істини й кривди. Як каже сам Стрепсіад, кривда часто перемагає правду, а Неправий відкриває нам і таємницю того, за рахунок чого це відбувається:

І, мов стрілами, градом нових міркувань
І дотепних словечок засиплю його.
А коли, наостанку, і писне він щось,
То я прямо в обличчя і в очі йому
Стільки доводів роєм осиним сипну,
Що під ними він тут же й загине [9].

За О. В. Литовською, ця колізія відтворює субстанціональну суперечність афінської дійсності, яку неможливо вирішити через зіткнення старих і нових поглядів [115, с. 9–10]. Правий уособлює «старизну», «старі часи і звичаї» та повагу до старших поколінь. Епірема вдягнутого у простий одяг Правого виявляється фрагментом «перегляду життя», в якому вихваляється ввічливе ставлення молоді до людей літнього віку. Він пропонує Фідіппідові:

Отже, сміло, юначе, до мене іди, обери собі правди науку.
Ти навчишся майдани гучні зневажать,
 уникати залюднених лазень,
Гидувати огидними вчинками,
 глум випікати палаючим гнівом,
Перед старшими ввічливо з місця вставать,
 коли входять вони до кімнати;
Не робить неприємностей рідним батькам,
 взагалі не чинити лихого,
Щоб твоя соромливість окрасу тобі,
 а для інших зразок становила [9].

Натомість Неправий, вбраний у модний одяг, алюзує на МК у міфології, коли Зевс закував рідного батька у кайдани і при цьому не загинув. Так він утверджує зневагу до старших, яку згодом Фідіппід, обравши Неправого за вчителя, проявлятиме у ставленні до Стрепсіада.

Отже, через висміювання та зневагу Стрепсіад не осилює навчання. Словесні викрутаси Неправого переконують його віддати сина до нього на навчання, хоча хор Хмар і попереджає старого про помилковість цього рішення. Справді, уже невдовзі старий селянин шкодує про знання, отримані сином, хоча останньому таки вдається допомогти батькові. Конфлікт поколінь спостерігаємо в кульмінаційній сварці батька з сином, яку коментує хор. Хмари передбачають, що «нова» філософія сина підриває традиційні підвалини еллінського суспільства:

Ми навіть горошинки не дамо тоді
За шкуру старіших [9].

Так, Фідіппід, успішно осягнувши нову науку, доводить батькові, що він має право побити старого для його ж добра:

Чом з добрим наміром і я тебе не можу бити,
Якщо однаково – побить чи кращого бажати?
Чом спину під удари ти підставити не згоден,
А я повинен? Адже я теж вільним народився.
Хай діти плачуть, думав ти, а батькові – не личить?
Це, скажеш, давнім для дітей встановлено звичаєм.
Тобі на це я відповім: старі – подвійно діти,
Суворіше, ніж молодих, старих карати треба,
Бо помиляться – це для них річ зовсім непростима [9].

У межах геронтологічних досліджень і ЛГ зокрема порівняння людей літнього віку із дітьми розглядають як ейджистську стереотипізацію. У Арістофана вона поєднується із темою насилля. Б. О. Гіленсон відзначає, що така неповага до власного батька, як побиття, була для еллінів найтяжчим гріхом [48]. Саме тому цей мотив є нечастим явищем для давньогрецької літератури. Як зазначає де Бовуар, Арістофан першим вводить мотив побиття літньої людини та знущання над нею в драматургію західної цивілізації [229, с. 105].

У фіналі комедії Стрепсіад робить висновок, що це Хмари під'юджували його і винні у тих бідах, що він їх зазнав. Аби помститися, старий підпалює «думальню». Однак глядачеві уже зрозуміло: конфлікт між старим і молодим поколінням залишається нерозв'язаним, а нова філософія його тільки поглиблює, посилюючи зневагу до старості.

Геронтологічний вимір комедії демонструє спектр стереотипів античного суспільства щодо старіння й старості, а також ейджист-

ську сутність тогочасного суспільства. Ідеться зокрема про інтелектуальну дискримінацію літніх людей, ствердження їхньої неспроможності чогось навчитися. Такий погляд мав бути настільки ustalеним, що закарбувався у свідомості самих літніх людей. У «Хмарах» неодноразово спостерігаємо саможестереотипізацію головного героя, який застосовує до себе епітети фізичної та когнітивної інволюції: старенький селяк або старий, дрявий забудько. Подібні висловлювання можна витлумачувати як відображення тенденції, за якої літні люди намагаються відповідати вже сформованим соціальним стереотипам пізньої зрілості у Давній Греції.

Як і в «Хмарах», у центрі Арістофанової комедії «Оси» бачимо протиставлення дорослого сина та літнього батька. І цього разу ініціатором конфліктів виступає саме син. Уже на початку комедії має місце фізичне та психологічне насилля – син головного героя Філоклеона замикає батька у будинку, наказує рабам стежити за ним і не дозволити ходити до суду. Філоклеона, старого афінянина, Дельфійський Аполлон переконав у тому, що він має засуджувати людей:

В Дельфах Аполлон

Прорік мені, що я на тріску висохну,

Коли який підсудний в мене вискочить... [8].

Тому більшу частину свого життя він проводить на судових процесах.

При конструюванні портрета старого судолоба Арістофан використовує як художню деталь міф про втечу хитромудрого Одиссея від Циклопа: старий ховається під животом у барана. Хоча втеча не вдається, у світлі цієї вигадки Філоклеон постає як спритна, винахідлива та сильна людина, що спростовує негативні стереотипи літніх людей як хворих або безпомічних. На допомогу головному герою приходить хор Ос – таких самих старих присяжних судолобів, як і він сам. Саме вони й дають йому докладну характеристику як людині, схильній безжалісно засуджувати всіх:

Був він перше межі нами,

Безперечно, найгостріший,

нічиїх благань не слухав,

А як хто почне просити,

то насупиться, бувало,

Та й відкаже: «Камінь вариш!» [8].

Літніх судололюбів супроводжують хлопці, які їм освітлюють шлях. У цій сцені імпліковані ознаки фізичної інволюції (поганий зір), сформована дихотомія молодість/старість та портрет геронто-групи як об'єкта соціальної допомоги. Водночас старі порівнюють себе із роєм ос, лютих та озлоблених, що посилює негативний стереотип літнього віку. Корифей змальовує ганебну картину геронтогенезу.

Скільки лиха, скільки горя нам несе похилий вік!

Ось господаря старого живосилом двоє слуг

Відтягають, про минуле спогадати не хочуть ... [8, с. 186].

Через те, що в ейджистському ключі поданий не тільки образ Філоклеона, а й збірний образ хору, ейджизм постає не як часткове, а як масове явище того часу.

Натомість син протагоніста постає урівноваженим і поміркованим. Він доводить батькові недосконалість судової системи Афін і відмовляє Філоклеона від судової діяльності. Аби відволікти батька від його захоплення судом, він запрошує старого взяти участь у розвагах, у результаті чого Філоклеон напивається та поводиться дуже непристойно:

Отак по черзі всіх ганьбив і лаявся,

Глузуючи зухвало та говорячи

Украй невідповідні і дурні слова.

Тоді напився добре й, повертаючись

Додому, перехожих бив по-п'яному [8].

Від цього моменту для глядача стає очевидним, що старість не означає витриманості чи поміркованості. Філоклеон засуджував усіх нещадно за найменшу провину – тепер розгнівана юрба погрожує судом йому. Фінальний танець старого, який узявся за пияцтво, – яскравий штрих його геронтопортрету.

У згаданих комедіях Арістофана літні чоловіки демонструють активні стратегії старіння: Стрепсіад навчається; Філоклеон дослухається до сина та відмовляється від професійної діяльності. Хоча ані Стрепсіад, ані Філоклеон не досягають бажаного, більше того, зазнають приниження, вони репрезентовані як динамічні персонажі, здатні адаптуватися до змін. Літні дійові особи Арістофана суперечать традиційному ейджистському стереотипові про нездатність старості пристосовуватися до поворотів долі, хоча й не заперечують його повністю – у своєму пристосуванні до змін вони не досягають успіху.

У комедіях Менандра дійові особи літнього віку подані дещо по-іншому. У «Відлюднику» протагоніст – старий селянин Кнемон. Уже перші згадки рабів про нього невітніші: «Безумець, навіжений, демоном лихим / Попутаний»; «Цей старий – / Злочинець справжній» [125]. На відміну від динамічних характерів Арістофанівських Стрепсіада та Філоклеона, геронтопортрет Відлюдника постає статичним – у форматі таких негативних стереотипів старості, як агресія щодо інших дійових осіб, упертість, консервативність та нездатність сприймати чужу позицію. Водночас особливістю комедій Менандра є тонке психологічне змалювання дійових осіб [92; 115], що справедливо й у випадку з Кнемоном – у фіналі комедії ампула старого батька і відлюдника-буркотуна зазнає трансформації. Завдяки своєму спасінню він визнає, що відлюдкуватість не завжди є найкращим рішенням:

Знаю; мав одну я ваду: думав жити одинцем,
Сам собі давати раду, незалежно від усіх.
Нині ж бачу – смерть приходить несподіваним, швидким
Гостем в хату, і прозрів я: зрозумів свій давній гріх.
Зараз мусить хтось про мене турбуватися весь час.
Біль, однак, клянусь Гефестом, відчував я, дивлячись
На життя користолюбне, що провадять люди всі
З розрахунками сухими [125].

З фінального монологу ми розуміємо й причини, які штовхають його до такого стилю життя, – розчарування у людях і в суспільстві, що й спонукало Кнемона від них відгородитися. Навіть після порятунку він просить, аби йому дозволили й далі жити так, «як знає сам», хоча тепер обіцяє нікому не ставати на заваді й змінює ставлення до оточення. Проте якщо персонажі Арістофана змінюються поступово, то Менандрів Кнемон змінюється раптово і кардинально.

Така зміна поведінки у пізній зрілості виглядає як театральна умовність, яку Арістотель у «Поетиці» визначив властивістю комедії. Філософ зауважив, що часто такі твори завершуються «для кращих і гірших дійових осіб (людей) не так, як ми того чекаємо» [7]. Фінали такого типу були зумовлені «невимогливістю театральної публіки, бо поети пристосовуються до глядачів, потураючи їхнім уподобанням» [ibid.]. Тож таке собі «виправлення» негативного персонажа в Менандра – також данина вподобанням публіки. Водночас позитивна трансформація Кнемона у фіналі комедії ставить під сумнів одну з ознак старіння – «ригідність людей третього віку,

неготовність до зміни програми дій у відповідності до нових ситуаційних вимог» [184, с. 217].

Якщо в комедіях Арістофана та Менандра літні персонажі часто виступають в ролі центральних дійових осіб, то в давньоримській традиції подібна тенденція відсутня. Виняток – комедія Плавта «Скарб».

Щодо літніх персонажів Плавта С. де Бовуар зауважує: якщо у комедіях «Вакхіди», «Касіна» та «Купець» образи літніх чоловіків сконструйовані за моделлю хтивого старого батька, а літні жінки є неодмінно сварливими, то у низці інших творів, зокрема, «Скарб», «Хвальковитий воїн», «Псевдолій» та «Мотузка» репрезентація пізньої зрілості набуває позитивних конотацій, у персонажів літнього віку виявляються риси шляхетності, щедрості, мудрості та бадьорості [229, с. 115–116]. Однак подекуди розмежувати в них риси, зумовлені віком, і загальнолюдські вади доволі складно чи й узагалі неможливо. У згаданій комедії «Скарб» головною дійовою особою є старий скупець Евкліон, скнарість якого суттєво гіпертрофована. Його поведінку на несподівано знайденому скарбі як домінуючу рису не дає змоги простежити в його образі вікових ознак:

Найнещасніший я з-між людей на землі... І нащо вже життя, коли золото я

Загубив, що так пильно беріг від усіх? А я ж так доглядав, так усе пильнував

Його, зрікшись всяких утіх. А тепер інший хтось в моїм скарбі кохається там.

Ой, несила мені це терпіть!.. [147].

У фіналі твору, дописаному не Плавтом, маємо щасливу розв'язку, у якій Евкліон кається в своїй скнарості і раптом перетворюється із скнари на доброго і щедрого батька. Тож загалом персонаж, хоч і належить до геронтогрупи, але не виявляє виразних вікових рис: усе його єство підпорядковане одержимості скарбом. Водночас саме те, що Плавт, визначаючи коло дійових осіб, скупця співвідніс саме з літньою людиною, наштотує на висновок, що цій віковій групі приписували надмірну заощадливість чи навіть скнарість як одну з сутнісних ознак.

У ще одній Плавтовій комедії «Близнята» літній персонаж, хоч і є другорядним, але виписаний з виразними віковими ознаками. Старий тесть протагоніста у невеличкій промові скаржить на фізичну інволюцію та моральну знемогу геронтогенезу. Поспішаючи до дочки, яка терміново його викликала, він каже про себе:

Бо жвавість пропала, а старість зламала,
І тіло стяжіло, і сили не стало.
Ох, старість – не радість, поганий товар це!
Як прийде, приносить найтяжчі турботи! [148].

Зневажливе ставлення до літнього персонажа демонструє й діюва особа молодшої вікової групи. Менехм II дозволяє собі такі образливі слова:

З-заду став старий цапище, що не раз в своїм житті
Вбив не одного з невинних віроломним свідченням! [148].

Тож типовий для давньоримської комедійної традиції образ старого набуває у Плавта ейджистського забарвлення. Разом із тим, С. де Бовуар переконана, що Плавтове подання персонажів літнього віку демонструє пошану до пізньої зрілості: вони втрачають повагу тільки у разі зловживання своїми повноваженнями або потурання своїм примхам [229, с. 117].

Не висміяти, а застерегти старість [229, с. 117] прагне у своїх комедіях Теренцій: його твори виявилися дидактичними у плані моделювання персонажів літнього віку. У комедії «Форміон» Теренцій вибудував сюжетну лінію навколо потенційного шлюбу молодої пари. Влаштуванням події керує парсит Форміон. Дискурс старіння репрезентований образами старого заможного рабовласника Деміфонта та літньої няньки Софрони. Останній властива вікова самостереотипізація, що виявляється в її самохарактеристиці: «я стара, убога, невідома» [183]. Син Деміфонта та його невістка Навсікрата, які за нинішньою віковою класифікацією є представниками середнього віку, характеризують себе як представників пізньої зрілості. Із ними пов'язане спростування одного зі стереотипів, що існують навколо людей цієї вікової групи, – про відсутність у парі такого віку інтимних стосунків. Дізнавшись про подружню зраду чоловіка, Навсікрата нарікає, що дарма сподівалася, що з віком він перестане грішити, оскільки «Він уже тоді старий був, бо помірні всі старі» [183]. Та жінка прощає подружню зраду та запитує патріарха сім'ї:

Деміфонте, чи тепер я більш для нього бажана?
Чи ти ручитися можеш, що цього не буде знов? [183].

Конфлікт між поколіннями у «Форміоні» розгортається у зв'язку із судовим процесом, як в «Осах» Арістофана. З одного боку, подібно до арістофанівського Філоклеона, Деміфонт прагне з'ясувати заплутану сімейну ситуацію у суді. З іншого боку, в системі комедійних персонажів літній Деміфонт постає досвідченою,

гідною та розумною людиною, яка воліє оминати судові процеси. У ставленні інших персонажів до нього збережена повага.

У сімейній комедії Теренція із промовистою назвою «Свекруха» половина дійових осіб належать до геронтогрупи (два літні подружжя), хоча протагоністом є молодий персонаж. У цій драмі спостерігаємо такі ейджистські маркери, як стереотипізація свекрухи (хоча образ Сострати є загалом позитивним), яка не може дійти згоди з молодістю невісткою, та самостереотипізація Лахета, який зауважує, що «старість юності огидна» й краще «відійти з дороги» [182].

Варто однак зауважити, що, встановлюючи вікову групу персонажів Теренція, російський дослідник античної драми В. Ярхо зауважує: дівчат у ті часи видавали заміж у 14–16 років, а їхніх матерів уже вважали старими [217]. Тож персонажі, які в комедії Теренція характеризуються як літні, з сучасного погляду навряд чи були б віднесені до цієї вікової групи.

Відзначає дослідник і виразність імен літніх персонажів у Теренцієвих комедіях. Так, ім'я старого Деміфонта в комедії «Форміон» пов'язане зі словом «дем» (так називалися адміністративні одиниці в Аттіці), це вказує на те, пише В. Ярхо, що Деміфонт – це споконвічний, корінний житель свого дему [217], а отже, він може бути потрактований як носій типових ознак. В іменах літніх жінок підкреслюється їх надійність: у «Свекрусі» господиня будинку Сострата та годувальниця Софрона асоціюються з поняттям «збереження», «порятунку»; Софрона означає «розумна». Така художня деталь постає важливою в контексті розуміння тих рис, якими наділяє комедіограф своїх персонажів.

Отже, комедії Арістофана, Менандра, Плавта і Теренція конструюють образ літньої людини у вимірі стереотипів ейджистської свідомості. Якщо еллінська трагедія репрезентує потужний зв'язок із міфологічною свідомістю та інкорпорує архетип мудрого старого як «вищий духовний синтез» (образ Тіресія у Фіванському циклі Софокла), то аттична і римська комедії розробляють переважно сімейно-побутову тематику та формують стереотипно невтішні образи літнього віку. Часто це персонажі збірного типу із гіпертрофованою негативною рисою – нездара Стрепсіад, відлюдник Кнемон, скнара Евкліон та інші утворюють геронтогрупу, яка представляє старість амбівалентно. Віддзеркалення гротескних зображень геронтогенезу античної комедії спостерігається у художніх текстах наступних культурно-історичних епохах.

2.3. Репрезентації МК: від «Короля Ліра» до «Буни»

МК є складовою дискурсу старіння в драматургії західного світу, яку можна простежити від витоків драми як літературного роду. Якщо в античних і ренесансних трагедіях і комедіях вирішення проблеми літніх батьків і молодших поколінь формувалися відповідно до жанру (руйнівний фінал для пізньої зрілості в трагедіях та стереотипізація старості в комедіях), то у пізнішій «новій драмі» відбуваються зрушення цього канону: відкритий фінал п'єс з віковими аспектами старіння і розгалужена сфера міжособистісних стосунків літніх дійових осіб сприяють новим, неочікуваним варіаціям конфлікту «батьків-дітей». Маючи схильність навішувати наліпки, суспільство традиційно тлумачить старість як «зиму» життєвого циклу, його захід, тому й інтерес до старості в літературі не такий жвавий, як до юності чи зрілості, коли людина стає активним учасником суспільства. Як стверджує де Бовуар, такий стереотип виник і проник у літературу, тому що літня людина справді слідує незмінній біологічній долі; але також і через те, що, не впливаючи активно на історію, вона не становила інтересу, а отже, ніхто не переймався тим, аби докладно дослідити феномен старості [229, с. 163]. Якщо геронтологічні мотиви й потрапляли в літературу, то увага була зосереджена на протиставленні старості іншим періодам життя, підкреслювали контраст між ними і залишали літню людину на периферії життя як «тінь себе колишньої» [ibid.]. Так само вона залишалася й на периферії античного літературного процесу за винятком «Едіпа в Колоні» Софокла, «Хмар» Арістофана, «Скарбу» Плавта та небагатьох інших. Це було властиве і післяантичному часові, доки не з'явився Шекспірів «Король Лір». Трагедія є хрестоматійною як у гуманітаристиці загалом, так і у ЛГ зокрема. Дослідники віку часто використовують шекспірівський сюжет як матрицю для вивчення геронтологічних питань. Крім таких відомих вчених, як де Бовуар, М. М. Гуллетт, Х. Смолл, до драми звертаються науковці-психологи, соціологи, медики [270; 393; 314; 426]. З точки зору вивчення конфліктів поколінь у рамках ЛГ нас цікавить праця Дунау, в якій дослідник вбачає вирішення проблем літніх батьків і дорослих дітей у біологічній концепції неперервності поколінь за допомогою персонажів-фасилітаторів у низці шедеврів світової художньої літератури і у «Королі Лірі» зокрема. Дунау визначає їх як медіаторів, чийм завданням є «зцілювати» між-

генераційні розриви, а саме «знайти місце у світі, де молоді й старі житимуть гармонійно» [270, с. 76]. До них належать Антигона – дочка старого Едіпа у Колоні, Едгар – син Глостера у «Королі Лірі», Растіньяк у «Батьку Горію», хлопець у хемінгуеївському «Старому і морі» тощо.

Доречно згадати, що і в інших своїх творах видатний британський драматург замислюється над питаннями старості і старіння. У монолозі «Світ – театр» з комедії «Як вам це сподобається» у періодизації життя ренесансної людини, Жак-меланхолік представляє старість у порівнянні з іншою уразливою віковою категорією – дитинством:

... Шостий вік

З'їжджає до карлючки Панталоне:

На носі – скельця, а при боці – торба,
Штани, збережені ще з юних літ,
Для висхлих ніг широкі; мужній голос
Стає, немов дискант дитячий, знову, –
Свистить, сичить. Ну, а остання дія,
Кінець химерної цієї п'єси –
Дитинство друге, напівзабуття:
Ані зубів, ні зору, ні смаку [210].

У монолозі Жака два останніх описи містять фази старечого віку та довголіття за класифікацією Г. Крайга та Д. Бокума [101, с. 724]). У зверненні Шекспіра до антиномії молодість/старість: «У шостий вік... при боці носить гроші у штанях, що зберіг ще з молодих років... Його всевладний голос – дитячий знов дискант... Остання з усіх дій – вінець химерам всім. Дитинство друге...» [210] вбачається потужна дія ейджизму.

Однак Бардові у тому ж творі вдається відтворити гетерогенність літнього віку попри песимістичну картину психосоматичної інволюції, представлену Жаком. Адам (на відміну від Жака людина не шляхетного роду, слуга) з тієї ж комедії описує себе зовсім в іншому ключі (Акт II, сцена 3):

Старий я видом, та іще при силі.

Я замолоду крові не псував

Напоїв збудливих підступним трійлом

І не ганявсь без сорому за тим,

Що тіло нам руйнує передчасно.

Для мене старість – мов зима здорова:

Морозна, та міцна. Тому з собою
Мене візьміть: незгірш, як молодий,
Я вам служитиму в ділах усяких [210].

В словах Адама (біблійне значення імені якого також є прочитуваним, адже Адам – перша людина) продемонстровано енергію, можливу у літньому віці, якщо дотримуватися здорового образу життя. Також образ Просперо з драми «Буря» вважається прикладом позитивного старіння (Вітборн, Кружков, Філоненко): і хоча у рядках «Ми створені із сновидінь. І сном / Оточене життя маленьке наше...» [206] С.К. Вітборн прочитує алюзію на «приручену смерть» Ф. Арьеса, роздуми герцога Міланського про останні роки свого життя репрезентують цілісну особистість, здатну прийняти себе і своє життя, що суголосно концепції Е. Еріксона про цілісність ego [440]. Крім того, у знаменитому монолозі-заклику до битви короля Генріха V з однойменної хроніки знаходимо оптимістичне очікування старості після перемоги:

І той, для кого він мине щасливо,
Доживши знов до нього, стрепенеться
Від спогадів хвилюючих і гордих.
І перед святом цим, на схилі віку,
Сусідів пригощаючи своїх,
Промовить: «Завтра свято Кріспіана».
Оголить руку у рубцях страшливих
І скаже: «Це було в день Кріспіана».
Звитяг чимало давніх він забуде,
Та слави, що на цей припала день,
Забуть не зможе [205].

Середньою тривалістю життя за часів Шекспіра було 30 років, тож дуже небагато англійців доживали до пізньої зрілості (сам Шекспір помер у віці 52 років) [341; 412]. Літні персонажі неодноразово ставали дійовими особами у п'єсах британського драматурга, але їм належала другорядна роль («Багато галасу даремно», «Венеціанський купець»). Молодість значно привабливіша для глядача, а її бачення старості чітко виписане в таких рядках «Ромео та Джульєтти»:

Стара людина – ніби справжній мрець:
Бліда, тяжка й незрушна, як свинець... [209, с. 72].

Потужні геронтопортрети кардинала Вулсі, сповненого безжалісної влади і надмірної гордині з історичної хроніки «Ген-

ріх VIII» та старого Мененія Агриппи з «Коріолана». Деяких з численних шекспірівських старців було проаналізовано з перспективи юнгіанських архетипів, зокрема О. Філоненко вбачає в образі літнього мага Просперо з «Бурі» абсолютне втілення тріади Мудрий Старець-Маг-Батько [194, с. 276]. Окремим науковим дослідженням може бути репрезентація жіночого літнього віку в драматичній спадщині Барда: непересічними (хоча й другорядними) геронтоперсонажами постають графиня Руссильйонська з комедії «Все добре, що добре закінчується»; Королева, дружина Цимбеліна з однойменної драми; королева Єкатерина і Літня Дама при Анні Болейн у «Генріху VIII»; герцогиня Глостерська з «Річарда II»; Волумнія, мати Коріолана з однойменної трагедії.

Трагедія «Король Лір» ставить літню дійову особу в центр подій. У наукових працях з геронтології можна натрапити на витлумачення «Короля Ліра» як твору, який засвідчує глибоке розуміння фізіологічних і психологічних особливостей старіння [53]. Розмірковуючи над тим, що спонукало драматурга написати п'єсу про старця, С. де Бовуар знаходить цьому пояснення в історії Англії. На час написання «Короля Ліра» англійська маноріальна система почала розпадатися, країну заповнили старці-прохачі, яких можна було зустріти скрізь попри те, що жебрацтво було оголошене поза законом. «Можливо, ці жалюгідні старці, розгублені, нужденні, убогі мандрівники й стали натхненням для створення образу старого короля» [229, с. 166]. Час створення «Короля Лір» припадає на період творчості Шекспіра, який характеризують як час зневіри й блукання в душевному мороці. Ймовірно, що меланхолія автора, посилена картиною старих жебраків, які заповнили міста й села, могла підштовхнути його взятися за цю тему. Саме у жебраках він міг побачити якнайповніше втілення гіркоти й самотності старості, і водночас – сміховинності окремих її проявів. Підтвердженням того, що він бачив і таку сторону старіння, є сюжет, який він обрав для розробки геронтотеми: сказання про короля Ліра, відоме за «Хроніками» Р. Холіншеда, вже було використане до Шекспіра в анонімній трагедії [106; 412]. Принагідно зауважимо, що первісною назвою драматичного твору Шекспіру, що вийшов друком вперше у кuarto 1608 р., є «Правдивий історичний літопис життя і смерті Короля Ліра і трьох його дочок. З історією нещасного життя Едгара, сина і спадкоємця графа Глостера з похмурих і награних гумором Тома з Бедламу». Ха-

рактарно, що драматург (хто б не був автором) позиціонує свій текст як часопис, залучаючи до назви крім головного героя його дорослих дітей та юнака Едгара, якого Дунау відносить до категорії персонажів-фасилітаторів у текстах з МК. Традиційна назва драми із жанровою приналежністю «трагедія» з'являється лише у Першому Фоліо 1623 р.

У розвідці про психологію творчості Шекспіра на матеріалі 37 п'єс Д.К. Саймонтон емпірично доводить, що у найпопулярніших творах Барда (до яких належить і «Король Лір») менше йдеться про історію англійської монархії і більше розробляється МК на потужному емоційному фоні [407, с. 137]. Трагедія короля Ліра починається з рішення короля, яке видається абсурдним, – він збирається поділити королівство між своїми дочками, а для визначення розмірів їхніх частин просить кожену з них сказати, наскільки сильно вона його любить:

Довірівши молодшим їх [державні обов'язки – А.Г.]
та дужчим,

Щоб без ваги плестися до могили [208, с. 272].

За Г. Кружковим, у «Королі Лірі» побудовано зіткнення двох несумісних світів: «На сцені раз по раз відбувається зрив комунікації. Логічні резони дочок не вкладаються в голову Ліра, а дочкам невтямки, як батько, втративши владу, може ще на щось претендувати. На цьому комунікативному дисонансі побудована уся трагедія» [106, с. 251]. Доречним є прочитання Р. Річарделлі твору крізь призму теорії розсупільнення: дослідниця пояснює, що попри відхід від суспільної діяльності король все ще мав важливі ролі у своєму житті – номінальний статус монарха з усіма належними почестями – та збільшена роль батька [393, с. 149].

В експозиції драми Лір – зверхній, звик до лестощів, легко вірить у них, тому й охоче слухає двох старших дочок. Припускаємо, що головному персонажу не вистачає теплих сімейних відносин з дочками, через що король і влаштовує публічний «конкурс» на найкраще зізнання у дочірній любові, бажаючи отримати більше уваги. Однією з проблем старості є страх втратити увагу близьких людей та брак спілкування: «вимога Ліра щодо демонстрації дочками своєї любові до нього, що відповідає або перевищує їхнє визнання благочестя, формує занепокоєння, що чеснот, закріплених лише «природою», буде недостатньо для захисту старості» [409, с. 71]. Крім того, перспектива власної смерті також створює стан занепо-

коєння особистості, внаслідок чого старша людина уявляє можливі форми обмежень щодо неї. Серед лабіринтів страху старості, наведених М. Мовчаном, ймовірно передбачення шекспірівським про-тагоністом самотності, зміни соціального статусу, бідності, значної залежності від інших, нарешті смерті [132, с. 84], спонукає короля до неадекватної поведінки в експозиції твору, яка, здається, суперечить здоровому глузду та усьому попередньому досвіду керування державою [223, с. 210].

Відмова молодшої дочки Корделії брати участь у такому фарсі викликає у Ліра гнів і стає достатньою причиною, аби в гніві прогнати улюблену дочку. З уст його старшої дочки лунають такі слова, що сповна характеризують Ліра цього періоду:

Гонерілья. За своїх кращих років, цілком здоровий, він був над міру запальний. Тому ми можемо чекати від нього, постарілого, не тільки вад, властивих його літам, але й дикого свавільства, що породжується, коли людина стає недужа й примхлива [208, с. 282].

Сказане Гонерілью поза очі каже у вічі королю його блазень, якого також відносимо до категорії персонажа-медіатора (Х. Смолл вважає, що Лір та блазень доповнюють один одного, заперечуючи антагоністичну взаємодію дійових осіб [409, с. 76]). Під час вигнання блазень не залишив свого господаря і на правах офіційного дурника серйозно і слушно зауважує – Лір старий, але за своє довге життя розуму так і не набрався:

Блазень. Коли б ти був моїм блазнем, кумцю, я сказав би відчухрати тебе за те, що ти дочасно постарівся.

Лір. А то ж чому?

Блазень. Ти не повинен був старітись доти, доки ума не набрався [208, с. 303–304].

Слова блазня підкреслюють, що тлумачення старості як пори життєвої мудрості насправді є тільки стереотипом, якому Лір аж ніяк не відповідає. Втім життєві незгоди змусять його поступово прозріти. Висновуємо, що мудрість є не обов'язково привілеєм старості – її набувають тільки через життєві випробування і пережиті страждання.

Хоча подекуди й натрапляємо на протилежне тлумачення МК: окремі дослідники вбачають у вчинках Ліра доброту, що спонукає його віддати королівство улюбленим дочкам, які потім виявлять віроломну невдячність: «У тому вигляді, в якому драма збереглася, вона малює нам людину нерозсудливу і до дивацтва щедрю і вели-

кодушну, людину, для якої існує одна тільки незмінна радість – обдаровувати інших і робити добро. Король Лір лише одного разу і в глибокій старості віддав своє надбання і віддав його лише своїм дочкам» [22]. Крім того, вирок молодшій дочці, яка відмовляється брати участь у влаштованому батькові абсурдному змаганні лестоців, змушує замислитися над думкою Г. Дунау про те, що конфлікт між дорослими дітьми (Гонерілья і Регана в основному сюжеті; Едмунд у додатковому) і старими батьками (Лір; Глостер) у буквальному сенсі залишається невирішеним, хоча, з іншого боку, він пом'якшується іншими молодими персонажами (Корделією у фіналі основного сюжету; Едгаром у додатковому) [270, с. 77].

Упродовж трагедії Лір переживає трансформацію – і духовно, і фізично. Король на початку трагедії і Лір-в'язень – це дві різні людини. Коли ми вперше зустрічаємося із Ліром, він порівнює себе із розлюченим драконом (англ. –Dragon and his wrath: Дія 1, сцена 1, 124), це монарх, звиклий до влади й послуху, але це людина невільна внутрішньо. Х. Смолл вбачає складність геронтопортрету протагоніста у його коливаннях між силою і слабкістю, логікою суджень та ірраціональністю [409, с. 77]. Наприкінці трагедії Лір упосліджений і ув'язнений, але він нарешті спромігся звільнитися внутрішньо й оновленими очима побачив фальшивість світу, у якому жив раніше. Духовна сліпота Ліра виліковується, коли він долає шлях страждань і випробувань. Він повинен був пройти крізь морок божевілля, аби прозріти й побачити правду й справжні життєві цінності, однак уже надто пізно – Корделію вбито і змінити нічого неможливо. Не втрата королівського статусу, гідності й шани стає для Ліра травмою, що затьмарює розум, а саме «попрання його бажаної ролі батька та жорстокість старших дочок» [393, с. 149]. Відбувається зміна ролей: авторитарність батька тепер є рисою Гонерільї та Регани, тоді як колишня слухняність дочок характеризує старого Ліра. За Річарделлі, смерть Корделії забирає у короля його останній зв'язок із суспільством – роль люблячого батька, «відтак, він готовий померти» [393, с. 150].

Паралельний мотив МК у сюжетній лінії Глостера (ще однієї дійової особи геронтогрупи) та його синів потужніше підкреслює проблему влади (втрата або позбавлення влади), яка лежить в основі ворожнечі поколінь, словами підступного Едмунда: «Де старість никне, молодість буя!» [208, с. 333]. Обидва геронтогерої є деспотичними батьками з абсолютною владою над дорослими дітьми

до певного часу. І подібно до основної лінії Ліра, коренем міжгенераційної кризи Глостера є потреба старшої людини в увазі до себе у період пізньої зрілості.

Як і Лір, Глостер прозріває духовно: старий граф зрозуміє, наскільки помилявся щодо власного сина, лише осліпнувши. Сліпими впадинами замість очей він прозріває істину. У четвертій дії він виголошує знакові слова:

Що ті очі?

І зрячим бувши, спотикався я.

Нас горе вчить, і мука нас лікує [208, с. 351].

У Глостері поєднуються старість, сліпота й мудрість (як у Софоклівому старці Тіресії з «Царя Едіпа»), але він не віщує, а швидше викриває соціальну несправедливість (знаменитий монолог «Всі будуть рівні» [208, с. 353]).

Сліпота Ліра на початку трагедії ментальна, а його шлях до прозріння лежить через сліпоту розуму – божевілля. Після того, як Ліра прогнали власні дочки, які клялися йому в дочірній любові, він постає уже не гордим свавільним правителем – він зламаний морально, що відобразилося й на його зовнішності: його плечі опустилися і він не стоїть прямо, як колись. Власне, зміна і зовнішня, і внутрішня настільки різюча, що він сам не може себе упізнати:

Хто тут мене впізнає! Це не Лір!

Чи ж Лір так ходить, так говорить? Ні!

Чи він осліп? Чи розум затуманився?

Чи в сон у непробудний він запав?

Тут щось не те. Скажіть одверто, хто я? [208, с. 297–298].

Йому відповідає блазень – «Тінь Лірова». І тут знову постає уся трагедія старості – її безсилля й нужденність. Пізнавши сповна земні страждання, Лір осягнув нарешті те, чого не розумів, будучи королем і маючи владу, він по-новому побачив своє королівство:

Ти збожеволів! Людина і без очей може бачити, що діється на світі. Подивись ушіма...

Немає винних на землі, нема –

Я вам кажу! [208, с. 368–369].

Це слова божевільного Ліра, але в них відображене глибше розуміння життя, ніж за часів, коли він був королем. Про це говорить і Едгар, який стає свідком такої переміни:

Ох, правда з маячнею тут сплелась!

В безумстві – розум світлий! [208, с. 369].

Однак, зрозумівши несправедливість устрою, Лір уже не може нічого змінити – він уже не правитель, більше того, він добровільно зрікся влади на користь тих, хто тепер його ув'язнив. Аналізуючи шекспірівську трагедію крізь призму міжпоколіннєвої боротьби за владу, К. Мартін доводить, що намагання літніх дійових осіб протистояти нав'язаній їм ролі жертв призводить до формування в них «стійкої, конституційно визначеної суб'єктивності» [359, с. 176].

Власне, божевілля ніби дарує Ліру ясність погляду. Монарх у вигнанні поєднує у собі дві іпостасі: старця-мудреця й старого божевільного. Ці архаїчні формули в часи античності й середньовіччя насправді не вважалися надто далекими одна від одної: обидві мали сакральний характер і трактувалися як божественна мітка.

Лірове божевілля змінюється прозрінням через пережите глибоке потрясіння, яке ніби приводить його до тями. Війська Корделії розбиті, він і дочка – полонені, та замість того, щоб плакати, старий Лір ледь не з радістю прямує з нею до темниці – пелена розсіялася, він вже може відрізнити брехню від правди, істинну любов від лестощів і підступу, а тому немає більшого щастя, ніж знову возз'єднатися із людиною, яку любиш і яка щиро любить тебе. Прозріваючи духовно й стаючи «мудрим старцем», який відповідає юнгіанському архетипові, він однак стає безсилим фізично:

Я колись мечем

Примусив би усіх їх пострибати...

Тепер старий я, в муках стратив сили... [208, с. 393–394].

Але трагічність ситуації в тому, що це прозріння, до якого Лір пройшов такий довгий шлях, фактично є марним. Він не має ні сил, ні влади, аби щось змінити. Як не приносить щастя й розуміння того, що для старого батька найбільша радість – бути з дочкою, яка його насправді любить: вони возз'єднуються, але тільки для того, щоб старий батько втратив дочку вже назавжди – її вбито. Тому справедливим є твердження С. де Бовуар, що Шекспір, фактично, показує марність людських земних страждань: «якщо це розгублене безсилля і є кінцем життя, то в його світлі все існування постає мізерним досвідом, жалюгідною пригодою» [229, с. 166].

Загалом Шекспірівський образ короля Ліра є втіленням суперечливої сутності людини доби Відродження. З одного боку, вона здобуває свободу, усвідомлюючи власну відповідальність за своє життя, а не передвизначеність долі чи невідворотність фатуму.

Саме збентеженість від цього прозріння, яке відкриває Ліру можливість бачити реальне життя і стає причиною його страждань, через які він приходять до людяності й гуманізму [300, с. 96] – найвищих цінностей доби Ренесансу. Проте разом із цим усвідомленням і свободою, яку воно нібито дарує, людина відчуває власну мізерність, самотність і жаль за тим, чого не змогла досягти [55]. Саме внутрішня свобода, яку здобуває Лір і яка підносить його як особистість, і спричиняє відчай, у який врешті він поринає.

У «Королі Лірі» Шекспір створює унікальний геронтологічний образ, показуючи його в еволюції. Старість Ліра – це шлях від фізичної сили і влади до безсилля й приниженості, та разом із тим – від розумової обмеженості й духовної сліпоти до внутрішньої свободи й осягнення дійсності. За Х. Смолл, «залежність у старості, швидше за все, позбавила його егоїстичної пихатості, створивши місце для співчуття до решти людства, та вперше засвідчила вразливість найобраніших людей» [409, с. 84–85]. Показана динаміка старіння як перехід від обмеженого знання, сили й владності зрілості до мудрості як сили духовної на фоні фізичного безсилля. У контексті ЛГ інновацію шекспірівської трагедії вбачаємо якщо не у вирішенні, то у нейтралізації МК за допомогою персонажів-фасилітаторів, які, «синтезуючи енергію молодості й зрілість суджень, набувають міфічного значення, оскільки саме через них цінності попереднього покоління зливаються з прагненнями нового» [270, с. 77]. Неперервність поколінь репрезентує лише Едгар, оскільки Корделія помирає. Важливі функції у мінімізації МК належать також графу Кенту та королівському блазню.

Шекспірівська матриця МК, розроблена у «Королі Лірі», плідно використовується драматургами впродовж наступних епох відповідно до національної специфіки у репрезентації проблеми літніх батьків і їхніх дітей середнього віку, інколи з кардинальними трансформаціями. Так, персонажем-фасилітатором у драмі Гауптмана «Перед заходом сонця» стає Егмонт, наймолодший син серед зрілих дітей головного героя – літнього Маттіаса – однак, як і шекспірівський Едгар, він не може зарадити смерті свого батька.

У трагедії «Перед заходом сонця» («Vor Sonnenuntergang», 1932) нобелівський лауреат Гергард Гауптман розробляє тему МК у родині заможного Маттіаса Клаузена, морально і фізично здорового бюргера – утілення «успішного старіння». 70-річний таємний радник комерції після трьох років вдівства закохується у молоду

дівчину, яка допомогла Маттіасу подолати важку хворобу. Взаємні почуття пари викликають шаленство та ненависть з боку дорослих дітей Маттіаса, які бояться втратити свою частку спадщини.

У драмі присутній шекспірівській інтертекст: в одній із сцен старий Клаузен прямо запитує своїх дітей – «Що, якщо я, мов той божевільний король Лір, поділю зараз моє майно? Хто з вас Корделія?» [43]. Троє з чотирьох дітей отримують право опіки над літнім батьком через судовий процес, що визнав протагоніста недієздатним. «Корделією» Маттіаса виявляється Егмонт, хоча його старший брат і сестри не беруть його голос до уваги на сімейній нараді: «Ні, цей мерзенний документ я не підпишу. Ви ж заживо ховаєте батька!» [43].

Попри підтримку Егмонта Маттіас потрапляє у лікарню. Він божеволіє від горя: під своєю «громадянською смертю» таємний радник має на увазі неможливість самотійно розпоряджатися власним життям. Маттіас наслідує приклад свого кумира – Марка Аврелія та кінчає життя самогубством. В останніх словах таємний радник комерції висловлює бажання очікувати захід сонця.

У п'єсі домінує зображення упередженого ставлення дорослих дітей таємного радника до віку свого батька, решти дійових осіб п'єси за винятком Егмонта й Інкен (коханої Маттіаса) та його власної саможестереотипізації (звертаючись до Інкен: «Маттіас. Це тому, що поруч з вами я, старий, безнадійно старий ідіот. І для вас я просто ніщо, порожнє місце» [Перед заходом]). В епізоді з'ясування стосунків дорослих дітей із старим батьком лише один голос наділений логікою:

ЕГМОНТ. Ну що ви всі знову розкричалися? Адже тато нас всіх любить.

МАТТІАС. Браво, Егмонте! Ти видав мені довідку з печаткою, що я не кабан, який пожирає своїх поросят. Дякую [43].

Наведений вище обмін репліками свідчить, що Егмонт постає «справжнім гарантом ідеї неперервності поколінь» [270, с. 78].

МК може набувати інших форм. Однією з них є модель «солідарність-конфлікт», яку пояснює теоретична концепція амбівалентності. Модель «солідарність-конфлікт» передбачає співіснування позитивних і негативних елементів у межпоколіннєвій взаємодії: у період пізньої зрілості батьки більш сприятливо відносяться до своїх дорослих дітей, тоді як у ставленні дорослих дітей до своїх літніх батьків переважають амбівалентність і дисгармонія

[295, с. 419]. З позицій ЛГ у своїй іншій драмі Гауптман конструює модель «солідарність-конфлікт». «Ткачі» («Die Weber», 1892) репрезентують чисельну групу дійових осіб – старих ткачів і ковалів, які нарешті вирішують не терпіти далі соціальної несправедливості. На схилі літ вони не просто доживають той час, який їм лишився, а набираються сміливості на активну спробу зміни дійсності. Особливий інтерес у цьому контексті викликає образ старого ткача Баумерта, який, оглядаючись на своє життя, з люттю вигукує: «Ось стою я, Роберт Баумерт, майстер в Кашбаху. Хто насмілиться про мене щось сказати? Я все своє життя був чесною людиною, а подивіться на мене, що мені з того? На що я схожий? Що вони з мене зробили? Застінок, застінок тут для тортур. (Протягує свої руки). Ось, помилуйтеся: шкіра і кістки» [44]. Старі робітники мирилися із нужденним існуванням, їх радувала пригоршня перлової крупи, і вони покійно приймали ті копійки, які давав за їхню важку працю власник канатної фабрики Дрейсігер. Але нарешті старий Анзорге вигукує: «І це має перемінитися, кажу я, – тепер, зараз же. Ми більше не хочемо терпіти! Ми не станемо більше терпіти, нехай буде, що буде» [44]. Гауптман руйнує один з найстійкіших стереотипів у сприйнятті старості – уявлення про її пасивність, про відсутність сил і енергії на те, аби перетворювати дійсність. Сліди цього ейджистського стереотипу бачимо в реакції старого коваля Віттixa: «Що ти, що ти? Чи це ти, Гейнріх? (Резоче)... Старий Баумерт хоче влаштувати революцію. Ну, тепер справи підуть вгору: почнуть кравці, а потім збунтуються баранчики, а за ними щурі й миші. Господи владико! Оце почнеться гармидер!» [44].

Майбутнє за молодими, а літні люди мають відійти на узбіччя історії – це квінтесенція ейджизму. У драмі Гауптмана молодь справді виступає заводієм, адже її представники передбачають власне незавидне майбутнє у старості. Солідарність виявляють старі робітники, які з готовністю беруть безпосередню участь у заворушенні попри дрібні сутички й непорозуміння поколінь.

ХОРНІГ. Скажи мені, будь ласка, Баумерте, що це вони затівають?

СТАРИЙ БАУМЕРТ. Вони хочуть іти до Дрейсігера. Нехай-но він підвищить платню за роботу.

ВЕЛЬЦЕЛЬ. Невже й ти береш участь у цих дурницях?

СТАРИЙ БАУМЕРТ. Бачиш, Вельцелю, я не один. Молодь затіває, а стариганям відставати не доводиться [44].

Активності, бажанню змін й готовності за них боротися Баумерта протиставлена пасивність, страх і небажання потрясінь старого Хільзе. Гауптман дає його опис у ремарці – «він згорблений і одряхлілий від старості, роботи, хвороб і всяких тривог, однорукий інвалід. У нього мертво-бліде обличчя із загостреним носом і характерні для ткача запалі запалені очі; він весь – шкіра, кістки та жили. Члени його постійно трясуться» [44]. Характерний опис нужденної старості: Хільзе не прагне кращого життя – у своїй молитві він просить терпіння, аби «випивши чашу страждань до дна, долучитися до блаженства Твого». Життєва філософія Баумерта інша: «Людина має бути щасливою... Людині потрібне щастя», – говорить він. У своєму старому тілі він відкриває силу і розуміє, що німеччиною його робила не старість, а виснажлива бідність. Тому хронологічний (паспортний) вік не стає йому на заваді, аби брати безпосередню активну участь у заворушеннях.

Потужний МК представляє Ж.-П. Сартр трагедією «Відлюдники Альтони» («Les Sequestres d'Altona», 1960), дія якої символічно відбувається у Німеччині. Традиційно цю похмуру драму з екзистенціальними ревербераціями Сартра-філософа (з осмисленням діалектики свободи після закінчення Другої світової війни) інтерпретують у рамках культурно-історичного підходу. З геронтологічної перспективи протагоністом є літній батько родини Герлахів, чиє життя підпорядковане МК із трьома дорослими дітьми – старшим Францем, молодшим Вернером та дочкою Лені. Рушієм драматичної дії є факт перебування ніби померлого за 13 років до початку подій сюжетної лінії старшого сина в обійсті старого Герлаха. Франц брав участь у війні, катував людей та після поразки фашистської Німеччини повернувся додому не сповна розуму, оскільки його забрали в армію через Батька, який, своєю чергою, намагався, як міг, урятувати сина. Франц звинувачує вмираючого Батька, і лише їхнє подвійне самогубство наприкінці трагедії розв'язує наведений МК.

Хворий на рак горла Батько має стоїчне ставлення до смерті: «Я скоро здохну. Здохну. Це очевидно. (*Опанувавши себе, майже весело.*) Діти мої, природа зіграла зі мною наймерзотнішу річ. Чого я вартий – це питання інше... Але моя плоть нікому не заподіяла прикрощів... Через півроку я буду трупом, не маючи з цього ніякої вигоди» [165]. У творі, який ретельно досліджує трагедію світових війн та людську психологію, усі персонажі позбавлені пафо-

су. Розмови Батька із дітьми демонструють дисфункціональність сімейних уз:

ВЕРНЕР (*після паузи*). Жодного разу в житті, батько, ви не довіряли мені. Ви змусили мене керувати підприємством тільки тому, що я ваш єдиний спадкоємець, і вже подбали про те, щоб перетворити мене на горщик з квітами.

БАТЬКО (*сумно посміхаючись*). Горщик з квітами! А я? Що таке я? Капелюх, що напнули на щоглу! [165].

Попри самоприниження старий Герлах цінує життя, навіть усвідомлюючи факт його скороминучості. На питання, чи він вже по ту сторону життя, Батько відповідає: «На цьому боці або на тому, все вже не важливо. Залишилося шість місяців. Я не з тих, кому дано прожити старість» [165]. Любов старого Батька до старшого сина виражається у тому, що він погоджується покінчити життя самогубством разом із Францем, аби довести йому це.

Відлуння МК з шекспірівської трагедії короля Ліра прочитуємо в сучасній британській драматургії з віковими аспектами старіння. Геронтопроблематика представлена, в першу чергу, мережею міжпоколінневих стосунків пізнього зрілого та середнього віків у межах родинного кола. Дану модель продуктивно використовує М. МакДона у чорних комедіях «Королева краси з Лінану» («The Beauty Queen of Leenane», 1996) та «Каліка з острова Інішмаан» («The Cripple of Inishmaan», 1997). У «Королеві краси з Лінану» основою твору є непрості стосунки між 70-річною Мег Фоллан і її дочкою середнього віку Морін, колишньою королевою краси провінційного ірландського містечка. У Мегті є ще дві дочки, які ані доглядають, ані відвідують літню матір. Згадка про двох інших дочок відсилає читача до шекспірівської трагедії, втім протагоністом свого твору МакДона робить літню жінку. Починаючи з 1990-х рр. репрезентації старших жінок у британській драмі (А. Беннет, К. Черчілль, М. МакДона, Б. Лейвері та А. Блайз) почали значною мірою витіснити художні образи старших чоловіків, як завважує А. Харпін [306, с. 84]. Сюжет «Королеві краси з Лінану» побудований навколо наступної колізії: доглядання за начебто немічною Мег перешкоджає молодшій Морін влаштувати особисте життя. Більше того, Мег робить усе, аби утримати дочку біля себе та не потрапити до геріатричного притулку. Фіналом драми стає геронтоцид.

Якщо Морін практикує фізичне катування (дочка двічі виливає киплячу олію на руку старої), то Мег застосовує психологічний тиск (морально знущається зі цноти 40-річної дочки, краде її листи, виливає сечу в кухонну раковину). В аналітичних прочитаннях та театральних рецензіях винуватцем трагедії здебільшого вважається стара Мег, втім, об'єктивною рецепцією драми нам видається рецензія Роксоляни Свято, яка пише: «як і в усіх патологічних стосунках, ці двоє – взаємні заручники: мати насправді боїться самотності й притулку для старих і, вочевидь, саме тому намагається перешкодити єдиному доньчиному кохання (хоч у мотивації дій обох не варто шукати лише логічних пояснень, – надто тут багато патології); а дочка, психічно нестабільна й незадоволена життям, попри все, потребує матері, яка посадила б її часом на коліна й запевнила, що все буде «харашо»» [167].

Інше вирішення МК пропонує ще одна чорна комедія МакДони «Каліка з острова Інішмаан»¹. Цікавою дійовою особою з точки зору ЛГ постає 90-річна Мамуля, другорядний персонаж твору. Інішмаанську довгожительку місіс О'Дугал зображено як надзвичайну міцну та кмітливу пані, яка, поміж іншим, не утримується від алкоголю – вона не гребує ані кухолем пива, ані парою чарочок віскі, ані сивухою власного виробництва. Причину її пияцтва лікар з'ясовує у наступній розмові:

ДОКТОР: Коли твоя мамуля помре, Джонні Пустодзвін, я виріжу її печінку й покажу тобі, щоб ти знав, якої шкоди наробив своєю опікою.

ДЖОННІ: Я не збираюся розглядати її печінку. Мене ледве не нудить від її зовнішнього вигляду, не те що від нутрощів.

ДОКТОР: Дуже гарні речі ти говориш на очах у своєї мамулі.

МАМУЛЯ: Я й гірше чула.

ДЖОННІ: Залиште мою мамулю в спокої зі своєю різаниною. Якщо вона вже шістдесят п'ять років безуспішно намагається допитися до ручки й померти, я б не журився за неї зараз. Шістдесят п'ять років. Нічого, блядь, не може зробити по-людськи.

ДОКТОР: Місіс О'Дугал, а чому ви хочете допитися до смерті?

МАМУЛЯ: Я сумую за своїм чоловіком Доналом. Його з'їла акула.

ДЖОННІ: Акула його з'їла ще в 1871 році [120].

¹ Вистави за цією п'єсою можна подивитися у Навчальному театрі КНУТКТ ім. І.К. Карпенка-Карого, у театрах таких українських міст, як Чернігів, Харків, Херсон та Рівне.

Подібно до стосунків літньої Мег із Морін із попередньої п'єси, діалоги та дії Мамулі і Джонні є антиномічними виявами любові/ненависті. МакДона конструює також цілу групу літніх дійових осіб. 60-річні сестри Кейт та Ейлін – опікунки протагоніста, та місцевий розповсюджувач новин Джонні Пустодзвін, син довгожительки місіс О'Дугал, належать до категорії «молодих старих», які за визначенням М. Хепворта, відносяться до категорії «входження у старіння» [312, с. 2–3]. Однак, чорні комедії МакДони схожі між собою хіба що стилістичними рішеннями драматурга. На відміну від «Королеви краси з Лінану» сюжет «Каліки з острова Інішмаан» вирішує міжпоколіннєві непорозуміння у більш гуманний спосіб: каліка, центральний персонаж, про якого піклуються «молоді старі», тікає з острова в надії знайти краще життя, не підозрюючи, які духовні страждання та моральні рани наносить літнім людям, для яких він є сенсом життя. У фіналі твору каліка повертається, що призводить до відновлення звичного образу існування мешканців Інішмаану та водночас глибше розкриває психологічні портрети геронтогрупи твору, зокрема, образ Джонні Пустодзвона, який врятував малого під час самогубства його батьків та пожертвував на лікування каліки усі гроші своєї Мамулі. Незважаючи на постійну балаканину Джонні Пустодзвона, персонаж не вихваляється своїм благородним вчинком та воліє, аби каліка не дізнався про це. Повернення протагоніста на острів є символічним та обнадійливим – персонаж повертається до старших людей, які служать взірцем терпимості, любові та відданості. У драмі «Каліка з острова Інішмаан» МакДона використовує модель «солідарність-конфлікт».

П'єси з невіршеними МК посідають значне місце у східноєвропейській драматургії, прикладом чого слугує, зокрема, популярна п'єса «Соло для годинника з боєм» чеського драматурга Освальда Заградника (1973), добре відома за виставами часів Радянського Союзу і присутня також у нинішніх репертуарах. Репрезентації пана Абеля (ліфтера на пенсії) та його друзів – мешканців геріатричного будинку, пов'язані з приниженням, зацикленістю на минулому. МК формується за участі Абелева онука та його подружки, нетерплячих молодих людей, які пропонують колишньому ліфтеру відправитися до своїх друзів у геріатричний будинок, аби у молодій парі було власне мешкання. Друзі Абеля (Райнер, пані Конті, Хмелік та інспектор Міч) утворюють групу літніх дійових осіб, яка формує власні ритуали – зустрічі по п'ятницях у пана Абеля,

розмови пані Конті про її сина (вигаданого героїнею), прагнення пана Райнера вилізти на вежу та відремонтувати міський годинник. Можна зрозуміти з реплік колишнього ліфтера, що відновлення дзигаря принесе позитивні зміни у суспільстві: батьки не просто вчитимуть дітей дізнаватися, коли минула чверть години, а коли – півгодини; полагоджений часомір поверне повагу до літнього віку, характерну для епохи годинників з боєм [74, с. 115]. Попри доволі сумну кінцівку драми – непритомну пані Конті забирають працівники спеціалізованої медично-санітарної служби, – ідея драматурга полягає у тому, аби нарешті почули голос людей, які заслуговують на повагу та є гідними членами суспільства.

Твір поляка Марека Прухневського «Люцина та її діти» («*Lucja i jej dzieci*», 2003) з виразним МК Р. Павловський справедливо вважає трагедією. В основі твору лежить злочин, скоєний у 2001 р. у селі за 100 км від Варшави. У віддаленій від цивілізації селянській родині з трьох поколінь верховодить 60-річна Бабка, яка доводиться Люцині свекрухою. Через тиранію Бабки, безвольність Діда та покірність чоловіка Люцина декілька разів переживає штучні аборти на пізніх термінах вагітності. У тексті п'єси імплікується, що Бабка викликає штучні пологи невістки та вбиває новонароджених онуків, ховаючи їхні тіла у приміщенні стодолі. Головна героїня неодноразово намагається розлучитися із сином Бабки та їздить у місто до адвоката, однак свекруха погрожує Люцині оприлюдненням злочину. Зрештою, виснажена духовно та фізично жінка кінчає життя самогубством, підпаливши себе з останками своїх дітей у стодолі. Потворність образу Бабки посилюється мережею другорядних осіб – її чоловіком, поступливим Дідом, та її сином, слухняним Яцеком. Обидва чоловіки знаходять розраду у горілці. Яцек, чоловік Люцини та батько трьох дітей, продовжує гвалтувати та запліднювати свою нещасну дружину. Нелюдський геронтопортрет Бабки примножується її мовленням, сповненим не просто ненависті та огиди до рідних, а ще й брутальної лексики: вона називає Діда склеротиком, алкашем, пияком та хричем, онуків – виродками, Люцину – брюхатою, сучою утробою [156, с. 467, 471, 479, 484, 492, 497]. З одного боку, пояснення цього МК (в основі якого лежить комплекс матері) знаходимо у К. Г. Юнга: «Ми повинні без вагань зняти цей жахливий тягар з людської матері як заради самих себе, так і заради неї. Це і є та важка ноша, значення якої пов'язує нас з матір'ю і приковує її до дитини на шко-

ду психічному і розумовому розвитку обох» [216, с. 229]. З іншого боку, художні уявлення про літній вік у польській провінції на початку XXI ст. за версією трагедії М. Прухневського жахливі та порівнюються Р. Павловським із мініконцтабором, констатуючи деградацію системи цінностей старшого покоління, яке асоціюється у польській свідомості із попереднім політичним режимом.

У драмі словацького письменника В. Клімачека «Гіпермаркет» («Hupermarket», 2005), що відбиває кризові явища перехідного періоду у країні, дискурс старіння, крім МК, оприявнює себе у спогадах літніх персонажів, які прочитуємо як фрагменти «перегляду життя»; у проблемах чоловічого та жіночого вдівства (Петер, Анна); у фобії опинитися у лікарні або геріатричному закладі; у прагненні померти дома; та у самостереотипізації дійових осіб літнього віку на фоні бездушного простору гіпермаркету [90, с. 395, 412]. Драма Клімачека всотала у себе елементи гангстерп'єси (зрада та вбивство) і театру абсурду (алогічність та немотивованість дій персонажів, їхні комунікативні невдачі), а також міметичні форми репрезентації драматичної дії. Таке жанрове розмаїття тексту для сцени зумовлює взаємодію любові, зради, фізичного в'янення й втрати впливу у літньому віці та ускладнює виокремлення центрального персонажа. З геронтологічної перспективи 60-річний Петер (так само, як і 55-річна Анна) є протагоністом п'єси «Гіпермаркет», хоча ці літні дійові особи і здаються відтісненими на другий план. Петер і Анна є представниками «молодих старих», з якими конфліктує покоління їхніх дітей (Єви, Карін). Літні персонажі драми Клімачека часто звертаються до політичного минулого країни (у монологічній формі), вбачаючи у своїй молодості сенс існування. І Анна, і Петер активні у своєму віці з однією відмінністю – перша, знаючи про невиліковну хворобу, прагне допомогти дочці; другий (колишній есбешник) через дисфункціональні сімейні стосунки вбиває власну дочку, яка своїм характером нагадує Петерові дружину («ніщо не може розділити чоловіка і дружину більше, ніж власна дитина» [90, с. 404]). Відчуження від молодшого покоління, спричинене політико-економічними обставинами, маргіналізує та стигматизує старше покоління п'єси Клімачека. До поетологічної площини «Гіпермаркету» відносимо символіку холодильної камери як уособлення ринкових відносин, де все покупається і продається, та гру на межі між трагічним та комічним як драматичний прийом у тексті.

Дисфункціональні родинні стосунки показує Віра Маковій у п'єсі «Буна» (2011, фіналіст фестивалю «Тиждень актуальної п'єси-2011») як результат МК між бабусею (буною в буковинському варіанті) та онукою. Позбавлений будь-яких театральних прийомів сучасності (крім симультанності дії у другому акті), твір Маковій вражає своєю реалістичністю. «У моїх текстах немає ні брехні, ні фантазії, – стверджує В. Маковій. – Намагаюся писати документальні речі. Сюжети беру з життя й для мене головне, щоб вони були виправдані» [93]. Сюжет драми простий і трагічний: у глухому селі разом з Буною живе її онука, сирота Оріся, яка мріє поїхати до Києва навчатися вокалу. Але подібно до мрій Морін («Королева краси з Лінану»), бажанням Орісі не судилося збутися. А геронтопортрет Буни має чимало паралелей із Мег: акцентування власної немічності; інвалідний візок; горщик з сечею; маніпулювання; брехня; психологічне насилля. Чинячи опір знуцанням Буни, онука краде в старої гроші і втікає з чоловіком до Америки, залишивши немовля. Повернувшись по нього після смерті Буни, вже інша Оріся і хлопець, що не бачив матері у свідомому віці, не можуть порозумітися.

З одного боку, Буна презентує активну стратегію старіння. Крім того, вона точно знає час своєї смерті, одягає поховальний одяг, лягає до ліжка, щоб померти. З іншого боку, ймовірно, через власні життєві складнощі (голодне дитинство і юність, сирітство, брак всього) Буна знуцається з онуки і її чоловіка, а згодом і з правнука. У відгуку на київську виставу «Буни» Яр Левчук пише: «Буна немов диригувала життям молодят, а вони пихтіли, сопіли, тамуючи свій гнів і роздратування важкою роботою. Корилися волі ветхोї жінки, бо безголові й не обчухрані життям» [112]. Що важливо в тексті молодої української драматургині, онуці Орісі «удалося вирватися із полону драконівських сімейних правил» [ibid.]. Хоча і довелося заплатити страшну ціну – молода жінка залишила сина на виховання Буни, породивши новий МК, тепер уже між собою та власним дитям (у результаті чого малий відмовився від неї).

МК у «Буні» посилюється за рахунок драматургічного простору: саме суспільна думка села, що впливає на характер поведінки літньої протагоністки, заохочує тиранію старої у власному будинку [332, с. 140]. Крім того, конфлікт поглиблюють дорослі сини старої, які живуть далеко у місті зі своїми родинами: їхні рідкі гостини до рідного села викликають у Буни тривогу через «духовний бруд» містян на фоні матеріального сільського бруду [332, с. 141].

2.4. Функції ремінісценцій у драматургії «третього віку»

У геронтології концепція «перегляду життя», розроблена Р. Батлером, спирається на спогади як засіб самопізнання і підсумовування життя [248]. Спогади мають суттєве значення у ситуації втрати звичних ролей та функцій людини у старості, для збереження її самоповаги через «інвестування у власний образ такою, якою вона була, і підкреслення її важливості» [260, с. 97]. У ЛГ прийом «перегляду життя» складається з переповідання, переживання й усвідомлення життєвих епізодів, що зрештою має цілющий терапевтичний ефект для оповідача [267, с. 25]. Слід зазначити, що цей прийом не є цільною й зв'язною оповіддю літнього персонажа, що дозволяє говорити про мінливість й багатогранність ідентичності. Ремінісценції літніх персонажів у художній літературі часто фрагментарні, позбавлені когерентності або релевантності, що унеможливорює необхідний для геронтології процес підбиття підсумків [267, с. 26]. Геронтологічний прийом «перегляду життя» (який вимагає логічного аналізу та раціональних висновків) адаптується авторами до вимог художньої літератури [267, с. 18, 25]. Американська літературознавиця А. Дефалко досліджує цей прийом у сучасній прозі США у тому сенсі, в якому це пропонує робити К. Вудворд, – у якості «продуктивних і відновлювальних спогадів», не обов'язково із геронтологічними умовностями і заключним аналізом [448, с. 151]. Подібного погляду дотримується і Дж. Кінг, яка доводить, що «пам'ять, видобута у процесі перегляду і осмислення спогадів, є засобом, що надає життя минулому» [331, с. 119].

Прийом «перегляду життя» дозволяє простежити динаміку старіння персонажів завдяки пригадуванню життєвих історій. За класифікацією драмознавця М. Менгена є п'ять різновидів ремінісценцій: 1) «інтегративні» сприяють досягненню особистістю цілісності у старості; 2) «інструментальні» покликані вирішити поточні проблеми літньої особистості при зверненні до минулого; 3) «трансмисійні» спогади виконують функції передачі цінностей молодшим поколінням; 4) «захисні»/«ескапістські» звеличують минуле, перебільшуючи його значущість; 5) «нав'язливі» ремінісценції представляють зворотній бік «інтегративних» спогадів, коли літня особа не може примиритися із помилками, невда-

чами або провинною з минулого, що призводить до депресій, паніки або самогубства («Остання стрічка Краппа») [356, с. 126]. При аналізі «перегляду життя» як складової динаміки старіння у драматургії нового часу (XIX–XXI cc.) спиратимемося на запропоновану М. Менгеном класифікацію.

Порубіжжя XIX і XX століть надає динаміці старіння у «новій драмі» відсутніх раніше вимірів і невизначеного, амбівалентного освітлення, з позиціонуванням дійових осіб «не як раніше, один навпроти іншого, а безпосередньо лицем до лица з ворожою дійсністю. З цілої низки причин їхні вчинки вже не мають колишньої визначеності, яку Гегель вважав обов'язковою для драматичного персонажа, і, відповідно, далеко не завжди викликають потрібну реакцію» [77, с. 11]. Низка драматургів (Г. Ібсен, А. Чехов, А. Стріндберг) звертається до прийому «перегляду життя» у текстах своїх п'єс.

У містерії «Пер Гюнт» («Peer Gynt», 1876, в українському перекладі Миколи Голубця «Пер Гінт») Г. Ібсен показує шлях, що його проходить людина від молодого віку до старості, і особливо докладно виписане переживання нею кризи старіння. З позицій досліджень віку це ідеальний твір, адже трансформації особистості можна простежити на більшості етапів онтогенезу.

Читач/глядач зустрічається з Пер Гюнтом як з молодою людиною, що перебуває у постійних пошуках себе у глобальному масштабі, але старість повертає його на батьківщину. Протагоніст Ібсена обирає модель буття у дійсності, яка полягає «в тому, аби пристосуватися до неї, об'їхати її по кривій – «велика крива» стає його символом віри» [77, с. 186].

Ще з періоду молодості Пер Гюнт є виразно ібсенівською людиною: у його єстві вже закладений конфлікт, що й стане причиною розгубленості й пошуку правди про власне Я у старості. Проте ця внутрішня конфліктність стає очевидною лише наприкінці п'єси. Пер Гюнт уже старий, після блукань світом він, як блудний син, нарешті повертається додому. Він так само бідний, як був тоді, коли поїхав, втративши здобуте багатство під час корабельної катастрофи, коли він врятував своє життя, фактично вбивши корабельного кухаря. Тут йому судилося знову зустрітися із тими, кого знав ще молодими, – близькість кінця змушує його озирнутися назад і заново оцінити все пережите й зроблене.

Один із тих, з ким він зустрінеється, – Доврський старець, троль, який свого часу хотів осліпити Пера, аби той швидше став одним

із них. Пер Гюнту вдається втекти від тролів неушкодженим фізично. Та чи морально? Тролі – уособлення обмеженості, пихатості й егоцентризму. Тому Пер Гюнтові потрібно знайти відповідь на питання: чи гасло, якого він дотримувався все життя – «бути вірним собі», – не було насправді породженням його бездумної самовдоволеності. Між старим Пер Гюнтом і Доврським старцем відбувається такий діалог:

Пер Гінт: ... Тоді мене хотів ти осліпити –

Щоб скорше Пера замінити в троля.

А що зробив я? не сказав я: «Геть?

Мойого я не смієте торкнути!»

Не кинув я тоді любов, богацтво,

Шанобу, честь, щоб тільки Я спасти?

Старий: ... Забув ти справді, як виляв хвостом?

Пер Гінт: Бо ви мене уміли стуманити

Та в мент рішучий я найшовся в точці

Й по тім людину ви в мені пізнали?

Старий: Добро, що ти мені це нагадав.

Пер Гінт: що саме?

Старий: Клич, який ти виніс з Довру...

Той клич, що ним ми різні від людей,

«Троль, будь собою радий».

Пер Гінт: «Радий з себе!» [83].

Зустріч зі старим тролем стає поштовхом для загострення внутрішнього конфлікту. Відкриття того, що, можливо, він змарнував своє життя й весь час помилявся, яке приходить до головного героя в старості, штовхає його до спроб відновити цілісність своєї особистості й виправдати своє життя – одна з головних ознак кризи геронтогенезу людини. Пер Гюнт, у часи молодості й зрілості впевнений у своїй правоті, вигукує: «Із себе радий! Троль я, егоїст!» і далі «Я троль? Я звір?». Це стає початком подальшого переосмислення всіх своїх учинків, далі він ставить уже й інші питання:

Чого ж я кинув дівчину, престіл,

У світ погнався, де болів, страждав? [83].

Іншими словами, він шукає сенс у своєму прожитому житті.

Намагання врятувати своє Я – реакція Пер Гюнта на загрозу смерті як зникнення, яке не лишає по людині жодного сліду. Вона постає перед Пером в образі Відливника гудзиків, який

хоче відправити Пер Гюнта на переплавку і спаяти його з іншими такими ж людьми «на півслова», не лишивши від самої головної героїні й сліду. Тож Пер Гюнт кидається з однієї крайності в іншу – він то каже, що не був великим грішником, то, усвідомивши, що такою є кожна людина, нарікає себе справжнім грішником, а тому «ложка» Відливника не вмістить його разом з усіма його гріхами. Кожна криза виявляється у боротьбі двох протилежних начал. Відповідно до концепції психолога Е. Еріксона, ця криза старіння виявляється як боротьба «цілісності проти відчаю» [277, с. 53–73]. Від того, наскільки успішно вийде з цієї кризи Пер Гюнт, залежить, чи буде він задоволений прожитим життям, а отже, хоч і відчуватиме легкий смуток за ним, але й втішатиметься його значущістю. Якщо ж ні, то лишаться тільки гіркота, розчарування і усвідомлення змарнованого життя й неможливості щось виправити. Страх перед смертю й відчаєм є двигуном Перового пошуку, але він не може знайти відповідь на екзистенційні питання, які ставить перед ним старість:

Ніщо й ніхто не жде мене в безодні,
Ніхто мене до сонця не веде...
Так страшно убога, з усього обдерта
Вертає людина в ніщо, в неістніння.
Даруй мені, земле, що я так безцільно
Топтав твої трави й пахучі квітки!
Даруй мені, сонце, що сяяло в хату,
Якої господар не ждав на порозі... [83].

Найстрашніше для Пер Гюнта – визнати правоту Гудзикаря, що він – твір, який не вдався, «гудзик без вушка», «витерта монета». Власне, що він людина, яка не зреалізувала закладений у ній потенціал. Криза старіння має дві основні лінії. Перша – це прийняття або заперечення кінцівки. Для Пер Гюнта, який найбільше цінував молодість і діяльність, наближення смерті («переплавлення») – це несподіванка, тому він і опирається Відливачеві гудзиків, намагаючись відтягти «переплавку» якомога далі, зберегти унікальність свого існування, але «Такий вже, вибач, є у нас звичай – / Що кандидатам на той світ ні слова / Вперед не кажуть» [83], – відповідає йому Відливник. І друга – прийняття необхідності виконати ті життєві завдання, які не були виконані протягом попереднього життя. У драмі молодість і зрілість Пер Гюнта надзвичайно на-

сичені, але врешті виявляється, що він нічого так і не зробив, що всі його діла – «на півслова»:

Пер Гінт. Лихим не був я, хоч таким здався –
При тім вчинив я не одно добро,
В найгіршій разі був я лиш ледащо,
А грішником з покликання не був [83].

Як не дивно, саме те, що він не був ні праведником, ні грішником, а таким, як більшість людей, і прирікає Пер Гюнта на переплавлення, а не на пекло, де його хоч і чекали б вічні муки, але він би зберіг своє Я. Виявляється, «на гріх треба сили, відваги, хотіння», каже Відливник, а головний герой цих якостей у своєму житті не виявив: він не мав справжніх глибоких бажань, тому все кидав напівдорозі (яскравий тому приклад – епізод з тролями чи спокушення бедуїнки Анітри). У цьому проявляється конфлікт активного творчого начала та інертного слідування за течією, втілених в опозиції «бути самим собою» та «бути самим собою задоволеним». Пер Гюнтові властиві постійні коливання й нерішучість, він іде шляхом найменшого опору й приймає половинчасті рішення – не стане до кінця ні тролем, ні пророком, хоч намагається приміряти на себе то одну, то іншу личину.

Ця істина про себе самого поступово відкривається старому Пер Гюнтові й він приходять до трагічного висновку: «Боюся я, що умер я ще перед смертю» [83], – вигукує головний герой.

Кожен відтинок шляху старого Пер Гюнта до «перехрестя», де на нього чекає Відливник, створює враження, що героєві так і не вдасться пройти через цю кризу, віднайшовши своє Я і виправдавши власне існування. Однак коли, здавалося б, все втрачене і має відбутися вже остання його зустріч із Відливником, яка принесе неминучу загибель, він знаходить Сольвейг. Образ цієї жінки розкривається через її ставлення до Пер Гюнта – вона кохає його усе своє життя, заради нього спалила по собі всі мости й прийшла жити до коханого в гірську хатину, де він і покинув її багато років тому. Він повернувся – вона вже зістаріла, але чекає на нього. Власне, саме вона, а не Пер Гюнт втілює тут мудрість старості. Вона не має сумнівів, не відчуває відчаю і не плаче за змарнованим в очікуванні життям, сенс її буття відмінний від Пер Гюнтового «бути вірним собі». Сольвейг «вірна Пер Гюнтові», тобто вірна іншій людині. Образ героїні виразно засвідчує: цілісність особистості можлива тільки тоді, коли вона не замикається на самій собі.

Саме в обіймах Сольвейг Пер Гюнт нарешті знаходить заспокоєння у своїй втечі від близького кінця. Хоча його питання «Скажи бо, де я загубив себе» залишається відкритим, але знання того, що для когось його особистість цільна і цінна, дарує йому мир.

Шлях пошуку себе, який проходить Пер Гюнт у старості, – це той самий шлях муки і страждання, який веде до мудрості літніх персонажів попередніх епох – царя Едіпа й короля Ліра. Однак мука й страждання Пера лежать не у зовнішній площині, як у останнього, а у внутрішній, а причиною страждання є він сам, на відміну від Едіпа, який, по факту, зогрішив не з умислу. У своєму «перегляді життя» Пер Гюнт постає наляканою старою людиною, яка у результаті «нав'язливих» та «інструментальних» спогадів, відповідно до класифікації М. Менгена, починає усвідомлювати, що змарнувала власне життя на порожні речі.

«Нав'язливі» та «інструментальні» ремінісценції протагоністки формують дискурс старіння у жорстокому фарсі Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами» («Der Besuch der alten Dame», 1956). Драматург моделює «трансцендентальну» ситуацію у невеликому провінційному містечку, «розриваючи зв'язок між середовищем і людиною, радикалізуючи відчуження» [171, с. 77]. У своїй комічній трагедії, «у формі умовної параболи» як ознаки інтелектуальної драматургії [139, с. 209], автор конструює чималу геронтогрупу дійових осіб на чолі із літньою протагоністкою Клер Цаханасян. Гостина старої дами у рідному місті має одну мету – помститися тамтешньому мешканцю Іллю через зражене кохання, запропонувавши співгромадянам чималу суму за його вбивство.

Оцінювання життєвого шляху людини у зрілому віці або старості, характерне для середньовічного жанру мораліте (напр., «Звичайна людина»), присутнє і в «соціальному експерименті» Ф. Дюрренматта. Пізня зрілість представлена основними дійовими особами – мультимільонеркою Клер, 65-річним Іллем (у молодості найняв лжесвідків для судового процесу, аби уникнути відповідальності за вагітність Клер), 80-річним мажордомом Клер (колишній суддя злочинного процесу), двійком старих лжесвідків (оскоплених та осліплених), бургомістром містечка, учителем (ректор гімназії) та іншими. Це – світове суспільство у мініатюрі, де стара дама є поліфункціональним персонажем. З одного боку, у розмові з колишнім коханим Клер репрезентує невблаганну дію віку, порівнюючи себе із старими деревами, під якими вони у молодості

проводили час: КЛЕР ЦАХАНАСЯН: Дурниці. Ти потовщав. І посивів, і розпився.

ІЛЛІ: Але ти лишилася така, як була. Відьмочка!

КЛЕР ЦАХАНАСЯН: Де там. Я постарілася і потовщала. Крім того, втратила ліву ногу [63].

Втрата не тільки інших кінцівок головної героїні, а і однієї з базових людських цінностей – прощення, формує з протагоністки обличчя сучасного їй суспільства – бездушного, мстивого, готового продатися за неправомірну винагороду.

З іншого боку, в кращих традиціях мораліте стара дама уособлює смерть. За словами учителя, зверненими до Ілля: «Мені аж мороз пішов по спині, як та стара дама в чорнім платті вийшла з потяга. Наче Парка, грецька богиня долі. Вона повинна б зватися Кльото, не Клер, бо якраз про неї ще можна подумати, що вона пряде нитку життя... колись і до нас прийде стара дама, і тоді з нами станеться те, що оце з вами» [63]. Хоча Дюрренматт попереджав про зайвий клопіт аналізу його творів («непорозуміння закрадаються тоді, коли в курнику моїх драм шукають яйце пояснень, яке я рішуче відмовляюся класти» [цит. за 11, с. 62]), не можна не погодитися із спостереженням Н. Павлової щодо п'єси швейцарського драматурга, в яких «зло все одно здійснюється, брав ти участь у цьому чи ні» [139, с. 214].

У геронтологічній перспективі спогади старої дами – «нав'язливі» («Життя йде далі, але я нічого не забула, Іллю. Ні Конрадсвайлерського лісу, ні Петрової стодоли, ні спочивальні вдови Боль, ні твоєї зради. Тепер ми обоє постарілися, ти скапцанів, мене пошматували ножами хірурги, час нам розрахуватися: ти вибрав своє життя і змусив мене вибрати моє») та «інструментальні» («Ще недавно в лісі нашої молодості, повному спогадів про минуле, ти хотів стерти час. Тепер я його стерла і жадаю справедливості, справедливості за мільярд») [63]. Натомість «перегляд життя» Іллем сприяє формуванню цілісності «я» старшого персонажа попри його усвідомлення своєї неминучої смерті.

Спогади формують динаміку старіння протагоніста в одноактві С. Беккета «Остання стрічка Краппа» («Krapp's last tape», 1958). Простір монодрами обмежений майстернею протагоніста, де дія відбувається у «майбутньому» пізнього вечора, на 69-й день народження Краппа. Попри часове визначення драматурга відносимо твір до жанрового різновиду п'єси-спогаду, оскільки фрагмен-

ти магнітофонних записів голосу Краппу (ахронічні²), перемежовані із його теперішніми ремінісценціями (діахронічні), являють «перегляд життя» персонажа. Ці спогади невпорядковані. Перший передає загострене відчуття самотності у день 40-річчя; в цей період життя Крапп радів закінченню молодості та очікував на наближення старості і згадував, як помирала його мати після «довгого вдовування» [18, с. 95]. Наче приспів, голос на півці час від часу промовляє «минулося, забулося». «Діахронічний» Крапп продовжує дослідження часу: «Що рік тепер для мене? Крапля води в морі» [18, с. 98] (в оригіналі тексту п'єси – «What's a year now? The sour cud and the iron stool» [231]). Однією з проблем пізньої зрілості персонажа є невтішні результати його творчого доробку: «Продав сімнадцять штук, одинадцять з них по ринковій ціні, для публічних за океанських бібліотек» [18, с. 98].

В аудіалізованих споминах головного героя домінують жіночі образи – матері та різних коханок. Попри нейтральну тональність драми головний герой висловлює неоднозначне ставлення до старості: так, спостерігаючи за геріатричним будинком, де помирала його матері, протагоніст радше бажав їй швидкого кінця без страждань. Далі Крапп розмірковує над співом старої МакГлоум («гарна душа») і питає себе, яким він буде у пізній зрілості [18, с. 94]. «Теперішній» Крапп говорить про візити старої повії: «Фені прийшла кілька разів. Костиста курва. Не дуже того вийшло, та все ж краще, ніж хтось тебе копне в яйця. Попереднього разу було непогано. І як ви так можете у вашому віці, спитала. Я сказав їй, що зберігав для неї» [18, с. 98]. Примітною є «ахронічна» ремінісценція у човні (має дві різні варіації): у гойданні тіл вбачаємо зв'язок із пренатальним станом, коли в материнській утробі все рухається з боку в бік, догори – вниз. Вважаємо даний спогад еротико-танатичним маркером тексту. Додамо, що до танатичного дискурсу відноситься неочікуване порівняння дитячого візку з поховальними дрогами [18, с. 95].

М. Менген розмірковує про «нав'язливість» спогадів протагоніста. Оскільки в основі драматичного тексту Беккета лежать амбівалентність і двозначність [356, с. 137], твір не дає відповіді

² За Б. Асмутом, «зміст драми, яким його досі представляли, є ахронічним, тобто має зовсім іншу природу, ніж сама дія, яка є діахронічною. Тому зміст і дія можуть видаватися такими, що є несумісними один з одним» [11, с. 174].

на питання, чи дозволять Краппу спомини досягти почуття власної гідності, цілісності і примирення зі своїм минулим. Попри свою «нав'язливість» ремінісценції протагоніста виконують «інтегративну» функцію, що дозволяє говорити про примирення дійової особи зі своїм «я» в останній стрічці, де Крапп виголошує, що не хоче повертати кращі роки свого життя.

Дослідження літнього віку Беккет продовжує в двохактній п'єсі «Щасливі дні» («Happy Days», 1961), протагоністка якої, 50-річна Вінні, опиняється в ситуації обмеження – дійова особа спочатку наполовину зарита у пагорб, а згодом і по голову (зауважимо, що за рік до написання Беккетом цієї п'єси у 1960 р. Е. Олбі сконструював подібну ситуацію у драмі «Пісочниця»). О. Геніс називає беккетівський часопростір у «Щасливих днях» сценічною метафорою, в якій час – це земля, що поглинає свою жертву. Літературознавець так пояснює переміщення Вінні по стрілі часу: «У першій дії вона зарита по груди, у другій – по шию. Земля поступово поглинає її, як усіх нас» [46].

Подібно до «Останньої стрічки Краппа», п'єса «Щасливі дні» побудована у формі монологу Вінні (за винятком декількох реплік її партнера, 60-річного Віллі) із вкрапленням спогадів. Життя дійових осіб не має ні сенсу, ні мети. Часті звернення героїні до Віллі здаються беззмістовними; лейтмотивом лунають її пророчення власної кончини (танатичними імплікаціями вважаємо очікування дзвоника та наявність револьвера – імпліцитне бажання суїциду). У своїй епізодичній ролі Віллі пересувається сценою виключно у позі навкарачки. Драматург не пояснює «трансцендентальну» ситуацію Вінні – лише з її спогадів зрозуміло, що колись вона не була просторово обмежена. Важливою ремінісценцією героїні є випадкова зустріч із подружжям середнього віку: чоловік був вкрай здивований станом Вінні на відміну від жінки. Попри свою ізоляцію героїня радіє кожному дню, адже він також може стати щасливим. Втім, навіть недалекоїй Вінні важко себе заспокоїти цією надією та вірою в те, що «великі його [себто Бога – А.Г.] милості» [17] (цю репліку жінка повторює наче мантру): по суті, її малозв'язний монолог є питанням автора про те, як жити далі, коли знаєш, що колись помреш. Спогади літньої протагоністки мають «інструментальний» характер, сконструйовані для коментування її теперішнього стану. Виокремлюємо також міркування Вінні щодо власного старіння, які обмежуються спостереженням со-

матичних інволюційних процесів, тоді як психологічні ознаки незадоволення власним віком відсутні.

У драмі із віковими аспектами старіння «Не я» («Not I», 1973) Беккет зовсім позбавляє дійову особу тіла, залишивши їй лише рот: «Сцена занурена в темряву, видно тільки слабо отсвітлений знизу і в упор РОТ, що висить над сценою. Решти обличчя не видно» [16]. Як зазначає Д. Затонський, творчість Беккета присвячена зображенню «руйнуванню людського в людині»: його героїв уражує параліч, у них відвалюються кінцівки [76, с. 39]. На відміну від попередньої драми Беккета із більш-менш когерентним монологічним мовленням Вінні, у п'єсі «Не я» висловлювання Рта можна визначити як монолог лише умовно. Найкраще розуміє задум автора драматургії парадоксу М. Есслін, який пояснює: «Одного квітневого дня, у полі, у сімдесятирічній жінки, яка мовчала усе життя, проривається голос. З її рота, захлинаючись, вилітають слова. П'ять разів під час короткої п'єси голос прагне вимовити «Я», але жодного разу не зважається і вимовляє: «НІ, ВОНА!» ... Голос не ідентифікується із власним «Я»» [215, с. 92]. Фактично весь текст є «переглядом життя» старшої жінки, в якому вона двічі повторює: «один раз може пригадати» [не я]. Беручи до уваги проблему нематеріальності існування літніх протагоністів у пізній драматургії Беккета, яку М. Есслін вбачає у «Кроках» («Footfalls», 1976) та «Тріо примар» («Ghost Trio», 1977) [215, с. 93–94], висновуємо про «інтегративну» природу ремінісценцій беккетівських літніх дійових осіб, засобами яких покоління старих говорить про себе. Додамо, що використання прийому «перегляд життя» у драматургів середини ХХ ст. відлунює «відчуття агресивної безглуздості, загрозливої хиткості, холодної жорстокості суцього. Особистість втрачає свій суверенітет; людина пригнічується речами, розчиняється в них, поки не зникає зовсім або сама не стає річчю – німим і сліпим обрубком» [76, с. 41].

Монологічною формою спомину послуговується і представник «театру непослідовності» Т. Ружевиц, підіймаючи у своїй творчості питання, дотичні до інтелектуальної драми та театру парадоксу, і створюючи при цьому власний, неповторний стиль «відкритої драматургії» [164]. У «комедії у двох картинах» «Смішний дідок» («Śmieszny staruszek», 1964) автор використовує при відтворенні вікових аспектів пізньої зрілості спогади літніх персонажів. В основі сюжету – судовий процес: самотньому пенсіонерові пред'явлені

звинувачення з боку дітей. На свій захист цей тихий, сумний, переляканий дідок переповідає Високому суду по суті історію свого життя, сповнену спогадів з дитинства, монологічний «перегляд життя». Ружевич застережує, що цей твір є повноцінною п'єсою, в жодному разі не монологом [160]. «Перегляд життя» персонажа обертається навколо трьох показових віх – дитинства, зрілості (40 років) та теперішності (70 років), що пояснює психологічні проблеми протагоніста. У сповіді смішного дідка наявні соматичні геронтомаркери, властиві жанровому різновиду «історії хвороби»: скарги на зір, втрату волосся і зубів, зсохнення шкіри і тіла... «але людина все ще продовжує існувати». Водночас літній протагоніст п'єси репрезентує активну стратегію старіння – він працює на півставки місцевим гідом: «Потім був зайнятий своєю професійною діяльністю. Іноді, прокидаючись вранці, не дивлячись на те, що текст туристичного маршруту по Старовинній Будівлі повторюю вже років десять, я відчував прогалини в пам'яті, які потрібно було заповнювати. Інтелектуальна праця в мої роки – зовсім не розвага. А ще потрібно було займатися домашнім господарством» [160]. Самотність смішного дідка та його дивацькі колекціонування зі сплесками жорстокості є результатом суспільного насильства ХХ ст. У драматургії Ружевича «світ невідвратно рухається до самознищення, йдуть війни, забруднюється навколишнє середовище, все складніше знайти шматочок чистого простору» [334]. Смішний дідок має стоїчне ставлення до смерті: «Я не збираюся виправляти цей світ, тому що, як то кажуть, вже стою однією ногою в могилі і спокійно, повинен вам нагадати, очікую смерті». В епілозі (який може бути використаний і як пролог) головний герой знаходиться у відповідній лікувальній установі. З його реплік зрозуміло, що дідок ще більш замкнений та відсторонений від суспільства, ніж під час судового процесу. Хоч ремінісценції персонажа під час суду носять сповідальний характер і можуть бути класифіковані як «інструментальні» (виправдання за свою дивну поведінку), насправді їх функція не сприяє розвитку дійової особи, яка закінчить свої дні під наглядом санітарів.

«Перегляд життя» головної героїні є семантично-композиційним прийомом у п'єсі Джона Маррелла «Мемуари» («Memoir», 1977), більше відомій українському глядачеві як «Сміх

лангусти»³. Автор мемуарів – 77-річна Сара Бернар, а її секретар і друга дійова особа – 45-річний Жорж Піту. Адаптація оригінальної назви (не надто «касової»), вочевидь, зумовлена згадками про передсмертний крик лангустів, які є лейтмотивними у драмі. Міф про лангустів суголосний сюжету п'єси, що точиться навколо останніх днів життя легендарної актриси: «У них немає нервової системи, Сара. Так, так кажуть. І ще кажуть, що коли їх вбивають – вони кричать, дивний крик, схожий на сміх... Знущальний сміх. Ніхто цього не чує, але ходять чутки...» [122].

Втім оригінал назви формує епічне тло драматичного тексту – за допомогою Піту літня Сара прагне написати другий том своїх мемуарів. Навіть у свої останні дні і всупереч своєму каліцтву (втрата ноги) велика актриса демонструє кипучу діяльність: «(*Розглядає записи на столі.*) Хочу працювати! Не можна сидіти весь день на одному місці без діла, як стара ящірка. (*Продовжує читати, посміхається.*) Це чудово!.. Піту! Принесіть мій щоденник, будемо продовжувати роботу!» [122]. Важливим актуалізатором спогадів Сари Бернар (якій все важче пригадувати минуле) стає прийом театральної імпровізації – актриса змушує Піту утілювати роль своєї матері та інших близьких людей з її бурхливого життя. Так драматург застосовує ще один елемент епізації – невеликі за обсягом «п'єски-у-п'єси», які відповідають кредо протагоністки – треба жити, а не чекати смерті! Сара Бернар виголошує: «реальне життя вже позаду... Попереду тільки очікування... Очікування спокою. А мені не потрібен спокій! Я хочу хвилюватися.. Я хочу хвилювати... Я хочу, щоб мене розуміли» [122]. Вважаємо, що письменницька праця протагоністки «Мемуарів» у сукупності із фрагментами інсценізації своїх ролей дозволяє віднести їх до мотивного комплексу «late style» (творчість митця у пізній зрілості). Роль мистецтва сприяє життєствердженню героїні у її літньому віці.

Неодноразово літні дійові особи у п'єсах із віковими аспектами старіння згадують власних батьків і їхні моделі старіння. Для Сари спогади про матір є ключовими, адже ця красива світська жінка запроторила 11-річну Сару у жіночий монастир, спричинивши глибоку психологічну травму дочки на все життя. Імп-

³ Вистава за цією п'єсою більше десяти років йде у київському театрі «Сузір'я», а з 2018 р. спектакль «Актрисі завжди вісімнадцять» – у Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки.

ровізація не лише допомагає згадати минуле, а й виконує терапевтичну роль примирення протагоністки із самою собою, що дозволяє класифікувати ремінісценції Сари як «інтегративні». Літній актрисі нелегко адаптуватися до старості – її переслідує усвідомлення скороминущості людського існування і страх смерті. Лише спогади надають жінці сенс життя: всупереч пліткам про неї (люди роблять з неї розпусну мегеру, чудовисько без роду, без племені) Сара Бернар поринає у своє минуле, хоча вона і відчуває певний песимізм: «Життя скінчено! Воно теж з нами грало... Скільки бруду навалило на нас... А ми все хочемо відмитися. Навіщо? Перед останнім поданням? У дерев'яній скрині, під скрип мотузок ми підємо... Підємо, туди? (Вказує на небо.) Ні, туди... в землю... знову в бруд...» [122].

В образі Сари Бернар Маррелл моделює жіноче сприйняття інтимності у пізній зрілості: «Коли ми молоді нам потрібні їхні тіла [чоловіків – А.Г.], їхні підтягнуті животи, їхні м'язи... Пізніше – їхній розум... запах тютюнового диму... Самовпевненість... І тільки потім, значно пізніше, нас знову починає хвилювати їхня плоть... І ми, старі жінки, як інтелігентні жебраки, боязко зазираємо їм в очі, сподіваючись на диво... Ми живемо в світі своїх фантазій, уявляючи себе молодими» [122]. Ще одним важливим символом є у тексті взаємопов'язані образи сонця та ящірки (як міфічна саламандра, вона уособлює вогняну стихію), з якими асоціює себе головна героїня, свідома того, що одного дня і сонце скінчить своє існування.

Дискурс старіння у мініатюрі К. Бізьо «Плач» («Lament», 2003) сконструйований у монолозі представниці старшого покоління польської родини. Його промовляє 67-річна Зоф'я. Її оповідь адресована померлому чоловіку. Жінка неквапливо розповідає про свої щоденні справи, ритуали (гру в лотерею), про стосунки із дочкою, онукою та знайомими. Наратив Зоф'ї сповнений спогадами минулого «інструментального» плану, планами на майбутнє (поміж роздумів про новий надгробок для померлого чоловіка та оформлення квартири у спадок єдиній онуці, жінка хоче, аби її тіло піддали кремації після смерті). Події, які описує літня жінка у фіналі твору, виявляються останніми в її житті. По суті, Зоф'я переповідає історію власної насильницької смерті, заподіяної їй знайомою дівчиною та її хлопцем, які шукали гроші у старій. Сцена лютого катування завершується сюрреалістично: «Раптом мене ніби

відпустило... Він мене душить, але я його вже не чую, я взагалі нічого не чую. Тиша... Вони і далі шукали гроші, але я ж їм правду сказала що у мене нічого немає, і вони пішли... а я піднялася, тобто не зовсім піднялася. Знаєш, я нібито піднялася у повітря та бачу себе у ванній... Ну так що, Юрек, я ще жива чи ми уже разом?» [19, с. 67–68]. Р. Павловський називає драматургію Бізьо брутальною, а героїв його творів – маргіналами [140, с. 22, 27]. Окрім таких геронтомаркерів, як спогади про минуле та роздуми про смерть літньої жінки, дискурс старіння демонструє трагічний результат МК, неможливості спілкування різних генерацій та самостереотипізацію Зоф'ї [19, с. 59]. Епічне тло п'єси «Плач» формується за допомогою епістолярного елемента – листів старшої жінки, написаних скоріше у щоденниковому форматі, оскільки фізична відсутність адресата унеможливорює діалогічність жанру (прийом листування присутній і в американській драматургії з віковими аспектами старіння, зокрема у п'єсі «Любовні листи» Герні).

Фрагменти «перегляду життя» є одним із динамічних композиційних прийомів драми П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» (2013). Хоча у назві п'єси йдеться про циклічність часів, різні назви вистав за цим твором драматурга містять інше семантичне наповнення: так, у київському Молодому театрі вона йде під назвою «Сталкери», у Львівському театрі – «Баба Пріся», у Дніпропетровську – «Зона». Розуміння часів, заявлених у назві, пов'язано із простором п'єси. Вистава Молодого театру «Сталкери» (що отримала професійну премію «Київська Пектораль») із лейтмотивним приспівом пісні «Ти, земле моя» (слова Ю. Рибчинського) у виконанні Софії Ротару дає підстави узагальнити, що топосом твору є вся Україна, унаочнена обійстям Баби Прісі, головної героїні «На початку і наприкінці часів».

Дія відбувається у Чорнобильській зоні відчуження: «глухий кут, тікати нікуди» [4, с. 18]. Дія триває поперемінно то на кухні, то на подвір'ї сільської хати. На дворі – символічний 2-метровий залізний хрест. Головою маленької української сім'ї є 86-річна баба Пріся або Єфросинія Гаврилівна Чумак, яка стала свідком всього ХХ ст. століття з його Голодомором, Другою Світовою війною та перебудовою. Місцева влада не могла вигнати її з радіоактивної зони після катастрофи, не може і зараз. Дочка Слава (загублене покоління) баби Прісі та її 28-річний онук Вовчик (по суті, доросла дитина), яких покинув чоловік та батько, живуть разом

зі старою. Нагла смерть Вовчика спричинює смерті головної героїні та Слави. В останній сцені трагедії всі персонажі Ар'є їдуть у вагоні секретної гілки метро, яка, за словами баби Прісі, проходить під її хатою. Омріяна Вовчиком втеча у метро є логічним фіналом трагедії Ар'є: динамікою руху поїзду та розмовою усіх дійових осіб п'єси у вагоні драматург ніби стверджує циклічність життя, продовжуючи доннівський метафізичний концепт «Й не буде смерті – вмере вона сама!» (And death shall be no more, death, thou shalt die), а людина житиме на початку і наприкінці часів.

Драма «На початку і наприкінці часів» є поліфонічним твором, і портрет її головної героїні заслуговує на окремий аналіз. Її непохитна сила духу надає літній людині можливість жити самій та підтримувати інших у складних обставинах. Це виражається як в іронічних репліках головної героїні («старі бабусі радіації не бояться, навпаки – радіація дуже сильно бабусям полезна» [4, с. 27]), так і в її вірі в магію Полісся, органічною частиною якого вона є: «Значиться, у нас тут ще з давніх часів усякі чудеса творилися. Русалки, мавки, духи польові, нечисть усіляка жила» [4, с. 39]. А. Коженьовська-Бігун називає це «народною космологією» [333, с. 217], яка є спадком сімейної традиції головної героїні. Так, звертаючись до Вовчика, баба Пріся передає свої знання онукові: «Русалки – вони не погані. Можуть бути опасними, та якщо ти їм заспіваєш, віночок сплетеш або рушничок білий подаруєш, то вони тебе нівжизнь не тронуть, навпаки, про біду попередять, від ворогів сховають... То мене моя бабка навчила – звали її Стефанія...» [4, с. 62]. У цій репліці важливими є спогади літньої протагоністки про власну бабусю-травницю, яка передала їй традиційні вірування. Пріся так пояснює тяглість часу: «Весь остальний світ вже давно живе за прямим часом, у них немає ні дня, ні ночі, кожен спить і працює, коли хоче, а наш час круглий – встаємо з сонцем, лягаємо з місяцем... Весь світ спішиться кудись всігди спізняється, бо час прямий. У нас спішитися нікуди, у нас час круглий... Ми живемо на початку і наприкінці часів...» [4, с. 62–23]. Так, Пріся постає справжнє віруючою людиною в еліадівському розумінні священного часу, «який має парадоксальну властивість циклічного часу, що повторюється і повертається, та свого роду вічним міфічним теперішнім, в яке людина періодично занурюється завдяки ритуалам» [66, с. 37]. Вбачаємо у наведеному монолозі (і в усій п'єсі загалом) «адаптацію до постмодерністського «скасуван-

ня історії»» через міфологічну циклізацію, за О. Бондаревою [21, с. 170]. На думку Коженювської-Бігун, зона, унаочнена подвір'ям баби Прісі, постає паралельним світом до решти справжнього світу, або «не-зони», як його називають дійові особи драми Ар'є.

Наведемо деякі відгуки, дотичні до геронтопортрету протагоністки: за Г. Протасовою, «баба Пріся свідомо асоціює себе лише з покинутою землею, яка парадоксально дає їй сили для виживання. Образ баби Прісі – це тип українця, яким він сам, напевно, хотів би себе бачити. Головний «козир» цього типажу – вміння перетворювати власні вади й нещастя на зброю, а не лише мовчки потерпати від них» [155]. Театральний оглядач пише: «тут живе душа тисячоліть – 86-річна бабця, яка і про інопланетян розкаже, і, як кіношній спецназівець, ніжик в горло ворога метне, навчить, як жити і як вижити, не втрачаючи себе» [191].

Спогади головної героїні мають ознаки «інтегративності» (досягнення внутрішньої цілісності у старості), «трансмісійності» (передача набутих знань, цінностей і мудрості молодшим поколінням) та «захисту/ескапізму» (у випадку Баби Прісі розповіді про минуле Радянського Союзу у дусі магічного реалізму) [4, с. 38, 40–41]. Епічне тло п'єси «На початку і наприкінці часів» формують флешбеки: сцена друга «Біг на місці» 27 квітня 1986 р.; сцена четверта «На моїх руках кров твого сина» 1993 р.; сцена п'ята «Сумне видовище» 1996 р. Крім того, до форм епізації у драмі слід віднести наративну роль онука баби Прісі, який у зверненні до глядача / читача безпосередньо коментує ситуацію в родині [4, с. 29].

Підсумовуючи, наведемо думку Дж. Кінг про цінність для ЛГ використання прийому «перегляду життя» у художній літературі: «це форма оповіді, яка надає читачеві прямий доступ до досвіду старіння, відчуття залучення і голос тим, кого часто не чують <...> перегляд життя є привілеєм, недосяжним для тих, кого найбільше потрібно вислухати» [331, с. 130].

2.5. Поетика геріатричної гетеротопії

Вияви міжпоколінневих непорозумінь та занурення у спогади присутні і у драматичних текстах, які використовують топос геріатричних або медичних закладів для розробки поетики старіння.

Оскільки, услід за М. Фуко, сучасна культура визнає існування гетеротопій відхилення – місць, в які вміщуються люди, чия поведінка є девіантною з точки зору обов'язкової норми, до таких просторів відносять і будинки престарілих [290, с. 25]. Про стереотипне ставлення до геріатричних будинків у британській художній літературі 1960-х рр. пише Дж. Кінг: «На стару жінку дивляться як на жахливу Іншу, відьму, каргу, або у найкращому випадку, як на безпомічну та лагідну бабусю. Тому їй місце радше у «геріатричному будинку», аніж у чиємусь домі, позаяк її присутність навіть на вулиці нагадує про занепад і смерть, від яких краще триматися на відстані» [331, с. 76]. В контексті ЛГ проаналізовані нижче п'єси представляють амбівалентні моделі репрезентацій перебування літніх дійових осіб в умовах стаціонару (за У. Крібернегт – див. с. 41).

Так, важливим внеском до сучасної британської драми про старіння є п'єса Р. Харвуда «Квартет» («Quartet», 1999), в якій письменник виходить за межі сімейної драми у створенні групи літніх дійових осіб. Зауважимо, що Р. Харвуд вже звертався до конструювання образу літньої людини у драмі «After the Lions» (1982), протагоністом якої стала 70-річна Сара Бернар. У «Квартеті» дія відбувається у будинку для літніх артистів опери, де всім дійовим особам за сімдесят років. Однак і в середовищі, здається, віддаленому від сімейних уз, серед основних персонажів є колишні чоловік та дружина, розлучені за багато років до подій драми. Слідуючи за логікою назви твору, кістяк дійових осіб складає четверо колишніх оперних співаків – Вілф, Реджі, Сіссі та Джин (колишня жінка Реджі). Наявність множинного протагоніста дозволяє авторові продемонструвати різні та навіть вкрай полярні погляди на старіння: так, якщо Реджі, стрункий, підтягнутий, акуратний, у гарній формі, бездоганно одягнений чоловік отримує задоволення від перебування у колективі своїх колишніх колег та від гідної і спокійної старості, адже роки допомагають йому забути те, що має бути забутим, то його компаньйон, дотепник Вілф, вдягнений по-артистичному недбало та невибагливо, ненавидить старіння. За словами Вілфа: «Ненавиджу кожному його мить. Спочатку – простата і ти бігаєш в туалет тричі за ніч. Якщо у тебе не простата, то геморої. Потім випадають зуби, ти глухнеш, очі починають сльозитися, і у тебе катаракта. Спочатку ти не можеш згадати, як кого звать, потім ти не пам'ятаєш, як звать тебе самого. А всі ці шахраї лікарі... Збийте тиск, купіть

крокомір, може, вам вшити кардіостимулятор або вставити свинячий клапан?... Не паліть, стежте за холестеролом, зі спазмами, на жаль, нічого не поробиш і все це на авось, або пан або пропав, частіше пропав. А коли мова доходить до сексу, то тут вже можу сказати, пиши пропало» [196]. Остання репліка персонажа суголосна геронтофобії сучасного суспільства, в якому старих бояться, наче інфекційних захворювань, втім, хоча тіло і старіє, «воно лише стає в'язницею для молодого внутрішнього я» [438, с. 38].

Подібну антиномію по відношенню до пізньої зрілості спостереігаємо і у парі жіночих дійових осіб: пухкенька Сіссі захоплюється своїм життям у будинку, переконана, що «всі щасливі через перебування в ньому» [196], тоді як колишня зірка оперної сцени та дружина Реджі струнка гранд-пані Джин скаржиться на негативні аспекти старості. Дія твору розгортається навколо концерту, присвяченого Дж. Верді, в якому беруть участь всі без винятку мешканці геріатричного будинку. У планах музикантів послухати знову колись знаменитий квартет оперних співаків, яких звела до купи старість. Інтригою є небажання Джин співати, адже вона не практикувала оперний спів більше половини свого життя, після народження дітей. Втім, четвірці вдається дійти консенсусу, і у фіналі комедії вони пропонують публіці свій запис, імітуючи на сцені виконання «Ріголетто». Цей прийом дає можливість літнім людям не втрачати власну гідність та відчутти колишні емоції. Відзначимо, що серед геронтомаркерів дискурсу старіння одним із частотних є мотив бажання кохання. Репліку літньої Джин з «Квартету» Р. Харвуда: «Ми всі сумуємо за коханням. Ми всі хочемо, щоб нас любили» [196] Б. Ваксман пояснює тим, що «кохання є частиною старіння та німежного життя, яке не можна забороняти» [438, с. 116–117]. П'єса пропонує позитивні репрезентації старіння: мешканці будинку встановлюють власні ритуали – наприклад, ніколи не ставити два запитання: як ся маєте та що збираєтеся робити сьогодні? Своїм девізом оперні співаки обирають аббревіатуру НЖС, що означає «ніякого жалю до себе». Водночас дійові особи часто ведуть розмови про смерть, обговорюють фізіологічні проблеми старості, згадують про старіння власних батьків, у Сіссі розвиваються перші ознаки деменції. Висновуємо, що у п'єсі Р. Харвуда амбівалентно зображено процеси старіння та літнього віку, а топос геріатричного будинку створює сприятливі умови для гідної старості чотирьох митців.

У поліфонічній, розгалуженій у сюжетному плані п'єсі Д. Гомбара «Третя Ера» («Treti vek», 2002) репрезентована внутрішньопоколіннева та міжпоколіннева взаємодія 30-річних словаків та їхніх батьків, «молодих літніх». Дія однієї сюжетної лінії відбувається у геріатричному будинку, де досі популярний артист Долина товаришує із забутим композитором Арноштом, як правило, за пляшкою віскі. Спостерігаємо самостереотипізацію Долини у відмові адаптуватися до поточних змін. Власне образ 62-річного Долини пов'язаний із назвою твору. Концепція «третьої ери» здається співмірною із поняттям третього віку, як синонім похилого, літнього або поважного. Персонаж переконаний, що тепер може довіряти лише цифрам, які він накопичує, оскільки цифри будуть Богом Третьої Ери (цифрові технології). Долина перебуває у геріатричному будинку, який вважає в'язницею, тільки через те, щоб його пробачила донька (вона звинувачує батька у поганому поведженні з її вже покійною матір'ю). Мешканці геріатричного будинку персоніфікують смерть – Долина зображує її як сексуальну молоду пані, а Арношт – як чоловіка. Минущість життя – молодша сестра смерті, за словами Долини [52, с. 451]. Літні чоловіки обговорюють варіанти самогубства, яке згодом невдало практикує Арношт. Долина пиячить через те, що прагне померти швидко, а не повільно і поступово. Він ототожнює старіння із вмиранням [52, с. 452]. Дійові особи Гомбара використовують знижену, а подеколи й обценну лексику, як і персонажі МакДони: «придурки», «кретини», «підори», «бухати». У тексті чимало прикладів чорного гумору – літній Батько вітає сина словами – «Салют. Гадав, що ти вже помер» [52, с. 457].

Дія другої сюжетної лінії відбувається у межах родинного кола зятя Долини. Примітне, що батьки зятя Долини позбавлені імен – вони просто Мати та Батько. Кожен з цієї пари існує сам по собі та промовляє скоріше до себе, ніж до іншого, наслідуючи персонажів театру абсурду. Втім, сірість існування безіменних батьків продукує дивні хобі (Мати малює державні прапори на пляшках, а Батько грає в спортлото та сидить на вокзалі, спостерігаючи за потягами). Дивним чином долі персонажів літнього віку з геріатричного будинку та родинного кола переплітаються. Долина залишає заклад, оскільки закохується у Матір головного героя п'єси, яка, своєю чергою, залишає Батька. Попри переконання Долини у неспроможності адаптуватися до сучасності, Гомбар демонструє

потенціал третього віку до змін. Так, Мати неодноразово каже про те, що в США життя починається після 60 років [52, с. 484–485]. За словами персонажа-психолога з «Третьої ери», літній людині не потрібен ані геріатричний будинок, ані опіка. Літній людині потрібна любов [52, с. 454]. Твір завершується доброзичливим розставанням Матері та Батька, які сміються, немов «старі, добрі, великі люди... Адже трохи ніжності у фіналі не завадить...» [52, с. 504]. Хоча в драмі Гомбара «Третя Ера» топос геріатричного будинку асоціюється із психушкою та з богадільнею, один із геронтоперсонажів залишає будинок для престарілих зі сподіванням створити нову родину та знову жити повноцінним і активним життям.

У драмі Павла Ар'є «Слава героям» (2012⁴) дія відбувається у палаті шпиталю для ветеранів. Твір є яскравим прикладом новітньої інтерпретації «міфу України»: це – «контрверсійний перегляд попередніх «офіційних» витлумачувань трагічної історії України як низки больових точок» [21, с. 140]. Двоє 80-річних сердечників – Остап Ількович, боєць УПА та Андрій Васильович, боєць Червоної армії, – чекають на операцію. Непримиренні ідеології зіштовхують колишніх воїнів, підвищують тиск, провокують сердечні напади. Невипадковою уявляється антропоніміка протагоністів, що відтворює імена двох синів гоголівського Тараса Бульби – цим підкреслено їхню кровну спорідненість як українців, незважаючи на різні життєві шляхи, обрані ними. Топос шпиталю вибудовує «історію хвороби» протагоністів: текст рясніє медичною термінологією, скаргами пацієнтів, діагнозами хірурга та діями медперсоналу. З точки зору жанрового різновиду «історії хвороби», яка налічує чотири складові (битву, подорож, переродження та здоров'я – див. с. 41–42), у п'єсі продемонстровано битви (причому не тільки метафорично з хворобою, а й в прямому сенсі – бійки Остапа з Андрієм); подорож – як з метою одужання, так і з метою заглибитися у власний внутрішній світ (для переосмислення ідеологій); та переродження в якості спокутування гріхів минулого (з боку Андрія). Дія п'єси завершується смертю обох драматичних героїв у шпиталі ветеранів. Лейтмотивом тексту є потреба примирення та духовного відродження країни. Хірург Ірина (як продукт своєї системи лікар вимагає хабар за послуги) говорить: «У третій палаті пацієнт,

⁴ Вистава театру «Золоті ворота» здобула професійну премію «Київська пектораль».

він помирає, я і ніхто інший не може цьому зарадити. Хто та людина, яке життя вона прожила, де і за кого воювала – ваш – наш? Хіба це має значення» [3, с. 116].

Гетеротопія медичного закладу передбачає відвертість, відтак, літні дійові особи себе стереотипізують. Остап про себе: «Старий, хворий, з одним оком, кому такий потрібний?» [3, с. 104]. Остап хитрує, оскільки його онука Ганя, яку він виростив, має його за найдорожчу людину. Вона влаштувала діда до шпиталю та доглядає старого, наче власну дитину. Не маючи п'яти тисячі доларів на операцію, вона зізнається Андрієві: «мій дід більше не має права на пільгову операцію в цьому закладі» [3, с. 163]. З'ясовуючи обставини цього рішення, Андрій робить висновок, що війна вже давно скінчилася, а ми й далі як на війні [ibid.].

На відміну від Остапа Андрій скаржиться на своїх дорослих дітей: «Знаєш, я ще не помер, а вони уже за двокімнатку мою скупуться... Є ще в мене донька, забула, що таке батько, ставиться до мене, ніби я кактус. Внуки – дегенерати...» [3, с. 278]. Поза межами сімейної домівки МК набувають ще більшого загострення. А коли Андрій просить сина позичити гроші Остапові на операцію і навіть погрожує переписати заповіт у разі відмови, син реагує приблизно, як діти старого Маттіаса в драмі Г. Гауптмана «Перед заходом сонця»: «Я іду і заявляю, що ти несповна розуму, оформляю опіку на себе і на сестру. І ніхера ти не зробиш» [3, с. 166].

Поетику драми Ар'є формує введення короткого сюрреалістичного прологу-сну перед кожною дією, власне структура твору складається не з традиційних актів або сцен, а зі сновидінь. І постскрипtum (драматичний епілог) витриманий в оніричній тональності – онука Остапа біжить по величезному полю до живого діда та його товариша по шпитальній палаті.

2.6. «Смертельний Ерос» у п'єсах з віковими аспектами старіння

Виразні репрезентації танатоорієнтованості, еротико-танатичної взаємодії та ролі творчості у літньому віці з'являються в європейській драматургії з ХІХ ст. С. де Бовуар звертає увагу на підвищення частотності зображень літнього віку в культурі

Франції, Англії та Росії: «у ХІХ ст. стало занадто багато старих людей, аби література могла їх не помічати: автори змальовували повну суспільну картину, зображуючи не лише літніх осіб привілейованих класів, а й пригноблених, про яких взагалі ніхто не писав за деякими незначними винятками» [229, с. 192]. У проаналізованих нижче творах динаміка старіння формується і завдяки присутності еротичних та танатичних першнів (твори А. Чехова, С. Беккета, Дж. Маррелла, А. Менчелла, Р. Харвуда, Д. Гомбара). Водночас спостерігаємо яскраву виявленість і домінування танатичних мотивів з еротичними вкрапленнями у п'єсах М. Метерлінка, А. Стріндберга, Е. Йонеско, Т. Ружевича, Г. Пінтера, М. Прухневського, К. Бізьо тощо.

Ранню драматургію М. Метерлінка – «нову естетику провокації» – характеризують потужні танатичні лейтмотиви [113, с. 93]. Дванадцяттеро незрячих персонажів у драмі «Сліпі» («Les Aveugles», 1890), шестеро старців і шість жінок, з яких одна «надзвичайно стара», опиняються самі у густому лісі. Вони чекають на поводиря, старого священика, який уже довго не повертається. Сліпці ще не знають, що священик помер, глядачеві ж це відомо від самого початку – тіло мертвого пастора постійно знаходиться поруч із незрячими людьми, та вони не можуть його бачити. Сцена (як простір «письма», за Х.-Т. Леманом) має глибокий символічний зміст: релігія і церква віджили себе, але люди ще не усвідомлюють цього, продовжуючи жити надією, що релігійні цінності вкажуть шлях. Якщо ж відібрати у людей цю сліпу віру, вони будуть повністю дезорієнтовані. Так і дійові особи драми – без пастора жоден не знає, де знаходиться, що відбувається навколо і навіть, хто із ним поряд. Залишені без провідника, вони приречені. Їхнє життя – це темрява і невідомість, і тільки найстаріші з них, коли ще були дітьми, бачили Сонце, яке є давнім символом істини. Більшість же провела в темряві усе своє життя, будучи сліпонародженими.

У цій п'єсі традиційно вбачають глибокий песимістичний погляд на людство, яке блукає в пошуках вищої мети, ніби сліпі чоловіки й жінки в нічному лісі, і не знаходить нічого, крім Смерті. Мета автора не розказати про трагічну ситуацію, в якій опинилася група сліпих старих – як символіст він втілює у ній людство, яке втратило орієнтири і опинилося на краю безодні. Як інтерпретує Леман «статичну драму» Метерлінка, відбувається відхід від кла-

сичної ідеї лінійного часу в бік площинного «часу образів» та «часопростору» [113, с. 94].

Якщо в античній драмі фізична сліпота іноді супроводжувалася духовним прозрінням – старець сліпий, але всевидючий – то у Метерлінка сліпці позбавлені здатності прозрівати: ні релігія, ні наука, символом якої стає маяк, ні врода (юна сліпа красуня) не можуть їм у цьому допомогти – сліпими очима вони їх не можуть побачити. У загальному відчаї тільки найстарший сліпий, саме той, який колись бачив сонце, намагається шукати відповідь на питання «Як жити далі», але так її і не знаходить – надто давно він бачив світло. Старість дійових осіб підштовхує їх і до осмислення того, як вони жили увесь час до відходу пастиря: «Ми вже багато років живемо разом і ніколи не бачили одне одного! Можна подумати, що кожен з нас живе в самотності!.. Для того, щоб любити, потрібно бачити» [127].

Але найстаріший сліпець все ж зберігає одну рису юнгіанського архетипу мудрого Старого – здатність передчувати. І передчуває він приреченість і неможливість спасіння: «У мене передчуття, що всі ми тут помremo» [127]. У тому, що ці слова були віщими, змушує пересвідчитися фінал драми. Старість і дитинство – два знакові періоди життя людини, які до певної міри протиставлені в творі. Глибока старість, якщо не бачить життя, то має містичне передчуття й інтуїтивно вгадує майбутнє, єдине ж у драмі дитя, яке народилося зрячим і яке врешті сліпці піднімають на руки, щоб воно сповістило, чи є хтось поряд, ніби бачить їхнє майбутнє – і лунає дитячий крик.

Ще виразніше мотив старості, яка здатна передчувати, проступає в «Неминучій» («L'Intruse», 1891). Однією із головних дійових осіб драми також є сліпий дід. У темній кімнаті замку він сидить разом зі своїми трьома дочками, дядьком і батьком дитини, яку нещодавно народила інша його дочка. Лікарі запевнили, що з породіллею все гаразд, але сліпому старому неспокійно: він відчуває ще чийсь присутність у кімнаті і непокоїться за дочку. Він чує, як щось невідоме ходить по замку, він боїться і сам не розуміє, що з ним відбувається, – це містичне відчуття присутності в будинку смерті. Решті людей у кімнаті, молодого і зрілого віку, цього не дано відчути й зрозуміти – тож в образі сліпого діда перед нами постає Старець як медіатор між двома світами – мотив, відомий ще Античності.

Хоча в літньому персонажеві вбачаємо реалізацію архетипу Старця, але на перший план в цьому образі виступають не знання чи мудрість, а саме інтуїція та передчуття – явища ірраціональні, які роблять сліпого старця видючішим за решту присутніх.

ДІД. Урсуло, скажи мені правду, на бога святого!

СТАРША ДОЧКА. Дідусю, дідусю! Що вам такого?

ДІД. Щось тут сталося! Я певний, що моїй донечці погіршало!..

ДЯДЬКО. Чи вам приснилось?

ДІД. Ви не хочете мені сказати!.. Я бачу добре, що сталося щось.

ДЯДЬКО. Коли так, то ви більше бачите, ніж ми...

ДІД. ...Од мене тут вже давно щось ховають!.. Щось в хаті сталося... Але я починаю розуміти... Надто вже довго дурили мене!.. Отже, ви думаєте, що я ніколи нічого не довідаюсь? Часами я буваю менше сліпий, ніж ви, знаєте?.. Хіба я не чую, як ви шепочетесь по цілих днях, так мов у хаті вішалник є? Я не смію сказати того, що я тепер знаю... Я довідаюсь правди! Я пожду, поки ви сами скажете мені правду, але я давно її знаю без вас! А тепер я чую, що ви всі бліді, як смерть!» [128].

На момент виголошення цих слів він був єдиним, хто знав, що в дім прийшла смерть. У кінці п'єси ця жахлива правда відкривається усім – сестра милосердя знаками, які сліпий дід не може бачити, дає знати присутнім, що молода мати померла. Та врешті той, від кого тепер правду намагаються приховати, знав її першим.

У своїх п'єсах А. П. Чехов, найвідоміший російський драматург доби *fin de siècle*, розробляє мотив неминучого наближення старості (із мотивним комплексом різновікового шлюбу або інтимних стосунків між представниками різних поколінь), у мережі дійових осіб «Чайки» (1895), «Дяді Вані» (1896), «Трьох сестер» (1900) та «Вишневого саду» (1903). Таким чином, є підстави говорити про переплетіння танатологічних та еротичних імпульсів у творчості видатного драматурга порубіжжя століть.

Своєрідне прочитання вікових аспектів старіння та старості у чеховських п'єсах запропонував російський чехознавець П. М. Долженков з огляду на сучасні добі написання творів трактування цих явищ. Так, зокрема, у «Чайці» за поняттями того часу (представники середньої зрілості) Дорн і Сорін вважалися літніми (останнього дійові особи наділяють виключно епітетом «старий»;

сам персонаж порівнює себе зі старим мундштуком). В п'єсі «Дядя Ваня» розроблений мотив вікового мезальянсу між літнім хворим професором Серебряковим та його 27-річною дружиною Єленою. Втім, на думку Долженкова, лише літня няня Марина співчуває професору, який переживає драму старіння. В уста няні автор вкладає стереотипне порівняння літніх людей із дітьми: «Старые что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко» [200, с. 78]. Наведемо міркування дослідника: «Професор досить непривабливий, але ж він старий чоловік, дуже боїться хвороб і смерті, важко переживає своє нинішнє становище. Ми можемо припустити, що багато поганого в ньому розвинулося лише тепер, наприкінці життя, що Серебряков просто переможений страшним чудовиськом старості. Тим більше, що він, такий як є, сам собі огидний. Професор страждає, можливо, не менш тяжко, ніж дядя Ваня, переживаючи свою драму – драму старості. А ми нічого не хочемо пробачити старій людині. Можливо, краще прислухатися до слів Єлени Андріївни, що Олександр такий самий, як усі, «не гірше вас», або погодитися зі старою нянею, що старих нікому не шкода. Треба цінувати і те, що професор, хоча б як йому було важко, кожен день і багато годин працює» [61, с. 134–135].

У п'єсі «Три сестри» мотив часу унаочнюється розбитим годинником матері сестер. Розбивши годинник, літній Чебутикін (по міркам чеховського часу, вже старий), вважає, що життя є ілюзією, що наводить на порівняння зупиненого годинника із смертю, а Чебутикіна із міфічним перевізником душ померлих – Хароном [61, с. 134–135]. Додамо, що у прозі й драматургії Чехова відсутні «зайві» деталі [203, с. 149]; крім того, це «природні» символи, цілком занурені в предметний світ творів [203, с. 171].

У «Вишневому саду», пронизаному танатичними настроями, з точки зору ЛГ важливі два персонажі – 87-річний, важко хворий слуга Фірс та власне головна героїня Любов Андріївна Раневська. Першого Катаєв порівнює із живим історичним календарем, що бурмотить, оскільки від Фірса лише й чути, що колись було [198, с. 48]. Дід в очах молодого слуги, Фірс Миколайович – для покоївки, старий лакей уособлює впорядкованість тих часів, які він постійно згадує: або в старовинній лівреї і у високому капелюсі [198, с. 199], або в піджаку і білому жилеті [Чехов 1986а: 202, 253], або у фракці [198, с. 229] та з незмінним ціпком. Емоції Фірса є неочікувано щирими почуттями у мережі інших дійових осіб твору: «(Ра-

дісно.) Бариня моя приїхала! Дочекався! Тепер хоч і померти... (Плаче від радості.)» [198, с. 203]. Попри ознаки інволюції (погіршення слуху, тілесна слабкість) вітальність Фірса компенсується відчуттям затребуваності, найнеобхіднішою умовою психологічного здоров'я у пізній зрілості:

ЛЮБОВ АНДРІЇВНА. Фірс, якщо продадуть маєток, то куди ти підеш?

ФІРС. Куди накажете, туди і піду.

ЛЮБОВ АНДРІЇВНА. Чому в тебе обличчя таке? Ти нездужаєш? Пішов би, знаєш, спати...

ФІРС. Так... (З усмішкою.) Я піду спати, а без мене тут хто подасть, хто розпорядиться? Один на весь будинок [198, с. 236].

Фірс стверджує, що своїм довголіттям він завдячує сургучу, який «лікує від усіх хвороб». Невігластво старого ставить цей геронтоперсонаж в один ряд з іншими пересічними дійовими особами похилого віку в творчості Чехова. З одного боку, толерантне ставлення до оточуючого світу (спокійна реакція на репліку Яши «Хоч би ти скоріше здох») демонструє набуту з життєвим досвідом мудрість літнього слуги, втім пасивна стратегія старіння призводить до сумного фіналу драми, коли хворого Фірса замкнули у порожньому будинку, де він фактично має померти [198, с. 254].

Вивчаючи нотатки драматурга до п'єси, Долженков припускає, що Чехов створює тип вільної літньої жінки, «симпатичної, яка одягається, мов молода, палить та не може бути без товариства» [61, с. 196–197], хоча орієнтовно героїні 45–50 років (в наш час це відносно молодий вік). Через коротку тривалість життя наприкінці ХІХ ст. вважалось, що життя закінчується у 40–50 років, а поняття «молода людина» тоді зазвичай не поширювалося на людину старше тридцяти років [61, с. 199]. Важливо пам'ятати, що у той час «старістю» вважався не 60-річний, а набагато більш «молодий», з сучасної точки зору, вік [212]. Так, «ще менш століття назад і для вищих, і для нижчих класів російського суспільства поняття «старість» асоціювалася з 50–55-річним віком, а частка «старих» у віці понад 60 років була в 3–5 разів нижче, ніж сьогодні», пише О. Шипілов [212], знаходячи докази у художніх текстах епохи (зокрема, «Анні Кареніній»).

Танатичне тло «Сонати привидів» («Spöksonaten», 1908) А. Стріндберга вибудовує геронтологічну тему навколо самотності й спокутування в старості. Тут все огорнене містикою й сповне-

не символізмом, жодна річ насправді не виявляється такою, якою бачиться спершу, але геронтологічні риси, якими наділений старий директор Хуммель, дуже виразні. Він боїться холодної самотності, тому намагається утримати біля себе молодого студента: «Не йдіть, я втомився, я самотній. Але я не завжди був таким, зрозумійте ви! У мене позаду – нескінченно довге життя, нескінченне. Я робив людей нещасними, і люди робили мене нещасним. Ми розквиталися. Але перш ніж померти, я хочу бачити вас щасливим...» [179]. Щирість слів самотнього старого нібито не викликає сумніву, він хоче нарешті ошчасливити іншу людину, спокутувавши цим своє життя. Однак у Стріндберга ніщо не є таким, яким видається. Минуле Хуммеля виявляє значно ганебнішим, ніж він намагається його представити, – на його совісті багато смертей і зламаних доль. Звиклий маніпулювати чужими життями, він проте мало цікавився власною дочкою, яку народила йому спокушена колись дружина Полковника. Але тепер, опинившись на старість наодинці із собою, він намагається повернути її у своє життя під приводом того, що «вона в'яне в цьому повітрі, просоченому злочинами, брехнею і обманом [у будинку полковника – А.Г.]. І тому я відшукав для неї друга, поряд із ним вона може відчувати світло й теплоту, які випромінює благородний вчинок» [179]. Хуммель хоче видати дочку за Архенхольца. Сам по собі цей намір не має негативу, але аби досягти мети старий директор користується тими ж методами, що й у часи зрілості – підкупом і погрозами. Його зупиняє Мумія, дружина полковника, яка все своє життя спокутувала гріх перелюбу. Мумія наділена здатністю зупиняти час, спинивши маятник годинника, вона звертається до Хуммеля: «Я можу перетворити минуле в ніщо і стерти колишнє! Тільки не підкупом, не погрозами, а стражданням і каяттям. (Підходить до старого). Ми – жалюгідні люди, ми це знаємо. Ми грішили, ми помилялися, всі, всі ми. Ми не ті, кими здаємося, бо в суті ми кращі за самих себе, тому що ми засуджуємо наші провини. Але те, що ти, Якове Хуммелю, з фальшивим ім'ям, хочеш бути суддею, доводить, що ти гірший, ніж ми, жалюгідні!» [179]. Викритий у всіх своїх злочинах, він зустрічає свій кінець за «ширмою смерті». Образ літнього чоловіка, який створює Стріндберг, по-своєму унікальний: цбого персонажа не мучать сумніви щодо прожитого життя, він просто боїться самотності й викриття, хоча й не відчуває каяття.

Представники філософії екзистенціалізму та театру абсурду (або драматургії парадоксу, за Є. Васильєвим [26], с. 220–226) часто відтворюють тривогу смерті у своїх текстах з віковими аспектами пізньої зрілості. Ознакою цих драматичних творів є «трансцендентальна» подія, коли дійові особи «опиняються у ситуації обмеження, яка ні в якому разі не є характерною для них, проте зумовлює їх поведінку в драмі. Це твори, місцем дії яких є в'язниця, зачинений будинок, схованка або ізольований військовий пост» [171, с. 76]. Особливо у п'єсах абсурдистів підкреслено автоматизм дійових осіб, їх повну дегероїзацію, тотальний розрив авторів із традиційним театром та «загробний песимізм» [130, с. 69, 96–97, 163].

У п'єсі Е. Йонеско «Стільці» («Les chaises», 1951) функціонує простір, обмежений однією кімнатою в оточенні води. Численні гості, яких очікують дев'яносторічні Старий та Стара, прибувають до них на човнах. Водночас натовп запрошених на урочисту подію представлений лише порожніми стільцями, заявленими у назві цього трагіфарсу. Усі прибулі гості (невидимі), включно із почесним гостем Імператором (також невидимим), чекають на Промовця, який має оголосити важливе послання Старого – плід всього його свідомого життя. У фіналі п'єси, дочекавшись Промовця (реального персонажа), Старий та Стара скоюють подвійне самогубство, а зі звуків, що їх продукує Промовець, стає зрозумілим, що він – глухонімиий. Гротескність йонесківського «ребуса із чітко окресленим змістом» [130, с. 158] посилюється наголосом драматурга у ремарках на деталізації й правдоподібності декорацій та костюмів; «спрощеній, оголеній акторській грі, у стилі надзвичайно природному і часом надзвичайно гротескному; цю гру веде реалістичний персонаж і маріонетка: незвичайне в натуральному, натуральне в незвичайному» [76, с. 39].

З точки зору ЛГ у драмі Е. Йонеско спостерігаємо наступні ознаки дискурсу старіння: 1) спогади Старого про власних батьків та особливо матір, які формують епічне тло трагіфарсу; 2) ейджистське ставлення протагоністів до старіння (Старий: «Старість – досить великий тягар»; Стара: «Моя гілка яблуні зламана» [82]); 3) каталогізація численних хвороб (Стара скаржиться на нудоту, відрижку, холод кінцівок та очей, ревматизм та печінку [82]), які виступають геронтомаркерами дискурсу старіння та ознакою жанрового різновиду «історії хвороби»; 3) переплетення еротично-танатичних первнів – сцена Старої з Фотографом і Старого з Кра-

сунею; бажання літнього подружжя залишатися разом після смерті (Старий (до Старої): Я бажав би однак, / Так, бажав би, / З'єднати наші кістки / Під однією шкірою, / В одній домовині / Нашої старої плоті, / Живити одних хробаків / І разом тліти... [82]); 4) самогубство старих як пасивна стратегія старіння.

Еротико-танатичні імплікації вбачаємо у п'єсі Т. Ружевича «Стара жінка висиджує» («Stara kobieta wysiaduje», 1966). Драматург розробляє метафору життя-як-тягаря (зокрема в образі черева головної героїні) і мотив суспільного відчуження літньої людини, започаткований у п'єсі-спогаді «Смішний дідок». Так, у творі потужним є образом жіночого лона, який і уособлює головна героїня. Здається, у цій драмі парадоксу Ружевич увібрав усі здобутки західноєвропейської театральної традиції ХХ ст.: з одного боку, образ протагоністки є абстрактним (що потребує радше метафізичного, ніж буквального прочитання); з іншого, авторові вдається закодувати в ньому наступні біологічні геронто-маркери старіння: набутий досвід і можливості, симптоми менопаузи, зморшки, вставну щелепу. Героїня показана у міжпоколінневій взаємодії із молодими офіціантами, що зумовлює еротичні імплікації (додамо, що у міжособистісних стосунках Старої Жінки із дійовими особами у віці пізньої зрілості відбувається її неприйняття ними). Попри огиду до старої один з Офіціантів зауважує, що старші жінки – мудрі й впливові. Стара Жінка висиджує у переносному сенсі. Вона повинна народжувати безперервно: «Я повинна їсти багато шпина-ту і суворо дотримуватися гігієни. (Після хвилинної паузи говорить рішуче.) Хочу мати дитину... Трохи запізнилася. Була перерва в сорок років. Раніше не могла, не було часу. Зараз є час, здоров'я і засоби. Хочу народити дитину!» [161]. Абстрактність «народження» (пов'язана із війнами ХХ ст., які потребують все нових людських життів) підтверджується наступною абсурдною реплікою героїні: «Всі повинні народжувати! І Грета Гарбо, і Сартр, і Бертран Рассел, і кардинал Оттавіані, і Сальвадор Далі, і Пікассо, і генерал Де Голль, і Мао, і Русс...» [161]. У п'єсі присутні і Сліпий, який відчуває руйнівний характер Старої Жінки і проклинає її; і Пан, з якого знущається головна героїня («Який ти старий, Бздунь. (Пауза.) Страшний. Зовсім лисий. (Пауза.) До того ж у тебе лупа на комірі (Пауза.) Линяєш і дряхлієш на очах. (Довга пауза.) Огидний, мерзенний...» [161]).

Примітним є і драматичний простір п'єси: якщо у першій картині дія відбувається у кав'ярні, то у другій вона переноситься до Некрополю, на березі моря, якого немає. Отож зона дії головної героїні дедалі більш звужується, оскільки кав'ярню, де вона займається висиджуванням, засипають купи сміття. У «другій картині» очам глядачів відкривається «Звалище як море, від берега до берега. Звалище до власне обрію». Однак, як пише Ковальчик, Стара жінка продовжує своє існування – наполегливо, послідовно, незважаючи ні на що [334].

Переплетіння еротико-танатичних первнів спостерігаємо у ліричній комедії Айвена Менчелла «Бабино літо» («Cemetery club», 1988)⁵. Сюжет твору частково роз'яснюється оригіналом назви: трьох літніх подруг, кожна з яких овдовіла, об'єднує щомісячне відвідування цвинтаря, де поховані їхні чоловіки. Кожна з жінок представляє різні темпераменти, а відтак – різні стратегії старіння: найстарша Доріс – замкнене і усамітнене; середня Люсіль – активне і сповнене розваг; молодша Іда – помірковане і відкрите до змін. Тоді як Доріс повністю присвячує весь свій час бідканню через смерть чоловіка, а Іда поступово закохується у Сема, приємного вдівця із почуттям взаємності, невтомна Люсіль прагне знайти кавалера і помститися померлому чоловікові, який неодноразово зраджував її. Як і належить у комедійному жанрі, діалоги дійових осіб пронизані гумором, у тому числі і сексуального, і танатичного характеру. Їх продукує переважно Люсіль: впевнена, що вона подобається «мужикам», літня жінка перед подругами вихваляється своїми «перемогами». «Так хлопець якийсь переслідував мене всю дорогу від самого бульвару. Уявляєш, буквально роздягав очима!» [126] або «Він весь вечір до мене загравав, я тільки встигала зупинити його руки. І закликала стримувати свої почуття!» [126]. Не поспішаючи на цвинтар, Люсіль закидає Доріс, що їм нема куди поспішати, адже вони (покійні чоловіки – А.В.) не втечуть зі цвинтаря, не дочекавшись жінок. Люсіль називає це цвинтарним гумором. Вона кепкує з Доріс, яка живе виключно спогадами про покійного чоловіка, і для якої щомісячні візити становлять сенс існування вже чотири роки. Люсіль про Доріс: «Вона начебто нічого була

⁵ У пострадянському театральному просторі п'єса відома як «Девичник над вечним покоем» й «Клуб для вдов»; варіант назви «Бабино літо» використовує театр імені Лесі Українки з 2006 р.

спочатку, а потім раптом як звалилася на його могилу і як стала кричати: «Забери мене до себе!». Жах» [126]. Разом давні подружки знаходять втіху в обговоренні весілля знайомої свого віку:

ДОРІС. Так скоро? Вона ж з Арнольдом тільки цього літа познайомилася.

ІДА. А вона не за Арнольда заміж виходить, а за Еда.

ДОРІС і ЛЮСІЛЬ. Якого Еда?

ІДА. Вона з ним познайомилася на вечірці клубу самотніх сердець пару тижнів назад. Стверджує, що її наздогнала смертельна любов [126].

Враховуючи віковий фактор пізньої зрілості, «смертельна любов» тут може мати буквально значення. Зацікавлена у нових знайомствах, Люсіль пропонує почати ходити на побачення або «зайнятися рекрутуванням ще живих замість відвідин цвинтарного клубу, де половина членів – небіжчики!» [126]. Передбачувано, вона нашттовхується на опір Доріс, яка їдко зауважує: «А чи не влаштувати їй оригінального будинку побачень на могилі мого Абі? Чому ні? Це як раз в її стилі!» [126]. Готуючись до весілля знайомої, подружки збираються у Іди, яка хвилюється в очікуванні Сема:

ІДА (*підносячи коробку з тінями до очей*). Зелені тіні?

ДОРІС. Звичайно.

ІДА. Це, по-моєму, перебір.

ЛЮСІЛЬ. Давай давай. Ти їх всіх вб'єш наповал.

ІДА. Дякую, один у мене на кладовищі вже лежить [126].

Отож кожна з трьох літніх жінок дозволяє собі цвинтарний гумор, в якому сексуальний підтекст переплітається із танатичним. Важливою складовою дискурсу старіння вбачаємо лінію взаємної закоханості літніх Іди та Сема, кожен з яких відчуває провину за свої емоції. Втім, дозволивши собі бути щасливими у своєму віці, персонажі демонструють приклад гармонійного старіння:

ІДА (*повертаючись обличчям до Доріс*). Послухай, Доріс, тобі досить друзів, сім'ї, онуків. Ти можеш бути одна. А я не можу! Мені потрібно бути з кимось, про когось піклуватися. У той день, коли ви з Люсіль пішли, і ми з Семом залишилися наодинці, до мене як ніби життя повернулося. Я ніяковіла, нервувала, серце в грудях раптом так забилося – вперше з тих пір, як Меррі помер. Так, можеш сміятися. Я ожила. Так, мені до сих пір якось соромно, що мені раптом стало так добре. Але я відмовляюся відчувати себе винуватою. Я хочу, щоб хтось інший, а не Меррі обійняв мене, був

зі мною. Як в цій французькій рекламі – «Я цього варта». Ну, що, ні? Я не права? [126].

Ліризм комедії полягає у неочікуваному фіналі: якщо драматичним партнером Іди є Сем, то своєрідним антагоністом Люсіль є протилежна їй за духом Доріс, смерть якої змінює легковажну Люсіль. У фіналі монолог Люсіль на могилі Доріс сповнений туги за подругою та обіцянкою скорої зустрічі.

2.7. «Портрет митця» у пізній зрілості: *late style*

У творах світової драматургії динаміка старіння формується, зокрема, і завдяки ролі мистецтва у житті літніх персонажів.

Так, вплив мистецтва на конструювання дискурсу старості виразний у одноактному етюді А. Чехова із «кисло-солодкою» назвою «Лебедина пісня» (1887). Як і у попередніх п'єсах, драматург продовжує роз/викривати стереотипне ставлення до старіння наприкінці ХІХ ст. Протагоніст, 68-річний актор (комік) Василь Васильович Светловідов, сповідається у порожньому театрі після вечора свого бенефісу. Виявляється, крім Светловідова, у театрі залишився ще й старий суфлер, який стає його єдиним слухачем. Головний герой скаржить на самотність, поганий фізичний стан, та, найголовніше, свій вік: «Старість... Як ні фінти, як не хоробрись і не клей дурня, а вже життя прожите... шістдесят вісім років вже тю-тю, моє шанування! Не повернеш... Все вже випито з пляшки і залишилося трошки на денці... Залишилася сама барда... Хочеш – не хочеш, а вже час роль мерця репетирувати. Смерть-матінка не за горами» [201, с. 208].

Темну і порожню глядацьку залу актор порівнює із могилою, в якій ховається сама смерть [201, с. 208]. У подальших репліках спостерігаємо упереджене ставлення Светловідова до власного віку: «час помирати ... у віці 68 років люди відвідують заурені, готуються до смерті» [201, с. 208]. Вірний акторському ремеслу, у своєму спонтанному виступі протагоніст цитує фрагменти з шекспірівських «Короля Ліра», «Отелло», «Гамлета», пушкінського «Годунова» та «Полтави» у сполученні зі спогадами про юність та зрілість. Фіналом «Лебединої пісні» стає раптове заперечення старості Светловідовим: «Якщо є мистецтво та талант, то не-

має ні старості, ні самотності...» [201, с. 214]. І хоч його натхнення так само неочікуване закінчується, вбачаємо у подібному спалаху важливу роль мистецтва у літньому віці, оскільки воно сприяє самореалізації й розвитку персонажа завдяки його незгаслій творчій енергії.

П'єса англійця Г. Пінтера «Нічия земля» («No Man's Land», 1974) розробляє мотив творчості у пізній зрілості або «late style». Сфера міжособистісних стосунків вибудовується навколо «молодих літніх» британців – Спунера й Херста, двох поетів. Якось на підпитку заможний Херст запрошує Спунера до свого лондонського будинку. В п'яному угарі, який триває впродовж дії твору, Спунер базикає без угаву. Приходячи до тями, хазяїн жодного разу не згадує про свого співрозмовника допоки не погоджується на своєрідну гру – вигадати спільне із незнайомцем минуле. Стає зрозуміло, що пройдисвіт Спунер потребує прихистка; літній чоловік, за власними словами, – майстер на всі руки, згоден бути будь-ким у розпорядженні менш красномовного Херста, який вочевидь не потребує допомоги (йому прислугують два дорослі чоловіки, один з яких знає, що Спунер збирає пивні кухлі зі столиків у місцевому шинку). Херст напивається до нестями та запрошує незнайомого гостя, оскільки «давним-давно зійшов з дистанції» [146].

Як годиться в драматургії парадоксу, функціонування пам'яті представлене нетрадиційно, але креативно – за принципом: не можеш згадати минуле, вигадай його! Однак уява Спунера формує суперечливу свідомість персонажа: то він вважає себе надто старим, щоб чогось очікувати від життя; то молодим, адже він – поет («а всі поети – молоді» [146]). У розумінні Спунера літні люди – це ті, хто втратив майже будь-яку надію. Втім, політ фантазії поета Спунера гідний захоплення – його картини власної уявної розкоші та богемного життя велеречиві й переконливі. Аби вижити, літній поет здатен адаптуватися до будь-яких обставин життя та свого віку.

Інша справа – Херст: його лейтмотивом є зневіра у житті. Навіть під час гри зі Спунером у минуле всі знайомі Херста – «безумовно, мерці» [146]. Танатичний дискурс власника будинку викриває фатальну модель старіння: «Істинно кажу вам, опікуйтесь мертвими тієї опікою, якої ви самі нині прагнете у вашому, так званому, житті» [на безл.]. Єдине, що ненадовго оживляє Херста, – його туманні спогади про минуле та альбом зі старими світлинами. Колишній митець перебуває в уявному, нерухомому зимово-

му просторі, в якому немає ні людей, ні змін, ні віку. Творче начало колишнього письменника, есеїста та критика грає з ним нао-станок поганий жарт – так Херст бачить своє теперішнє, і, ймовірно, майбутнє: «Я йду до озера. Хтось поспішає за мною, ломиться крізь хащі. Я від нього вислизнув. Я бачу, як тіло колише вода. Хвилююся, придивляюся – немає, здалося. На воді нікого немає. Я кажу собі: я бачив потопельника. Але мені здалося. Там нікого немає» [146].

Серед геронтомаркерів пінтерівської драми спостерігаємо дві моделі старіння персонажів-митців (Спунер уособлює активну стратегію; Херст – пасивну), танатичний дискурс одного з центральних персонажів літнього віку та самостереотипізацію основних дійових осіб. Драма Пінтера демонструє деструктивний варіант старіння митця, хоча із потужною ігровою складовою, яка виявляється у креативному використанні функцій пам'яті: незнайомі літні дійові особи творчо «пригадують» (імпровізують) спільне минуле та спільних знайомих.

Уявлення про старіння і старість у світовій історії художньої літератури зазнало суттєвої трансформації, зокрема у реалізації образів літніх людей. Проте первісний образ старця як архетип мудрого Старого, хоч і різною мірою, але проглядається в геронтоперсонажах чи не кожної літературної доби.

Серед дійових осіб трагедій Стародавньої Греції літнім персонажам переважно була відведена другорядна роль. Виключеннями є сліпий віщун Тіресій із «Царя Едіпа» й старий Едіп з Софоклового «Едіпа в Колоні», потрактованих нами як архетип мудрого Старця в його юнгіанському баченні. В Евріпідових трагедіях «Медея» та «Гіпполіт» літнім дійовим особам властива вже не сакральна, а житейська мудрість, відкрита не богами, а здобута шляхом спостережень та досвіду. У давньогрецьких комедіях натрапляємо на образи літніх людей, риси яких є свідченням ейджизму, властивого періоду їх написання. У комедіях Арістофана «Хмари» й «Оси» знаходимо старців, яким властиві такі риси, як гіпертрофована нездатність до навчання й схильність засуджувати, у Менандровому «Відлюднику» – усамітнення, розчарування й конфліктність, у Плавтовому «Скарбі» – скупість.

Вперше об'ємно виписаний образ старої людини, що свідчить про розуміння тих психічних процесів, які можуть відбуватися під

час старіння, зустрічаємо в Шекспіровому «Королі Лірі». Його персонаж динамічний, а зміна його внутрішніх станів обґрунтована – глядач спостерігає, як поступово у ньому починають проглядатися риси архетипу мудрого Старого. Варіації шекспірівського МК (із імплементацією ролей фасилітаторів для його мінімізації), розробленого у «Королі Лірі», використовують Г. Гауптман у драмі «Перед заходом сонця», П. Ар'є у «Славі героям». Конструювання моделі «солідарність-конфлікт» простежено у «Ткачах» Гауптмана і «Каліці з острова Інішмаан» МакДони. Трагічну взаємодію літніх батьків та їхніх дорослих дітей показують Ж.-П.Сартр у «Відлюдниках Альтони», М. МакДона у «Королеві краси з Лінану». Схожу приреченість у мотивному комплексі МК репрезентує сучасна драматургія Східної Європи – у п'єсах О. Заградника, М. Прухневського, В. Клімачека та В. Маковій (за винятком п'єс П. Ар'є).

Приєм «перегляду життя» у драмі нового часу посилює семантику старіння, виопуклюючи характерні риси літньої дійової особи: «нав'язливі» й «інструментальні» спогади загострюють наляканість старого Пер Гюнта у драмі Ібсена так само, як «нав'язливі» й «інструментальні» ремінісценції старої Клер поглиблюють неминучість смерті в «Гостині старої дами» Дюрренматта. Водночас «перегляд життя» Ілля формує інтегративність і цілісність «я» перед обличчям небуття.

«Інтегративні» спогади формують динаміку старіння беккетівських протагоністів в «Останній стрічці Краппа», «Щасливих днях», «Не я» та «Мемуарах» п'єсах Маррелла. У драмах-сповідях «Смішний дідок» Ружевича та «Плач» Бізьо ремінісценції літніх персонажів класифіковані як «інструментальні». У драмі П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» спогади головної героїні поєднують ознаки «інтегративності», «трансмисійності» та «захисту/ескапізму».

Голосно звучать мотиви страху, який відчуває літня людина як перед старечою неміччю та смертю, так і перед геріатричним будинком (п'єси М. Макдони, О. Заградника). Репрезентація геріатричних та медичних установ присутня у творах Р. Харвуда, П. Ар'є та Д. Гомбара. Ставлення до цих закладів самих їх мешканців явно негативне, оскільки не всі вони потрапили сюди за власною волею. Розмови літніх дійових осіб сповнені темами старечої немочі (що формує жанровий різновид «історії хвороби»), очікуваної смерті й спогадів про минуле. Разом із тим вони створюють новий соціальний осередок із власними правилами й ритуалами, що

свідчить про життєздатність таких колективів людей у пізній зрілості та про їхню ментальну активність.

Танатичні лейтмотиви пронизують більшість драматичних творів із віковими аспектами старіння, проаналізованих у Розділі II: найрельєфніше вони представлені у ранній драматургії М. Метерлінка, вибраних п'єсах А. Чехова й А. Стріндберга, сучасній драматургії Східної Європи. Мотивний комплекс різновікового шлюбу та інтимних стосунків між представниками різних поколінь демонструє примарність зусиль чеховських дійових осіб у «Чайці» і «Дяді Вані». Переплетіння еротико-танатичних первнів спостерігаємо у «Стільцях» Е. Йонеско, «Старій жінці» Т. Ружеви-ча, «Бабиному літі» А. Менчелла. Конструювання характеристик, пов'язаних із творчістю митця у пізній зрілості, наявні у п'єсах «Лебедина пісня», «Соло для годинника з боєм», «Нічия земля», «Квартет» тощо. Вплив мистецтва на «входження у старіння» літніх персонажів спостерігаємо в «Лебединій пісні», «Мемуарах», «Третій ері» та «Квартеті»: констатуємо успішнішу творчу адаптацію митців до викликів старіння.

Розділ III. ХУДОЖНІ МОДЕЛІ КОНСТРУЮВАННЯ ДИСКУРСУ СТАРІННЯ В ДРАМАТУРГІЇ США: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

Рання американська драматургія у питаннях зображення старіння і старості спирається на пуританські ідеали батьків-пілігримів. Прибувши на материк у першій половині XVII ст., вони змушені були присвячувати себе праці, аби вижити в Новому Світі, їхнім найбільшим прагненням було забезпечити гідне майбутнє своїм дітям, а тому вони вели скромне й стримане життя. Силу й витривалість вони черпали в релігії, тому розуміння й сприйняття ними старості було позначене ідеалами Біблії. Старість як фінальний етап земного життя мала бути присвячена приготуванню до смерті й спокуті гріхів. У важких умовах життя перших поколінь колоністів до неї доживав далеко не кожен, тому вона сприймалася і як знак божественної обраності, її асоціювали із набуттям мудрості й передбачали шанобливе до неї ставлення [259, с. 35–39]. Однак поступово ці уявлення зазнавали трансформації, які відображені й у ранній американській драматургії. На час, коли з'являється перша американська п'єса, минуло більше століття від прибуття перших колоністів. А тому ставлення до старості зміниться: у п'єсах все частіше натрапляємо на образи доньок, які хоч і не виступають відкрито проти волі своїх батьків, але все ж мають сміливість її порушити, та батьків, які керуються при вирішенні долі своїх дітей не їхнім благополуччям, а власними примхами. У 1776 р. була проголошена Декларація незалежності США, у якій наголошувалося на рівності всіх людей, що подекуди переносилася й на рівність представників різних поколінь, а отже, старих і молодих. Розвиток капіталістичних відносин і поступове нагромадження капіталу поглиблювало міжгенераційні конфлікти на економічному ґрунті тощо. Детальний соціологічний аналіз тогочасної взаємодії поколінь (економічні стосунки трьох поколінь в одному домогосподарстві) здійснює Д. Фішер [288, с. 77–112]. Історик стверджує, що усе це тією чи іншою мірою знайшло відображення у творах тогочасних американських драматургів, зокрема Р. Тайлера, Р. Манфорда у XVIII ст. та у комедіях А. К. Моуетт у XIX ст.

3.1. Репрезентації літнього віку в ранніх американських п'єсах

Один з найвідоміших драматичних творів США XVIII ст. (і загалом перша американська національна комедія) – п'єса Ройяла Тайлера (1757–1826) «Контраст» (1787). Створена на матеріалі американських буденних реалій, вона націлена на викриття тих представників тогочасного суспільства, які надміру захоплені ідеалом англійського аристократа. Водночас в ній можна знайти чимало цікавого і з погляду геронтологічних студій, адже тут наявна розробка молодим автором ідеалу похилого віку, мотивів життєвої подорожі та самостійності літніх батьків.

Комедію написано через чотири роки після закінчення війни за незалежність США, а тому вона просякнута духом національного піднесення [422; 42; 75], більшість дійових осіб – молоді люди. Автор зосереджує основну увагу на контрасті способів поведінки, які обирають його молоді персонажі (дотримання пуританських чеснот (Генрі Менлі) та легковажний спосіб життя (Біллі Дімпл), сором'язливість (Марія) та гоноровість (Летиція й Шарлотта)), винагороджуючи чеснотливих (Менлі та Марію) та змушуючи розкаятися у власній поведінці тих, які не відповідають його ідеалам (Дімпла, Летицію та Шарлотту). Проте конфлікт комедії має й геронтологічний аспект: давні приятелі, батьки Дімпла та Марії, хочуть проти волі своїх дітей одружити їх. Марія, шануючи батька, не припускає навіть думки оскаржити його волю. На цьому прикладі проілюстрована модель міжгенераційного спілкування «батьки-діти», у якій відсутнє протистояння представника молодого покоління та літнього персонажа. Ван Раф, Маріїн батько, який виступає у п'єсі другорядним персонажем, введений у ролі судді-патріарха в межах пуританської парадигми. У цьому образі певною мірою відтворений ідеал людини похилого віку пуританського суспільства: працелюбний та незалежний вірянин. У розмовах з дочкою він наполегливий і самовпевнений. Та разом із тим, крім почуття батьківського обов'язку, ним керує прагнення наживи: старий сподівався, що Дімпл успадкував від батьків чималі статки. Але Ван Раф помилився: Дімпл має борги, а його наміри нечесні. Тож врешті він визнає, що дочка мала рацію, не бажаючи цього шлюбу, утім, благословляючи шлюб Марії та полковника, виголошує:

«Молоді гадають, що старі є дурнями; але старі знають, що дурнями є молоді¹» [427, с. 1141].

Мотив життя як подорожі окреслений у комедії пунктирно. Переважно він реалізований у розмовах батька й дочки: Ван Раф згадує про померлу дружину, про батька Дімпла тощо. Фрагментований «перегляд життя» старшого персонажа містить спогади «інтегративного» характеру (за класифікацією М. Менгена), оскільки особистість набуває зрілості, коли у неї виникає потреба у перегляді свого життя, переоцінці й переосмисленні свого досвіду, особливо під час спілкування з іншими.

Про сприйняття літніх людей молодшим поколінням дізнаємося з висловлювання про власних батьків полковника Менлі (позитивний персонаж): «Хитаючись, вони наближаються до кінця свого плідно прожитого життя, а їхнім єдиним бажанням перед смертю є прагнення побачити своїх дітей влаштованими» [427, с. 1113]. Тут реалізований пуританський ідеал літньої людини і одночасно – асоціація старості зі смертю. Т. Р. Коул пояснює її стійкість у літературі тим, що у Західній Європі (припускаємо, що й у Новому Світі також) лише у XVIII ст. біологічний вік людини починає відігравати по-справжньому помітну роль у контексті участі в суспільних процесах. Досі точний вік не мав особливого значення, тому лише невелика кількість людей достеменно знали, скільки їм років. Через відсутність пенсійної системи етап старості не був визначений *per se*, а численні інфекційні хвороби, чума та голод не давали тривалості життя сягнути вище середнього терміну, що сформувало у тогочасній свідомості зв'язок смерті зі старістю [259, с. 11].

Вияви негативного сприйняття старості можна простежити й через фразеологічний вимір тексту, оскільки фразеологізм виникає як втілення усталеного в суспільстві стереотипу. У контексті дискурсу старіння показовими є, наприклад, порівняння скромності зі скринькою для капелюшка старої пані, а пороки – із дияволом, якого названо «the old boy», що дослівно означає «старий хлопець» [427, с. 1112; 1123].

Тож комедія Ройяла Тайлера «Контраст» на прикладі другорядних персонажів дає змогу простежити особливості зображення дискурсу старіння американського пуританського суспільства XVII–XVIII ст. Автор зображує позитивний ідеал людини похило-

¹ Усі переклади фрагментів англomовних художніх текстів – авторські (якщо у бібліографії не зазначене інше).

го віку, не забуваючи, однак, і про певні вади, як-то бажання наживи чи намагання нав'язати свою волю дітям. Проте варто відзначити, що тема старіння є маргінальною в п'єсі, а загалом геронтологічна картина світу американців XVIII ст. представлена ейджистськими поетикальними засобами.

Американська драматургія XVIII ст., поставши на тлі національної боротьби й піднесення та всотавши ідеали просвітницької доби, загалом зосередилася на питаннях, що стосувалися розбудови молодого американського суспільства і давали авторам можливість висловити свою громадянську позицію. Тож геронтологічна тема у ній залишалася вторинною, розкриваючись через другорядних персонажів та побічні сюжетні лінії. Разом із тим п'єси цього періоду дають чимало інформації про те, яку роль відігравала літня людина у тогочасному суспільстві загалом й у вирішенні справ власної родини.

Типовим явищем своєї доби стала п'єса «Патріоти» Роберта Манфорда III (1737–1783), військового й громадського діяча [263], яка, однак, лишилася невідомою його сучасникам та була опублікована сином уже після його смерті.

Центральна тема «Патріотів» політична. Йдеться про протистояння кількох політичних сил: тих, хто лояльний до Англії (Торі), тих, хто вимагає незалежності для колоній (Віги), і тих, хто зберігає нейтралітет. Геронтологічний мотив п'єси реалізований через другорядний образ старого Брезена, члена комітету, який на дух не терпить Торі. Пообіцявши руку своєї дочки Трумену, він не дотримується свого слова через те, що молодого джентльмена запідозрили у належності до ворожого ідеологічного табору. Зі слів Трумена стає очевидним, що різка зміна у ставленні до нього Брезена, який доти мало чи не сином його називав, має суто політичне підґрунтя.

У своїй неприязні Брезен виявляється дуже впертим і навіть планує видати дочку за іншого, бажаючи у своєму «патріотичному піднесенні» мати за зятя офіцера-патріота незалежних колоній. Порівняно із пуристичним ідеалом старості Ройяла Тайлера, манфордівський Брезен від ідеалу далекий. Хоча на словах він і патріот, але його патріотизм відступає, коли йдеться про особисті справи або гроші. Виразно це проступає у сцені, де Брезен вимагає свій картярський виграш у офіцера Флеша. Капітан Флеш, який займається тим, що набирає рекрутів, відмовляється платити на підставі

того, що не має грошей – у нього залишилися тільки громадські кошти, які він повинен витратити за призначенням, бо це його службовий обов'язок. На що Брезен, який нібито постійно переживає за перемогу в боротьбі, заявляє: «До дідька службу. Що таке служба для мене? Платіть, сер» [368]. Власне, це й є виявом квінтесенції того «патріотизму», про який саркастично заявляє у назві комедії Манфорд.

Впертий і нетерпимий, Брезен намагається нав'язати власну волю дочці, яка кохає Трумена. Вона не йде не відкритий конфлікт із батьком, однак все ж його слово не стає для дівчини законом – вона згодна втекти із Труменом попри батькову волю, адже не розділяє політичного радикалізму останнього й стає своєрідним ідеалом жіночої доброти й милосердя, що підноситься над політичними гаслами й конфліктами.

Однак врешті, коли було з'ясовано, що Трумен не належить до торі і відстоює ідею незалежності, а ще більше – через вчинок, який Брезену видався «гідним» (він вдарив комітетного підлабузника Текебута, який видавав себе за віга, але виявився торі, проте не через політичні погляди останнього, а через його підступність і дволикість), старий батько змінив гнів на милість і дозволив Трумену поєднатися у шлюбі із дочкою: «Відколи я дізнався, що ви не торі – все гаразд» [368], – каже він майбутньому зятеві, чим немало дивує останнього. У своєму монолозі Трумен каже: «Я не розумніший чи кращий, ніж раніше. Мої політичні погляди ті самі, що й були, і патріотичні принципи не змінилися: але я вдарив торі: у цьому моя заслуга, яка, як милосердя, перекриває багато гріхів» [368].

В образі літнього Брезена поєднані негативні геронтологічні риси: впертість та впевненість у праві маніпулювати майбутнім дітей на власний розсуд. Власне, пуританські принципи, які досі були живими в американському суспільстві, справді давали батькам право вирішувати долю дітей [259, с. 35–38], але керуватися вони при цьому мали ідеєю благополуччя останніх, а не своїми примхами. Разом із тим наділений Брезен і позитивними характеристиками, адже репрезентує активну модель старіння, залишаючись діяльним учасником суспільного життя.

У п'єсі можна все ж натрапити на ейджиську тезу про те, що «старі повинні дати дорогу молодим». Показово, що виголошує цю тезу саме літня людина. Один із членів комітету, полковник Сімпл,

через свій вік мав намір піти у відставку, але його подання не прийняли. У зв'язку із цим між ним та Текебутом відбувся такий діалог:

СІМПЛ: Так, мій друже, я став старим і немічним, я думав, буде краще вчасно відкланятися.

ТЕКЕБУТ: Є певна поміркованість у тому, щоб ухилитися від небезпеки: часи небезпечні, полковнику.

СІМПЛ: Молоді чоловіки, як ви, містере Текебут, значно більше підходять для комісій. Таким стариганям, як я, краще прибратися з дороги [368].

У цьому уривку автор дуже майстерно показує парадоксальну комічну ситуацію: з одного боку, намір Сімпла «дати дорогу молодим патріотам» (чи швидше – зняти зі своїх пліч тягар відповідальності), які також мають щось зробити для країни, а з іншого – небажання цих молодих псевдо-патріотів ставати на цей непростий шлях і перебирати на себе відповідальність.

Як бачимо, міжгенераційний конфлікт і геронтологічний мотив мають у «Патріотах» не тільки побутовий, родинний, а й суспільно-політичний вимір, хоча окреслений пунктирно. Літні персонажі демонструють модель активної життєвої позиції, вони продовжують брати участь у суспільних справах. Їхні високі посади свідчать про пієтет, із яким ставляться у тогочасному американському суспільстві до літньої людини, і водночас – про поширення ідеї рівності на представників різних поколінь, які не зазнають відчуження від громадських справ. Додамо, що інша п'єса Манфорда «Кандидати» [367], у якій про вік тих, хто претендує бути обраним делегатами, можна лише здогадуватися, дає підстави припустити, що вікова ознака не відігравала суттєвої ролі для можливості брати участь у політичному житті тогочасної Америки.

У своїй книзі «Зрілість та інші вигадки: американська література і перезавантаження віку», написаній у рамках досліджень віку, Сарі Еделстайн присвячує один з розділів репрезентаціям геронтогенезу ХІХ ст. в художній літературі США. В оповіданнях М. В. Фріман й С. О. Джуетт дійовими особами є літні покоївки, старі діви та вдівці старшого віку, які, на переконання Еделстайн [273], нівелюють наукові і культурні стереотипи пізньої зрілості, особливо щодо жінок похилого віку, та протистоять ейджистському дискурсу тогочасної Нової Англії. Дослідниця спостерігає широке залучення персонажів літнього віку письменницями «місце-

вого колориту» (твори яких є ілюстративним матеріалом її дослідження): на відміну від редукціоністських зображень старих людей у популярних періодичних виданнях кінця XIX ст. Еделстайн вбачає у репрезентаціях старших дійових осіб художньої літератури не метафоричний кінець доби й зв'язок із минулою епохою, а художні портрети повноправних членів суспільства. З точки зору ЛГ деякі старі персонажі згаданих вище авторів демонструють самодостатність і фізичний потенціал, нейтралізуючи тогочасні уявлення про старіння як патологічний процес різноманітних хвороб. І хоча, як і раніше, літні дійові особи не є центральними у театральних виставах доби, спостереження Еделстайн є суголосними сценічним виявам пізньої зрілості.

Серед здобутків американської драматургії першої половини XIX ст. чільне місце посідає п'єса Анни Кори Моуетт «Мода, або Життя у Нью-Йорку» – п'ятиактна мелодрама, яка вперше була поставлена на сцені у Нью-Йоркському «Парк Тієтр» у 1845 році. Вистава стала популярною, три тижні поспіль її ставили щовечора – небувалий успіх для середини XIX ст. Його секрет можна пояснити тим, що п'єса стала «ідеальною драмою виховання для глядача-пуританина, національним гімном для патріотичних громадян і просто блискучою комедією для театралів» [39, с. 172]. М. Коренева вбачає типологічні сходження між комедією «Контраст» (1787) та мелодрамою «Мода», зокрема у потрактуванні конфлікту й характерів [95, с. 546]. Моуетт зосередила увагу на зображенні життя однієї з тих родин, яким вдалося заробити у Новому Світі чималий статок. Розбагатівши, Тіффані забувають про своє походження, власне, цураються його, і у зрілому віці намагаються наслідувати представників європейських «вершків суспільства» – у поведінці, манері говорити й одягатися тощо. Те, що виходить з цього, стає причиною сміху глядачів, відсилаючи їх до мольєрівського «Міщанина-шляхтича».

Зауважимо, що у період після Війни за незалежність використання попередніх театральних традицій створює постійний інтертекст драматургії США з європейською літературою, навіть окрім випадків неприхованого плагіату. За М. Кореневою, як зразки домінували п'єси Шекспіра, Шерідана, Голдсмита. Також часто ставили доволі скромні за своїми драматичними достоїнствами п'єси інших англійських, французьких, німецьких письменників для сцени, що перешкоджало розвитку автентичної драми молодій країні

[95, с. 519]. Відомий письменник порубіжжя століть Амброс Бірс визначив американських драматургів XIX ст. (п'єси яких були призначені насамперед для постановок на сцені, радше ніж для читання) як «тих, хто адаптує п'єси з французької» [222, с. ix]. Крім того, тогочасні театральні автори адаптували для американського глядача переклади творів німецьких та італійських драматургів, а також прозові тексти знаних англійців, зокрема Ч. Діккенса: відома інсценізація його повісті «Цвіркун на запічку. Сімейна казка» Діоном Бусіко під назвою «Крихітка» (1859). У сімейній комедії Бусіко конструює амбівалентну картину геронтогенезу не лише в образі старого іграшкового майстра Калеба Пламмера, а й вибудовує біологічні геронтомаркери позірно старої дійової особи за допомогою сивої перуки та недочування, вік якої, проте, видають кроки молодої людини [241, с. 136]. Зустрічаємо другорядних літніх дійових осіб (чоловіків та жінок) у таких адаптаціях для театру США XIX ст., як «Помилковий сором; або американська сирота у Німеччині» (1799) Вільяма Данлепа за п'єсою «німецького Шекспіра» Ф. фон Коцебу або його ж комічний скетч «Повернення Дарбі» (1789) за мотивами опери «Бідний солдат» ірландського драматурга Дж. О'Кіфа; переробка «Два зяті» (1824), виконана Джоном Говардом Пейном на матеріалі віршованої комедії Ш.-Г. Етьєна «Два королі» з мотивним комплексом короля Ліра та його мелодрама «Мазепа; або дикий кінь Татарії» (1825) з її (псевдо) українським матеріалом і байронівським інтертекстом (поема англійського романтика про гетьмана вийшла друком 1819 р.). Наведені вище драматичні адаптації демонструють наявність літніх персонажів у переліку дійових осіб виключно як другорядних, тоді як лише Августін Дейлі робить їх протагоністами у фарсах «Золоте дно; або багатство і сірники» (1875) і «Голки й шпильки» (1880), перероблених з п'єс Г. фон Мозера «Ультимо» та Ю. Розена «Дієві засоби» відповідно.

Утім, навіть в оригінальній американській драмі XIX ст., яка не звертається до європейських першоджерел, традиційно дійові особи похилого віку є периферійними, поодинокими та стереотипними персонажами: «Узурпатор» (1827) Дж. С. Джоунса, «Шахрай і королева» (1877) Б. Говарда, «Подорож до Чайнатауна; або ідилія Сан-Франциско» (1891) Ч. Хойта, «З грязі в князі» (1903) Ч. Тейлора; Р. Тайлер використовує старійшин Ізраїлю (другорядних дійових осіб) в образній системі двохактної драми на біблійну тематику.

ку «Суд Соломона» у функції мудрих старців. Часто літнім персонажем є колишній торговець пенсійного віку («Два зяті», «Шахрай і королева», «Голки й шпильки», «З грязі в князі»), що органічно вписується у дискурс торгу, притаманний, за Т. Венедиктовою, художній літературі США XIX ст.

Отже, в американському театральному вимірі XIX ст. бувають мотиви, що розроблялися західною драматургією впродовж тривалого часу. Написання Анною Моуетт популярної комедії відтак було зумовлене наявністю плідного ґрунту, хоча й адаптаційного ґатунку, який формує, зокрема, і наведена вище комедія В. Данлепа «Помилковий сором». Написана і поставлена на сцені через майже півстоліття після «Помилкового сорому», «Мода» увиразнює американський контекст та акцентує геронтомаркери у низці дійових осіб. З вуст Елізабет Тіффані, колишньої продавчині в крамниці жіночих капелюшків, яка вийшла заміж за власника і тепер найняла компаньйонку-француженку, аби та вчила її французьким модним віянням, читач дізнається, що «модно», а що ні, пробираючись крізь нетрі її ламаної французької. Окремі з її тверджень цікаві в контексті ЛГ. Так, родичка «певного віку» Пруденс подає Елізабет окуляри, аби та могла прочитати газету, однак місіс Тіффані відмовляється від них. Жінки обмінюються такими репліками:

ПРУДЕНС. Ось, Бетсі, я знаю, ти збиралася попросити про них [окуляри – авт.]. Ах! Вони стають справжнім благословенням, коли людина старіє!

МІСІС ТІФФАНИ. Що ти маєш на увазі, Пруденс? Модна жінка ніколи не старіє! Вік завжди немодний [366].

Цей діалог цікавий тому, що показує ставлення до жіночого віку в американському середовищі тогочасних скоробагачків: це аж ніяк не пуританське сприйняття старості як «благословенної пори» завершення життя, дарованої Богом благодаті довголіття [259, с. 35–38]. Віку соромляться і намагаються уникати зовнішніх атрибутів старіння, у цьому випадку – окулярів, як ознаки погіршення зору, що настає з віком.

Однак найповніше геронтологічна проблематика п'єси виявляється через образ Адама Трумена – заможного старого фермера з західних штатів, який постає носієм життєвої мудрості й поборником ідеалів стриманості та моральності. Одразу варто зауважити, що цей образ має на собі відбиток нового американського ідеалу людини, який витворився у середовищі новосформованого се-

реднього класу. Досі, до ХІХ ст., потужну роль у суспільному житті продовжували відігравати пуританські ідеали, привезені в Новий Світ батьками-пілігримами та ретельно дотримувані наступними поколіннями. Але поступово вони зазнавали змін, засадничі принципи співжиття лібералізувалися із розвитком міст і розбудовою капіталістичних відносин. З'явився новий ідеал людини – носія «цивілізованої моралі». На перший план у ній виходить поняття внутрішнього контролю над пристрастями, який би дав змогу в нових реаліях життя зберігати фізичну силу для роботи й уникати конфліктів [259, с. 78]. Очевидно також, що велику вагу для того часу мали працьовитість і наявність навичок, які давали б змогу забезпечити себе, а для жінок – чеснотливість і правдивість.

Періоду першої половини ХІХ ст. властива романтична ідеалізація образів жінки та людини старого віку. Тому саме старий Адам Трумен стає носієм ідеалів «цивілізованої моралі» Нового Світу. Він втілює все те, що для Елізабет Тіффані свідчить про провінційність та відсталість. Хоча Адам Трумен – заможна людина, але, вперше з'явившись у вітальні Тіффані, він «вдягнений як фермер, в його руці міцна палиця, його взуття вкрите пилом» [366]. Стає очевидно, що він належить до тих людей, які, маючи статки, продовжують працювати та не соромляться свого походження, а радше навіть пишаються ним.

Адам Трумен виголошує чимало критичних зауважень щодо «модного салону» Елізабет Тіффані та того способу життя, який тепер веде сам містер Тіффані, син його колишнього друга. Він відверто заявляє: «Поклоніння моді зробило з вас усіх лицемірів-варварів! Ошукання є вашим сімейним божеством. Людина сміється так, ніби плаче, а плаче, ніби сміється собі в рукав. Все є чимось іншим ніж те, чим здається. Я прожив у вашому домі тільки три дні, і почув більше брехні, ніж її було під час президентських виборів...» [366]. Містера Тіффані, який протягом усієї п'єси боїться, що буде викрите його шахрайство, і тому навіть готовий віддати єдину доньку заміж за свого довіреного Снобсона, бо той його шантажує, Трумен запитує: «Чому ти не можеш казати правди, чоловіче? Гадаю, це немодно» [ibid.]. У його взаємодії із Ентоні Тіффані як представником молодшої генерації виявляється міжпоколіннява розбіжність у їхній життєвій філософії: Адам Трумен постає втіленням чесною праці, яка приносить статок як винагороду за докладені зусилля, Ентоні – узагальнений образ скоробагатька-шахрая,

майно якого так само швидко може зникнути, як і з'явилося, і якому воно приносить не так задоволення, як додаткові проблеми. Трумен говорить Ентоні Тіффані: «Щасливий? Ти щасливий? Ах, Ентоні, Ентоні! Це твоє загострене обличчя і ці зморшки розповідають зовсім іншу історію. Прошло вже багато часу, відколи тебе хоч щось робило щасливим. Ти виглядаєш так, наче переплавив своє тіло на долари і заклав свою душу. Твоє серце охолело біля твоїх бухгалтерських книг, а легка вдача обважніла через підрахунки. Ти продав свою молодість, свої надії заради добробуту. І ти тепер маєш добробут, про який мріяв. Але яка тобі з нього користь? Задоволення ти не купиш, ти втратив здатність насолоджуватися. Полегшення він не дасть, бо любов до накопичення ніколи не може бути задоволена. Він перетворив кабінет, де ти ведеш облік, на в'язницю, а твій будинок на модний музей, де для тебе немає місця» [366].

На відміну від втомленого й наляканого Ентоні Тіффані 72-річний Адам Трумен сповнений моральної і фізичної сили та впевненості в собі, що виявляється у його манері спілкування з рештою дійових осіб. Його мудре помірковане ставлення до грошей – результат життєвого досвіду. Протягом життя він також зазнав чимало такого, що зближує його з Тіффані, але поводити себе у складних ситуаціях по-іншому. Ентоні Тіффані, боячись, що його шахрайство викриє Снобсон, виконує вимоги свого довіреного й навіть готовий видати за нього єдину спадкоємицю Серафіну та відкрити двері в модний салон своєї дружини, куди той так прагне потрапити. Коли Серафіна тікає із лже-графом, батька перш за все непокоїть не можливе безчестя дівчини, а те, що тепер Снобсон викриє його фальшування. Тож доволі справедливим видається звинувачення Трумена, що Тіффані хотів «продати» свою доньку за мовчання.

Свого часу Адам Трумен потрапив у ту саму ситуацію: його донька Рут втекла із чоловіком, якого цікавили тільки гроші Труменів і який потім покинув дівчину. Батько пробачив та прийняв доньку. Відправивши свою онуку Гертруду до родичів у Женеву, він перш за все прагнув того, аби вона не стала заручницею його статків: мішенню для залицяльників, ласих до її спадку, та дівчиною, яка не має жодних умінь, які би дали їй змогу самій прокласти собі шлях у житті. Власне, дещо ідеалізований образ Гертруди має засвідчити, що філософія її діда мала для дівчини ко-

ристь. Завершення п'єси дає підстави припускати, що таку модель поведінки (чесно працювати та не бути заручником свого майна) А. В. Моуетт вважає значно життєздатнішою, здоровішою за аристократичний модний «свербіж» американських скоробагатків. Снобсон, обурений, що Ентоні Тіффані не дотримав слова, викриває махінації свого начальника, і тому загрожувала б в'язниця, якби не розсудливість Трумена і не його готовність допомогти. Трумен ставить умову – подружжя Тіффані продадуть свій модний дім та переїдуть жити у село, забувши про модні вихиляси, які насправді є декораціями морального зубожіння: «Мода! Що таке мода, мадам? Домовленість між певними людьми прожити без душі? Замінити етикетом добропорядність, пристойністю чистоту й манерами мораль?» [366], – закидає він Елізабет Тіффані. Будучи речником самої авторки, старий Трумен виголошує у завершальній сцені слова, у яких криється основна ідея п'єси: «Якщо правосуддя трапляється тільки серед юристів, здоров'я серед лікарів, а патріотизм серед політиків, тоді ви можете сказати, що немає знаті, де немає титулів. Але в нас є царі, князі і дворянство, в надлишку – за своєю Природою, якщо не за Модою – ми маємо чесних чоловіків, сердечних і сміливих, і ми маємо жінок, ніжних, вірних і правдивих, яких жоден титул не зміг би зробити шляхетнішими» [366].

Попри невисоку оцінку мелодрами з боку Е. А. По [118], сучасника А. К. Моуетт, літній персонаж «Моди» стає втіленням життєвої мудрості. Він категоричний, сміливий у судженнях, часом надміру запальний, однак йому вдається бачити справжню сутність речей, приховану під модною мішурою. Маючи на собі виразний відбиток пуританського ідеалу старості як свідчення Богом дарованого довголіття, він, однак, будучи поміркованим у своїх думках і вчинках, транслює сучасні ідеї самої Анни Моуетт, де особливої ваги набуває здатність контролювати свої пристрасті й бажання.

Отже, прочитання знакових творів американської драматургії раннього періоду не оприявлює виразних стратегій старіння або його процесу як такого, проте активно демонструє важливу роль дійових осіб літнього віку в репрезентаціях життя тогочасного соціуму відповідно до поточних суспільних уявлень про вікову специфіку.

3.2. *May/December romance* в драматургії Ю.О'Ніла

На пострадянському літературознавчому просторі твори єдиного нобелівського лауреата з американської драми (1936 р.), «батька» сучасного театру США Юджина О'Ніла досліджували О. Анікст, Н. Висоцька, М. Коренєва, Н. Кутєєва, С. Пінаєв, У. Фарина, В. Шаміна та низка інших науковців. У їхніх працях були ретельно проаналізовані загальнокультурні, філософські, соціально-психологічні, духовно-релігійні та структурно-семіотичні аспекти його драматургії, зокрема й образна система. Здавалося б, творчість «батька американського театру» всебічно вивчена, утім спадщина О'Ніла продовжує спонукати до роздумів й наукового пошуку. Серед строкатого кола дійових осіб його п'єс, написаних з 1913 по 1920 рр., чимало й таких, що репрезентують старшу вікову групу, а відтак у п'єсах Юджина О'Ніла можна простежити емоційно-психологічні риси представників групи літніх дійових осіб відповідного періоду та їхню роль у стратифікації тогочасного суспільства. Тож його твори стають цінним джерелом інформації для мапування ЛГ у драматургії США.

Умовно ранні твори Юджина О'Ніла можна поділити на три тематичні групи. У творах першої групи йдеться про різновікові шлюби або стосунки з великою різницею у віці партнерів – вони також відомі як *May/December romance* («Жінка на все життя», «Нерозважливість», «Мотузка»), п'єси другої групи утворюють морський цикл («Попередження», «На схід, до Кардіффу», «Ворвань», «Там, де стоїть хрест»), а третя група стосується кримінальної тематики («Аборт», «Снайпер», «Мрійник»). Поза цим поділом стоїть експериментальна драма «Імператор Джонс», що також належить до цього періоду.

У контексті геронтологічного аналізу особливу увагу звертають на себе три одноактні п'єси драматурга, у яких дійовими особами є чоловіки від п'ятдесяти років. Це твори першої групи, у яких автор торкнувся проблеми шлюбів між представниками різних поколінь.

Одна із них – «Жінка на все життя» (1913, «*A Wife for a Life*»). Варто одразу зауважити, що за життя О'Ніла волів не згадувати про свій перший твір для сцени, який сам вважав надміру мелодраматичним [371, с. 475]. Тим не менш, він становить інтерес з погляду репрезентації у ньому стосунків між представниками різних вікових груп.

П'єса побудована як нічна розмова двох золотошукачів біля вогнища, що фактично є наративним обрамленням для сповіді Старшого Чоловіка. Він, на відміну від другорядних персонажів— Джека (Молодшого Чоловіка) та Старого Піта, не має імені. На початку п'єси поданий його детальний портрет. Цікаво, що для опису вбрання цього «літнього чоловіка п'ятдесяти років» автор використовує ідіому «wear and tear» (буквально «зношування, стомлення»), якою позначають одну з сучасних геронтологічних теорій, що пояснює механізм старіння через виснаження адаптаційних механізмів організму людини [284, с. 461; 410, с. 416]. Характеризуючи головного героя, автор зазначає, що у нього «волосся сивіє, а обличчя дещо зморене від далеких мандрів, важкого й неприкрашеного життя» [371, с. 3]. Автор зробив також примітку в експозиційній сцені, де зауважив певну елегантність зовнішності та манери говорити, що видавали в Старшому Чоловіку людину освічену, яка зазнала тяжких ударів долі [371, с. 3]. За сюжетом Старший Чоловік раптово з'ясовує, що значно молодший за нього Джек, який врятував йому життя і став другом, кохає його молоду дружину, і вона відповідає Джекові взаємністю. Хоча усвідомлення цього факту безмежно обурює протагоніста та змушує його зіщулитися і в прямому, і в переносному сенсі («...the Older Man seems to crumple up...» [371, с. 7]), але Старший Чоловік вчиняє благородно (хоча і не без вагань), відпускаючи Джека до коханої.

Попри певну штучність образу Старшого Чоловіка (дізнавшись про суперника, він стримався, не наважився кинути виклик й дати волю обуренню, а після нетривалої внутрішньої боротьби із самим собою, поклався на долю («What tricks Fate plays with us» [371, с. 10]), у його поведінці можна простежити особливості емоційних реакцій людини віку дорослої зрілості або й старості, як їх подавали в художньому дискурсі початку ХХ ст. Хоча згідно з сучасною міжнародною класифікацією періодів геронтогенезу старість для чоловіків починається умовно з 60 років [34, с. 324], вік «за п'ятдесят» у ранній драматургії О'Ніла постає як «входження в старіння». Та й самоусвідомлення персонажа підтверджує, що його психологічний вік тяжіє до старості. Це виразно проступає у його самохарактеристиці: «Я надто старий. (*Джек посміхається та робить протестуючий жест.*) У будь-якому разі, я ніколи не міг порозумітися зі світом, а світові (*сміється*) було байдуже щодо мене» [371, с. 3].

По суті, «Жінка на все життя» – монодрама, бо в ній грає лише Старший Чоловік [237], з широким спектром емоцій: розчарування, жарти, кепкування, цинізм, жорстокість, лють, підозра, іронія – і все це на 9 сторінках (тобто протягом 10 хвилин сценічного часу). Попри все важливими рисами образу Старшого Чоловіка, що значною мірою пов'язані із його віком, є зрілість, поміркованість, здатність тримати себе в руках та навіть вдавати спокій, коли він переживає внутрішню боротьбу й біль. Намагаючись не видавати свої справжні почуття, Старший Чоловік вдається до відвертої брехні про свою дружину: «Дівчина, про яку я говорю, напевно, вже стала старою. Забуваю про власну сивину» [371, с. 8]. Таке «забування», виправдовуване власними роками, – вияв ейджистського стереотипу, що існує і донині, про забудькуватість і життя спогадами в старшому віці. Проте було експериментально доведено [410; 284; 34; 35], що в старості існує тенденція до збереження багатьох когнітивних функцій, зокрема й логічної пам'яті: «Логічна пам'ять зберігає високу продуктивність і в старості, на відміну від механічної... Логічна пам'ять спирається на роботу мислення, яке в людей похилого віку зазвичай зберігає свої активні функції» [35, с. 296]. Тож удавана забудькуватість Старшого Чоловіка насправді постає як механізм захисту. Власне, як і його іронічне ставлення до трагічної ситуації, що найвиразніше виявляється в останній репліці персонажа: «Немає більше тої любові, ніж того, хто віддасть свою жінку своєму другові» [371, с. 11]. У цій фразі легко впізнати цитату з Євангелія від Іоанна, у якій О'Ніл замінив слово «життя» на слово «жінка». Така алюзійність дає підстави по-новому поглянути й на гру слів в назві п'єси – «A Wife for a Life», яка набуває додаткової конотації. Завдяки використаному автором прийому назва прочитується не тільки в контексті кохання, а й самозречення та самопожертви. Змодельований драматургом образ Старшого Чоловіка – втілення певною мірою ідеального героя, що руйнує стереотипні уявлення про чоловіка / нареченого похилого віку як негативного персонажа, пропонуючи натомість зразок нового типу людини пізнього дорослого віку, який має почуття власної гідності, здатен до самозаглиблення і переосмислення свого життєвого досвіду, а відтак – до розуміння й прийняття.

У мотивному комплексі *May-December romance* або інтимних стосунках між представниками різних поколінь, доволі частому в о'нілівській драмі, відчутний інтертекстуальний зв'язок із шек-

спірівською спадщиною, зокрема із конструюванням віку протагоніста трагедії «Отелло». В. Ліпскоум доводить, що мавр грає роль мудрого старого (senex) серед інших літніх дійових осіб п'єси [344, с. 213]. Через страх опинитися в ролі старого рогоносця (цей потужний ейджистський стереотип має витoki ще в античній комедії) образ Отелло втрачає впевненість та стає уразливим для впливу антагоніста. При створенні образу Отелло Шекспір використовує варіації на тему «стару собаку не можна навчити нових трюків» [344, с. 220]. Отже, як солдат по духу та за професією, мавр вирішує конфлікт по-військовому.

Шекспірівська реверберація різновікового шлюбу відчутна в основі наступної одноактівки О'Ніла під назвою «Нерозважливість» (1913, «Recklessness»), яка водночас протягує мотивну вервечку до зрілої драми «Кохання під берестками» (ідентифікування жінки/дружини з власністю). Молода дружина заможного Артура Болдвіна таємно зустрічається з коханцем – молодим шофером. Неочікуваний приїзд чоловіка зумовлює низку подій, внаслідок яких з'ясовується подружня зрада, гине молодик та вчиняє самогубство дружина Болдвіна. На відміну від делікатного Старшого Чоловіка у «Жінці на все життя», Артур Болдвін – грошовитий пан, позбавлений такту й смаку [371, с. 55]. «Невеликому на зріст, коренастому Болдвіну біля п'ятдесяти. Набрякле товстогубе обличчя з ознаками старіння неначе назавжди застигло у посмішці цинічного презирства. Вираз маленьких очей ховається за важко обвислими повіками. Він розмовляє тихо, протяжно й змуджено та виявляє справжній інтерес лише до двох речей – гоночного авто і дружини – у вказаній послідовності» [371, с. 59]. Непривабний портрет Болдвіна є абсолютною протилежністю аполлоноподібного шофера. Однак у центрі уваги саме Болдвін. Дізнавшись про зраду дружини, яку він по-своєму кохає, протагоніст переживає майже такий самий потужний спектр емоцій, як і Старший Чоловік. Подібно до нього, Болдвін вдало прикидається, але вже з іншою метою – помститися. Драматичність цього персонажа не менша, ніж головного героя у п'єсі «Жінка на все життя», а жорстокість та виявлена досвідченість надають його портрету реалістичності. Кульмінація твору – остання розмова подружжя: «БОЛДВІН – Правда, невисоко ви обидва цінили мене як людину, інакше ви б так не поводилися. З самого початку я знав, що ти вийшла за мене через гроші – *(скривлено посміхнувся)* За такого старого, як я. Зізнай-

ся. Так?» [371, с. 71]. Власне, тут автор стверджує ще один стереотип, що, однак, не позбавлений реальних підстав у сучасному йому соціумі, – для молоді жінки підставою взяти шлюб зі значно старшим чоловіком може бути тільки статок останнього, а отже, про кохання не йдеться.

Фактично ставши причиною смерті двох людей, Болдвін тим не менш є неоднозначним персонажем, навіть людяним у своїх стражданнях. Однак причина цих страждань не розбите серце, а швидше порушене право власності – як на автівку, так і на дружину. Болдвін звинувачує молодого суперника саме в нерозважливості щодо його власності – звідси й назва п'єси «Нерозважливість». Знаючи цю ваду шофера й граючи на ній, протагоніст фактично відсилає молодика на вірну смерть. Тому є підстави стверджувати, що мелодрама має ще й детективний елемент, на що наштовхує й її назва: поняття нерозважливості (recklessness) є юридичним терміном у практиці англомовних країн.

Відзначимо й кореляцію хронотопів о'нілівського наративу старіння з психоемоційною сферою дійових осіб: дія завжди відбувається ввечері, що, з одного боку, створює відповідне емоційне тло для сприйняття сюжету, адже вечір і ніч завжди викликають передчуття чогось невідомого й страх темряви, а з іншого – поетично підкреслює завершальний етап життя людини.

Якщо в драмі «Жінка на все життя» події розгортаються на безлюдному відкритому просторі (що знову підкреслює універсальність твору), то у «Нерозважливості» топос замкнений. Вибір такої просторової організації покликаний підкреслити сімейну атмосферу, яка стала «для Америки тим живильним середовищем, що нуртує загальносуспільні та загальнолюдські конфлікти» [31, с. 175]. Претензійна бібліотека, яка є водночас вітальною Артура Болдвіна, позиціонує протагоніста як забезпеченого та водночас зашореного американця. Власне, сам Болдвін нагадує цю бібліотеку: у своєму віці й зі своїми статками він нібито має відповіді на всі питання, але врешті, як виявилось, поза його увагою залишаються реальні, житейські речі. Якщо аналізувати мелодраму в такому руслі, то виявиться, що причиною трагедії стає не любовний трикутник, а сам персонаж, який у своєму віці не набув гнучкості, розуміння чи здатності до прийняття.

Інша п'єса О'Ніла, «Мотузка» (1918, «The Rope»), принципово відмінна за сюжетом та поетичною тональністю від двох згаданих

творів, натомість вона близька більшості відомих п'єс драматурга. Але тематично «Жінка на все життя», «Нерозважливість» та «Мотузка» поєднані спільною ідеєю – у них ідеться про небезпеку різновікових шлюбів, які в американському контексті початку ХХ ст. будувалися на грошах: молода жінка виходить за статки, а старий чоловік купує дружину. Чи не удвічі молодші за своїх чоловіків жінки в п'єсах О'Ніла 1913 р. виявилися заручницями трансформованої «американської мрії», позбавленої духовного начала. У «Мотузці» все дещо по-іншому. Читач також натрапляє на шлюб між представниками різних поколінь: після смерті дружини батько сімейства Аврам Бентлі одружується вдруге зі значно молодшою за нього «курвою, ім'я якої на устах усього міста» [371, с. 549]. Згодом молода жінка народжує сина, але батьківство Аврама Бентлі під сумнівом. Проте жінка залишає дитину чоловікові, тікає від нього й згодом помирає. Подорослішавши, син Бентлі від другого шлюбу також залишає домівку. Але батько переконаний в його поверненні: мотузка, яка висить посеред сараю, призначена саме для сина. Про все це читач дізнається з реплік персонажів, а от самі події п'єси починається з повернення сина, який має повіситися на цій мотузці, – так вважають родичі, переконані малозрозумілими висловлюваннями Аврама, який уже при смерті. Насправді ж старий заховав для сина у кріпленні мотузки чималий капітал, який марно шукали решта родичів. В останніх словах Бентлі був не наказ синові повіситися, а натяк на схованку, але цього ніхто не зрозумів. У фіналі онука старого зробить гойдалку з цієї мотузки, а розгойдавшись, зірве її з балки і знайде золоті монети, які, граючись, пожбурляє у море.

Якщо сьогодні початком геронтогенезу дослідники вважають вік 60–65 років [35, с. 292; 399, с. 485; 34, 324], то 65-річний Аврам Бентлі технічно належить до категорії похилого або раннього старечого віку. Але поданий драматургом портрет має ознаки етапу пізньої старості. М. Хепвуд стверджує, що процес «входження у старіння» є індивідуальним і несхожий на пережитий іншими досвід [312, с. 4]. На відміну від о'нілівських дійових осіб попередніх п'єс, Старшого Чоловіка та Артура Болдвіна, Аврам Бентлі зовнішньо ніби втілює фольклорно-міфологічний архетип старця: «Високий худий сутулий дідуган. Похитуючись на тонких ногах, зігнутих ревматизмом, він повільно човгає, спершись на міцний ціпок. Над довгим вапняним обличчям, переораним зморшками – заяло-

жена лисина, прикрашена рідким клоччям білого волосся. Кволий погляд з-під кошлатих, чорних брів. Лінія роту запала під великим, гачкуватим носом» [371, с. 548]. На фоні своїх родичів – дорослої дочки, її чоловіка, онуки-підлітка та 20-річного сина, він видається несповна розуму: входячи в сарай, він виганяє малу, перевіряє на міцність мотузку, що звисає посередині будівлі, та починає цитувати старозавітні рядки з книги пророка Єремії (6:4) «Горе нам, бо минає вже день, бо вже тягнуться тіні вечірні!» (пер. І. Огієнка) [371, с. 548]. Подальші слова Бентлі також апелюють до Старого Заповіту й сповнені передчуттям власної смерті: «Чатують вони наші кроки, щоб ходити не могли ми по площах своїх. Кінець наш наблизився, сповнилися наші дні, бо прийшов нам кінець...» (плач Єремії 4:18; пер. І. Огієнка). Така релігійність старого теж значною мірою пов'язана із його віком: дослідження психологічних особливостей похилого віку засвідчують різке зростання у літніх людей інтересу до релігії [35, с. 336; 34, с. 298, 313; 399, с. 519]. Уявлення про сприйняття старої людини соціумом у п'єсі «Мотузка» читач отримує зі ставлення до Бентлі решти персонажів – зверхнього й презирливого. Говорячи про старого, вони вживають чимало красномовних епітетів: *half-witted body, ugly old devil, auld loon, foxu to pretend he's looney, stingy with his coin, old slave driver, sly old bird, old sport, old nanny-goat, mean auld swine, old skunk* тощо. Такі характеристики, які дають молодші персонажі старшому, свідчать про те, що старість і стару людину представники молодшого покоління сприймають у контексті свого хронотопу як неприємний тягар і перешкоду.

Тож хоча ранні твори Юджина О'Ніла й не були високо оцінені літературознавцями, які закидають авторові наслідування театральних кліше, тривіальність та надмірну мелодраматичність, для ЛГ вони є важливим джерелом художньої інформації, оскільки відображають динаміку старіння (перш за все чоловіків) та сприйняття старості американцями в перші десятиліття ХХ ст.

Аналіз образів персонажів молодого літнього віку в ранніх одноактних п'єсах Ю.О'Ніла (1913–1920) з погляду ЛГ, з одного боку, демонструє відсутність плідної міжпоколінної взаємодії (ідеться зокрема про сімейне життя та стосунки старшого чоловіка й молодшої жінки, а також батька й сина) на початку ХХ ст., а з іншого – виявляє амбівалентний образ сильної духом людини пізнього дорослого віку, яка має почуття власної гідності і здатна на са-

мозаглиблення та переосмислення свого життєвого досвіду. Проте ще чіткіше подібна модель старіння вимальована в п'єсі Ю.О'Ніла «Кохання під берестками» («Desire Under the Elms», 1924).

«Кохання під берестками» – це психологічна драма на три дії, яка відсилає читача до античних міфів. Тут «мотиви грецької трагедії поєднані з впливами теорії Ніцше про зіткнення аполонічного та діонісійського начал... П'єсу порівнюють із «Медеею» (в якій героїня вбиває своїх дітей – А.В.), а також з «Іполітом» Евріпіда: адже один із конфліктів О'Ніла – пристрасть сина до молодої мачухи – ніби змодельований за зразком грецької п'єси про Федру та Іполіта» [59, с. 373].

Дія п'єси розгортається на фермі Ефраїма Кебота у середині XIX ст. Двічі овдовілий 75-річний Ефраїм одружується втретє з Аббі, яка за віком могла би бути його дочкою. Між молодшим сином Ефраїма та Аббі спалахує пристрасть, від якої народжується дитина, але батьком себе вважає Ефраїм Кебот. Як і в більшості драматичних творів, що в них ідеться про різновіковий шлюб, конфлікт зосереджується не так навколо любовного трикутника, як навколо «питання про майнову власність» [166, с. 96]. Саме ферма стає каменем спотикання для кожного з персонажів. Автор надає будинку та бересткам антропоморфних рис: «В них є щось від виснажливих ревнощів, від егоїстичної материнської любові. Від щоденного спілкування з мешканцями будинку в них з'явилося щось людське. Ясної безвітряної погоди вони нагадують жінок, які втомлено схилилися під покрівлею і сушать волосся під сонячним промінням» [135, с. 70] (самих же людей, перш за все чоловіків, він зооморфізує, уподібнюючи їх до тварин, що виразно виявляється через вжиті порівняння [135, с. 73, 90, 104]). Усе разом формує «аніمالістичність» о'нілівського дискурсу [96, с. 320]). Власне, автор дає такий опис свідомо – у такій будівлі читач неодмінно очікуватиме на розгортання трагічних подій. І вони не забаряться – кульмінаційним моментом стає вбивство Аббі власної новонародженої дитини, чим вона прагне довести коханцеві справжність своїх почуттів, та зізнання у скоєному злочині Ефраїмові. У фіналі молодих коханців забирають до в'язниці, а господар залишається на фермі сам.

У «Коханні під берестками» важко визначити протагоніста. Образ 75-річного Ефраїма Кебота окреслений дуже потужно, та все ж, аналізуючи сюжетну лінію, дослідники подекуди головними ге-

роями вважають представників молодшої генерації – Аббі та молодшого сина Ефраїма, маргіналізуючи образ батька. У результаті такого підходу старий Ефраїм автоматично постає втіленням несправедливості та фатуму [193, с. 111; 338, с. 43]. Але така перспектива видається дещо однобокою.

Аналіз образу Ефраїма в контексті геронтологічних досліджень засвідчує, що важливим досягненням господаря ферми як людини похилого віку є збереження власної цілісності під гнітом потужних пристрастей, а його трагедія розкривається у прийнятті своєї долі. Символіка імені Ефраїм (буквально ‘плодовитий’) підкреслює вітальність, життєздатність образу – Ефраїм батько трьох синів, чоловік трьох дружин та успішний фермер («рік за роком... тягав валуни і облагороджував свої лани, які примушував родити!» [135, с. 96]). Спогади літнього персонажа у даному фрагменті «перегляду життя» відрізняє «інтегративний» зміст (за М. Менгеном). Ще до його першої появи на сцені з реплік синів читачеві стає відомо про непростий характер старого та МК у родині (молодший син молиться, аби старий батько помер).

Повернувшись після тривалої відсутності, Ефраїм одразу демонструє, хто в домі хазяїн. Його портрет, майже незмінний упродовж описуваних подій, частково засвідчує ознаки «життєвої сили», яку зберігає старість, що їх українська дослідниця філософії похилого віку О. В. Тополь визначила як зрілість, мужність, досвід, мудрість, шляхетність та поважність [184, с. 19–24], хоча й має і негативні риси, властиві старості. Ефраїм – «високий, худорлявий, жилавий, в ньому відчувається велика сила, тільки важка праця дещо згорбила його. Він має суворе, ніби викарбоване з каменю обличчя, але щось видає в ньому слабину і дріб’язкове марнославство. Маленькі, близько посажені очі постійно примружені, їхній погляд чіпкий і уважний: Кебот короткозорий. На ньому наглухо застебнутий чорний вихідний костюм» [135, с. 84].

Дві деталі в описі Ефраїма особливо промовисті: короткозорість, яка символічно пояснює, чому господар не помічає стосунків сина та власної дружини, і закритий одяг, що свідчить про відстороненість та усамітнення літньої людини. Сам Ефраїм попри свій вік постійно позиціонує себе як міцного чоловіка, звертаючись із презирством до молодшого сина: «Ти взагалі нічого не можеш. Я хоч старий, але таких, як ти, десятка вартий!» [135, с. 89]. Проте йому властиві і сумніви та життєві рефлексії: «Я старію, Аббі...

Схоже, старість змагає... Я ще міцний і витривалий, як горішина... Але після сімдесяти Господь велить готуватися» [135, с. 92]. Однак Аббі обіцяє народити йому ще одного сина, але не заради того, аби підтримати старого чоловіка – вона прагне успадкувати його ферму (вона одразу зізнається Ефраїмовому молодшому синові, що вийшла заміж заради майна), після чого Ефраїм вперше говорить про свою самотність – характерну ознаку більшості протагоністів О'Ніла, що, на думку М. М. Кореневої, розкриває проблему тотального відчуження особистості в американському суспільстві [96, с. 286].

На зізнання Аббі у дітовбивстві та перелюбі перша реакція Ефраїма дуже людяна – він плаче. «Мені треба перетворитися на камінь, щоб не збожеволіти», – каже старий чоловік [135, с. 115]. Та навіть оговтавшись і зовні взявши себе в руки, він переживає шалений спектр емоцій, прагнучи взаємовиключних речей: помсти («Вас треба повісити на одній гілячці і залишити висіти в спеку і в мороз – в науку таким старим дурням, як оце я, за прагнення вирватися зі своєї самоти» [135, с. 117]), звільнення (він виганяє корів, вирішує підпалити хату та покинути ферму) та примирення (за чим звертається до Бога). Мелодраматичність п'єси зосереджується в останніх вчинках та репліках Аббі й сина Кебота, але насправді трагічними стають слова протагоніста: «Я знову чую його голос. Знову вказує мені – будь твердий і залишайся тут... Тут я під захистом його... такий самотній я ще ніколи не був, і я старий, Боже! (*Наливаючись жорстокістю*). Що ви від мене хочете? А хіба Бог не самотній? Хіба він не жорстокий?» [135, с. 118].

Цілісність свого «я» у старості Ефраїм Кебот зберігав, маючи опору у вірі й убачаючи продовження свого життя у дітях та фермі. За цими ознаками персонаж О'Ніла вписується у теорію збереження ідентичності в геронтогенезі: «однією зі складових Я-концепції людини на етапі старості є віра в Бога, в трансцендентне, з допомогою якої вона осягає проблеми страждання, смерті, вічності, життя, любові» [34, с. 326]. Однак Бог Ефраїма Кебота не несе милості й прощення, це «жорстокий Бог, який ненавидить легке каліфорнійське золото і легкі урожаї Заходу; його Бог любить пні і каміння, дивлячись із суворою прихильністю на понуре життя без ніжності та любові на землю безплідну, як і душі», – написав у 1924 р. театральний критик Дж. Кратч, сучасник О'Ніла [338, с. 44]. Тут прочитується алюзія на розуміння Бога пуританською

Американою, унаочнене найвідомішою проповіддю Д. Едвардса «Грішники в руках розгніваного Бога» (1741), написаної для підтримки релігійного руху, Першого Великого Пробудження. У своєму марнославстві старий фермер навіть порівнює себе із Богом, вирішуючи в такий спосіб екзистенційну проблему самотності, яку інший тогочасний американський рецензент визначає центральною темою трагедії: «Кохання під берестками» – «це по суті історія самоти, фізичної ізоляції, полишеної землі, самотності, самотності, любові, життя» [452, с. 41]. Справді, тема самотності є однією з центральних у п'єсі, але ця самотність не є невід'ємною рисою похилого віку. Вивчаючи віковий аспект самотності, О. В. Тополь зазначає, що «всупереч поширеній думці про те, що самотність – ознака старості, вона є найгострішою проблемою юнацького віку» [184, с. 222]. Парадоксально, але дослідження демонструють, що «більшість людей, які відчували себе самотніми, не були ізолятованими в об'єктивному розумінні, багато з них перебували у шлюбі або жили в родині» [184, с. 222]. Тож самотність – це швидше наслідок ліній поведінки, яку обирає для себе літня людина, ніж наслідок переходу на новий етап життя.

Досліджуючи явище самотності саме у людей похилого віку, Е. Крайніков [102, с. 170] відзначає, що існують найрізноманітніші її модифікації, і далеко не всі вони деструктивні. Проте о'нілівський протагоніст перебуває у стані *негативної самотності*, що виявляється у його внутрішній відчуженості та зовнішній замкненості. Ефраїм є *екзистенційно самотнім* персонажем, який прагне самоактуалізації [184, с. 280]. Турбота про ферму, якій протагоніст присвятив усе життя, формує конструктивну динаміку старіння персонажа.

Аналіз вибудованої драматургом моделі старіння свідчить про її амбівалентну природу: його персонаж обирає стратегію «активного існування у світі», згідно з якою «літня людина своєю активною життєвою позицією не допускає виключення її із суспільного життя, незважаючи на статусні, рольові, мотиваційні, комунікаційні та інші зміни» [184, с. 72]. Така активна позиція й боротьба за першість, яку веде персонаж літнього віку, можливо, значною мірою й зумовлює конфлікт поколінь, майже ворожість у стосунках літнього батька з синами, про які Ефраїм каже: «Вони ненавиділи мене за те, що я був твердий, а я їх за те, що вони були м'які. Нічого ще не доганяючи, вони вимагали з мене ферму. Вони вима-

гали те, що належало мені. Все це образило мене, озлобило і зістарило. Вони вимагали того, що я надбав для себе» [135, с. 96]. У цьому фрагменті перегляд власного життя літньою людиною, продемонстрований спогадом «нав'язливого» плану, виявлене розуміння своєї життєвої трагедії як наслідку психічного геронтологічного насилля, зумовленого деструктивною міжпоколінною взаємодією та міжгенераційною відчуженістю.

3.3. Трагедія старіння та дисфункції пам'яті в п'єсах А. Міллера

Творчість А. Міллера традиційно розглядають у контексті соціальності. Однією із її констант Н. Висоцька називає драматургічну репрезентацію «боротьби людини з часом» [31, с. 176] – проблему, що посідає чільне місце у геронтологічних студіях. Хоча драматург конструює образи літніх персонажів та вікові аспекти старіння впродовж всієї майже 60-річної творчості («Всі мої сини», 1947; «Важке випробування», (1953); «Ціна», (1969)), для вивчення особливостей геронтокартини раннього періоду письменника було обрано знакову драму «Смерть комівояжера». Якщо при дослідженні дискурсу старіння, наприклад, в трагедії О'Ніла «Кохання під берестками», яка була написана на чверть століття раніше, варто застосовувати онтологічний підхід, то для аналізу п'єси Артура Міллера «Смерть комівояжера» (1949) потрібно вдатися до соціально-конструктивістського підходу до геронтогенезу, у межах якого літній вік розглядають як соціально та культурно сконструйований феномен [184, с. 10]. Якщо Юджин О'Ніл у своєму творі спирається на відомі античні міфи, Артур Міллер створює власний міф, актуальний і для американського сьогодення.

У центрі уваги автора – страх людини втратити контроль над власним фінансовим благополуччям, а у ширшому плані – неспроможність американської мрії, штучність якої показана на прикладі життя та загибелі середньостатистичного американця Віллі Ломана. Літній чоловік одержимий фобією залишитися без роботи (в американському контексті діяльність прирівняна до продуктивності, а отже, представляє собою соціальну цінність [251, с. 10; 290, с. 25]). Цей страх віддзеркалює негативні тенденції у ставлен-

ні до літніх американців, які у середині минулого століття гостро відчували свою соціальну незахищеність.

Дія розгортається у вузьких хронологічних рамках: показана остання доба життя 63-річного комівояжера. Події реального часу переплетені зі спогадами та діалогами з померлим старшим братом протагоніста. Міллерівський персонаж живе у світі оманливих ілюзій американської мрії, «орієнтованої на досягнення матеріального успіху» [31, с. 176]. Нездатний реалізувати цю мрію, комівояжер вбиває себе, відстоюючи власне уявлення про самоцінність особистості [96, с. 291] – після його смерті родині виплачують страховку.

У дослідженні Т. Денисової, яка проаналізувала семантичні та поетикальні вузли міллерівської драми [59, с. 379–383], є спостереження, цінні для геронтологічного аналізу п'єси. Так, вона зауважує, що ім'я Віллі – зменшено-пестлива форма імені Вільям. Вживання антропоніма-демінутива красномовно свідчить про спостережену оточенням інфантильність персонажа, а його самоідентифікація з цим іменем говорить про небажання змін, які однак є неминучими в житті як окремої людини, так і суспільства загалом. Через «невідповідність Я-концепції своїм актуальним переживанням, що може загрожувати психічному здоров'ю» [34, с. 327], неможливість адаптуватися до нової соціально-статусної ролі та зовнішніх змін (виходу на пенсію та потреби шукати способи забезпечити родину) штовхає Віллі Ломана до самогубства. У контексті аналізу міжгенераційної взаємодії персонажів, варто зауважити, що імена дорослих синів протагоніста (Біф і Хеппі) свідчать про засвоєння батькової моделі самоусвідомлення в соціумі. Хоча їхні поведінкові моделі і діаметрально протилежні, в них закладена батьківська парадигма взаємодії із соціумом, а тому вони також приречені на невдачу. «Маленька людина» Віллі Ломан, хоча уже й досяг зрілого віку, насправді не досяг зрілості психологічної, що автор підкреслює навіть у тому, як до нього звертаються інші дійові особи. Його керівник, 36-річний Ховард, поблажливо називає Віллі «малим» («kid» [362, с. 882]). Так само звертаються до головного персонажа і молодший за Віллі Бернард [362, с. 886] і навіть його старший син Біф [362, с. 891].

Ще однією показовою художньою деталлю, яка вказує на інфантильність персонажа, брак мужності та зрілості, на думку Террі В. Томпсона, є відсутність на його обличчі рослинності. Чисто виголені обличчя батька та синів Ломанів та постійний аромат

лосьйону після гоління у їхньому будинку протиставлені образами успішного бізнесмена і старшого брата Віллі Дядька Бена, який має розкішні вуса, та їхнього померлого батька, який носив густу бороду. Дослідник пов'язує нездатність досягти кар'єрного успіху двох поколінь нуклеарної родини Ломанів з тим, що вони ідеалізують приємну зовнішність: ані Віллі, ані його схожі на Аполлона сини не можуть «...запропонувати нічого, крім привабливого вигляду в конкуруючому світі бізнесу, що вимагає глибини та здібностей від тих, хто грає за його правилами» [424, с. 247]. Сам протагоніст говорить про те, що конкуренція доводить його до божевілля.

Віллі Ломан неспроможний пристосуватися до швидкого темпу міста-джунглів, у якому панують ринкові відносини. Це виразно виявляється у сцені звільнення, яка розгортається в кабінеті Ховарда: воно відбувається на фоні фрагментів магнітофонних записів, механічність яких лякає Віллі та майже провокує нервовий зрив [362, с. 883]. У літнього Віллі абсолютно відсутній хижацький інстинкт, необхідний для того, аби досягти успіху в сучасному йому соціумі. В останню добу перед самогубством Віллі Ломан згадує, чому вирішив стати комівояжером. У його спогадах «захисного/ескапістського» характеру (згідно класифікації М. Менгена) виринає постать 84-річного торгового агента Дейва Сінглмена: літній комівояжер, торговець «всякою всячиною», якого знали щонайменше у 30 штатах, заробляв собі на життя, просто знімаючи телефонну слухавку у своєму номері. Тому молодий Віллі зробив висновок, що торгівля – найкраще заняття для чоловіка: «Що може бути приємніше у віці 84-х років, ніж можливість відвідати двадцять чи тридцять різних міст та зателефонувати, а тебе там згадують, люблять та допомагають так багато людей?» [362, с. 882]. Однак насправді доба таких бізнесменів давно минула, й Віллі перетворився на уламок старого корабля. Він продовжує вірити, що за порукою успіху в справах є особистий шарм, а людяність, дружбу, повагу і вдячність ставить вище за прибуток та ділову хватку, і це в умовах «комерційної, корпоративної Америки, яка все перетворює на товар, і в якій фінансові маніпуляції позбавляють людину її ширості» [406, с. 28]. Розбіжність його уявлень та реальності і стає причиною трагічної розв'язки.

Все свідоме життя Віллі вірив у створений ним самим образ ідеальної старості та навіть ідеальної смерті. Моделлю для нього був його кумир Дейв Сінглмен, який помер у дорозі, як справжній

комівояжер, і на похорон якого зібралися сотні торгових агентів та клієнтів. Але врешті цей ідеал виявився для Віллі недосяжним, його звільняють. Не витримавши розчарування від того, яка глибока прірва відділяє його життя від омріяного ідеалу, він вбиває себе. Однак тільки заключна частина драми, «Реквієм», показує, наскільки насправді він був далеким від своєї мрії й самотнім: попрощатися із комівояжером приходять лише дружина з синами та друг. Той соціальний вакуум, у якому він опинився, виник через незадоволеність взаємодією із соціумом та ірраціональний страх перед його несхваленням. Соціологічні дослідження засвідчили, що «...внутрішньо самотня людина намагається компенсаторно замінити [особистість] надмірною кількістю соціальних взаємодій» [184, с. 225]. У випадку Віллі таке заміщення було неможливим через соціальну відчуженість, тому зрештою самотність руйнує комівояжера.

Іншу, продуктивну, модель старіння демонструє його дружина Лінда Ломан. Її поведінка засвідчує стратегію старіння, для якої характерне відчуття «співмірності зі світом» [184, с. 73] і прийняття свого віку. Зовні пасивна, вона насправді спрямовує свої сили на турботу про чоловіка, синів і домівку. Подібна відмінність у способі самосприйняття між Ліндою та Віллі зумовлена гендерними відмінностями соціальних ролей, які грають чоловік та жінка. Традиційно чоловік виконує роль годувальника родини, тому переважна частина його життя зосереджена на роботі. Натомість у традиціоналістській парадигмі жінка зосереджена на сімейному вогнищі й дітях, у яких і знаходить підтримку й мету свого життя в зрілому віці.

Віллі Ломан втрачає можливість реалізувати цю роль й боїться, що не зможе забезпечувати родину. З точки зору вікової психології Віллі переживає кризу зрілого віку, посилену виходом на пенсію. Е. Еріксон зауважує, що неможливість збереження у період цієї кризи «єго-інтеграції» може призвести до розладів нервової системи та відчаю [214]. Комівояжерові не вдається подолати цю кризу й знайти для себе нові напрямки руху в зрілому віці, оскільки всі його надії на щасливу старість були пов'язані саме з роботою. Разом із усвідомленням фінансової неможливості забезпечити родину це підштовхує його до самогубства як єдиного виходу для себе у ворожому, непевному світі. Хоча, за спостереженнями геронтологів, відсоток самогубств серед овдовілих літніх чоловіків вищий,

ніж серед одружених [184, с. 241], для Віллі думка про те, що він підвів свою родину і не досяг бажаного, стає нестерпною.

У п'єсі «Смерть комівояжера» Артур Міллер демонструє деструктивну модель старіння, яка виявляється через втечу від світу. Його протагоніст Віллі Ломан, нездатний адаптуватися до нових умов життя, опиняється у вакуумі самотності, із якого не знаходить способу вибратися. Система цінностей, якою він керувався у житті й вважав запорукою успіху, виявилася нежиттєздатною в умовах сучасних йому ринкових відносин. У боротьбі за цілісність своєї Я-концепції персонаж програє. Не знайшовши підтвердження цінності власної особистості поза роботою як показника соціальної успішності, єдиним виходом для себе протагоніст бачить самогубство.

Західний культурний континуум побудований на винятковій бінарній опозиції молодість/старість [445, с. 6]. К. Вудворд переконана, що майже у будь-якому літературному творі можна знайти уявлення західної цивілізації про старість, які відображають панівну геронтофобію [445, с. 7]. Разом із тим потрібно відзначити, що в них є і персонажі, які демонструють позитивну динаміку старіння, що має на меті ослабити загальний страх досягнення зрілого віку.

У пізній творчості А. Міллера, за спостереженнями Н. Висоцької, не лише зберігається основний блок тем і проблем, характерних для раннього періоду, а й формуються нові, нетипові для попереднього етапу риси – тонкий ліризм, імпресіоністичні штрихи, ностальгічне занурення у минуле [31, с. 349]. У творах «Обережно: пам'ять!», «Спуск з гори Морган» та «Зв'язки пана Пітерса» стають відчутнішими категорії часу та пам'яті. Відбувається зміщення центра ваги до жіночих персонажів, зображення яких набуває самоцінності («Нічого не пам'ятаю» та «Спуск з гори Морган») і спостерігається інкорпорація національно-етнічної «іншості» як культурного конструкту, що має соціальну значущість (у п'єсах «Клара», «Спуск з гори Морган» та «Зв'язки пана Пітерса»).

Дія одноактної п'єси «Нічого не пам'ятаю» зі збірки «Обережно: пам'ять!» (1986) відбувається наприкінці 1980-х рр. у холостяцькому помешканні Лео. Увечері його відвідує 65-річна Леонора, дружина померлого найкращого друга, яку він запросив на вечерю. Леонора одразу пригощається бурбоном, а врешті допиває і залишки віскі. Жінка на 12 років старша за Лео, і в її образі виразно

помітні тілесні та світоглядні геронтомаркери: ослаблене відчуття смаку [361, с. 4], човгання, скутість у рухах через артрит [361, с. 5, 9], погіршення когнітивних функцій [361, с. 16]. Розмова друзів точиться навколо скарг жінки на те, що вона нічого не пам'ятає, але разом із тим вона раз у раз занурюється у спогади «інструментального» та «захисного/ескапістського» типу.

Геронтологічний дискурс п'єси формується довкола розмов про залагодження усіх справ перед смертю. Лео наполягає на переданні свого тіла для наукових досліджень. Цей заповіт викликає жваву дискусію дійових осіб, які між іншим обговорюють і свої хвороби, прогнозують, хто з них помре першим, і зрештою намагаються відповісти на екзистенційне питання про сенс буття: «Яка моя мета? Від мене жодної користі ані для себе, ані для дітей з онуками, ані для тих друзів, які ще не померли... Часом моє життя здається вигадкою... Іноді я сама собі здаюся вигадкою» [361, с. 8–9].

Незважаючи на різні темпераменти, місця проживання, обрані стратегії старіння та ставлення до життя, персонажів багато що пов'язує. Вони ніби доповнюють один одного: якщо жінка вкрай песимістична, то чоловік її підбадьорює. Коли Леонора намагається відшукати краще життя у минулому («Скажи мені чесно, чи не цінували людське життя більше... скажімо... до війни?»), Лео відверто зауважує, що принаймні в Огайо він цього не помічав, і згадує власного батька, який напився на вугільній шахті і замерз на смерть, бо його друзі забули про нього. Леонора каже, що Лео, невиправний оптиміст, залишається для неї загадкою після 30 або й 40 років знайомства. Лео непокоїться про те, як Леонора керуватиме машиною напідпитку. Одноактівка завершується дуже просто – дочекавшись дзвінка від Леонори, яка безпечно дісталася дому, Лео лягає спати.

Якщо Лео дотримується активної стратегії старіння й хоче принести користь (працює над розрахунками проекту, заповідає тіло для досліджень), то Леонора втілює пасивно-агресивний тип людини літнього віку (скаржитися на самотність, ідеалізує минуле, починає пити, залишається бездіяльною). Разом із тим у своїй дружбі вони знаходять те, чого не вистачає кожному: вона – підтримку, а він – того, хто її потребує. З цього погляду показовим є епізод, у якому Лео та Леонора попри свої вікові хворощі танцюють самбу [361, с. 26] – разом вони мають сили для того, аби зробити над собою зусилля і жити далі.

Друга п'єса у драматичній дилогії А. Міллера «Обережно: пам'ять!» – одноактівка «Клара». Основою сюжету є розслідування вбивства молодої жінки, чий ім'ям названа драма. Протагоністом є батько Клари Альберт Кролл. Поки слідчі виконують рутинні процедури, збираючи дані, батько вбитої жінки лежить непритомний на підлозі. Зав'язка п'єси визначає подальші події. Під час розмови зі слідчим лейтенантом Файном Альберт Кролл ледве приходить до тями. Численні провали в його пам'яті, наприклад, коли потрібно пригадати ім'я важливої для розслідування людини, послаблюють подієву динаміку твору, створюючи враження музичного стаккато у драматичному тексті.

А. Міллер демонструє дисфункції пам'яті в Альберта Кролла за допомогою двох прийомів. Очіма протагоніста бачимо Клару чи то у спогадах, чи то в уяві батька (молода жінка з'являється у низці сцен без реплік з кліткою для пташки, яка візуально доповнює образ соціальної робітниці пенітенціарної установи [361, с. 36, 37]). Крім того, драматург двічі вдається до кінематографічної техніки флешбеку для відтворення розмов батька і дочки про його минуле у В'єтнамі та на військовій базі США у Міссісіпі – з часом стає зрозуміло, що цей епізод є не просто спогадом протагоніста, а й розповіддю слідчому. Така техніка значно урізноманітнює наративний плин драми. Другий прийом полягає у тому, що при кожній згадці імені, прізвища або іншої інформації Кролл ніби бачить слова на екрані, видимому лише йому [361, с. 48, 57, 64]. Побудований за комунікативною моделлю питання-відповідь, допит Кролла стає зручним драматичним інструментом. У ньому вимальовується геронтопортрет як протагоніста, так і літнього слідчого Файна, який має дещо спільне з допитуваним. Альберт Кролл працював на військових аеродромах під час Другої світової війни, брав участь у військових операціях у В'єтнамі, де йому доводилося вбивати, а тепер він працює будівельником, будує дороги і мости. Батько-ліберал виховував дочку на дещо ідеалістичних для прагматичного американського суспільства принципах: він навчав Клару піклуватися про інших, особливо про тих, кому менше пощастило у житті. Неодноразово чоловік зауважив, що пишається тим, що його дочка «робила добро, працюючи з такими людьми» [361, с. 38, 50].

Крім низки спогадів, що становить половину драми та є маніфестацією «перегляду життя», вікові аспекти старіння представлені у «Кларі» вкрай обмежено. До біологічних геронтомаркерів,

властивих дійовим особам, які досягли молодого пенсійного віку, можна віднести лише репліки, пов'язані із незадоволенням станом здоров'я (проблеми з ногами у Кролла та спиною у Файна).

Слідчий Файн видається повною протилежністю допитуваного. Цинічний лейтенант вважає Сполучені Штати країною «жадібності та раси: чорні для чорних, білі для білих, євреї для євреїв» [361, с. 59]. Та Кролл дізнається, що філософія сегрегації, яку сповідує Файн, породжена вбивством його єдиного сина. Слідчий переконаний, що ментальний ступор, який переживає персонаж під час розслідування, виявляє підсвідоме небажанням Кролла зізнатися самому собі у краху своїх ілюзій. Його єдину дитину, імовірно, вбив в'язень, яким Клара опікувалася у «реабілітаційний» період (молода жінка зустрічалася з пуерторіканцем, який сидів у тюрмі за вбивство своєї дівчини). Расовий аспект п'єси потужний і виявляється у ній чимало разів: співпраця батька Кролла з неграми, порятунок Кроллом чорних рядових від лінчування у Міссісіпі, побачення Клари із пуерторіканцем, етнічна належність слідчого (він єврей) формують, на думку Рея Лойнда, «расову війну протагоніста із самим собою» [352]. Як зазначає Н. Висоцька, смисловим ядром драми постає мандрівка на «небезпечну територію національно-етнічної «іншості» (не як біологічної даності, а як культурного конструкту, що має соціальну значущість)», зіткнення «суперечливих імпульсів, притаманних мультикультурному суспільству, яким сьогодні хоче бути Америка» [31, с. 386].

З огляду на те, що обидві одноактівки, «Нічого не пам'ятаю» і «Клара», вміщені в одній збірці, єдність тем та мотивів для них цілком природна. Спільним геронтознаменником для них стають провали в пам'яті. Як і Леонора, протагоніст «Клари» скаржиться на проблеми з пам'яттю. Втім, завдяки наполегливості лейтенанта він нарешті згадує потрібні ім'я та прізвище. За спостереженням Ф. Річа, головні дійові особи драматичного диптиху страждають на символічну амнезію [394]. Образ Альберта Кролла перегукується з образом Леонори: чоловік теж вважає минуле та людей у ньому зрозумілішими для себе [361, с. 40]. В обох одноактівках присутній символ мосту як елемента, який пов'язує різні покоління, і в обох випадках він указує на професію будівельника (на будівництві працював чоловік Леонори і працює Кролл).

У контексті студій ЛГ цікавою є п'єса А. Міллера «Спуск з гори Морган» (1991), присвячена третій дружині драматурга Інге

Морат. Драма розповідає про наслідки двоєженства для літнього американця Лаймена Фельта. У передмові автор зауважує, що події можуть ставати фарсовими або трагічними залежно від ситуації.

Лаймен Фельт – «молода літня» людина, яка лежить у лікарняному ліжку і марить. Поруч із ним знаходиться чорношкіра медсестра Логан. У драмі на неї ніби покладена роль давньогрецького хору, вона – спостерігач і моральний суддя. Час від часу Лаймен скаржиться, що хоче померти, на що жінка відповідає з часткою іронії: «Перестаньте жаліти себе; знаєте, як кажуть, – зійди з хреста, бо потрібні дрова» [364, с. 75]. Моральним суддею виступає і батько Фельта: вбраний у рясу священника, він поганою англійською мовою засуджує дії Лаймена, у свідомості якого він і існує. Ключовою фразою батька, який уособлює узагальнений образ суспільного судді й карателя, є: «Тупо. Дуже погано для бізнесу» [364, с. 73].

П'єса містить алюзію на міллерівську «Смерть комівояжера»: Віллі Ломан – комівояжер, який вважає, що особистість та її зовнішність вирішують усе в американському діловому світі. Лаймен – страховий агент, який вважає страховку *сміховинною* річчю: «Викупаєте безсмертя, чи не так? Повстаєте з домовини аби сплатити рахунки і нагадати людям про свою любов? Це поетично. Колись душа була безсмертною, а тепер ми маємо страховки» [364, с. 49]. Загалом п'єсі властива розгалужена система інтертекстуальних зв'язків. Наприклад, у ній є посилання на видатного американського письменника: «Колись Джиммі Болдуїн назвав мене ніггером усередині. *Хмикає*. Це – честь. Йому сподобалася парочка моїх оповідань, коли я ще намагався писати. Давно» [364, с. 3].

Однак, звичайно ж, найвиразнішим стає зв'язок між п'єсами самого автора, особливо на рівні тем і проблем. У драмі «Спуск з гори Морган» автор знову звертається до проблеми необ'єктивності пам'яті і роздумів персонажів над власним старінням (Лаймена до цього спонукає згадка про смерть батька у 53-річному віці). Разом із тим з'являються і нові аспекти у репрезентаціях старіння. Наприклад, Міллер звертається до проблеми різновікового шлюбу на прикладі стосунків Лі й Лаймена. Спочатку вони постають успішною моделлю шлюбу. Лі дуже обережна у тому, що стосується вікової різниці, що виявляється і на рівні поетики. Вона використовує евфемізм, коли говорить про старіння Лаймена: «walk away into the sunset» [364, с. 96]. Питання віку підіймають всі учасники

любовного «трикутника», а підсумовує його зрештою Лаймен: «Не можу себе засуджувати, я втратив відчуття свого віку і поводжуся безглуздо...» [364, с. 110]. Лаймен відверто зізнається, що не може спокійно приймати смерть, хоча й розуміє, що, аби «не виглядати дурнем», смерть слід зустрічати благородно та спокійно... дозволити їй обійняти себе та одягти в останній чорний костюм (вбрання). Проте вже наступної миті він заперечує власні слова, бо почувається надто живим.

60-річна дружина Лаймена Теодора Фельт (Тео) – «високоінтелектуальна, підкачана, дещо напружена та невесела» жінка [364, с. 7]. Її супроводжує Бессі, їхня з Лайменом доросла дочка. Зав'язкою стає зустріч, якої Лаймен боявся останні 10 років: у його палату приходить також Лі Фельт, друга дружина страхового агента (молодша за нього на 24 роки), якого пов'язують з нею спільний бізнес, 10-річний син і документ, який Лі весь час вважала свідоцтвом про шлюб. Це призводить до скандалу, який висвітлюють у пресі та на телебаченні. Однак іронічне питання, яке з'явилося на шпальтах одного зі ЗМІ, «І кому ж дістанеться пан Фельт?», у фіналі залишається відкритим. Обидві жінки ображені брехнею, але все ж люблять горе-чоловіка. Однак Лаймен має однаково сильні почуття до Тео та Лі і не може покинути жодну з них, а тому залишається сам на лікарняному ліжку.

Рисою поетики Міллера у драмі «Спуск з гори Морган» стає театральна умовність: при потребі (під час марень та флешбеків) протагоніст вивільнюється з численних гіпсів, у які закутий через аварію, і вільно пересувається сценою, іноді будучи невидимим для решти дійових осіб (подібну модель відчуження епічного театру застосовують М. Едсон у п'єсі «W;t», Дж. Торн у п'єсі «Точний центр всесвіту» та інші). Також спостерігаємо використання сюрреалістичної техніки в сцені сновидіння Лаймена [364, с. 72], що притаманно всій творчості Міллера.

Подібно до інших міллерівських чоловічих персонажів, Лаймен прагне знайти відповідь на питання, що є найважливішим у житті людини [364, с. 30]. Подружні зради чоловіка до зустрічі з Лі сформували у Лаймена переконання: якщо жити у злагоді зі своїми справжніми бажаннями, то врешті ти перетворишся на погань [364, с. 30]. У кульмінації твору Лаймен проголошує: «Чи є будь-які зв'язки у світі зараз? – Я пишаюся тим, що я людина-слава і людина-погань!» [364, с. 134]. В одній із реплік він визначає, що

першим законом життя є зрада [364, с. 79]. Усіх без винятку людей і себе самого Лаймен вважає егоїстами. Однак не егоїзм, а нерішучість стає лейтмотивом п'єси: вона спонукала чоловіка до двоєженства і зрештою призвела до розриву з обома дружинами. Тому напевно у відповідь на питання, що ж найважливіше у житті, Тео (старша дружина протагоніста) говорить – хоробрість.

Театральний критик Н. Старосельська вбачає у спуску, на якому й сталася аварія (і про який ідеться в назві п'єси – «Спуск з гори Морган») головну метафору твору, а в самій аварії – спробу самогубства. Персонажа, на її думку, спонукало до цього усвідомлення безпорадності перед байдужим обличчям природи й долі. Саме тому страждає кожен із Фельтів: і витончена Теодора (дочка священика, що виявляється і в її вихованні, і в самому імені), і молода Лі, якій також потрібна чоловіча підтримка, і Бессі, яка, щойно вийшовши із підліткового віку, ще сповнена юнацького максималізму. «У драмі «Спуск з гори Морган» Артура Міллера страждають всі однаково. Тут не знайти правих і винуватих, тому що ніхто з цих людей не вільний – від умовностей, від уподобань, від минулого, від власницького інстинкту. У цьому, за Міллером, і полягає трагедія сучасної свідомості» [178]. Рецензент «TimeOut» побачив у спектаклі тугу через потребу робити вибір на користь чогось одного, відмовляючись від іншого: «Полігамію Фельта у п'єсі можна прочитати як метафору нездійсненності людського бажання прожити кілька життів. У виставі двошлюбність подається як звичайний кримінальний злочин, а питання, чи можна обманювати тих, кого любиш, вважається риторичним» [176].

Крім концепту «провини», синонімічного гріху, а отже, падінню («спуску»), в християнсько-іудейській традиції спуск суголосний і стереотипному сприйняттю літнього віку західною цивілізацією: у ХХ ст. старість здебільшого усвідомлювалася як занепад. Тож Лаймен потрапив у аварію не просто на спуску з гори чи з висоти моральних цінностей, обманувши двох жінок, яких кохав: він не може впоратися з кризою старіння, яка змушує його розмірковувати, виправдовувати себе і водночас – сподіватися на майбутнє.

На перегляді літньою людиною системи взаємин, у яких вона перебувала, побудована ще одна п'єса А. Міллера – «Зв'язки пана Пітерса» (1998). Н. Висоцька прочитує її як «і своєрідний підсумок людського життя (не тільки і не обов'язково заголовного героя або автора, а Людини взагалі), і реквієм століттеві, що минає» [31,

с. 393]. Дослідниця спостерігла асоціативний зв'язок п'єси з середньовічним мораліте «Звичайна людина», театром Беккета, чеховською драмою тощо. У передмові А. Міллер у перших же рядках заявляє про те, що в творі взаємодіють живі й мертві дійові особи.

Сюжетна лінія твору побудована як спогади людини, яка перебуває на порозі смерті, про своє життя та людей, з якими вона була пов'язана. Тож фактично вся дія відбувається у свідомості протагоніста Гаррі Пітерса, крім останньої сцени його розмови з дочкою. Динаміка подієвого виміру драми визначена зміною настрою головного персонажа: він то відчуває занепокоєння і страх так і не знайти сенс життя, то стає «пульсуючим центром енергії, що зробить його життя гармонійним» [363, с. vi]. Серед восьми дійових осіб твору двоє персонажів давно померли, а ще двоє – вигадані самим протагоністом.

З погляду ЛГ помітна самостереотипізація Гаррі Пітерса: «Насправді я набагато старіший, ніж здаюся. Якби ви посадили яблуню при моєму народженні, зараз ви б її викорчувували для багаття» [363, с. 3] або «Я надто старий для сумних історій» [363, с. 11]. Уже на початку Пітерс, колишній цивільний і військовий пілот і лектор, одразу скаржиться на свій вік, оскільки всі, кого він знав, померли – і домашні улюбленці, і колеги, і коханки. Танатичні рефлексії (про те, чому смерть його не забирає [363, с. 3] або про страх смерті [363, с. 23]), спомини про похорони друзів становлять значну частину роздумів Пітерса, що з'являються в діалогах з Калвіном, покійним братом персонажа. Ці діалоги двох братів ніби відсилають читача до розмов Віллі Ломана зі старшим братом у «Смерті комівояжера», які також становлять значну частину тексту. Загалом п'єса «Зв'язки пана Пітерса», один з останніх міллерівських драматичних творів, увібрала стрижневі теми та проблеми всієї творчості драматурга.

У дебатах з братом Пітерс бере гору, що й не дивно, адже це в його свідомості відбувається дія. На випадок Калвіна про те, що Пітерсу вже час стати реалістом, літній персонаж заперечує: «О ні, я – надто старий: бути реалістами слід молоді, у якої ще є час уникати реальності» [363, с. 8]. Протагоніст п'єси реалізує пасивну стратегію старіння, переважно через свій незадовільний фізичний стан – Пітерс заперечує можливість для себе будь-яких чуттєвих насолод («Подивіться на вени на моїх руках. Щоб оці покручені пальці колись погладили груди чи вщипнули попку...?»). Він вва-

жає за необхідне поводитися відповідно до свого віку, напр., сидіти та тихо читати газету. Пітерс не бажає зосереджуватися на новій інформації, оскільки вважає себе занадто старим [363, с. 25]. Його образ має чимало геронтомаркерів психосоматичного характеру, пов'язаних як з фізіологією («ніби довга бурулька повільно устромляється мені в пах» [363, с. 18]), так і провалами пам'яті [363, с. 26]. Однак щодо останнього колишній пілот має засіб для боротьби: якщо йому треба згадати ім'я, він починає називати всі відомі йому імена з першої літери алфавіту доки не дійде до потрібного – і це спрацьовує. А медичний огляд засвідчує, що в нього немає схильності до порушення когнітивних функцій.

За визначенням В. Денисова, «Зв'язки пана Пітерса» – аналітична, соціально-психологічна драма, драма-дискусія, де вербальна напруга вочевидь переважає над театральною невербальністю [58]. Та попри серйозний тон драми у діалогах подекуди проскакують комічні нотки, на кшталт: «Боже, уявіть лише, померти серед розмови про пилососи!» [363, с. 23] або коли літній персонаж жартома зауважує, що робота кишечника викликає у нього значно більше тривоги, ніж президентські вибори [363, с. 29].

Цікавим з погляду ЛГ є топос п'єси. Місцем дії стає старий занедбаний нічний клуб, приміщення якого колись належало банку, що був солідною установою, «подібний фортеці», «на відміну від сучасних комерційних установ». У тому, що банк (як своєрідний храм Американської мрії) занепав, Пітерс вбачає загибель цінностей свого покоління, що унеможливорює символічний перехід від буття до небуття. Роздуми Пітерса про природу банків суголосні дослідженню Мірча Еліаде про космологічний символізм міст, храмів і осель: «Важливим антропологічним надбанням вважаємо ідею «переходу», яка втілена як в образах космосу та людського тіла, так і в структурі оселі, яка зі своїми дверима та дахом уможливорює «прагнення до трансцендентності», розмежування між зовнішнім та внутрішнім» [66, с. 96].

Гаррі Пітерс готується до свого останнього переходу, що виявляє танатоорієнтованість персонажа і драми А. Міллера загалом. Витворений свідомістю Пітерса образ чорношкірої Аделі втілює суб'єктність іншого, наближення до якого опрацьоване драматургом в одноактвіці «Клара». Н. Висоцька вважає, що «у площині поезики увага до художнього Іншого актуалізується завдяки посиленню інтертекстуальності шляхом переосмислення драматургіч-

них текстів минулого (А. Чехова, Г. Ібсена, Е. Райса), а також використання естетики популярно-видовищних видів мистецтва (американський водевіль, естрада)» [33, с. 395].

Похмура атмосфера твору дещо розбавлена репліками дружини головного героя Шарлотти, яка демонструє оптимістичне сприйняття старіння [363, с. 34]. Зв'язок Пітерса із Шарлоттою та померлою коханкою, яка також бере активну участь у п'єсі, вводить проблему любовного трикутника, який можна вважати візитною картою драматургії А. Міллера («Смерть комівояжера», «Вид з мосту», «Спуск з гори Морган» тощо). Конфлікт твору полягає в неспроможності Пітерса відповісти на головне питання, що не залишає протагоніста – у чому сенс існування («what is the subject?») [363, с. 7]. Він скаржиться на швидкоплинність часу, бо минають цінні дні й години, яких він так потребує. У своїх намаганнях відповісти на головне запитання, Пітерс знаходить різні варіанти: у припущенні [363, с. 15], у спокуті [363, с. 29], у любові [363, с. 41].

Зауваження, що розкривають сутність старіння, доволі часті в творі. Дійові особи говорять і про загальне подовження тривалості життя, і про гендерні особливості геронтогенезу (Калвін зазначає, що жінки живуть довше за чоловіків). На відміну від попередніх драм Міллера про старіння, у яких одним із засобів перегляду персонажем свого життя слугують флешбеки («Смерть комівояжера», «Обережно: пам'ять!», «Спуск з гори Морган»), у «Зв'язках пана Пітерса» спогади не руйнують наративної лінійності оповіді. У «захисних/ескапістських» спогадах Пітерса (за класифікацією М. Менгена) минуле постає ідеалізованим, сповненим смислу, а сучасність, яку колишній пілот мало розуміє, позбавлена сенсу. Літнього чоловіка обурює вартість послуг по збільшенню пеніса та грудей, яка дорівнює вартості будинку в часи його молодості – валютна девальвація неминуче пов'язана із духовним знеціненням. Читач ніби чує відлуння слів лейтенанта Файна з п'єси «Клара» про «жадібність» як лихо американської цивілізації [363, с. 37].

Поки Пітерс згадує минуле, перед ним постають образи батька та дідуся, які також були довгожителами і жили в кращі часи. Ці спогади формують «текст у тексті», побудований на контрасті, ніби фільм у стилі ретро. Картина прання вручну, яка спливає перед ним, викликає у протагоніста надію на віднайдення відповіді на своє питання у безперервності минулого та теперішнього.

Пітерс боїться потрапити у пастку остаточного збайдужіння, нудьги як форми вмирання [363, с. 29]. Він пов'язує вмирання з ідеєю спокути, що виводить рефлексії протагоніста у теологічний вимір: подібно до любові, якої ніхто не розуміє, але якої всі прагнуть, «Бог є саме тим, кого немає тоді, коли ви його потребуєте» [363, с. 30]. В останніх рядках твору прості слова «я люблю тебе», які батько й дочка сказали одне одному, стверджують ідею про те, що любов і є суттю існування.

Геронтопортрет Пітерса постає гармонійним та цілісним у фіналі твору, коли персонаж нарешті приймає те, що прожив своє життя, і з нетерпінням очікує на тепле забуття. Але поодинокі зауваження про страх самотності [363, с. 20, 38, 39, 40] правдиво доповнюють картину старіння в п'єсі. Як відзначає Н. Висоцька, «найважливіша ідея Міллера, яку він висвітлив на початку своєї кар'єри і яку він ствердив у 1990-х роках, – віра в те, що життя має сенс. Начебто це досить банальне твердження, але якщо взяти до уваги атмосферу, в якій він його публічно заявив, то воно звучить, як виклик! Тому що це була спочатку доба театру абсурду, потім доба постмодернізму, в яких життя начебто сенсу не мало. І ми сьогодні дуже часто говоримо про те, що в постмодернізмі йдеться про випадковість, про її роль в житті та про відсутність детермінованості. Міллер в цьому плані був досить старомодний, але чи є це вадю?» [28].

Геронтоцентризм у пізній творчості А. Міллера, сформований специфікою функцій пам'яті та часу (флешбеки, марення), утворює амбівалентну картину старіння в американській драматургії другої половини ХХ ст.

3.4. Геронтофобія у творчості Т. Вільямса

Драматургія Теннессі Вільямса дає чимало матеріалу для галузі ЛГ. Дискурс вікової динаміки старіння простежується упродовж усієї творчої кар'єри митця, як у п'єсах раннього, так званого «початкового» періоду (1940-і рр.) «Поганий боксер» та «Неприємна вечеря», так і драматичних полотнах, які принесли письменникові славу, – «Скляний звіринець» (1944), «Солодкий птах юності» (1959) та «Молочний фургон тут більше не зупиняється» (1963).

Драматургія письменника, приналежного традиціям американського Півдня, демонструє вразливість та хрупкість старіння. Проблеми літнього віку в п'єсах Вільямса виразно представлені у дихотомії старість / молодість. Продуктивною моделлю стає образ самотньої літньої жінки або «старої діви».

Одноактна замальовка «Поганий боксер» («The Palooka»), експериментальний твір Вільямса, відкриває драматургічні роздуми про старіння, дещо виділяючись із загальної тональності решти п'єс письменника. Колишній чемпіон, Гелвестон Джоу, 38-річний боксер спілкується з молодим спортсменом у роздягальні перед своїм останнім двобоєм. Не відкриваючи юнакові своє справжнє ім'я, Джоу розповідає історію успіху свого вигаданого життя. Так, у репліках протагоніста вбачаємо драматичний конфлікт ілюзія versus реальність, в цілому притаманний вільямсівському світогляду. В контексті ЛГ відзначимо, з одного боку, незаперечну владу швидкого фізичного згасання у професійному спорті; з іншого, – активну стратегію старіння, виражену у відчайдушній рішимості літнього боксера продовжувати боротьбу попри безнадію його тренера.

У одноактивці «Неприємна вечеря» («The Unsatisfactory Supper») Вільямс закладає фундамент образу незатребуваної літньої жінки американського Півдня, який він потужно розроблятиме у низці п'єс, які сьогодні вважаються класикою драматурга (вони прочитані з позицій ЛГ с. 215–218). У глибинці штату Міссісіпі недбало сконструйований дім огортають сутінки. На веранді будинку розмова Арчі Лі та його дружини Бейбі Долл точиться навколо 85-річної тітки Роуз. Тітка Роуз – приживала у будинку подружжя Бауменів, від якої відмовилися решта членів сім'ї. У розмові з дружиною чоловік наполягає на тому, аби родичка дружини залишила його дім – він незадоволений її присутністю: тітці Роуз не вдається бути корисною та непомітною для господарів. Вона забуває ввімкнути плиту, а відтак, подає напівсиру вечерю; наспівує релігійні гімни та загалом дратує подружжя. Монотонні репліки подружжя Бауменів мають, за вказівкою автора, пародіювати хорову структуру, наслідуючи ритмомелодіку строфи та антистрофи.

Між собою вони називають літню пані виключно старою, старою дурепою, впертою наче осел, божевільною. Стереотипізація тітки Роуз молодшими персонажами посилюється авторськими ремарками («вона з тих бабусь, які походять на маленьких білоголових мавпочок» [187]) та самостереотипізацією літнього персона-

жа: «Коли ти стара діва і тобі ось-ось стукне сто, особливих планів на майбутнє будувати не доводиться» [187]. Невеликий за обсягом твір завершується виразом Арчі Лі, оголошеного тітці Роуз: або він відвезе її до родичів (у кожного з яких вона вже гостювала), або до геріатричного будинку.

Слід відмітити, що на фоні переконливого реалістичного моделювання геронтопортрету тітки Роуз (висохле тіло, грудні спазми, уповільнені рухи, часті занурення у спогади), Вільямс створює витончену і поетичну постать літньої пані, яка уособлює колишній американський Південь, – подібно до куща рожевих троянд на подвір'ї будинку, тітка Роуз (англ. rose – троянда) відчуває свій близький кінець: «Налетить вітер, підхопить мене і понесе так само, як це буде з трояндами, коли вони стануть схожими на мене» [187]. У відповідь на ворожість хазяїв (які до того ж приносять тітку Роуз підозрою у крадіжках) вона часто посміхається, інколи навіть пронизливо, поблажливо реагує на незадоволення Арчі Лі, називаючи його синочком. Тітка Роуз сповідує активний спосіб життя: «Хіба я коли-небудь була комусь тягарем? Та я на пальцях можу перерахувати дні, коли хворіла, не працювала і сиділа, склавши руки. Всеблагий рятівник дав мені залишитися здоровою і працювитою, – так, працювитою і здоровою, – і я пишаюся тим, що навіть в моєму віці ні для кого не стала тягарем» [187]. Тендітна стара прагне наслідувати традиції своєї батьківщини та зрізує троянди для святкування неділі. Вона щиро вважає ці квіти поезією природи. Наспівуючи гімн, («Розступи-ся, земля, і сховай / У надрах прах забуття мій»), тітка Роуз готується витримати останній удар долі. Цей ритуал відбувається у супроводі шаленого шквалу вітру та зловісного неба, що передчує вирок Арчі Лі. У німій сцені фіналу тітка Роуз залишається сама надворі у сутінках, очікуючи на бурю, що наближається. В її пам'яті стрімко миготять образи байдужих племінників і племінниць, двоюрідних братів і сестер, яких вона дуже любила та служінню яким присвятила своє життя (ці спогади мають не «нав'язливий», а «інтегративний» характер). Шквальний вітер зриває стару з ніг, троянди летять з її рук, але останніми зусиллями тітці Роуз вдається піднятися: «Морок густішає, з синього стає пурпуровим, потім чорним; рев наростає, як гуркіт локомотива. Вітер поступово відтісняє тітку Роуз до рожевого куща» [187]. Попри відкритість фіналу драми прочитуємо сумне завершення істо-

рії активної літньої людини, чие пожертва виявилася невіддяченою, а життя – незатребуваним.

Наступні твори видатного південця, який став легендою ще за життя, продовжують потужно розробляти образ самотньої літньої американки у таких творах, як «Скляний звіринець», «Солодкий птах юності» та «Молочний фургон тут більше не зупиняється».

Подібно до сім'ї міллерівського комівояжера, американська родина у «Скляному звіринці» («The Glass Menagerie») представляє низи середнього класу суспільства, мешкаючи у переповненому міському центрі, схожому на вулик. Тоді як п'єса, що принесла Вільямсові гучний успіх, не містить дійових осіб, яких можна віднести до геронтогрупи, драматичний твір активно обговорює тему старіння устами головної героїні Аманди Вінгфілд. Матір дорослих Тома та Лаури шукає кавалера для останньої: у роздумах про суспільні традиції Півдня (та загалом США) Аманда розкриває образ старої діви, статус якої є більш ніж принизливим у сер. ХХ ст.: «Що залишилося в нашому житті, крім залежності? Я ж бо добре знаю, що трапляється з незаміжною жінкою, непідготовленою до роботи. На Півдні я зустрічала такі жалюгідні приклади – старі діви, яких ледь терплять, живуть з мізерної милості зятя або невістки! – загнані у маленьку кімнатку, наче до мишоловки – їх заохочують погостювати у інших родичів – маленькі жінки-птахи без гнізда – все своє життя жують скоринку приниження!» [190]. Менш із тим, тиснучи на Тома, Аманда користується прийомом самостереотипізації, називаючи себе старою, на яку не слід звертати увагу. Разом з тим Аманда розмірковує, що є і переваги у старих дів – принаймні вони щасливіші, ніж дружини п'яниць. «Захисні/ескапістські» спогади Аманди про власну юність, проілюстровані слайдами із написами або зображеннями, формують власний дискурс, окремий «театр-у-театрі», несуголосний потребам і прагненням її дітей. Крім того, що ремінісценції жінки руйнують просторово-часову теперішність дії, вони утворюють міжпоколінне непорозуміння між членами родини. Сімейна рутину дратує Тома. У розпачі він називає матір потворною і буркотливою старою відьмою, що летить на мітлі. Його монолог вражає Аманду, оскільки вона не визнає старіння по відношенню до себе.

«Скляним звіринцем» Вільямс популяризує в американській драматургії жанровий різновид п'єси-спогаду, обрамляючи дію

монологами Тома. Порушуючи часову єдність, Вільямс вводить епічне Я за допомогою спогадів старшого персонажу та з'єднує сценічну дію коментарями молодшої дійової особи. Пізніше в театральній практиці США широке використання спогадів формує дис/функції пам'яті, представлені у пізній творчості А. Міллера (3.3), що руйнує абсолютність драми [171, с. 12–16]. Інші варіанти п'єси-спогаду в контексті ЛГ, до яких звертаються Д. Хванг та Т. Хау, проаналізовані в Розділі IV (с. 236–260). За А. Зорницьким, Вільямс переосмислює традиції брехтівської епізації драми, що уможлиблює формування лірико-міфологічної драматичної поезії американського письменника [79, с. 8].

У наступному творі «Солодкий птах юності» («Sweet Bird of Youth») письменник продовжує розробляти мотиви, започатковані «Скляним звіринцем»: юність, старіння, самотність, реальність versus ілюзія. Основу сюжетної лінії формує приїзд до рідного містечка 30-річного Ченса Вейна, який супроводжує колишню голлівудську зірку, 60-річну Олександрю дель Лаго. Літня актриса подорожує під псевдонімом Принцеса Космонополіс. Ченс – жигало, єдине покликання якого – вміння кохати: «Старіючим я повертав відчуття юності, самотнім дарував розуміння і ілюзію відданості, сумним і загубленим намагався повернути надію» [189]. Його приїзд на батьківщину не випадковий – за допомогою зв'язків Принцеси чоловік прагне отримати роль у кіно для себе та Хевенлі (уродженки цього містечка), яку він кохає все життя. Однак Ченсові не вдається реалізувати свій план: занапастивши дочку місцевого багатія Хевенлі у 15-річному віці (через венеричну хворобу вона ніколи не зможе стати матір'ю), він очікує на безжалюну помсту з боку її сім'ї – кастрацію.

Хоча подієва сторона драми зосереджена на вчинках Ченса, лінія Принцеси є важливою для розуміння приреченості головного героя. Образ літньої акторки є можливою проекцією майбутнього протагоніста. Втім на відміну від Ченса, якому притаманне приймати ілюзію за реальність, Принцеса демонструє у фіналі стійкість духу, в її душі ще живий «тигр натхнення» та співає «солодкий птах юності», який уособлює творче начало в поетичній драмі Вільямса. З одного боку, образ Принцеси має риси гротесковості – прокинувшись в готельному номері від кошмарів, вона нічого та нікого не впізнає; вимагає ліків і алкоголю разом із кисневим балоном; вона носить золотий годинник, тоді як її окуляри розби-

ті. Портрет літньої дійової особи доповнений провалами у пам'яті: «Жахливе почуття... Втрата пам'яті – це як пастка. Ніби хтось, кого я любила, помер, а я не можу згадати, як це було» [189]. Водночас Принцеса свідомо намагається забути про неможливість подальшої акторської кар'єри, що змушує її надмірно вживати алкоголь, наркотики та знаходити забуття в обіймах молодого людини, проклинаючи кінець свого життя. В контексті ЛГ цікавим постає діалог Ченса із Принцесою про її поетичне сприйняття власного старіння:

ПРИНЦЕСА: ...О, цей ненаситний тигр! Він розривається в джунглях моєї душі... Де б я не була, щоб я не робила, він завжди ненажерливий, завжди вирує. Ах, якби я й справді була стара. Але я не стара... Я просто не молода, не молода... Я більше не молода...

ЧЕНС: Ми всі вже не молоді...

ПРИНЦЕСА: Поки цей тигр – жага творчості – вирує в мені, я не можу стати старої...

ЧЕНС: Ніхто не хоче старіти [189].

Заперечення власного віку акторкою не знаходить прямої підтримки у її компаньйона, який також усвідомлює згасання власної вроди попри свій молодий вік (напр., драматург неодноразово акцентує той факт, що у Ченса рідшає волосся, а колишні друзі персонажа також відмічають його старіння). Літня американка подорожує під псевдонімом після невдалої, на її думку, прем'єри фільму, де вона ризикнула знятися у своєму віці, причому в кадрах з крупним планом. Принцеса обирає вигнання, а отже пасивну форму старіння. Старість для неї неприпустима, це – поразка; відтак, вічна втеча від самої себе.

З іншого боку, Принцеса Космонополіс – типове уособлення американського прагматизму та нездоланної віри в американську мрію і рішучості в отриманні успіху до останньої хвилини життя. Так Принцеса інструктує Ченса: «Навіть якщо у мене дійсно хворе серце і день моєї смерті визначено, ніколи не згадуйте при мені слово «смерть», ніколи, ніколи... Вважається, що я прагну смерті, але я хочу жити – шалено, безсоромно, на будь-яких умовах. У мене є тільки один шлях – забути все» [189]. У фіналі п'єси, коли колега колишньої акторки повідомляє про успіх її останнього фільму, Принцеса миттєво збирається використати цю, можливо, останню нагоду погодувати ненажерливого тигра та послухати ще раз солодкого птаха юності, залишаючи молодого коханця відбувати

своє покарання. Не можна не навести авторські ремарки Вільямса, які достеменно пояснюють вдчуття двох тісно пов'язаних між собою дійових осіб: «Обидва і Ченс, і Принцеса – розгублені, приречені без сентиментальності, але зі щирою гідністю, з якою дивляться в обличчя катам на світанку. Тому що і Принцеса в рівній мірі приречена. Вона не може повернути назад стрілки годинника, як цього не може і Ченс. Годинник однаково байдужий до обох. На Принцесу чекає лише тимчасове повернення до ефемерної слави. Те, що повідомила Саллі Пауерс, можливо, і правда. Але сказати, що попереду тріумфи, було б спотворенням перспективи. Принцеса несвідомо відчуває це, коли сідає поруч із Ченсом на ліжку, обличчям до публіки. Вони сидять, як два пасажира в поїзді на одній лаві» [189].

Додамо, що Вільямс застосовує код старіння і до інших дійових осіб: батько Хевенлі, могутній Босс Фінлі переймається через сексуальну дисфункцію; власне Хевенлі відчуває себе забальзамованою мумією, адже ніж хірурга вбив юність в її тілі та змусив стати «сухою, холодною, порожньою, як стара жінка» [189].

Подібну мережу стосунків літньої пані та молодика вибудовує Вільямс у п'єсі «Молочний фургон тут більше не зупиняється» («The Milk Train Doesn't Stop here Anymore»). Головною дійовою особою цієї драми виступає Флора Гофорт, для близьких людей – Сісі. Місіс Гофорт (англ. go forth – вирушати в дорогу; іти далі) є ще більш ексцентричною літньою багатійкою, ніж Принцеса Космонополіс. У драмі, дія якої відбувається в італійському маєтку з видом на Середземне море у серпні, зображено два останні дні з життя місіс Гофорт. Колись знаменита танцівниця і зірка стриптизу, літня пані весь час надиктовує секретарці мемуари про приватне життя – 4-х чоловіків та незлічених коханців. Жінка – самотня. Своє усамітнення героїня пояснює тим, що люди дуже схожі один на одного й нагадують їй одне й те саме обличчя. У місіс Гофорт обмаль часу – вона живе на вістрі леза, за її власними словами. Підсвідомо вона розуміє, що доживає останні дні, хоча і не визнає цього (нічого не їсть, п'є лише алкоголь та ліки). Подібно до інших вільямсівських персонажів, місіс Гофорт може видавати ілюзії за дійсність: напр., вважає, що її спогади перевершать роман «У пошуках утраченого часу» М. Пруста. Весь її маєток начинений мікрофонами та диктофонами, оскільки власниця хоче переконатися, що у будь-якій кімнаті, в якій вона знаходиться, можна записати вишукані деталі її спогадів.

Водночас Флора Гофорт – вольова особа, *self-made woman*, жінка, яка вибилася з низів. Вона може бути і відвертою щодо самої себе, називаючи себе та інших жінок свого віку і старими, і дряхлими. В її мовленні простежується вервечка зоометафор, які збагачують поезику вільямсівських творів: якщо її старші чоловіки – мавпи, то сама вона – скакова кобила, що вірить у тваринний інстинкт. Важливою рисою місіс Гофорт є її прагнення зрозуміти сенс життя на порозі смерті. У розмові з одноліткою, представленою в переліку дійових осіб як Капрінська Відьма, головна героїня переконує співрозмовницю, що життя є нічим іншим, ніж згадками, а теперішній момент миттєво зникає, знов таки перетворюючись на спогади.

Повністю геронтопортрет протагоністки розривається у спілкуванні із неочікуваним та незваним гостем, 35-річним Крістофером Фландерсом. Він має звичку приходити в гості до самотніх заможних пань незадовго до їхньої кончини, за що і отримав прізвисько «Ангел смерті». Інстинктивно стара Гофорт уникає спілкування з ним, оскільки, як і Принцеса Космонополіс, вона більш за все прагне жити. Символічний / амбівалентний характер Крістофера, який має привести літню жінку наприкінці життя до примирення із самою собою, може уособлювати тип стерв'ятника, який полює на помираючу здобич (Гофорт знаходить серед його речей записник із прізвищами старих заможних американок, які вже померли, та які ще живі). Майже до останніх хвилин свого життя місіс Гофорт опирається шарму молодика та його допомозі – Крістофер пропонує літній жінці свою компанію, оскільки вважає, що вона хворіє найстрашнішою людською хворобою – самотністю. Молода людина романтично пояснює порив допомагати помираючій людині піти з життя своїм покликанням. Місіс Гофорт рішуче заявляє: «Тут молочний фургон більше не зупиняється. Молочні ріки тут висохли. Тут – пустеля» [441, с. 118], спростовуючи імпліцитний намір пожитися за її рахунок. Однак наступної миті спокусливо оголюється та запрошує Крістофера розділити її ліжко. У фіналі велична і суперечлива Флора Гофорт помирає після тривалої боротьби зі смертельною хворобою та самою собою.

У п'єсі «Молочний фургон тут більше не зупиняється» Вільямс використовує прийом, що виконує функції хору в давньогрецькій трагедії. Драматург вважає свій текст алегорією та витонченою казкою й запозичує наративну техніку японського театру

кабуки при формування сюжетної лінії драми: два актори, що зображують театральних монтувальників, коментують п'єсу по ходу її дії. В декораціях Вільямса домінує білий колір, який, як відомо, в східній культурі символізує жалобу та смерть.

Спостерігаємо різку зміну тональності у пізній творчості американського драматурга, хоча танатичний мотив, потужний у драмі «Молочний фургон тут більше не зупиняється», також насичує п'єси «Труна з матового скла» (1970) та «Це миролюбне королівство або удачі, Боже» (1978). В цих творах філософія «пластичного» театру, виразна у проаналізованих вище творах, поступається місцем естетиці драматургії парадоксу.

У самій назві п'єси «Труна з матового скла» («The Frosted Glass Coffin») закладений один із потужних символів смерті, нав'язливі роздуми й часті розмови про яку – один із визначальних світоглядних маркерів старіння. Однак прочитання п'єси робить зрозумілим, що автор розширює семантику цього символу – під «труною з матового скла» він розуміє саму старість. Цей образ розшифровує один із персонажів п'єси: «Вона [про літню жінку – А.Г.] має бути вже практично сліпою, – каже Перший. – У нашому віці життя ніби перебігає в скляній труні, матовій труні, і ти ледве бачиш світло крізь неї... Матова скляна труна, непоховані...!» [442, с. 205]. Цей символ стосується як фізіологічних змін, які відбуваються в тілі людей літнього віку, зокрема катаракти, яка не дає змоги чітко бачити світ, так і психологічних, які уповільнюють та затлумлюють сприйняття реальності.

Дія цієї одноактівки розгортається на фоні фасаду недорогого готелю, майже усім мешканцям якого уже виповнилося сімдесят, – альтернатива для літніх людей, які ще не потребують спеціального догляду, що його надають геріатричні заклади. Троє літніх чоловіків, діалог яких і становить майже усю п'єсу, чекають відкриття дешевого кафетерію на іншому боці вулиці. Через обмежену кількість місць до нього щодня, ще задовго до того, як відчинять двері, вишиковується довжелезна черга з літніх людей, які хочуть випити дешевої кави й поїсти. Чоловіки не мають імен – автор називає їх Перший, Другий, Третій. Крім них, є ще двоє персонажів – Бетсі або Місіс Перша, та старий Келсі, дружина якого напередодні померла. Троє чоловіків говорять про побутові речі і поступово, ніби між іншим, переходять до теми смерті, яка стає в цьому готелі так само буденною річчю, як і сніданок, на який вони чекають. Показо-

во, що коли одна з літніх жінок у черзі непритомніє, вони не поспішають допомогти: їм цікаво, хто це, але вони навіть не мають наміру викликати швидку – воліють залишатися непричетними. Їх цікавить діагноз. Перший підписаний на «Геріатричний журнал» і розповідає своїм співрозмовникам про біологічні процеси старіння, про вікові хвороби жінок і чоловіків, про гендерну різницю в тривалості життя та стратегії старіння. Він одразу ставить «діагноз» знепритомній літній жінці: «Це не коронарне, жінки не страждають від коронарних судин» [442, с. 204]. Говорячи про старіння, персонаж каже: «Першою ознакою згасання в чоловікові є втрата почуття гумору, але згасання не має такого тісного зв'язку з віком, як вважають люди; це більше пов'язано зі станом артерій мозку, розвитком церебрального атеросклерозу... Дехто з тих, кому ще немає шістдесяти, уже згасають, тому що церебральний кровообіг порушений, і клітинам мозку бракує живлення. Ось тоді вони перетворюються на дратівливих старих диваків, не в певному віці, а при певному рівні кальцифікації або жирових відкладень у церебральних артеріях» [442, с. 203]. Такий інтерес Першого до геронтологічних студій свідчить про його намагання зрозуміти, що ж відбувається з його тілом і мозком під час старіння, про занепокоєння і страх перед цими перетвореннями. І хоча вони обговорюють смерть своїх однолітків ніби між іншим, однак воліють оминати слова «мертвий» і «помер», замінюючи їх евфемістичним «пішов».

Всі троє персонажів виявляють стійку сформованість у них ейджистських стереотипів, які вони й виявляють у ставленні до самих себе та своїх знайомих. Це чітко виявлено у розмові про смерть Вінні, дружини старого Кейсі:

ПЕРШИЙ: Ви знаєте, це не дивно, що Вінні пішла першою, тому що старий Кейсі перейшов той віковий рубіж, коли людське тіло, всі його функції та процеси настільки уповільнені, що він живе наче крокодил, чиє існування є ледь не вічним. Питання тільки, що з ним робити.

ДРУГИЙ: Йому потрібна доглядальниця, але він не може її собі дозволити.

ПЕРШИЙ: Відповідь – геріатричний дім, так?

ДРУГИЙ: Думаю, це єдиний можливий варіант, хіба що вони зберігатимуть його у хлороформі, як старого собаку [442, с.208].

Т. Вільямс торкається ще одного актуального аспекту старості – соціальної й матеріальної незахищеності. Літні люди, які

вже не мають можливості працювати, гостро відчують брак коштів, що змушує їх заощаджувати кожна копійку. Троє дійових осіб «Матової скляної труни» спостерігають довжелезну чергу тих, хто очікує на відкриття дешевого кафетерію, аби випити кави й поснідати на 1–2 центи дешевше, ніж у інших закладах. О 7.10 ранку, за 20 хвилин до відкриття, вони вже нарахували біля дверей понад 50 відвідувачів, які терпляче стоять перед будинком – це все літні люди, які мають характерні вікові недуги. «Це не так погано перед сніданком навесні, – каже Перший, – але вдень улітку це жахливо. Керівництво могло б зробити для них навіс. Зробили? Аж ніяк. Їхні клієнти не вартують того, аби їх захищати від теплового удару влітку. На дошці оголошень в готелі, у самому низу, подано інформацію, абсолютно неправдиву, що теплові удари не трапляються в Майямі, незважаючи на той факт, що просто навпроти готелю вони можуть спостерігати кожного полудня ту вишикувану старечу бригаду, яка складається з двох або трьох сотень геріатричних хворих, які зазнають прострації і сонячного удару. Я бачив, як вони падали влітку, я бачив як вони падали на тротуар, ніби беззвучний револьвер вистрілив їм просто у серце...» [442, с. 209–210].

На прикладі містера Кейсі розкрита проблема вдівства у літньому віці. Перший неодноразово розповідає своїм співрозмовникам про те, що тривалість життя жінки більша, а тому логічно, що при старшому чоловікові вона автоматично перетворюється на його доглядальницю. У випадку немічного містера Кейсі смерть дружини означає для нього потрапляння у спеціалізований заклад для літніх людей, оскільки він не зможе жити без опіки – «він як дитина» [442, с. 206], говорить Перший. Стан старечої немічності, метафоризований «матовою скляною труною», представлений в образі Кейсі: літній чоловік не усвідомлює факт смерті своєї дружини, а коли всі йдуть, він залишається чекати на неї біля фасаду готелю.

Мотив старечої немочі є одним з центральних у п'єсі «Це миролюбне королівство або удачі, Боже» («This is the Peaceful Kingdom or Good Luck God»); далі – скорочено «Це миролюбне королівство»). Драма Вільямса має типологічний зв'язок із драматичним монологом С. Беккета «Не я» (1973) у низці ключових моментів: спроба зрозуміти божественну сутність як вияв любові; центральні персонажі – жінки; образи рота, щелепів та язика як смислотворчі. Крім того, назва п'єси «Це миролюбне королівство» містить іро-

нічне потрактування Вільямсом серії картин американського проповідника і художника-примітивіста «Мирне королівство» (перша пол. ХІХ ст.): важливою деталлю сценографії драми є графіті із побажанням удачі Творцю, із імплікованою неможливістю мирного співіснування сучасників Вільямса, сповнених жадоби, агресії та непримиренних етнічних розбіжностей.

На відміну від традиційного хронотопу вільямсівських пєс, для яких характерна наявність ірреального начала, часопростір у драмі «Це миролюбне королівство» заснований на історичній події – 4-денному страйку робітників геріатричних будинків м. Нью-Йорк у квітні 1978 р. М. Хупер загадує: «Новини про кинутих напризволяще пацієнтів, які потребували перев'язок і напоїв та були змушені лежати у власних екскрементах, обурили місто та країну, хоча публікації про жахливі умови цих закладів були поширені у пресі у попередні роки» [315].

Дія розгортається у будинку для догляду за людьми похилого віку, його центральні персонажі – пацієнти будинку Лукреція та Ралстон, а також Берніс і Саул, дочка і син місіс Шапіро. Сам Т. Вільямс так описує першу сцену, яка відкривається глядачеві: «Пацієнти, чоловіки та жінки за вісімдесят, прикуті до інвалідних візків через геріатричні недуги, похмуро дивляться на нас, коли завіса піднімається... Протягом першої півхвилини ніхто не каже ні слова. Увесь цей час (словесного) мовчання ми можемо, не відволікаючись, спостерігати пантоміму, яка має викликати жаль та жах. Старезну жінку, зовсім безпомічну, годує з ложки дочка, якій уже за шістдесят...» [443, с. 333]. Безпомічність пацієнтів закладу стає тим очевиднішою, що у закладі відсутній медперсонал – це день, коли доглядачі страйкують. Пацієнти закладу не отримували ліків, їх не годували. Так автор підкреслив, що до цих людей вже нікому немає діла – не тільки тому, що про них забули, а почасти й через те, що вони пережили чи не всіх своїх близьких. Про це говорить Лукреція: «Я пережила всіх родичів. Вони відправили мене сюди вісім років тому. Я бачила одного або двох з них протягом першого місяця або близько того, і потім вони більше не з'являлися. Я вирішила, що вони відправили мене сюди, аби позбутися, і забули про мене. Потім виявилось, їх не стало, всіх...» [443, с. 340].

У заклад приїхало телебачення, але тільки для того, аби зняти покинутих доглядальницями немічних старих – допомагати їм ніхто не береться. Єдиний виняток – місіс Шапіро, зовсім безпомічна ста-

ра єврейка, яку доглядають син і дочка, що вже досягли віку ранньої старості. Т. Вільямс, торкаючись у п'єсі і теми антисемітизму та релігійної нетерпимості, демонструє, що тільки в єврейських родинах ще зберігається традиція не забувати про літніх батьків, хоча й для євреїв вони стають тягарем. Лукреція, християнка за релігією, говорить: «Я не заперечую, що у багатьох відношеннях вони прекрасні люди, особливо у родинах. Вони не забувають про тих старих, кого відправили у такі будинки, ти помітив, нікого, крім євреїв, не годували тут сьогодні, я би просто хотіла і хочу відчайдушно, аби вони піднімали менше шуму навколо цього!» [443, с. 348].

Коли Бетсі годує матір, Саул не може втриматися від питання, навіщо сестра намагається підтримувати у немічній старій сили? Вся його постать виражає «жах і протест», йому огидні розмови про старече нетримання, він не розуміє, навіщо цій старій жінці вставна щелепа чи телевізор. «Краще б мати уже пішла [померла – авт.]... Подивися на матір, заслиняну, без зубів у роті, глуху, сліпу, перетворену на овоч...» [443, с. 344], – говорить він сестрі. І далі: «О Боже, мамо, ти стала такою потворною! Це вбиває нас, мамо!» [443, с. 352].

Літні персонажі драматичних творів американської літератури попередніх років (наприклад, у п'єсі Віньї Дельмар «Поступися місцем!») висловлювали страх перед геріатричними закладами, сприймаючи їх як богадільню або й божевільню. У «Цьому миролюбному королівстві» будинок для догляду за людьми похилого віку справді стає місцем розгортання сюрреалістичних подій. Голодні й усіма покинуті напівсліпі старі люди, які не можуть самостійно пересуватися, їх судомить, вони б'ються головою об стіну, безуспішно намагаючись завершити свої страждання і навіть не маючи достатньо сил, аби накласти на себе руки, і не отримують допомоги – прихід «благодійниці» закінчується бунтом, бійкою, захопленням будинку поліцією та розприскуванням сльозоточивого газу, й над усім тим – голос, який постійно повторює: «Це миролюбне королівство, королівство любові без страху».

На початку другого акту, який відділяє від першого 5 хвилин, стара Шапіро уже мертва. Це не мирна благородна смерть – жінка мучилася у спазмах, і після смерті її щелепа постійно відвисає, відкриваючи беззубу діру роту, а вже сліпі за життя очі відкриті. Дочка, намагаючись приховати цю потворність, підв'язує щелепу шалем, несвідомо зав'язавши на голові бант, чим надає сцені відтінку гротескової абсурдності.

У цьому похмурому царстві всіма забутої старості, де люди уже не живуть, а доживають свій час, є проте промінь надії – це стосунки старих, прив'язаних до інвалідного візка Лукреції та Ралстона. Коли стара жінка задається питанням, навіщо ж вона досі жива, якщо всі її рідні померли, Ралстон відповідає: «Можливо, для мене? Ти потрібна мені» [443, с. 340]. Однак Лукреція боїться того часу, коли вони стануть ще немічнішими й не зможуть знайти розраду навіть одне в одному: «Прийде час, коли ми не впізнаватимемо одне одного або один з нас піде, а інший лишиться тут, самотній» [443, с. 340]. Коли терпіти голод і відсутність ліків уже немає сили, Ралстон говорить жінці: «Так далі не може тривати. Сьогодні ввечері ми отримаємо ліки. Давай просто думати про любов, ту любов, яку ми знайшли тут разом наприкінці. І це додасть нам сили жити далі» [443, с. 359]. Але Лукреція починає втрачати свою віру в любов і навіть у Бога, її поступове моральне знесилення ніби ілюструє сказану нею ще на початку п'єси фразу: «Люди, які помирають, байдужі до релігії або расових відмінностей, або до будь-чого, крім падіння в темряву» [443, с. 345].

Загалом Т. Вільямс змальовує пізню старість у надзвичайно похмурих барвах – це час немічності й самотності, коли людина стає важким тягарем для своїх близьким і вже не живе, а доживає відведений їй час. Разом із тим він залишає своїм персонажам промінь надії – це любов, яка можлива й у старості, і яка єдина може врятувати від гнітючої відчуженості й відчаю.

3.5. Старіння як пограниччя в драматургії парадоксу Е. Олбі

Послугуючись терміном «драматургія парадоксу» з вагомого дослідження драмознавця Є. Васильєва [26], простежимо прийоми формування дискурсу старіння в п'єсах Е. Олбі. Дослідженню драматургічної спадщини американського письменника присвячені праці як американських науковців (Х. Блум, К. Бігсбі, Р. Кон, С. Боттомс, М. Гассоу, М. Рудане), так і літературознавців пострадянського простору (Г. Злобін, В. Паверман, О. Сидорова, В. Шаміна). У вітчизняній американістиці дослідження творів драматурга нечисленні [32; 119], зокрема одним із аспектів, які ще тільки

належить проаналізувати, залишається геронтологічний дискурс його творчості.

У контексті геронтологічних літературознавчих студій інтерес становлять п'єси Е. Олбі «Пісочниця» та «Американська мрія», які репрезентують погляди драматурга на пізню зрілість. У системі дійових осіб цих творів домінують образи літніх жінок, а спільною рисою сюжету стає представлення відносин дійових осіб середнього та літнього віку. Демонструючи сприйняття старості молодшим поколінням, Е. Олбі акцентує на баченні її як Іншості, а тому в цих п'єсах наявний невирішений міжпоколінний конфлікт. У пізніших драматичних творах («Все скінчено» та «Три високі жінки») автор дещо модифікує проблему міжгенераційної взаємодії на користь прийняття літніх персонажів дійовими особами інших вікових груп (див. Розділ 4).

Протагоніст у п'єсі «Пісочниця» («Sandbox», 1959) – Бабуся, маленька жінка з блискучими очима. Аналізуючи сюжет, потрібно враховувати, що п'єса належить до драматургії парадоксу, а тому її подієва сторона так само химерна, як, наприклад, у творі одного з європейських метрів абсурдизму Е. Йонеско «Стільці», який з'явився у той самий час. Реальними дійовими особами трагіфарсу Йонеско є старий 95 років і 94-літня здитиніла стара, які, не реалізуючи чимало життєвих можливостей, хочуть провістити невидимим гостям, яких на сцені замінюють порожні стільці, Звістку, але не можуть, і покладаючи надії на недорікуватого Промовця, йдуть з життя, так нічого й не зробивши. За сюжетом «Пісочниця» Олбі діти приносять Бабусю до пісочниці і скидають її туди чекати смерті. Дії головного персонажа здаються немотивованою поведінкою божевільної старої – Бабуся кидається піском у свою дочку, люто верещить, але невдовзі виголошує коротенький монолог. Перші слова літньої жінки нечленороздільні, в «її голосі одночасно дитячий сміх та плач», а на обличчі відображені «збентеження і страх» [221]. Експозиція свідчить про безпомічність літньої жінки та втрату контролю над власним життям. Не дочекавшись людяного ставлення від своїх найближчих родичів, вона звертається до глядачів. Вона звинувачує дочку і зятя у неповазі, адже її, 85-річну людину, витягли з дому, запхнули в машину та звалили у купу піску. Без жодного переходу Бабуся додає, що вийшовши заміж у 17 років за фермера, стала вдовою у 30 років і була змушена сама виховувати «оту здорову корову», як вона назвала свою

дочку, яка вийшла заміж за багатія. Згодом дочка з чоловіком відібрали в Бабусі ферму і переселили її в комору у своєму великому міському будинку, видавши їй армійську ковдру та посуд. Монолог її вибудований логічно і розповідає цілком реальну життєву історію, що контрастує із химерним початком п'єси. Однак завершує вона монолог висновком, що їй немає на що скаржитися.

Спогади літньої жінки перериває поява Молодої Людини, яка є уособленням Ангела Смерті. Коли дочка каже, що не витримає смерті старої: літня жінка заперечує, що та швидко оговтається від смерті матері. Апогеєм парадоксу виявляється сцена суїциду, у якій Бабуся власноруч засипає себе піском. У ній прочитуємо небажання літньої людини бути тягарем для близьких. Контрастною та промовистою є реакція дочки та зятя на дії Бабусі: вони раді вирушити до світлого майбуття і пишаться, що «так добре все продумали» [221].

Провідним мотивом «Пісочниці» стає культурне пограниччя, сформоване віковими межами та неспівпадінням духовних цінностей різних генерацій. Б. Паркер, вивчаючи динаміку межових процесів, стверджує наявність п'яти базових компонентів, які утворюють явище пограниччя, у тому числі і культурний кордон із лінгвістичною межею [380, с. 87–88]. Комунікативні невдачі унеможливають продуктивну взаємодію двох поколінь у «Пісочниці» та формують генераційні кордони між дійовими особами середнього і старшого віку.

У короткій одноактвіці драматург вдається до порівняння головного персонажа із дитиною, що з позицій ЛГ вважається ейджистським стереотипом. За даними геронтопсихології, «патернальна поведінка базується на стереотипі інфантилізації осіб старших вікових груп – упевненості в тому, що вони подібні до дітей унаслідок знижених (порівняно з особами молодого та середнього віку) фізичних та психічних здібностей. У суспільстві домінує думка про те, що самі особи старших вікових груп вітають подібне ставлення до себе; дані досліджень натомість показують, що нав'язлива допомога може бути неправильно сприйнята адресатом – як натяк на його безпорадність» [102, с. 82].

На фоні статичних персонажів середнього віку, літературний портрет Бабусі вирізняється динамічністю. Читач спостерігає зміну її мовлення (від дитячого белькотіння до свідомих спогадів «нав'язливого» змісту, що набувають форми «перегляду жит-

тя»), відкритість до спілкування (знайомство із Молодою Людиною) та перехід до рішучих дій (вона прискорює власну смерть). За спостереженнями М. Гуллетт, самогубства серед старших людей можуть призвести до формування у майбутньому хибної картини світу через відчуття того, що «...відчай є адекватною реакцією на нормальне старіння» [302, с. 43]. Науковець вважає, що суїцид у віці пізньої зрілості спричинений усвідомленням суб'єктом того, що він/вона стає тягарем для «держави, системи охорони здоров'я, лікарів та, можливо, власних дітей» [302, с. 55]. Тож припускаємо, що такі світоглядні геронтомаркери, як стереотипізація протагоністки (інфантилізація Бабуся), фрагменти її «перегляду життя» та вкорочення віку формують дискурс старіння, який позначений станом лімінальності.

У написаній та поставленій через два роки після «Пісочниці» драмі «Американська мрія» Е. Олбі продовжує розробляти сімейну тематику крізь призму міжпоколіннєвих стосунків. Прем'єра п'єси відбулася у 1961 р., і з того часу вона справила неабиякий вплив на американський театр, продовжуючи з'являтися на сцені й у XXI ст.: у 2008 р. у позабродвейському театрі Черрі-Лейн відбулася її чергова постановка.

Сам автор називає свій твір комедією, викриттям штучних цінностей сучасного йому американського суспільства, «звинуваченням у самовдоволенні, жорстокості, безсиллі і порожнечі» [цит. за 397, с. 48]. Автор знову вдається до проблеми межових станів. Досліджуючи помежів'я як соціокультурне явище, О. Шевчук визначає його як потенціальне місце непорозуміння, які відбуваються через конфлікт цінностей [204, с. 92]. Дослідник стверджує, що простір пограниччя набуває знакових, навіть метафізичних рис, «стає духовною цінністю, ... частиною ментальності» [204, с. 90]. Одним із ментальних кордонів в «Американській мрії» стає вік: 86-річна Бабуся є носієм цінностей, які недоступні персонажам середнього віку.

У списку дійових осіб – ті самі персонажі (Бабуся, Матуся, Татусь, Молода Людина), що й у «Пісочниці», за винятком місіс Баркер. Як і її двійник з «Пісочниці», Бабуся, на думку М. Рудане, постає у п'єсі «єдиним джерелом життєвої сили» [397, с. 53]. Якщо решта персонажів видаються мертвими ще за життя, то Бабуся стоїть осторонь цієї більшості. Антагонізм персонажів середнього та літнього віку настільки ж різко виражений, як і в попередній

п'єсі, але, на відміну від «Пісочниці», яка займає всього дві сторінки, репліки Бабусі в «Американській мрії» дають детальнішу картину старості з акцентом на інволюційних процесах, а доповнюють їх погрози Матусі відправити стару до геріатричного будинку.

Образ Бабусі, протиставлений решті дійових осіб, стає втіленням Іншого, навіть Чужого, адже «характерною рисою індивіда пограниччя є культурна маргінальність» [54], яка не дає йому змоги знайти власне місце в нових умовах. Репліки Бабусі в «Американській мрії» дають уявлення про бачення пізньої зрілості суспільством середини ХХ ст. Із цим віковим періодом нерозривно пов'язані стереотипи про глухоту і самотність літніх людей, поширеність серед них смерті від холоду або пожежі: «Більшість людей думають, що, коли ти стаєш старим, то ти повинен або замерзнути до смерті, або згоріти. Але ти цього не робиш... Коли ти стаєш старою, то не можеш поговорити з людьми, тому що люди шарахаються від тебе... Ось чому ти стаєш глухий – щоб не чути, яким тоном люди розмовляють з тобою. Ось чому ти йдеш і ховаєшся під ковдру у великому м'якому ліжку, тому що не хочеш чути, як будинок здригається від людей, які говорять з тобою таким ось тоном. Ось чому старі люди вмирають, зрештою» [220]. Зауважимо, що спостереження літньої людини демонструють переважно негативні вияви останнього етапу життя: «Старі скиглять, і плачуть, і відригують, голосно чвакають за столом; літні люди прокидаються посеред ночі з криком і розуміють, що вони навіть не засипали; а коли літні люди сплять, то вони намагаються прокинутися і не можуть... не можуть довгий час» [220].

Грунтовний і різноаспектний аналіз ранніх творів Е. Олбі здійснив В. Паверман. Та все ж важко погодитися з його твердженням про те, що Бабуся усвідомлює «безглуздість прожитих років на порозі смерті» [138, с. 76]. Її міркування про старість мають форму узагальнень і часто утрують дійсність («Старі дуже добре слухають; не люблять розмовляти; у них коліти та лавандові парфуми» [220]), що знеособлює гетерогенність старіння та нівелює позитивні риси, притаманні цьому процесу (напр., духовний та інтелектуальний розвиток). Витримані у дусі поетики театру абсурду або драматургії парадоксу, наведені міркування Бабусі не позбавлені іронічності: так, «старі мають право розмовляти самі з собою; це зовсім не боляче для ясен і навіть приємно», а ще вони – безсоромні [220]. В останній характеристиці літня пані має на увазі прямоту і чесність своїх вислов-

лювань, які дозволяють їй уникати лицемірства та ханжества дійових осіб середнього віку.

По суті, кожною реплікою Бабуся звинувачує представників молодшого покоління у байдужості, відсутності справжніх почуттів та егоїзмі, молодші ж вбачають у цьому тільки властиву літнім людям схильність постійно скаржитися. «Гадаю, старі люди геть не стримані. Мої очі дивляться у вічність, мій хребет, як цукрова цукерка; у мене крижаний подих, але кому потрібні мої скарги. Скарж старих ніхто не чує, тому що люди вважають їх тільки на це і здатними. І це тому, що люди похилого віку незграбні, в'ялі, жалюгідні, як самі скарги» [220]. Легко помітити, що Бабуся вдається до самостереотипізації, називаючи себе старою, яка з'їхала з глузду, кажучи, що вона вже не є жінкою й подібна до старого чоловіка, стверджуючи міф про десексуалізацію геронтогенезу. Одночасно з вуст Матусі та місіс Баркер лунають дискримінаційні висловлення про зайвість та безпорадність літніх людей. Місіс Баркер вже відправила свою стару матір у геріатричний будинок, а Матуся періодично погрожує Бабусі зробити те саме.

Коли Матуся з Татусем нарешті реалізують свою американську мрію – у них з'являється ідеальна дитина, Бабуся спаковує речі та непомітно спостерігає за персонажами. У фіналі її роль відчужується за традицією епічного театру – вона стає і персонажем, і автором, і глядачем. Її слова й завершують комедію: у них Бабуся зупиняє дію, проголошуючи неоднозначний «геппі-енд»: «Поки всі щасливі... поки всі мають те, чого хочуть... або, як їм здається, що хочуть» [220]. Роль Бабусі змушує замислитися над світобаченням старшого покоління, не зіпсованим цивілізаційним поступом.

Олбіанське уявлення про старіння в образі Бабусі в «Американській мрії» – складне й амбівалентне. Воно відображає особливості національного духу часу середини ХХ ст. і водночас суголосне думці, що «... більшою мірою пограниччя – місце, де відбуваються конструктивні процеси розвитку культури, місце, завдяки якому цивілізація набуває нових властивостей, тим самим маючи змогу до нормального життя у сучасному світі» [204, с. 93].

Через десять років після успіху «Американської мрії» Едвард Олбі написав п'єсу «Все скінчено», першою робочою назвою якої була «Смерть». Однак сюжет обертається не стільки навколо самої смерті, скільки навколо її очікування та виявлення ставлення

до неї живих. Олбі створив розлогу групу літніх дійових осіб, серед яких Дружина, Коханка, Друг, Лікар та Доглядальниця. Крім них, у п'єсі є й представники інших вікових груп – діти персонажа, який помирає, що досягли середнього віку. Однак сам помираючий, про якого говорять, на сцені не з'являється. Г. Злобін пояснює феномен його відсутності так: «Головна дійова особа – людина за сценою, яка помирає, непересічна особистість, що є антитезою до мертвої нікчемності родичів і близьких, які зібралися біля ліжка хворого в очікуванні його кінця» [78, с. 279]. К. Барнз метафорично визначає тематику твору як «формальний менует смерті» та «симфонію, яка іронічно звеличує панування смерті» [224]. Аналізуючи модель розвитку сюжету п'єси, Барнз наводить музичну паралель: він визначає композицію як вервечку оперних арій, сприйняття яких потребує значного рівня концентрації аудиторії.

З погляду ЛГ старші персонажі, зокрема Дружина і Коханка, є активнішими та динамічнішими за представників молодшого покоління, з якими вони перебувають у конфлікті. Так, Дружина (яка, між іншим, заявляє, що хоче вбити Дочку) та Коханка вчать Дочку любити, на що Дочка відповідає: «Я надто стара для цього» [136]. Доглядальниця наставляє Сина дотримуватися здорового способу життя (крім правильного харчування, вона рекомендує регулярний секс та помірне вживання алкоголю): «Тоді все буде в порядку. Ви дотягнете [до 60 років]. До того часу, коли вам буде пора вмирати. Немає сенсу його наближати» [136].

У драмі «Все скінчено» засвідчені вияви самостереотипізації літніх дійових осіб (Лікар, Коханка) і фрагменти «перегляду життя» (Дружина, Коханка, Лікар, Доглядальниця). Потужним маркером динаміки старіння є численні танатологічні рефлексії старших персонажів. Діалоги дійових осіб зводяться до обговорення уявлень про смерть та тлумачення її сутності. Наприклад, Лікар, найстарший серед усіх дійових осіб, порівнює її із застарілою хворобою. Як і Дружина та Коханка, він перебуває в міжгенераційному конфлікті зі своїми родичами. Дізнавшись про 86-річчя Лікаря, один із онуків передрікає йому швидкий кінець. Однак це не викликає у нього гніву: «Раптово я полюбив своїх катів... не буквально, звичайно, але мені захотілося пригорнутися до них... обійняти їх, бо ми шукаємо тепла і навіть любові тих, хто говорить нам, що ми повинні померти, що прийшов наш час» [136]. Вікова полярність згладжується мудрістю старшої людини, що водночас акцентує культурне пограниччя різних генерацій.

П'єса «Три високі жінки» принесла авторові премію Пулітцера в 1994 р. Заявлені у назві твору три високі жінки (92-річна А, 52-річна Б, 26-річна В) є уособленнями кризових вікових періодів однієї людини. Перша дія зосереджена навколо літньої А. Фізично вона вже дуже квола, але її когнітивні функції залишаються активними попри незначні провали у пам'яті: рефлексії про сучасне перемежовані спогадами про минуле «інтегрованого» плану, що формують лінію «перегляду життя» героїнею. На думку П. Мелленкемп, саме персонаж А є найцікавішим та найяскравішим персонажем «Трьох високих жінок»: «Вона постає втіленням самого життя, усвідомлення якого приходить з віком» [360, с. 325].

Подібно до попередніх творів, у «Трьох високих жінках» Олбі продовжує розробляти мотиви самотності та байдужості світу до людей літнього віку. Це виявляється на рівні узагальнень у монологів А. Водночас драматург ще різкіше підкреслює фізіологічні геронтомаркери, моделюючи тілесні кордони-обмеження: А страждає через нетримання сечі, усохлу кінцівку, пересувається за допомогою ходунків, зазнає різких перепадів настрою тощо.

Друга дія побудована за принципом «відсутньої присутності» персонажа: «А лежить на ліжку (насправді це манекен, на якого одягли маску, зняту з актриси, яка грає роль А), одягнена так само, як і А в першому акті. Ми повинні вірити, що це А. Киснева маска на обличчі сприяє цьому» [137]. Однак далі Олбі пропонує нехарактерне для абсурдистської традиції, в якій витримана поетика його п'єс, сюрреалістичне рішення образу А. Літня жінка з'являється ошатно вдягнутою, зовні здоровою та «дуже розумною під час цього акту» [137]. Персонажі Б та В не дивуються її появі, а згодом всі три героїні починають говорити про себе у множині першої особи «ми», формуючи єдиний образ. У фіналі п'єси Б та В визначають свій вік як найщасливіший період життя людини, але кульмінацією стає монолог А: «Найщасливіший момент? (Тепер до глядачів) Наближення до фіналу, я думаю; коли всі хвили найглибших страждань стихають, залишаючи запашний спокій, приходить час зосередитися на найбільшій біді – і тут все висвітлюється тим, що це кінець. Пройти до кінця і вийти, не втекти зо всім, звичайно, але ніби... стати поруч. Не та нісенітниця про друге народження, а просто можливість говорити про себе в третій особі й бути при здоровому глузді» [137]. Крім знайомого по п'єсах «Пісочниця» та «Американська мрія» ефекту відчуження при звер-

ненні персонажа до глядачів, вбачаємо у розв'язці драми досягнення протагоністкою внутрішньої гармонії та примирення з собою – А бере Б і В за руки і стверджує, що це і є найщасливіша мить життя [137].

Отже, репрезентації пізньої зрілості та процесів старіння у п'єсах Е. Олбі «Все скінчено» та «Три високі жінки» містять мотив вікової алієнації, яка є проявом культурного пограниччя. Олбіанську динаміку старіння формують міжгенераційні конфлікти дійових осіб та спогади літніх персонажів як вияв «перегляду життя», тоді як світоглядними геронтомаркерами є танатологічні рефлексії, вікові стереотипи та самостереотипізація. Попри натуралістичність у зображенні хворобливих соматичних процесів пізньої зрілості, олбіанська картина старіння репрезентує гідну й відверту старшу людину, носія духовних цінностей та модель для наслідування прийдешнім поколінням.

Американська драматургія від часу появи першого твору й до середини ХХ століття засвідчила, що протягом двох століть суспільне сприйняття старості зазнало виразної трансформації. У перших американських п'єсах геронтологічний мотив якщо і з'являється, то реалізується через другорядних персонажів і побічні сюжетні лінії. Образи літніх людей, репрезентовані у драматичних творах ХVIII і ХІХ ст., зокрема, п'єсах Р. Тайлера, Р. Манфорда, А. К. Моуетт, хоч подекуди й наділені негативними рисами, проте зберігають на собі відбиток пуританського світогляду отців-пілігримів, через що ставлення до них з боку інших персонажів шанобливе, нехай ця пошана і зумовлена не якостями персонажа, до якого її виявляють, а приписами тогочасних етичних норм. Досягши похилого віку, персонажі залишаються активними учасниками суспільного життя, більше того – подеколи виступають у громадсько-політичному житті так само активними, як і представники молодшої вікової групи, вони конкурентні завдяки своєму досвіду й навичкам, зберігають владу у родині й можуть впливати на майбутнє своїх дітей.

Ширшого інтересу проблема старіння набуває в контексті зображення *May/December romance*, яскравий приклад чого – п'єси «Жінка на все життя» та «Кохання під берестками» Юджина О'Ніла. Якщо в першому творі показана неспроможність і прире-

ченість такого союзу, яку літній чоловік сприймає із розумінням, то у «Коханні під берестками» автор підкреслює економічне підґрунтя різновікових шлюбів, пошук зиску молодого жінкою і деструктивний вплив, який матиме цей шлюб на все життя літньої людини. На прикладі Ефраїма Кебота показані владність і замкненість літньої людини як рис, які зумовлюють МК і стають на заваді можливості його конструктивного вирішення.

Славетні нащадки фундатора американської драми, класики театру США ХХ ст. – А. Міллер, Т. Вільямс та Е. Олбі – репрезентують у своїх творах такі (замовчувані раніше) проблеми старіння, як геронтофобію американського суспільства, проблеми пам'яті у літньому віці, трагедію «маленької людини», яка обирає самогубство, самотність та незатребуваність літньої жінки, інакшість старших дійових осіб.

У п'єсі «Смерть комівожера» Артур Міллер демонструє деструктивну модель старіння, яка виявляється через втечу від світу. Геронтоцентризм у пізній творчості А. Міллера, сформований специфікою функцій пам'яті та часу (флешбеки, марення), утворює амбівалентну картину старіння в американській драматургії другої половини ХХ ст. Проблеми літнього віку в п'єсах Теннессі Вільямса виразно представлені у дихотомії молодість/старість. Частотною моделлю стає образ самотньої літньої жінки або «старої діви». Загалом Т. Вільямс змальовує пізню старість у надзвичайно похмурих барвах – це час немічності й самотності, коли людина стає важким тягарем для своїх близьким і вже не живе, а доживає відведений їй час. В уявленнях про геронтогенез Едварда Олбі в п'єсах «Пісочниця», «Американська мрія», «Все скінчено» та «Три високі жінки» репрезентації пізньої зрілості та процесів старіння засвідчують вікову алієнацію старших дійових осіб, що є проявом культурного пограниччя.

Розділ IV. ПРОБЛЕМНО-СЕМАНТИЧНІ РИСИ ДИСКУРСУ СТАРІННЯ В ДРАМАТУРГІЇ США КІНЦЯ ХХ–ХХІ сс.

4.1. Жанрові особливості п'єси-спогаду

У геронтології спогади розглядаються як важливі для підтримки власного «я» літньої людини, хоча іноді вони мають міфотворчу основу – не так «служують вищому порядку, розв'язуючи конфлікти і упорядковуючи її життя» в контексті «перегляду життя», як допомагають збереженню цілісної самосвідомості людини похилого віку [260, с. 118]. З позицій ЛГ, процес старіння постійно змінює особистість, додаючи нові та інколи дивні риси до колись звичного «я», мінімізуючи побудову послідовних переглядів життя» [267, с. 22].

Спогади (інколи у формі флешбеків) становлять одну із основних складових дискурсу старіння у п'єсах низки американських письменників. Як ми з'ясували у Розділі III, такі техніки використовують А. Міллер у «Смерті комівояжера» та Т. Вільямс у «Скляному звіринці». Як зазначає А. Фаворіні, «сучасний театр – це театр пам'яті» [282, с. 32], а найповніше цю тезу реалізовує жанр п'єси-спогаду, в якій «майже завжди йдеться про старіння» [347, с. 199].

П'єси-спогади є драматичними творами, в яких протагоніст переповідає події, що виринають з його пам'яті. В іншому варіанті цього жанрового різновиду події на сцені відбуваються у спогадах персонажів-оповідачів, які можуть коментувати їх по ходу дії. Ремінісценції становлять основну або додаткову сюжетну лінію п'єси-спогаду. Вперше термін «п'єса-спогад» був ужитий відомим американським письменником для театру Теннессі Вільямсом, який за допомогою словосполучення *memory play* визначив жанрову природу проаналізованої вище драми «Скляний звіринець». Хоча до п'єс-спогадів часто звертаються в драматургії

XX ст. («Старі часи», «Нічия земля», «Зрада» Г. Пінтера та «Обережно: пам'ять!», «Спуск з гори Морган», «Зв'язки пана Пітерса» А. Міллера тощо), слід зауважити брак академічних досліджень цього жанрового утворення. Крім того, і у найновішій драматургії п'єси-спогади не є винятком: популярні вистави за творами «М. Баттерфляй» Д. Хванга, «Танці під час Лунази» Б. Фріла та «W;t» М. Едсон (всі три твори успішно екранізовані). Драма-спогад із ретроспективною композицією Пола Вогель «Як я навчилася водити машину» отримала у 1998 р. престижну Пуліцерівську премію. На думку В. Ліпскоум, жанр п'єси-спогаду є головним елементом сучасного драматургічного канону завдяки рухливості у часі, що сприяє конструюванню ідентичності [347, с. 193]. Припускаємо, що жанрове утворення п'єси-спогаду дозволяє підкреслити особливості біологічного, психологічного та соціального віку літніх дійових осіб, розбіжності між якими або інтеграція яких відображає сучасні процеси старіння у драматургії.

З одного боку, зарубіжні науковці (А. Фаворіні, В. Ліпскоум) завважають брак досліджень п'єс-спогадів у академічній літературі [282, 29; 347, 193]. Оскільки драматурги почали звертатися до використання цього жанрового різновиду переважно у минулому столітті, існують лише поодинокі розвідки, присвячені п'єсі-спогаду, зокрема дослідження П. Шредер «Присутність минулого у сучасній американській драмі» [400] та книга Дж. Мелкін «Театр пам'яті та постмодерністська драма» [355]. Петер Сонді також аналізує архітектоніку п'єс-спогадів (не виокремлюючи їх як драматичний жанровий різновид) на матеріалі творів Т. Вайлдера та А. Міллера у праці «Теорія сучасної драми» [171].

З іншого боку, драма як синтетичний жанр, що вимагає не лише роботи уяви реципієнта, а й сценічного втілення авторського задуму, постачає невичерпний матеріал для репрезентації віку, що постає актуальним для розуміння геронтогенезу в епоху глобального старіння населення. Тоді як А. Фаворіні завважає, що ремінісценції дійової особи є значущою складовою персонажу (подібно до її расової, гендерної та класової приналежності) [282, с. 29], стверджуємо, що п'єса-спогад надає матеріал для вивчення дискурсу старіння.

Художні прийоми, характерні для цього жанру, належать до поетики «неаристотелівської» або «відкритої» драми, різновидами якої є епічна та лірична форми. Спостерігаємо в епічній драмі

ХХ ст., розробленій Б. Брехтом, експериментування з боку як розважальної, так і повчальної природи драматичного твору. До розважальних експериментів німецький драматург відносить руйнування бар'єру між сценою і глядачем та залучення елементів «азіатського театру» [23, с. 49–51]. Серед повчальних інновацій Брехт висуває на перший план притчевість та багатовимірність феномену «очуження» [23, с. 51, 64]. Сучасний німецький науковець Б. Асмут вбачає в процесі епізації драми компенсацію відсутності «безпосередніх висловлювань думки автора» [11, с. 56]. Важливими вбачаються міркування Асмута щодо визначення «епічна драма» в аспекті коментування дії персонажами під час її виконання на сцені незалежно від хронотопу – дослідник стверджує, що тоді середньовічні різдвяні й великодні вистави також були епічними, так само як і сучасні фільми із супроводжувальним голосом оповідача [11, с. 58–59]. У сучасному драматургічному процесі також у межах п'єс з яскраво вираженим епічним началом нерідко діють такі процеси ліризації творів для сцени, як деформація часопросторових параметрів, ускладнена композиція, потужний вплив асоціативних зв'язків [26, с. 171]. Дослідниця постмодерністської драми Дж. Мелкін вбачає у поезиці театру пам'яті (сукупності п'єс з дихотомією минуле/теперішнє із сюжетом-колажем) такі композиційні засоби, як техніка пастішу, зруйнована перспектива, неоднозначна, майже завжди суперечлива, характеристика дійової особи, вторгнення у спогади нав'язливих асоціативних образів, накладання голосів-дискурсів [355, с. 9]. Стверджуємо, що репрезентації процесів старіння за допомогою спогадів уможлиблюють епізацію в драматургії. Підсумовуюючи теоретичні надбання класиків, Є. Васильєв завважує в епічній драмі сучасності наявність таких компонентів, як умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію [26, с. 170]. Відзначаємо дію епічних елементів, інколи у взаємодії з ліризацією, у п'єсах-спогадах та драмах з віковими аспектами старіння «Довга різдвяна вечерея» Т. Вайлдера, «Водій міс Дейзі» А. Урі, «М. Баттерфляй» Д. Хванга, «Прайдз Кроссінг» Т. Хау та «W;t» М. Едсон.

В американській драматургії першої третини ХХ ст. філософське розуміння онтогенезу й геронтогенезу як його етапу чи не найповніше репрезентоване в одноактівці Торнтон Вайлдера «Довгий різдвяний обід» («The Long Christmas Dinner»), яка

з'явилася у 1931 р¹. Назва п'єси має символічне значення, що розкривається завдяки репліці однієї з дійових осіб – будучи ще молодою, вона прагне, аби все життя було як «один суцільний різдвяний обід». У такій формі й побудована п'єса. Її сюжет – це циклічне повторення святкового обіду в тій самій залі будинку родини Байярдів протягом 90 років, що надає творові епічного характеру. За цей час перед глядачем/читачем проходить чимало персонажів: одних він бачить уже старими й вони майже одразу помирають (бабуся Байярд); інші на його очах старішають й помирають (Люсія); ще інші – народжуються (з'являються крізь двері, прикрашені квітами та фруктами, які символізують народження), дорослішають та помирають (Чарльз) – проходять крізь символічні двері смерті, задратовані чорним оксамитом.

П'єса Т. Вайлдера новаторська і за змістом, і за формою. Розтягнення дії драматичного твору на 90 років дає змогу спостерігати за народженням і старінням дійових осіб, що має неабияке значення для ЛГ. До того ж, у п'єсі представлений і жіночі, і чоловічі варіанти старіння, що відкриває можливості для зіставлення їх сприйняття в тогочасному суспільстві.

Найбільше у п'єсі образів літніх жінок: одразу літньою жінкою постає перед читачем матуся Байярд. Вона в білій перуці (атрибут, який має одягти у п'єсі кожен персонаж, що досяг старості) й сидить на кріслі-качалці, що свідчить про її фізичну немічність. Вона постійно згадує минуле – часи, коли була молодою, і коли життя значно відрізнялося від того, яке ведуть її діти: «Моя люба Люсія, а я ще ж пам'ятаю ті часи, коли навколо скрізь жили індіанці. А я вже була не дівчинкою. І я пам'ятаю, як на інший берег Міссісіпі нам доводилося переплавлятися на плоту... Я була Женев'євою Вейнрайт. Моя мати була Фейс Моррісон. Вона була дочкою фермера із Нью-Гемпшира. І вона вийшла заміж за молодого Джона Вейнрайта»... [186]. Чим старшою стає матуся Байярд, тим глибше в минуле звертається її погляд. Остання її репліка перед тим, як зникнути зі сцени – «Мені було десять, коли я сказала своєму брату...» [186].

Місце літньої жінки за святковим столом займає Люсія, і цикл повторюється – надходить її черга вдягати білу перуку. Тоді й вона

¹ З 2014 р. йде балетна вистава на музику Антоніо Вівальді за мотивами п'єси Вайлдера у виконанні «Київ Модерн-Балету». Лібрето, хореографія та постановка – Раду Поклітару.

починає жити спогадами («інструментальними» за своїм змістом): «Навіть я пам'ятаю, коли в місті була одна мощена вуличка. І це добре, якщо де-не-де траплялися дерев'яні містки...» [186]. Місце Люсії, коли настає її час померати, займає Леонора, і так би тривало й далі, якби її дочка Люсія не залишила батьківський дім і не поїхала з чоловіком жити на узбережжі, старший син не загинув молодим на війні, а молодший не посварився з батьком і не поїхав з дому. Ці сюжетні перипетії маркують відхід від патріархально-традиціоналістської життєвої парадигми американців по ходу історичного плину часу. Причиною міжгенераційного конфлікту у п'єсі стає небажання сина продовжувати батькову справу, як свого часу Чарльз продовжив справу власного батька Родеріка. Врешті Чарльз прагне повернення сина й готовий його пробачити, однак сюжет «блудного сина» цього разу не дістає щасливої розв'язки: батько й син не встигають примиритися, Чарльзові доводиться вийти в чорний портал.

З погляду гендерної відмінності геронтогенезу цікавим є те, що жінки у п'єсі старіють швидше, ніж чоловіки, але при цьому живуть довше. Чарльз одягає сиву перуку пізніше за свою дружину Леонору й сестру Женев'єву, однак Леонора швидко після того залишається вдовою, як до того й Люсія жила без Родеріка, а ще раніше втратила свого чоловіка матуся Байярд. Кожна із цих жінок на схилі літ залишається без чоловіка. Це відображає загальну фізіологічну особливість старіння: ознаки віку у жінок справді з'являються раніше, ніж у чоловіків, натомість їхня тривалість життя довша.

Цікавий матеріал для ЛГ дають і образи літніх самотніх жінок – Женев'єви, сестри Чарльза, й тітоньки Еменгарди. Пообіцявши своїй матері, що все життя проведе разом із нею, Женев'єва і справді не вийшла заміж і залишилася старою дівою. Старіючи, вона демонструє, що стала носієм жіночої мудрості свого роду. Коли гине син Леонори, Женев'єва повторює фразу, яку свого часу її мати сказала після втрати Леонорою первістка – «Тільки час, тільки плин часу може допомогти в цьому» [186] (повторення реплік – прийом, який автор дуже широко використовує у п'єсі для підкреслення циклічності часу). Час справді допомагає – але він і змінює людей у цьому будинку. У різні вікові періоди свого життя вони відчують його перебіг по-різному. Чарльз у період своєї дорослості заявляє, що час біжить, однак залишившись старим

у будинку, звідки вже пішли його діти, він нарікає, що час тягнеться дуже повільно. Це одна із суб'єктивних ознак старіння: перебіг часу сприймається літніми людьми по-іншому, видається повільнішим, ніж в юності й дорослості.

Час змінює і Женев'єву. Тепер уже літня жінка, стара діва, вона жалкує за тими можливостями, які вона не використала у молодості. Це змушує її тікати з дому Байярдів – будинку, який колись вона дуже любила. «Я не можу цього витримати. Я не можу цього витримати більше. Я їду звідси. І не тільки через сажу, яка проникає крізь усі стіни цього дому. Мене переслідує думка про те, що було і що могло би бути тут. Здається, час у цьому будинку перемелюється в нікуди. Моя мати померла вчора, а не двадцять п'ять років тому... О, я хочу жити й померти за кордоном. Так, я стану звичайною старою дівою з Америки, яка буде жити, а потім помре десь у пансіоні в Мюнхені або Флоренції» [186]. Її поведінка демонструє деструктивну модель старіння: її Я-концепція розпадається, життя видається їй даремним і змарнованим.

Іншу модель старіння демонструє Еменгарда – далека самотня родичка, колишня вчителька, яку Байярди запросили жити до себе. Вона також не вийшла заміж і не має дітей, однак знаходить радість і задоволення у турботах про дітей Леонори і Чарльза. Коли вона разом із Чарльзом вперше підходить до чорного порталу, усвідомлення того, що Леонора її потребує, змушує стару повернутися. «Кузино Еменгардо, ви маєте одужати і допомогти мені виходити Чарльза» [186], – просить Леонора. Їй Еменгарда допомагає. Врешті вона все ж залишається в домі Байярдів самотньою – всі, хто лишився живим, поїхали з нього, щоб почати новий цикл у новому будинку. Однак Еменгарда до останнього знаходить життєву радість у турботах про своїх родичів і у їхніх згадках про неї. Завершує п'єсу сцена, у якій Еменгарда виходить через чорний портал, шепочучи імена Леонориних дітей, яких допомагала виховувати.

У перспективі рецептивної естетики демонстрація Вайлдером персонажів у літньому віці як незмінних ідентичностей упродовж всього перебігу їхніх життєвих відрізків знешкоджує ейджистський міф щодо особистісних змін у старості: «Коли глядачі спостерігають за повним життєвим циклом численних персонажів протягом декількох хвилин, їм простіше прийняти неминучість процесу старіння і поставити під сумнів стабільність власного «я», яке переживає цей процес» [345, с. 159].

Зачарований експериментом Вайлдера, який наглядно стверджує теоретичну можливість зобразити «буття, яке дорівнює часові і проживається в рефлексіях», П. Сонді визначає п'єсу «Довга різдвяна вечеря» як профанну містерію про час [171, с. 112, 117]. Епізація драматичної дії відбувається за допомогою ліричного елемента сценографії – чорного порталу.

Серед драматичних жанрів п'єса-спогад вирізняється особливим конструюванням часу. Аналіз історії театру та драматичних експериментів ХХ ст. дозволив німецькому теоретику Петеру Сонді зробити висновок, що «часовою структурою драми є абсолютний перебіг в теперішності, у якому видимим є щоразу лише певний момент теперішності» [171, с. 111]. За допомогою часу як «змінюючої сили» п'єса-спогад здатна утворити із різних темпоральних відрізків драматичну єдність як континуум або безперервну тривалість життя дійових осіб [171, с. 114–115]. Аттіліо Фаворіні стверджує, що спогади функціонують у драматичному творі подібно до містка між духом та розумом [282, с. 31]. На матеріалі п'єси Т. Вайлдера «Довгий різдвяний обід» П. Сонді вказує на дві форми виникнення драматичного твору (монтаж і драматизація), кожна з яких «свідчить про один і той самий намір завдяки цій розбіжності створити можливість для якомога інтенсивного пізнання минулості часу» [171, с. 115]. Американська вчена П. Шредер продовжує розвивати ідеї П. Сонді на матеріалі драматургії США ХХ ст., аналізуючи розмаїття альтернативних часових форм. Так, паралельне існування минулого як з точки зору теперішнього, так і в контексті минулого дослідниця визначає як драматичний прийом «повторного руху у зворотному напрямку» (*repeatedly retrograde*) [400, с. 28].

П. Шредер узагальнює репрезентації минулого у драмі у 1) давньогрецькій або лінійній традиції; та 2) британській або циклічній, що бере свої витоки у середньовічному жанрі мораліте [400, с. 14–16]. Якщо для давньогрецької моделі властиві експозиційні техніки, необхідні для встановлення причинно-наслідкових зв'язків (прологи; коментарі хору, вісників, посланців, пастухів тощо), то для британської моделі характерна ширша палітра драматично-театральних засобів (панорамність дії; багатофункціональність декорацій; додаткові сюжетні лінії; прямі звернення до аудиторії; репліки убік; прийом «п'єси-у-п'єсі»; пантоміма) для встановлення кореляції тодішності та теперішності та формування темпоральної одночасності дії. Дослідниця спостерігає амбіва-

лентне ставлення до минулого в історії американської драматургії (з одного боку, відсутність коренів, а з іншого – конструювання власного минулого), що формує контроль минулого над теперішнім [400, с. 21–24].

У 1988 р. Альфред Урі отримав Пулітцерівську премію за п'єсу «Водій міс Дейзі» («Driving Miss Daisy») – твір, особливо цікавий з погляду ЛГ, оскільки у драматичній формі ілюструє своєрідну модель вікової динаміки старіння. Події п'єси розгортаються протягом 25 років, що дає змогу простежити вікові трансформації дійових осіб у перспективі чверті століття: від молодого похилого до старого похилого віку. Композиційно цей невеликий твір (на 50 сторінок) побудований як серія драматичних замальовок-віньєток (під час аналізу було виокремлено 19 сцен, кінець кожної з яких позначений драматургом затемненням, а початок наступної – променем світла, який падає на дійову особу в нових обставинах). Прийом монтажу допомагає авторові надати епічності драматичному твору, досягши плавного, безперервного плину подій.

Протагоністом п'єси А. Урі є вдова Дейзі Вертан з американо-єврейської родини. На початку п'єси їй 72 роки. Зав'язкою драматичного твору стає помилка, якої припустилася ця незалежна жінка, колишня шкільна вчителька, під час керування автомобілем. Її син – успішний бізнесмен Булі Вертан – наймає водія, афроамериканця Хоука Коулберна, який має возити літню пані. Це викликає її незадоволення: Дейзі Вертан – горда жінка, яка й на пенсії зберігає дещо неприступну манеру спілкування вчительки початкової школи. 60-річний Хоук також постає перед читачем гідною людиною. Він поступово долає опір і певну ворожість своєї шефіні та її небажання користуватися його послугами.

Дейзі, яка і на пенсії не виходить із ролі педагога, скеровує дії свого водія і навчає його грамоті, займаючи лідерську позицію у їхніх стосунках. З іншого боку, Хоук поступово стає в них повноправним партнером. Виявляючи повагу до літньої пані, мовчазний за характером Хоук відстоює власні погляди та по-своєму «навчає» підопічну й опікується нею. За спостереженням Б. Brentлі, обидва персонажі мають чимало спільного, зокрема почуття гідності та належності до етнічної та релігійної меншини [244]. Фінальна сцена п'єси відбувається у геріатричному будинку, куди Булі привозить 85-річного Хоука провідати майже сторічну Дейзі. Саме тоді головна героїня зізнається колишньому водієві, що він – її найкращий

друг. Популярність п'єси А. Урі в американському контексті значною мірою зумовлена саме неочікуваністю дружби літньої єврейської вдови та її старіючого афро-американського водія у досить сегрегованому суспільстві американського Півдня. Про це свідчать численні рецензії на театральні постановки різних періодів. Так, наприклад, в огляді вистави 2010 р. зазначено, що глядацьку рецепцію визначають відчуття взаємної опіки та прихильності, несподіваних з огляду на соціальні та етнічні відмінності між персонажами [244].

Вважаємо, що наріжним каменем драматичного твору А. Урі є досить продуктивна внутрішньопоколінна та міжпоколіннева комунікація, на якій побудовані стосунки дійових осіб. Система відносин дійових осіб п'єси «Водій міс Дейзі» прочитується через прийом подвоєння. Подвоєний код спостерігається у парах Дейзі та Хоук, Булі та Хоук, Дейзі та Булі. Виняток становить остання сцена драми, в якій три персонажі збираються разом, однак і тут акцентована швидше взаємодія Дейзі та Хоука, ніж поліфонія усіх дійових осіб. Стосунки Дейзі та Хоука ілюструють модель літературних двійників, які віддзеркалюють один одного та поєднують у собі такі риси, «які дають змогу бачити їх інваріантну основу» [117, с. 438]. Художнього зрощення на перший погляд діаметрально протилежних образів (жінка / чоловік, єврейка / афро-американець, хазяйка / найманець, освічена / неграмотний) автор досягає завдяки тривалості розвитку дії – 25 років. З позиції ЛГ вагомими є також взаємини Дейзі з сином, оскільки вони реалізують теми догляду за літніми батьками та процес входження у старіння «дітей».

В експозиційній сцені твору Дейзі Вертан у літній сукні та на підборах здається втіленням ідеалу концепції «успішного старіння»: «Її зачіска, одяг, хода та манери свідчать про внутрішню настороженість, дратівливість та кипучу енергію. Вона виглядає цілком здоровою» [428, с. 1]. У стосунках із сином вона дотримується тієї самої політики, що і з рештою людей – впевнена, незалежна та дещо дистанційована. Наприклад, коли Булі «закидає першу вудочку» щодо того, аби найняти особистого водія для Дейзі, він дотримується поблажливої манери спілкування із матір'ю: «Мамо, ми мусимо найняти тобі водія» [428, с. 2]. На що Дейзі миттєво реагує запереченням нав'язаної опіки: «Ні, не мусимо. Це стосується лише мене» [ibid.]. Її подальші аргументи, доволі вагомими,

засвідчують прагнення зберегти самостійність і контроль над власним життям. Дейзі зауважує: «Як ти галантно нагадав, мені 72 роки і я – вдова, втім, допоки не переписали конституцію і мене про це не повідомили, я маю свої права» [428, с. 4]. Оскільки «власне старіння мислиться як безперервна боротьба за збереження середнього віку» [102, с. 104], узвичаєний спосіб життя дозволяє літній людині якнайкраще адаптуватися до змін, які відбуваються навколо та всередині неї. І хоча мати із сином мило кепкують один з одного, Дейзі вимагає серйозного ставлення до свого рішення. З точки зору міжпоколінневою взаємодії варто відзначити у п'єсі шанобливість сина у стосунках із літньої матір'ю. Традиція шанобливого ставлення до старших властива культурам Сходу, зокрема єврейській, носієм якої є сімейство Вертан. Тому 40-річний Булі по відношенню до своєї матері є чемним, люблячим, терплячим, хоча у його ставленні є й певний гумор та частка патерналізму. Спочатку Булі наполягає на тому, аби мати почала користуватися послугами водія, а під кінець – на розміщенні 90-річної Дейзі з ознаками помірних когнітивних порушень у геріатричному будинку. Характерно, що попри чемність свого сина ще в період пізньої дорослості Дейзі передбачає таке своє майбутнє. Навідуючи могилу на цвинтарі, Дейзі з Хоуком погоджуються, що за нею краще доглядати членові родини, а не службі постійного догляду. Ніби між іншим літня пані додає: «Я цього не дочекаюся. Булі віддасть мене на постійний догляд ще до того, як я оклякну» [428, с. 19].

Дейзі буде свої стосунки з Хоуком на тих самих принципах, що і з сином. Передусім вона вимагає чіткого визначення «меж» втручання в її життя. На репліку водія «У нас скінчилася кава та Галя для посуду» вона відповідає питанням: «У нас?» [428, с. 9]. У такий спосіб вона ставить під сумнів хитку можливість розвитку їхнього партнерства. Заощадлива з дитинства, Дейзі переконує Хоука, що її «не проведеш» [428, с. 12]. Значущим є епізод з уціненою банкою консервованого лосося за 33 центи: впевнена, що Хоук поцупив з її комори недоторканий запас, вона викликає Булі, аби той допоміг звинувати водія у крадіжці та позбутися його. Поява Хоука з новою банкою лосося та поясненнями спантеличує господиню, що вводить у п'єсу додаткові расові імплікації. Роздуми водія про расову дискримінацію змінюють ставлення літньої жінки до расового питання та впливають на колишні етнічні упередження. Врешті Дейзі, на відміну від сина, навіть відвідує звану вечерю

на честь Мартіна Лютера Кінга. Тож літня жінка виявляє здатність переоцінювати погляди, яких дотримувалася багато років, і змінюватися. Натомість її син такої зміни боїться. Один із його монологів розкриває побоювання Булі втратити ділових партнерів, якщо ті дізнаються про прихильність родини до лідера чорного руху.

Кульмінація п'єси відбувається у 17-му епізоді. Головна героїня на певний час втрачає зв'язок із реальністю і починає жити минулим: їй видається, наче вона все ще працює вчителькою, і школярі чекають на неї. Хоук вперше бачить раніше завжди охайну та вишукану хазяйку схожою на короля Ліра у вигнанні. Водієві вдається заспокоїти Дейзі та повернути до реальності, але тепер очевидними стають незворотні когнітивні вікові зміни.

Важливим у контексті досліджень з ЛГ є і портрет Хоука Коулберна. Уперше читач зустрічається з ним, коли чоловік приходить на співбесіду з Булі. Він є типовим носієм афро-американської культури, що виразно відчувається з його мовлення – це «black vernacular» або афро-американський діалект американського варіанту англійської мови [29, с. 70]. Це важливий момент для розуміння назви п'єси: в традиції американського Півдня звертання слуги до хазяйки має виявляти пошану. Зауважимо, що в оригіналі назва п'єси містить герундій *driving*, що перекладається іменником із процесуальним значенням. Це надає назві глибшого метафорично значення: Хоук не тільки є водієм автомобіля міс Дейзі, а й скеровує її життя.

Одна із реплік Хоука відкриває соціальний аспект п'єси й підкреслює властиві соціуму ейджистські стереотипи. Він звинувачує суспільство американського Півдня 1950-х років у віковій дискримінації: «Станьте на мо' місце, міста Вертан, та пошукайте роботу. Наймають молодих, якщо наймають чорних...» [428, с. 6]. Водночас водій і сам дозволяє собі ейджистську ремарку, запитуючи Булі, чому потрібно возити його матір: «В неї трохи їде дах? Це з ними трапляється у старості» [428, с. 8]. Подолавши першу кригу у стосунках із Дейзі менше ніж за тиждень, Хоук зазначає у телефонній розмові з Булі: «Он як, всього за шість днів. Стільки знадобилося Богу, аби створити світ» [428, с. 14]. Він уособлює всі найкращі риси справжнього друга – відданий, терплячий, вибачливий і турботливий. Дії водія виходять далеко за межі посадових обов'язків. Так, наприклад, коли в місті вимкнулося живлення через снігову бурю, водій відвідав Дейзі, якій далеко за 80, та допома-

гав по господарству. З часом Хоук також старіє. Соматичні геронтомаркери у його образі спостерегаємо в епізоді подорожі до Алабами. На вимогу Дейзі зробити зупинку на заправці Хоук рішуче відмовляється, мотивуючи це расовою дискримінацією – у 60-ті роки чорних не скрізь пускали в туалет: «Я вам не якійсь пущьвірінок, за яким слід повсюди наглядати. Мені майже 72 роки, і я знаю, коли мій міхур повний, тому я спускаюся за дорогу і заберу ключі від машини цього разу. І по всьому» [428, с. 32]. Портрет Хоука доповнюється новими рисами під час його розмови із Булі, коли він у дипломатичній формі вибиває собі підвищення заробітної плати. У цій розмові очевидним стає, що Хоук також змінюється, спілкуючись із Дейзі, а отже, руйнується ейджистський стереотип про те, що літнім людям важко навчатися й засвоювати нове. Передостання сцена драми репрезентує динаміку старіння 85-річного Хоука на тлі 65-річного Булі: колишній водій, який уже не може керувати автомобілем, носить товсті окуляри й ледве човгає, але й рухи «молодого старого» Булі значно сповільнені.

У п'єсі на прикладі образу міс Дейзі представлені наступні періоди геронтогенезу за класифікацією Г. Крайга [цит. за 35, с. 292]: 1) ранньостаречий вік (60–70 років); 2) середньостаречий вік (71–80 років); 3) пізньостаречий вік (81–90 років). Перша частина п'єси демонструє поступове старіння (від англ. «growing old») головної героїні під час налагодження та початкового етапу розвитку її стосунків з водієм. За 12 років, які минають від знайомства Дейзі з Хоуком, обидва персонажа репрезентують активні стратегії старіння: Дейзі власноруч поповнює запаси та доглядає могилу чоловіка, а доти неписьменний Хоук вивчає літери і починає читати. Початок періоду довголіття у Дейзі характеризується ознаками фізичної інволюції, які проявляються на тлі її інтелектуального й духовного розвитку: хоча фізично вона починає згасати, але її когнітивні процеси ще в порядку, тому, переконана Хоуком, вона змінює своє раніше упереджене ставлення до афро-американської меншини. У 17-ій сцені проявляються перші симптоми помірних когнітивних порушень, а в останній сцені у геріатричному будинку вона постає вже слабкою та всохлою, хоча й доволі жвавою для свого віку.

Старіння стає своєрідним «випробувальним циклом» (за термінологією Б. О. Костелянца) для всіх дійових осіб п'єси «Водій міс Дейзі». Не винятком є і Булі Вертан, який дещо жартівливо скаржиться на інволюційні зміни у свої 60 років [428, с. 39]. Водночас

його слова свідчать про обрану активну стратегію старіння – за видатні досягнення Ділова Рада міста Атланта навіть обрала Булі людиною року.

Тож дійові особи п'єси «Водій міс Дейзі» А. Урі ілюструють три періоди пізньої дорослості, поєднуючи віковий аспект із гендерним та етнічним. У ній продемонстровано, як завдяки дружнім партнерським стосункам двоє літніх персонажів реалізують концепцію «успішного старіння»: їхній розвиток не припиняється навіть у період пізнього онтогенезу – довголіття. Світоглядним геронтомаркером п'єси стає метафора «старість – це подорож»: героїня духовно зростає і значною мірою – завдяки наполегливості й турботливості водія, який порушує впорядкованість її життя. Портрет літньої протагоністки знижує асоційованість «третього віку» зі старечою деменцією. Завдяки продуктивній взаємодії геронтоперсонажів формується та підтримується конструктивна система соціальних зв'язків (Дейзі/Хоук), тому вони не опиняються в ізоляції, яка тільки пришвидшує згасання літньої людини. Тривалість дії у чверть століття надає творові епізуючого характеру, який також підживлюють спогади дійових осіб («інтегративні» за своїм змістом). Подібно до «Довгої різдвяної вечереї» п'єса «Водій міс Дейзі» демонструє відкритий фінал, який спонукає до рефлексій про тривалість життя та невблаганність людської конечності.

Зображенню людських стосунків тривалістю у півстоліття А. Р. Герні присвячує п'єсу «Любовні листи» («Love Letters», 1988), яка потрапила у фінал Пулітцерівського конкурсу. Драма «Любовні листи» представляє епістолярні «діалоги у двох частинах». За авторським задумом, головні персонажі твору – Мелісса Гарднер та Ендрю Мейкпіс Ледд III – сидять на сцені та зачитують вголос власні листи, в яких промайнуло ціле життя. П'єса Герні надзвичайно популярна і затребувана в американському театральному просторі (вистави йдуть щороку в різноманітних колективах), що зайвий раз свідчить, наскільки актуальним для сучасної американської літератури залишається використання елементів епістолярного жанру [152, с. 39, 136]. Епістолярна композиція п'єси зумовлює епізацію драматичного тексту, що дозволяє простежити динаміку розвитку мережі персонажів, тому числі й їхні геронториси.

У сюжетному плані наявний прийом контрастивного паралелізму: представники заможних родин, закохані один в одного зі шкільних років, Мелісса та Енді уособлюють два протилежні об-

рази життя. З одного боку, стрімкий темп життя Мелісси (яка виходить заміж за іншого, не дочекавшись з війни Енді), її поривання й метушня, які зруйнували її шлюб та особистість, призводять до невиліковного пияцтва та смерті у молодому літньому віці. З іншого боку, Енді упертою працею реалізовує всі свої амбіції, зокрема, стає сенатором та створює власну сім'ю. У доволі зрілому віці, який Хепворт визначає як «входження в старіння», персонажі зустрічаються, і між ними спалахує фізична пристрасть, однак через політичну кар'єру Енді таємні зустрічі доводиться зупинити. З точки зору ЛГ цей сюжетний поворот є вагомим, оскільки обидва персонажі підводять підсумки, ніби «переглядаючи життя». З листа Мелісси: «Найбільше питання у тому, хто я зараз? З цим непросто. Я постійно думаю про той дивний світ, в якому ми вирости. Як вийшло, що він створив нас обох? Тебе – вірного, чесного слугу народу, і мене – цинічну, хтиву, стару повію, яка спилася. Найкраще і найгірше – це ми» [47]. Якщо ремінісценції Енді здебільшого «інтегративного» типу, то спогади Мелісси «інструментальні», «захисні/ескапістські» та зрештою, «нав'язливі». Текст драми не позбавлений ейджистських ремарок, на кшталт засуджуючого зауваження Мелісси про шлюб своєї літньої матері («Ти чув, що моя мама знову вийшла заміж? Це у вісімдесят два роки-то!») або її коментар з приводу зовнішності Енді під час передвиборчої кампанії, в якому прочитується реалізація американської концепції «успішного старіння» («У свої п'ятдесят п'ять – важливий і висушений, в костюмі, зшитому на замовлення, у гарній спортивній формі»). Попри своє незадоволення та буркотіння Мелісса залишається романтичною дівчиною для Енді, його «загубленою принцесою з Країни Оз». В останньому листі, адресованому матері вже покійної Мелісси, Енді нарешті відкрито зізнається у вічній любові своїй коханій. Композиційно текст «Любовних листів» є суцільним епістолярним монтажем, скомпільованим з уривків нотаток подяки, приватної кореспонденції та святкових листівок дійових осіб (хоча часто з недотриманням правил епістології). Завдяки своїй архітектоніці драма А. Герні дозволяє вивчати особливості молодого літнього віку в контексті тяглості онтогенезу.

Крім Пуліцерівської премії за п'єсу А. Урі «Водій міс Дейзі» 1988-й рік запам'ятався театралам прем'єрою драми «М. Баттерфляй» («M. Butterfly») американця китайського походження Девіда Генрі Хванга. За два роки до того американська газета «Нью-Йорк

Таймз» друкує статтю «У Франції двох ув'язнено за шпигунство: дивна справа» [234]. Того ж року молодий драматург Д. Г. Хванг пише п'єсу «М. Butterfly» на матеріалі «дивної справи» французького дипломата Бернара Бурсіко та його кохання. Через два роки відбувається прем'єра вистави у «Національному Театрі» (м. Вашингтон), а ще через місяць драму починають ставити у «Театрі Юджина О'Ніла» на Бродвеї із рекордною кількістю 777 вистав. «М. Баттерфляй» є фіналістом престижної нагороди Пулітцера США 1988 р. Крім того, у 1993 р. виходить художній фільм за однойменною назвою на основі кіносценарію, написаного автором п'єси.

Подібно до «Водія міс Дейзі», п'єса Хванга зосереджена на зображенні літньої людини: в центрі уваги – художньо трансформована біографія колишнього французького дипломата, вигаданого письменником 65-річного Рене Галлімара, який перебуває у тюремній камері. Сюжет розгалужується на дві лінії: в одній з них Галлімар «переглядає своє життя» у тюремній камері; в іншій – за допомогою флешбеків протагоніст постає молодим дипломатом. Якщо А. Урі конструює історію Дейзі у лінійній (хоча і перервній) хронології, то Д. Хванг представляє дещо хаотичну, неупорядковану мережу подій, обумовлену в експозиції Галлімаром наступним чином: «Безперервно ночами я сиджу усамітнено у своїй камері, переглядаючи нашу історію у себе в голові, завжди у пошуках нової кінцівки: мою честь врятовано, а вона нарешті повернулася до моїх обіймів. Та я уявляю вас – моїх бездоганних глядачів, – які розуміють мене і навіть трохи заздять» [324, с. 4].

Скандальна історія дипломата починається з його кар'єри у Пекіні, де Галлімар знайомиться з оперною співачкою Сонг Лілінг, закохується в її образ та навіть зав'язує інтимні стосунки, не свідомий того, що в традиційній китайській опері всі жіночі партії виконують виключно чоловіки. Сонг пильно приховує свою ідентичність, оскільки він шпигує за Галлімаром на користь Китаю. Зв'язок між білим чоловіком та східною «жінкою» триває довгий час, навіть після повернення дипломата у Францію. Міцно закоханий в образ, так майстерно створений талановитим актором, навіть після звинувачення у шпигунстві Галлімар відмовляється вірити фактам та не впізнає «кохану» в акторі без гриму та в чоловічому одязі. Н. Висоцька тонко прочитує контрорієнталістський дискурс п'єси: «Хванг не просто викриває цей стереотип [Захід/чоло-

віча роль, а Схід/жіноча роль – А.Г.] як такий, що не відповідає дійсності, але й перевертає його: справжньою «мадам Баттерфляй», трактованою як згусток покори, відданості, безмовного й жертвовного кохання, зрештою виявляється не східна жінка, а західний чоловік» [31, с. 445]. Усвідомлення зради образу своєї ідеальної жінки призводить головного героя до самогубства у фіналі драми.

Особливістю п'єси-спогаду «М. Баттефляй» є те, що її епічне тло формують переважно ретроспективні сцени-спогади головного персонажа та, власне, безпосередні звернення протагоніста до аудиторії. Драматична дія часто переривається зверненнями Галлімара і навіть Сонг до глядацької аудиторії та інтерактивністю уявного друга протагоніста. Наративні стратегії сюжетної лінії сформовані завдяки спогадам Рене Галлімара, «перегляд життя» якого змушує літню людину (таким протагоніст постає в обрамленні твору) визначити своє майбутнє. Структуру п'єси-спогаду можна визначити наступним чином: в експозиції (1–3 сцени) дія відбувається в теперішньому Галлімара; наступні сцени перемежовані у рендомному порядку – флешбек / в'язниця, що дозволяє говорити про пунктирне обрамлення твору. Зауважимо, що інколи спогади центрального персонажа передані у наративній формі (зокрема, коли протагоніст пригадує себе дитиною або підлітком), без перенесення сценічної дії у минуле. Перший флешбек повертає час у 24-річчя персонажа у Франції, але більшість епізодів в ретроспекції відбуваються в Пекіні у віці 38–44 років Галлімара, у період нормативної кризи дорослості, однією з передумов якої є початок старіння [35, с. 264]. Історія кохання протагоніста не переривається і після його повернення на батьківщину, куди приїжджає і Сонг за наказом китайської спецслужби. Дія завершується в ілюзорній тюремній камері, де головний герой скоює ритуальне самогубство, а в другій частині сцени присутня постать Сонг/а. Н. Висоцька так підсумовує архітектоніку драми: «Перед нами драматургія не арістотелівського, а брехтівського типу, з нелінійною фрагментованою структурою, миттєвими «перестрибуваннями» дії між віддаленими хронотопами, змішуванням «реального» та «ілюзорного» (це особливо суттєво у творі, побудованому на ілюзії), періодичними виходами акторів зі своїх ролей заради безпосереднього звертання до глядачів» [31, с. 446].

Крім неприхованого впливу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» на зміст хвангівського твору (що на композиційному рів-

ні зумовлює наявність сценок «п'єса-у-п'єсі») у п'єсі-спогаді відчувається перегук із міллерівською драмою «Смерть комівоаяжера»: спільним знаменником є трагедія «маленької людини» комівоаяжера Віллі Ломана і клерка дипломатичної служби Рене Галлімара. Крім того, обидва персонажі дарують панчохи у подарунок коханим. Подібно до протагоніста Міллера, головний герой Хванга розмовляє з уявним відсутнім другом, вплив якого на Галлімара був і залишається визначальним. Обом драматичним творам притаманна оніричність сюжетної лінії.

З точки зору ЛГ образ протагоніста важливий не лише у драматичній площині «тут і зараз», а у флешбеках. Так, при обговоренні китайців Галлімар з дружиною зауважують на використанні прикметника «старий» з боку мешканців Піднебесної до самих себе, що дає В. Ліпскоум підстави вважати п'єсу «М. Баттефляй» по суті ейджистською [347, с. 32]:

ХЕЛЬГА: Що це каже мадам Сю? «Ми – дуже стара цивілізація». Не розумію, це вона каже про країну, чи про себе.

ГАЛЛІМАР: Скільки я тут є, всюди щодня чую, яка *стара* ця культура. Мабуть, вони не здогадуються, що «старий» може бути синонімом до «маразматичний» [324, с. 18].

Аналізуючи театральну виставу за п'єсою Хванга, В. Ліпскоум зауважує, що виконання ролі персонажа у різних вікових фазах одним актором дещо нівелює особливе значення часу у п'єсі-спогаду: «частотні, нехронологічні зміни років дійової особи у таких п'єсах створюють ілюзію того, що доросла ідентичність незмінна та не підвладна часу» [347, с. 195]. Ліпскоум стверджує, що тоді (у постановці) виникає ефект «нестаріючого Я» персонажа, а отже невідповідність біологічного та психологічного вікових параметрів [347, с. 196].

У факті ритуального самогубства, що є «остаточним і розпачливим засобом відходу від реальності» [184, с. 264], Ліпскоум вбачає у смерті протагоніста акт відповідальності за вчинені ним раніше помилки – подружню зраду та зраду батьківщини. Герой п'єси-спогаду залишається незмінним упродовж всієї дії твору, і усвідомлення ілюзій, які керували його життям, не впливає на протагоніста. «Коли Галлімар приміряє образ мадам Баттерфляй, відбуваються не лише крос-гендерна і крос-культурна трансформації, але й крос-вікова. Обираючи ідентичність Баттерфляй, він помирає як молода східна жінка, а не як старий європеєць», пише В. Ліпско-

ум [347, с. 204]. Дослідниця переконана, що фінальна сцена драми є виявом ейджистських стандартів західної цивілізації, адже «аудиторія легше сприйматиме самогубство молодого Баттерфляй, ніж літнього персонажа, який вичерпав свій життєвий потенціал та не несе суспільної користі» [347, с. 204]. Додамо, що у творі наявні й інші ейджистські спостереження старіння: 1) задушливу аудиторію китайської опери наповнюють беззубі глядачі зі зморшкуватими обличчями й старі жінки; 2) міркування Галлімара з приводу змін у Китаї – «Мао дуже постарішав, але його культ зміцнів. І, подібно багатьом старим, він впав у друге дитинство. Отже він віддавав узди правління таким, як він сам. І капризні діти повністю взяли управління Піднебесною Імперією у свої руки» [324, с. 68].

Драма «Прайдз Кроссінг» («Pride's Crossing») Т. Хау, вперше поставлена у 1997 р., визнана Спілкою Нью-Йоркських театральних критиків (the New York Drama Critics Circle) найкращою американською п'єсою 1998 р. Оскільки з точки зору художнього хронотопу п'єси-спогаду Дж. Мелкін та А. Фаворіні наголошують на важливій взаємодії місця дії та пам'яті, звернемося до інтерпретації топосу «Pride's Crossing» [355, с. 5; 282, с. 46]. Топонім у її назві вказує на місцевість, де відбувається дія: Прайдз Кроссінг – це квартал міста Беверлі штата Массачусетс на Атлантичному узбережжі. У перекладі з англійської *crossing* означає перехід, перетин, переїзд водою, морський рейс, перехрестя. Уже у вступі драматург визначає жанрову природу драми як п'єси-спогаду, що і зумовило її нетрадиційну архітектоніку: вона містить два акти, у кожному з яких відбувається рівномірне перемежовування сцен теперішнього та минулого. У теперішньому часі, напередодні та в день святкування Дня Незалежності США, головній героїні Мейбл Тайдінгз Біглоу – 90 років. Минуле, що відроджується на сцені завдяки монтажній композиції, формується спогадами протагоністки з різних вікових періодів: у порядку зростання спостерігаємо Мейбл у 10, 15, 20, 35 та 60 років, втім, остання сцена-флешбек демонструє головну героїню у 21-річному віці, у той момент, коли жінка опиняється на перехресті життя. Процес згадування органічно вплетений у канву твору. Мейбл реконструює своє «Я» у сценах-флешбеках під час спілкування зі своєю родиною так само, як міллерівській комівояжер «спостерігає за собою у минулому і приймається у формальну суб'єктивність твору під виглядом «Я», що пригадує» [171, с. 120]. За логікою П. Сонді, члени родини Мейбл,

другорядні персонажі, «вже не є самостійними дійовими особами, а нагадують спроектовані образи експресіоністської драми у їхній пов'язаності з центральним «Я»» [ibid.]. Водночас Тіна Хау уникає парадоксальності п'єси-спогаду, яка характерна для моделі «Смерті комівоєжера». Американська драматургиня розділяє сцени теперішнього та минулого часів, уникаючи симультанності дії. Тоді як, на думку П. Сонді, у п'єсі-спогаді відбувається втрата ідентичності через руйнування драматичної єдності (зокрема у згаданому вище творі А. Міллера), то у творі Т. Хау спостерігаємо зміцнення, кристалізацію образу протагоністки, «вистава спогадів» якої примирює її з вибором, зробленим на початку життєвого шляху. За Дж. Кінг, «діалог персонажа між своїми «я» у минулому та теперішньому дозволяє йому побачити у собі конструктивні зміни» [331, с. 101]. Таким чином, авторка наближується до моделювання картини гармонійного старіння, чому сприяють спогади «інтегративного» характеру.

Крім особливостей хронотопу, драматург заявляє у вступі про прототип Мейбл: частково нею послужила реальна історична особа, американка Гертруда Едерл, перша жінка, яка перепливла Ла-Манш у 1926 р., та встановила новий рекорд; частково – тітка письменниці Меггі, яка прожила скромне і довге життя у себе вдома.

Подібно до сюжетної лінії теперішнього часу у п'єсі «Pride's Crossing» із хронологічним поступом подій, у монтажному конструюванні сцен (флешбеків) минулого часу спостерігаємо дотримання лінійності попри композиційну фрагментарність та уривчастість. Діахронічний зріз тексту доповнює основну сюжетну лінію важливими деталями – мрія 10-річної Мейбл досягти успіху, подібно до свого батька та старшого брата; її наполегливі тренування таємно від батьків; конфлікт із матір'ю, яка виступала проти амбіційної мрії 20-річної Мейбл; ревності чоловіка Мейбл у шлюбному житті; поховання чоловіка у пізньому зрілому віці; та найголовніше – останні хвилини перед тріумфальним запливом Мейбл та розмова із коханим чоловіком, за якого вона не зважилася вийти заміж. З'єднувальною ланкою двох часових вимірів для Мейбл є її сім'я та друзі.

З погляду ЛГ центральною постає «ігрова» (за Й. Гейзінгою) лінія теперішнього часу (святкування американського Дня Незалежності та гра в крокет), перемежована флешбеками-спогадами головної героїні. Флешбеки у даному творі виконують функцію

«перегляду життя», яка в інших п'єсах про старіння представлена спогадами-нарративами літніх персонажів без використання прийому часових зсувів. На думку М. Хепворта, застосування прийому «перегляду життя» уможлиблює зображення внутрішнього світу літніх персонажів [312, с. 25]. Суголосний висновок пропонує В. Ліпскоум: «протагоніст, якій ділиться спогадами на сцені, не просто вибудовує сюжетну лінію, а конструює власну ідентичність» [347, с. 195].

Свято Четвертого липня, яке є тлом драматичного твору, символізує для більшості американців свободу, об'єднання та перемогу прогресивних ідей. День Незалежності важливий і для Мейбл, яка підкорила бурхливу водну стихію, втім піддалася плинну долі в особистому житті. Зауважимо, що природа гри, репрезентована святкуванням і атлетичними вправами у значенні, осмисленому Й. Гейзінгою, також значною мірою вирізняє твір Т. Хау. Перемога у спорті та поразка у почуттях формують конфлікт «Pride's Crossing», який залишається невирішеним. Подібно до «профанної містерії про час» Т. Вайлдера свято у п'єсі Тіни Хау означає «зупинку часу, заміну перебігу часу повтором, який веде до занурення у спогади про минуле» [171, с. 116].

Попри низку психосоматичних геронтомаркерів, що формують шаблонну картину пізньої зрілості (артрит; недочування; провали в пам'яті; інсульт; пересування за допомогою ходунків; приймання ліків), Т. Хау знешкоджує стереотип старечої деменції при моделюванні образу протагоністки. Вік довгожителки не позначається на її когнітивних функціях – в експозиційних діалогах із економкою, яка мешкає у будинку, Мейбл демонструє ясну свідомість, жвавість та розумову активність. Так, міркування про парад на честь свята приводять літню жінку до думки щодо нерівноправності між жінками та чоловіками, особливо відчутну в молоді роки Мейбл. Інколи в її репліках лунають скарги на самотність, хоча головна героїня спілкується із чотирма друзями свого віку, яких літня жінка запрошує на гру в крокет на день Незалежності.

Крім того, що «Прайдз Кроссінг» є п'єсою-спогадом, це – сімейна драма. Портрет Мейбл вимальовується не лише у стосунках із батьками та старшими братами у флешбеках, а також у взаємодії із власними дітьми, онукою та правнучкою, яку літня жінка мріє долучити до гри в крокет. Характерно, що гра в крокет об'єднує п'ять поколінь родини Тайдінгзів, оскільки саме батьки Мейбл

прищепили дочці любов до цієї розваги. Подібно до іншої комедії Т. Хау «Наближення до Занзібару» (в якій міжпоколіннева взаємодія представлена дружбою 81-ї художниці із онукою-підлітком [41, с. 215]), комунікація Мейбл та її 10-річної правнучки стає віссю сюжетної лінії теперішнього часу в «Pride's Crossing».

У взаємодії протагоністки із іншими дійовими особами на увагу заслуговує її дружба з ровесником Чандлером Коффіном (прочитуване прізвище персонажа Coffin означає англ.м. «домовина, труна», у чому вбачаємо іронічне потрактування танатологічного мотиву п'єси), який з юнацтва залишився холостим через нерозділене кохання до Мейбл. При підготовці до свята довгожителі сперечаються щодо проведення заходу. Чоловік впевнений, що грати в крокет вже не модно, оскільки часи змінилися, та, крім того, у Мейбл скрутно з грошима. Однак головна героїня налаштована на розвагу, що надає їй впевненості у собі. Літня жінка обожнює вечірки, адже «ніколи не знаєш, що може трапитися»: на нарікання онучки Мейбл уявляє вголос, як вона зникне у кущах із паном Вілком або Чандлером Коффіном, чи навіть станцює запальну джигу із молодим косарем [322, с. 32]. На думку колишньої плавчині, вечірки потрібні саме тоді, коли тобі непереливки: «Хочу померти з фанфарами» [322, с. 33].

Як і в решті п'єс Т. Хау, які демонструють вікові аспекти старіння («Наближення до Занзібару», «Портрет Черчей», «У пошуках Мане» та ін.), у «Прайдз Кроссінг» танатичні роздуми Мейбл не позбавлені еротичних імплікацій. Танаталогічний дискурс Мейбл утім не забарвлений песимізмом – у її репліках смерть не постає чимось жахливим та відразливим, а сприймається як природній процес, продовження життя. Інколи літня жінка навіть жартує на тему смерті: складаючи список запрошених на вечірку, вона вважає за необхідне поквапитися, поки вони не повмирали («I'd better get a wiggle on before they all drop dead» [322, с. 44]). Таку її поведінку подекуди сприймають як ознаку інфантильності. Навіть у суперечці із Чендлером вона відчуває патерналістське ставлення з боку старого друга, що є ознакою ейджизму. Не стримавши гнів, Мейбл такж вдається до ейджистських зауважень: «Облиш прикидатися старою дівою, заради Бога! Не дивно, що ти геть самотній!» [322, с. 16]. У цій репліці простежується вербальна зміна гендерних ролей, що типово для протагоністки, адже Мейбл каже, що хотіла би побути чоловіком, адже «чоловіки мають усі задоволення,

а це нечесно!» [322, с. 10]. Т. Хау моделює образ незалежної і самостійної літньої жінки, яка в глибокій старості продовжує зберігати ясність розуму і навіть певну фізичну самостійність – навіть упавши, Мейбл не здається і не просить допомоги [322, с. 34].

Колишня плавчиня вважає крокет дуже серйозною грою. Вибір цього виду спорту, напевно, був певною мірою зумовлений написаним у 1936 р. Г. Уеллсом оповіданням «Гравець у крокет», де автор використав крокет як метафору того, як люди сприймають власне існування. Поєднуючи спортивний захід із святкуванням, протагоністка Хау відповідає на питання Гейзінги [45, с. 221], наскільки ігровий чинник присутній у сучасному суспільстві.

Додамо, що крокет як форма дозвілля став важливим у контексті жіночої емансипації (уособленням якої є протагоністка «Прайдз Кроссінг»), оскільки це була перша і єдина гра (на свіжому повітрі) в Англії, в якій жінки, починаючи з 1860-х рр., змагалися на рівних з чоловіками. Крокет стає метафорою життя, бо поєднує вибір стратегії і тактики, у цій грі потрібно передбачити, що суперник зробить далі, доводиться думати на кілька кроків уперед, збалансовувати плюси і мінуси, і так оцінювати потенційні ризики. Крокет віддзеркалює життєві злети й падіння. У розмові з 10-річною правнукою Мейбл зізнається, що саме під час гри у крокет вона закохалася у красеня Портера Біглоу, свого майбутнього чоловіка.

При конструюванні портрету літньої протагоністки Т. Хау використовує бергсонівсько-прустівський тип мимовільної асоціативної пам'яті. Так, готуючись до свята, Мейбл знаходить на сіннику старі речі, які пробуджують спогади про померлих членів родини, котрі стають дійовими особами сюжетної лінії минулого. Оскільки батьки протагоністки і її старші брати давно померли, жінка відчуває себе самотньою, «останньою в роді, осадом на дні чарки» [322, с. 67]. Водночас прийом «перегляду життя» допомагає літній дійовій особі сприймати старість як кульмінацію життя (за Е. Еріксоном), що розкриває всеохоплюючу мету існування [267, с. 51].

До дискурсу старіння вважаємо приналежним моделювання Тіною Хау геронтогрупи друзів Мейбл, зацікавлених у святкуванні не менше головної героїні. Розвага починається з вибору вечірніх суконь з-поміж тих, які залишилися Мейбл у спадок від її бабусі. Дев'яносторічні довгожительки Кітті Лоуелл та Пінкі Віллок влаштовують справжній стриптиз, тоді як чоловік Пін-

кі по-підлітковому нишком підглядає. Мейбл із задоволенням коментує, що вони «занадто старі, аби бути сором'язливими» [322, с. 85]. У сцені із перевдяганням присутні онука та правнука головної героїні, вони також обирають вечірні туалети, що створює атмосферу доброзичливої міжпоколіннєвої взаємодії. У наведеному епізоді спостерігаємо ігровий чинник, що формує «інакшість» дійових осіб, адже «перевдягнувшись чи сховавшись за маскою, людина «грає» іншу роль, іншу істоту» [45, с. 20].

Мейбл натрапляє на капелюх з похорону чоловіка – і дія переноситься у минуле на 30 років. Коротка сцена у каплиці – діалог «молодої літньої» Мейбл з колишньою служницею. Звичайна бесіда двох літніх жінок про чоловіків, дітей і онуків завершується важливим питанням Мейбл: чи були вони щасливі? Це є виявом намагання підсумувати життєвий шлях. З цього погляду важливі і спогади жінки про свого дідуся – успішного американця (блискучого архітектора, державного діяча, гарвардського професора), який вчинив самогубство, не витримавши кризи середнього віку. Цей короткий наратив пунктирно намічає одразу дві геронтологічні теми – збільшення середньої тривалості життя у ХХ ст. та кількості суїцидів серед літнього населення (45 років у ХІХ ст. вважали вже старістю; за Д. Х. Фішером, ХІХ ст. було добою геронтофобії у США, коли домінував культ молодості [288, с. 129]).

Кульмінацією твору є епізод гри у крокет на свіжому повітрі: попри незадовільний фізичний стан (Мейбл на візочку, у Вілса м'язовий спазм у нозі) усіх розважають гра і фотосесія. Урочистий захід нагадує турнір «із його сильною драматизацією та аристократичним оформленням», що колись виконував одну з функцій театру [45, с. 222]. Гру супроводжують геронтологічні жарти, на кшталт того, що наступним дозвіллям буде дівич-вечір; питання до заснулого Вілса, чи він ще живий; згадка про смерть друга під час проповіді про первородний гріх (ЧАНДЛЕР: «Впав обличчям на Тіппі Лорінг та помер». МЕЙБЛ: «Бідолаха гадала, що він намагався її поцілувати» (*Вони заходяться сміхом*) [322, с. 96]). Насамкінець Мейбл вирішує, подібно до гравців у крокет з керролівської «Аліси в Країні див», що всі мають грати разом, а не за чергою, бо «ми живемо лише один раз!». На зауваження Чендлера про правила гри головна героїня відповідає, що правила змінюються з плином часу, і це називається прогресом. Для неї важливо, не хто переможе, а загальна ейфорія. Таким чином, Мейбл реанімує ігро-

вий чинник свободи як іманентної риси гри (за Гейзінгою) у сучасній культурі.

До поетики «Pride's Crossing» відносимо традиційне для драматургині конструювання каламбурів, які пом'якшують такий фізіологічний маркер старіння, як, наприклад, недочування:

VITA (*Picking up a bottle of pills*): Did you take your pills?

MABEL: Pay my bills? [322, с. 11].

MABEL: My breasts are on your lap?... (*Listening*) My tests came from the lab! [322, с. 45].

З подальших реплік стає зрозумілим, що Мейбл тільки робить вигляд, що недочуває, і змінює тему навмисне, граючи на ейджистському стереотипі. Чендлер використовує самостереотипізацію як захисний механізм. Говорячи про себе, літній чоловік цитує фрагмент поезії Єйтса «Плавання до Візантії»: «Нікчемна старість, дрантя на кілці» (пер. О. Мокровольського). У ньому заковане протиставлення молодості й старості, яке стає продуктивною дихотомією в драматургії старіння Тіни Хау. Письменниця широко послуговується засобами інтертекстуальності, зокрема цитуванням. Мейбл, наприклад, під час розмови про лікарів наводить початкові рядки монологу шекспірівського короля Ліра: «Дміть, вітри, хай полопаються щоки! Шалійте!» (пер. М. Рильського).

Те, що вважають мудрістю пізньої зрілості, набуває форми терпіння у репліках Мейбл, яка не скаржиться, що її рідко відвідує улюблена онука, а каже, що вибирати не доводиться (в оригіналі фразеологізм «beggars can't be choosers» має негативну конотацію, що також стає засобом стереотипізації). Загалом у п'єсі «Прайдз Кроссінг» часта самостереотипізація літніх людей, вона виконує функцію захисного механізму. У виявах соматичного стану протагоністки проявляється зворотній бік «успішного старіння»: попри відсутність скарг, їй важко ходити чи рухатися взагалі. При цьому їй властиве іронічне ставлення до американської медичної системи: вона не терпить лікарів, аналізи, томографію, клізми, хірургію тощо [322, с. 47].

Поетика дискурсу старіння у п'єсі визначена збереженням головною героїнею традицій її родини, яка для Мейбл є центром світу. Дотримуючись традицій життя своєї сім'ї (наприклад, граючи в крокет), вона ніби зберігає власне Я, і це допомагає їй пристосуватися до змін геронтогенезу. Струнка архітектоніка спогадів формує епічну складову «Прайдз Кроссінг». Переплетення епічної

складової та поетики дискурсу старіння утворюють унікальний художній простір п'єси Т. Хау.

Принципи епічного театру властиві і геронтоцентричній п'єсі Маргарет Едсон «W; t»². Головною героїнею твору є 50-річна Вівіан Беарінг – університетська викладачка, професорка та знаний фахівець у вивченні метафізичних сонетів Джона Донна. З геронтологічного погляду Вівіан належить до категорії людей зрілого дорослого віку. Метатеатральна природа «W; t», унаочнена прийомом «п'єси-у-п'єсі», формується антиаристотелівською репрезентацією протагоніста. Дія виявляється через відверту взаємодію Вівіан з аудиторією: «Вітання Вівіан, її роздуми вголос, мимовільні тлумачення літературознавчих понять, визначення часопросторових рамок дійства та передбачення його фіналу перетворюють монологічний вступ головного персонажа на своєрідну розгорнуту метафору боротьби за життя» [40, с. 29].

У назві п'єси «W; t» (англ. – глузд, розум, дотепність) закодований принциповий концепт метафізичної поезії, якій властива «присутність думки в образі» (за Т. С. Еліотом) [163, с. 39]. До її інших властивостей Т. Рязанцева відносить семантичну гру, багатозначність, гру фонетичних форм [163, с. 41, 84, 318], позаяк «полісемія як основа семантичної гри взагалі є однією з провідних стилістичних ознак метафізичної поезії» [163, с. 120]. Філософські сонети Джона Донна допомагають хворій на рак Вівіан у онкологічній клініці боротися за те, щоб розум більше не зраджував їй [56]. Як і у лейтмотивній для п'єси Едсон 10-ій поезії зі збірки Дж. Донна «Священні сонети», в якій ліричний герой вигукує «О смерте, що всесильна, не гордись» (пер. В. Марача), експозиційний монолог Вівіан є скороченим викладом змісту «W; t». І так само Доннівська метафізична дуальність («Й не буде смерті – вмере вона сама!», пер. В. Марача) простежується у зверненні Едсонівської героїні до глядача, щоправда в іронічній манері: «З нетерпінням чекаю хвилини, коли мене спитають [Як ви почуваетесь сьогодні? – А.Г.], коли я помру. Шкода трішки, що я не почую це» [274, с. 5].

В контексті дискурсу старіння цікавим є також геронтопортрет другорядної дійової особи 80-річної наставниці головної героїні

² У перекладі з англ.м. *wit* означає вишукана дотепність. Цей метафізичний концепт, яке все життя досліджувала і викладала головна героїня п'єси, деконструюється драматургом за допомогою розділового знаку «крапки з комою» з метою утвердження примату життя над ученістю.

п'єси, професора І. М. Ешфорд, вплив якої на життя та кар'єру протагоністки мав катастрофічні наслідки. Викладацька манера та наукова пунктуальність похилої професорки сформували характер та життя Вівіан Беарінг: «Насправді я знаю, що я тверда, вимоглива професорка. Безкомпромісна. Завжди приймаю виклик. Саме тому я вирішила, ще студенткою великої І. М. Ешфорд, вивчати Донна» [274, с. 12]. Наставниця Вівіан з'являється у п'єсі двічі – перший раз за 28 років до подій, про які йдеться у п'єсі. У спогадах Вівіан (позначених «інтегративною» природою), якими перемежовані безпосередні звернення героїні до аудиторії, вона була приблизно того самого віку, що й її вихованиця тепер. Професорка І. М. Ешфорд була незадоволена дослідженням юної Вівіан і після довгих нотацій запропонувала дівчині прогулятися замість того, щоб сидіти в бібліотеці. Ця деталь дає нам зрозуміти, що Ешфорд насправді не тільки вимоглива – 52-річна професорка втілює риси архетипу мудрої старої, засвідчуючи його амбівалентність. Викладачка сварить, роз'яснює і навчає тонкощам метафізичного аналізу, але водночас стає й лагідною матір'ю, яка зрештою пробачає свою дитину та дозволяє їй розважитися. Та молода Вівіан не слідує пораді професорки, очевидно, у намаганні бути схожою на свого кумира.

Вдруге 80-річна І. М. Ешфорд з'являється перед глядачем, коли Вівіан знаходиться під впливом сильних ліків, тобто перебуває у холотропному стані. Це передкульмінаційний епізод драми. Вівіан знаходиться на межі двох світів, її свідомість неясна через важкий курс експериментального лікування. Вона змінюється не лише зовнішньо, а і внутрішньо: у минулому вимоглива викладачка, Вівіан опинилася під наглядом свого колишнього студента, що змушує її почуватися приниженою. Спілкування з медсестрою С'юзі, якій чужі зверхність та зарозумілість, пом'якшує черству натуру Вівіан, робить її людянішою. Вважаємо молодшого персонажа медіатором у значенні, запропонованим Г. Дунау (див. с. 119, 296).

Саме до цієї зміненої Вівіан перед самою її смертю приходять І. М. Ешфорд. Єдина відвідувачка головної героїні, стара жінка поводить себе наче дуже близька людина: вона скидає взуття, залізає в ліжко Вівіан, обіймає свою підопічну й називає її на ім'я. І. М. Ешфорд дістає дитячу книжку про зайчика-втікача і починає читати вголос. Один із коментарів літньої професорки вносить надію у трагічну атмосферу едсонівської драми: «Маленька алегорія душі. Душа ховається, а Бог її знаходить» [274, с. 80]. У цій сцені

викладач дає останній урок співчуття, дружби та чуйності. На відміну від попереднього образу професорки (досвідченої, недосяжної, владної, стриманої та водночас м'якої), перед нами постає архетип мудрої Старої як образ «духа, значення, прихованого за хаосом життя» [129, с. 110] «вищого духовного синтезу, який гармонізує у старості свідому та несвідому сфери душі» [124, с. 74].

Стратегія старіння професорки І.М. Ешфорд є конструктивною, це «активне існування у світі». Індивідуальними особливостями едсонівської літньої дійової особи є належність до екстравертного типу та уособлення класичного архетипу мудрої Старої. Безпосередні звернення протагоністки до аудиторії, її «перегляд життя» є виявами саморефлексії головної героїні драми, стверджуючи її мінливість і множинність.

4.2. Формування моделі «солідарність-конфлікт»

Як демонструє прочитання п'єс у підрозділі 2.3, МК є рушієм драматичної дії значної кількості знакових п'єс з віковими аспектами старіння у світовій драматургії, що характерно також і для видатних американських творів для театру ХХ–ХХІ сс. Спільним знаменником п'єс із МК є часто гетеротопія американської родини. Зарубіжні соціологи-геронтологи [232; 295; 351] підкреслюють продуктивність амбівалентної моделі «солідарність-конфлікт» у родинних стосунках між літніми батьками та молодшими поколіннями. Ця модель дозволяє краще зрозуміти складнощі старших людей та їхніх дорослих нащадків, зокрема «змішані і суперечливі почуття» обох генерацій [295, с. 419]. У старості батьки більш поблажливо ставляться до своїх дорослих дітей на відміну від останніх, у діях та почуттях яких переважають амбівалентність і дисгармонія. Тоді як у п'єсах першої половини ХХ ст. міжпоколінневі непорозуміння не залишають шансу на успішне старіння (твори для сцени Ю.О'Ніла, А. Міллера, Т. Вільямса, В. Дельмар), застосування моделі «солідарність-конфлікт» драматургами США друг. пол. ХХ–поч. ХХІ сс. формує більш диверсифіковану картину геронтогенезу.

У рамках філософії похилого віку, «проблема негативного сприйняття старості іншими поколіннями полягає не так у нега-

тивних проявах фізичної старості, як у протиставленні «ми – вони» за ознаками відмінності в образі думок, цінностях, ідеалах. Бурхливий розвиток цивілізації збільшив між поколіннями розриви такого роду, роблячи їх усе менш переборними. В минулі епохи наступність поколінь забезпечувало сприйняття й ставлення молоді до старості як до майбутньої моделі власного літнього віку. Сьогодні типи взаємодії між поколіннями мають інший, набагато більш конфліктний характер» [184, с. 207]. Про це також свідчить О. Смолкін, визначаючи повсякденні МК як поширене явище. Стереотипне сприйняття старих людей, «які страждають», соціолог пояснює ейджизмом або системою дискримінації, узаконеної в суспільній свідомості [170, с. 110].

Водночас внаслідок збільшення середньої тривалості життя подовжується родинна вертикаль, відтак, звичайним явищем є наявність трьох або чотирьох поколінь в одній сім'ї, тому інститут дідусів/бабусь відіграє важливу роль у сучасному західному суспільстві. Стрижневим компонентом ролі дідуся/бабусі є опікування молодшими поколіннями. Також роль дідуся або бабусі сприяє ствердженню ідентичності у пізній зрілості [305, с. 424], що маніфестують п'єси «На Золотому озері», «Точний центр Всесіту», «Страхувальний канат» тощо.

Тему літніх батьків, які мешкають із своїми дітьми, демонструє п'єса Вінні Дельмар «Поступися місцем!» (в оригіналі – «Make Way for Tomorrow»). Зауважимо, що авторство Дельмар стосується фільму, який був знятий у 1937 р. за мотивами однойменної драми, написаної Гелен та Ноєм Лірі. Оскільки матеріалом для аналітичного прочитання послужив текст В. Дельмар, далі використовується її ім'я. Вистава «Далі – тиша» була затребуваною за часів Радянського Союзу і є актуальною для сучасного українського глядача (з 2016 р. вистава за кіносценарієм Дельмар збирає повні зали у Київському академічному Молодому театрі). У п'єсі акцентовано фінансово-економічну залежність літніх людей від своїх дітей та те, як змінюється ставлення дітей до батьків залежно від фінансового становища останніх. Капіталістичні відносини й умови ринку проникають і у родину. МК поглиблюється ще й мотивом межовості поколінь: старі Купери – носії патріархальних цінностей попереднього періоду, світогляд же їхніх дітей – результат нової доби грошей та успіху, часу, коли «купується і продається все, навіть у сімейних стосунках, оформлених партнерськими контрактами» [62, с. 23].

Втративши закладений будинок, старе подружжя Куперів (їхній вік 75 років), яких Бог благословив 5-ма дітьми, вимушене просити фінансової підтримки у своїх нащадків. Однак для них батьки – зайвий тягар, який вони «не можуть собі дозволити», тому шукають відмовки, коли Батько звертається до них із проханням зняти їм квартиру. Старий Купер дорікає дітям: «Ми чомусь могли піклуватися про вас понад 40 років. При цьому нас-то було двоє, а вас – п'ятеро. Тепер же, коли ми з мамою розраховували, що ви – вп'ятьох – зможете попідкуватися про нас двох, я бачу, що ця ідея не викликає у вас особливого ентузіазму» [57]. Обговорюючи між собою ситуацію, що склалася з батьками, молодші Купери висловлюють тези, що ілюструють кардинальну зміну у ставленні до батьків нового покоління, викликаючи миттєву альянсу на шекспірівську трагедію короля Ліра. На прохання Джорджа виявити до батьків повагу хоча б за те, що вони дали йому життя, його брат Роберт каже: «Але я зовсім не рвався у світ», а сам Джордж говорить про те, що «в моєму віці сімейні прив'язаності зберігаються доти, доки їх не починають перевіряти» [57]. Жоден не знайшов можливості взяти до себе обох батьків. Тому старих людей, які за 50 років жодного разу не розлучалися й досі люблять одне одного, розділили діти. Ставлення ж до старості в цих родинях далеке від пієтету: крики й ігнорування, нарікання, що Мати заважає, лайка через поламани окуляри Батька, який вимушений жити на кухні, – усе це стало реаліями сімей, у яких літні батьки живуть зі своїми дітьми. Наполягаючи, аби Мати сиділа в кімнаті, Джордж виявляє, що соромиться її, так само, як і онука, яка перестає приводити додому своїх друзів. Дружина Джорджа звинувачує стару в автокатастрофі, якої б не сталося, якби вона не чіпала друзів онуки – п'єса стає чи не апогеєм викриття ейджистської сутності американського суспільства доби Великої депресії.

Старі Купери – не єдині літні персонажі у п'єсі. Літне подружжя Левицьких демонструє іншу модель можливого майбутнього: «Я теж пишаюся моїми дітьми, поки вони залишають мене у спокої... Вони не потребують мене, то чому я маю потребувати їх? Я маю цю крамничку з невеличким доходом. Є дружина. Іноді вечорами я люблю грати на скрипці. Я ж нікому не заважаю, чи не так? .. Ось і все. А більше мені нічого не потрібно» [57]. Родина Левицьких не потрапила в економічну залежність від дітей, бо має джерело прибутку. Однак для Купера такий розвиток подій неможливий: завод, на якому він пропрацював 47 років, закрили. Вікова

дискримінація і фізична неспроможність виконувати ту роботу, яку все ж пропонують (це переважно некваліфікована, але важка фізична праця), веде до того, що літні люди, хоча й мають високу мотивацію для того, аби продовжити свій трудовий шлях, і досвід, який міг би компенсувати певне зниження продуктивності, здебільшого лишаються безробітними [88]. Старий Купер належить саме до такої малозахищеної категорії: його намірам знайти роботу, аби на решті знову жити зі своєю дружиною, так і не судилося справдитися. Прощання Куперів у кінці п'єси демонструє, що хоч Батько й зберігає надію на працевлаштування, але свідомий її ілюзорності.

Інша модель взаємодії із молодшим поколінням продемонстрована на прикладі Хенніга, начальника Джорджа Купера. «Якби мій син ставився до мене так, як ви і ваш брат ставитеся до вашої матері, це б дуже засмутило мене. Мені ніколи не спадало на думку бігати за ним. Навпаки, він завжди випереджає мої бажання. Я тільки й чую: «Татку, чи не зробити для тебе те чи те?» або «Дозволь мені допомогти тобі, татку». Він завжди дуже уважний до мене» [57]. Показовою є відповідь Джорджа: «Коли у батьків багато грошей, діти ставляться до них добре. І навіть дуже добре...» [57].

Проблема стосунків із дітьми загострюється ще й у зв'язку з закономірними фізіологічними змінами, які переживають Купери в старості: погіршення зору, зниження опірності організму тощо. Вони потребують додаткового догляду й допомоги. За умов же трансформації міжпоколінневих стосунків, за якої біблійний постулат поваги до батька залишається в минулому, закономірністю стає поява теми геріатричних установ. Стара пані Купер дуже боїться «богадільні», навіть змушує сина Джорджа присягнути ніколи її туди не відправляти, але за логікою п'єси для неї – це єдиний шлях, тож врешті саме до геріатричного будинку, де, як кажуть діти, вона знайде товаришок свого віку й де їй буде дуже добре, вона добровільно і йде, аби її чоловік мав шанс одужати.

Кульмінаційним моментом твору є коротка зустріч Люсі та Барклея Куперів у місті їхньої молодості – де вони провели свій медовий місяць. Саме тут і досі закохані один в одного герої розуміють, що розстаються навіки. І усвідомлюють, наскільки глухими до них виявляються власні діти: «Нищість і глухота рідних проявляється саме у зіставленні їхньої байдужості із увагою до Барклея та Люсі зовсім сторонніх людей, їхнім щирим співчуттям, бажанням допомогти...» [191, с. 41].

Потужним символом у площині поетики драматичного твору є образ вокзалу, що уособлює транзитний стан – кінець одного періоду та початок іншого: «Миготять на задньому плані семафори, простір заповнено скринями й візками... і міцно обійнявшись, стоять Люсі та Барклей Купери, чи то зустрівшись після розлуки, чи то прощаючись назавжди» [ibid.].

Попри те, що літнє подружжя Куперів наражається на таке ставлення від власних дітей, вони не замикаються в собі й не тікають від реальності в минуле, хоча стара Мати часто й «робить вигляд, що не помічає фактів», що, як сама каже, є привілеєм старості. Загалом демонструючи пасивну стратегію старіння, вони знаходять у собі здатність прийняти реальність, але опору, яка дає сили продовжувати жити, здибують не у своїх дітях, як це зазвичай роблять літні люди, особливо жінки, а одне в одному й щасливих роках, прожитих разом, – така стратегія можлива за умов, коли подружжя – однолітки і завдяки цьому мають шанси зустріти старість разом.

Повсякденні МК є сюжетотворчим чинником у драмі «Подорож до Баунтіфула» («The Trip to Bountiful», 1953) Хортон Фута. У 1953 році відбулася прем'єра телеспектаклю за цією п'єсою, після успіху якого через вісім місяців твір було поставлено на Бродвеї, а у 1985 р. на його основі було знято художній фільм. На початку ХХІ ст. за п'єсою продовжують успішно ставити театральні вистави, зокрема, колективи «Peter Norton Space» (2005) та «Stephen Sondheim Theatre» (2013); крім того, в 2014 р. телеканал «Lifetime» випустив римейк фільму. Невмируща актуальність твору полягає в тому, що він присвячений універсальній темі «батьків і дітей» та проблемі самоідентифікації, яку вирішує літній персонаж. Після того, як минає молодість із її вірою в необмежені можливості та світле майбутнє, дорослість із її наполегливою працею та намаганням зреалізувати свої амбіції, настає період, коли, не досягши бажаного, людина ностальгічно звертається до минулого й знаходить у ньому притулок і сховок. Власне, п'єса Фута й драматизує таку втечу в минуле.

Його героїня, літня мешканка Х'юстона Керрі Воттс мріє назавжди повернутися до Баунтіфула – міста своєї молодості. Цій жінці доводиться зустрічати старість зовсім у кепських умовах – у непорозумінні із молодшим поколінням, а її історія, яка рухає сюжет п'єси, переважно є історією жалю за своїм минулим. Однак пасивна модель поведінки Керрі, яка безрезультатно просить сина від-

везти її в рідне місто й покійно зносить ейджистські висловлювання невістки, у кульмінаційний момент змінюється переходом до рішучих активних дій.

Старість Керрі Воттс безрадісна. Вона мешкає разом зі своїм сином і його дружиною у двокімнатній квартирі. Син Керрі, Луді Воттс, важко працює, але йому все одно не вдається забезпечити родину, він боїться просити підвищення зарплати, а тому пенсія матері йде на покриття витрат. Луді не хоче згадувати про своє дитинство, проведене в Баунтіфулі, бо для нього це б означало згадати про пору амбіцій і мрій, яким так і не судилося справдитися. Його дружина, Джессі Мей, також категорично не хоче згадувати про минуле, бо це б означало згадати, що вона бездітна. Її цікавлять лише приземлені речі – журнали мод, Кока-Кола і можливості періодично відвідувати салон краси. Вона не поважає свекруху й вважає її тягарем, хоча пенсія старої дає їм змогу зводити кінці з кінцями. У такій атмосфері Керрі Воттс живе вже 15 років, страждаючи від диктату Джессі Мей. Головна героїня не має власної кімнати, не може співати релігійні пісні, бо вони дратують її невістку, не має ні онуків, ні власних грошей. Тож не дивно, що літня жінка ідеалізує своє минуле. Баунтіфул, колись процвітаюче місто, де вона виросла, стає для неї символом мирної молодості, коли всі ставилися одне до одного з турботою і любов'ю, а майбутнє було сповнене яскравих надій і можливостей.

Втеча в минуле, за М. Єрмолаєвою, типова для багатьох літніх людей, які не можуть змиритися із змінами, які відбуваються з віком в їхньому тілі, соціальному статусі, в родині тощо [69, с. 266]. Тому вони з такою теплотою розповідають історії з минулого, із жалем наголошуючи, що «тепер все вже не так». Це свідчить про втечу психологічну. Однак Керрі Воттс, для якої все минуле зосередилося в одній географічній точці, наважується на реальну втечу: вона подорожує автобусом до місця, де вона зростала. Важливим є навіть не сам факт її приїзду в Баунтіфул (міста вже немає в автобусних маршрутах), а подорожування в минуле, яке відбувається як у подієвому сюжеті п'єси, так і у внутрішньому світі протагоніста. Важливими віхами її подорожі стає ведення перемовин щодо поїздки, які змушують її згадати свої колишні навички; ситуації, в яких вона змушена перебороти недовірливість, властиву її віку, і покластися на незнайомих, аби дістатися своєї мети (продавця квитків, станційного службовця, шерифа тощо). Коли врешті

вона зустрічає Тельму, молоду солдатську наречену, й згадує свою померлу доньку, вона також віднаходить частину себе, яку втратила за 15 років у задушливій атмосфері маленького помешкання, і нарешті переконується, що вона не стала тією «старою сварливою жінкою», якою себе хоч і називала, але так боялася стати. У кожній із цих ситуацій Хортон Фут змушує свою героїню переборювати певний страх, властивий її вікові, або ілюзію.

Найбільшою ж ілюзією старої жінки виявляється сам Баунтіфул. Назва міста дуже символічна. У перекладі з англійської Bountiful означає «щедрий, рясний». Саме такими пам'ятала Керрі Воттс своє минуле й це місто. Але виявляється, що це всього лише примара: коли вона приїжджає, то дізнається, що в Баунтіфулі помер останній мешканець, а її колишня оселя перетворилася на напівзруйновану пустку. Показово, що Керрі все ж вдається знайти для себе вихід із цієї кризи, який дасть їй змогу повернутися до родини і зберегти власну гідність: вона врешті приймає те, що все людське плинне, вічними ж є «земля, птахи, сонячне світло й запах морського бризу» [437].

Втеча Керрі викриває ейджистські стереотипи США середини ХХ ст. У пошуках свекрухи на автостанції Джессі Мей звертається до поліції:

ЛУДІ (*нападає на Джессі Мей*): Як ти могла до них звернутися!

ДЖЕССИ МЕЙ: Змогла, і вони сказали, що швидше за все вона намагалася таким чином привернути нашу увагу, і що ми повинні повернутися додому і не звертати взагалі на неї увагу.

ЛУДІ: Як же я піду додому без мами...

ДЖЕССИ МЕЙ: У поліції сказали, що у них сотні таких справ щодня. Сказали, що таке часто відбувається між молодими і старими [289, с. 33–34].

Наведемо пояснення О. Смолькіна в контексті реакції державної служби в п'єсі Фути: «літні люди розглядаються як заручники існуючої соціальної системи... Деякі із засобів, за допомогою яких вони намагаються вирішити свої проблеми, викликають у оточуючих неприйняття і негативно позначаються на їхньому соціальному статусі» [170, с. 110].

П'єса завершується тим, що стару жінку забирають з Баунтіфула син і невістка. Керрі Воттс здійснила паломництво до місць своєї молодості й виявила, що все вже давно в минулому – від них майже нічого не залишилося. Але героїня реалізувала свою бага-

торічну мрію. У драматичного твору оптимістичний фінал: Луді визнає, що був неправий, коли ігнорував прохання матері відвезти її на батьківщину. З подорожжю матері змінюється і син – зважившись попросити підвищення зарплати, він досягає успіху. Більше толерантності демонструє і невістка. Луді примиряє маму і дружину. Керрі повертається до свого повсякденного життя, щоб по-іншому будувати сімейні стосунки, тому що їй вдалося змиритися із плинністю життя і з самою собою. Подорож до Баунтіфула підживлює самопізнання головної героїні і формує її майбутнє.

В контексті МК соціальний простір драми демонструє активну динаміку старіння Керрі Уоттс: з одного боку, вона економічно залежна від своєї невістки та сина (хоча насправді вони проживають на її пенсію) і повинна залишатися з ними, адже їй більше нікуди піти. З іншого боку, конфлікти з Джессі Мей, спровокувавши внутрішню кризу головної героїні, підштовхнули її до рішучих дій, які повернули персонажу почуття власної гідності і задоволення. Можна стверджувати, що така діалектика відповідає амбівалентності моделі «солідарність-конфлікт» в сім'ях із літніми батьками і дітьми середнього віку. Додамо, що хоча конфлікт сам по собі є природною і неминучою формою людських взаємин [351, с. 407], психогеронтологія вважає безконфліктність однією з заporук довголіття [102, с. 50, 74, 102] (Керрі Уоттс оптимістично заявляє, що збирається дожити до свого 100-річчя).

Драматург конструює модель МК у тісній взаємодії з метафорою подорожі, наділеної, як нам бачиться, деякими рисами паломництва. В контексті ЛГ доречно згадати метафору подорожі, що лежить в основі жанрового різновиду *Reifungsroman* або роману зрілості, розробленого Б. Ваксман. Подорож виконує роль своєрідного квесту, що підштовхує літнього персонажа до самопізнання, активного майбутнього [438, с. 16], відкриття власного я. В таких творах літні персонажі подорожують в прямому і переносному сенсі. Їхні подорожі наповнені пригодами і поступовим розумінням самого себе [438, с. 75].

Під час своєї подорожі, яка стає для немолодої жінки найбільшою пригодою за багато років її життя, Керрі частково віднаходить почуття самотійності. Спогади «інтегративного» плану, що формують її монологи, кажуть про внутрішню потребу переосмислення життя. Подорож Керрі на батьківщину в метафоричному сенсі стає формою звільнення героїні від нерозв'язних старих конфліктів

(зокрема, від гіркоти щодо батька за те, що їй довелося вийти заміж за нелюба). За допомогою численних ремінісценцій (усіх запропонованих М. Менгеном типів, крім «нав'язливих») Керрі розкриває і аналізує своє минуле. В результаті своєї «втечі» героїня набуває більше життєвої мудрості. У певному сенсі «Подорож до Баунтіфула» набуває рис мирської прощі, що має терапевтичний ефект для протагоністки. Зауважимо, що ще жителі американських колоній широко використовували метафору духовної подорожі: «мотив паломництва у ворожому оточенні нагадував пуританам, що подорож можлива за умови самовдосконалення на шляху до святого призначення» [259, с. 35]. Керрі «очищається» від ілюзорної віри у благополуччя життя в Баунтіфулі й готова по-новому будувати відносини з членами своєї сім'ї. Не лише подорож, яка сприяє самостійності в прийнятті рішень, а й відсутність партнера у головної героїні звільняє її від очікування будь-якого схвалення у різних питаннях. Більш того, кінець шлюбу з нелюбом полегшує вдівство літньої жінки (Керрі не ділиться спогадами про чоловіка, хоча ремінісценції про подружнє життя є однією з характерних особливостей *Reifungsroman*, за Б. Ваксман [438, с. 100]).

Якщо у драматургів першої половини ХХ ст. МК залишається невирішеним у колі сімейних стосунків, то у циклі комедій Джона Патріка про літню Памелу (в оригіналі *Opal* – укр. «опал», дорогоцінний камінь) відбувається неочікувана взаємодія між різними генераціями. Змінюється жанровий вибір для демонстрації проблем старіння, що не в останню чергу зумовлено економічними вимогами театрального бізнесу в США. Започатковує цикл фарсів про Памелу Кронкі п'єса, відома на пострадянському просторі як «Дорога Памела» або «Як пришити стару» («Everybody loves Opal», 1962). Шалений успіх цієї «витівки», як сам автор характеризує твір у передмові, породжує низку популярних сиквелів: «Памела – золото» («Opal is a Diamond», 1972), «Дитина Памели» («Opal's Baby», 1973), «Чоловік для Памели» («Opal's Husband», 1975), «Картина за мільйон доларів» («Opal's Million Dollar Duck», 1980). На відміну від п'єси із невирішеним МК («Дивна місис Севідж», 1950 – див. 4.3) у фарсах про Памелу Дж. Патрік моделює позитивну картину геронтогенезу за допомогою таких елементів конвенціонального або «спального» жанрового різновиду, як сюжетна плутанина, непорозуміння, буфонада, брутальний комізм, епізація (звернення персонажа до аудиторії) та метатеатральність

(прийом п'єси-у-п'єсі) [26, с. 343–359]. У кожній з п'єс циклу про Памелу молодші персонажі, завжди шахраї, намагаються в той чи інший спосіб нажитися за рахунок старенької збирачки мотлоху. Втім оптимізм протагоністки, її довірливість та щира віра в людяність оточуючих знешкоджують лихі наміри антагоністів, перевиховуючи їх, як цього вимагає комедія. Образ Памели Кронкі є доволі статичним; часто її висловлювання філософського характеру (напр., листи до Бога) є взірцем християнських чеснот. І зовнішній вигляд персонажа позбавлений виразних геронторис: «худенька бабуся непевного віку із іграшковим візком, навантаженим порожніми пляшками, коробками, ганчір'ям, у великому літньому капелюсі, вдягнена одразу в кілька рваних пальто з зимовими комірами». Цікавими епічними елементами постають «інтегративні» спогади Памели про її бабусю та дідуса, які розкривають непересічні парадоксальні стратегії старіння та геронтопортрети:

«Бабуся Кронкі про свої проблеми з прямою кишкою могла говорити годинами. Часом гості йшли з їхнього будинку, знаючи набагато більше про її здоров'я, ніж її власний чоловік. А коли їй видалили жовчний міхур, набитий камінням, вона всі камінці зберегла і показувала зовсім незнайомим людям у супермаркеті. Мені здається, що вона навіть додала кілька каменів зі свого саду. Мало не померла від розладу, коли забула пакет з камінням в автобусі. На щастя, у неї виник оперізуючий лишай, що значно поліпшило її настрій» [144].

Про свого діда Кронкі Памела згадує з повагою: «Він дожив майже до ста років. Його садовили в крісло-гойдалку, і він сидів на ганку весь день. Всім завжди був задоволений – золотий характер. Бувало кричав: «Памела, вийди на ганок, подивися на цих красивих пташок!» Він майже нічого не бачив і приймав сухе листя, які гнав вітер, за пташок. Я не хотіла його розчаровувати. Так він і думав, що це пташки. Багато хто вважає, що у літніх людей немає жодних радощів. Але це не так. Багато є такого, від чого вони отримують задоволення: грітися на сонечку, гладити на колінах кішку, спостерігати за перехожими – все те, на що у нас немає часу, коли ми молоді. Коли прийшов його час покинути цей світ, він тихо згас. На все воля Божа. Йому випало тихо згаснути» [144].

Вважаємо створення циклу комедій Дж. Патріка відповідним американському духу часу, коли на державному рівні імплементавалася концепція «успішного старіння». У міжгенераційних сто-

сунках образ головної героїні слугує моделлю «успіху» у налагодженні взаємодії між різними віковими групами.

Подібно до Керрі Вотс з драми «Подорож до Баунтіфула», протагоніст п'єси Престона Джоунса «Найстаріший випускник» («The Oldest Living Graduate», 1976) мешкає разом зі своїм дорослим сином та невісткою, у яких немає дітей. Найстаріший випускник першого випуску Військової академії ім. Мірабо Ламара (вигаданий учбовий заклад) у техаському місті Гальвестон – це 75-річний полковник Дж. С. Кінкейд. І подібно до героїні Хортон Фута, полковник перебуває у стані МК із молодшим поколінням Кінкейдів.

Дія драми П. Джоунса відбувається у 1962 р. у неіснуючому Бредлівіллі, «мертвому містечку західного Техасу на великій, мертвій західно-техаській прерії» [328, с. 9]. Оскільки ідентичність літніх людей значною мірою «формується відповідно до місця їхнього проживання» [312, с. 77], вбачаємо у заданому хронотопі співвіднесеність з відчуттями відчуження та порожнечі, які стереотипно асоціюються зі старістю.

Передісторія персонажа зображена у розлоговому описі дійових осіб перед експозицією: «Старий полковник Дж. С. Кінкейд прикутий до інвалідного візка. Він народився в 1887 році на ранчо і з дитинства насолоджувався комфортним життям, які забезпечували хudoба та бавовняна імперія батька. Він закінчив Військову академію ім. Мірабо Б. Ламара та Техаський університет, обравши військову кар'єру. Полковник служив на Філіппінах, в Мексиці, і, нарешті, у Франції під час Першої світової війни. Його блискуча військова кар'єра на Філіппінах обірвалася у французьких окопах. Техаський довідник пише: «Полковник повернувся з великої війни, щоб продовжити бізнес своєї родини у Бредлівіллі; полковник зацікавлений у багатьох громадських організаціях». Втім, полковник повернувся з Франції з розбитими тілом і душею. На щастя для сім'ї, старший брат займався бізнесом допоки син полковника не підхопив справи, тоді як сам полковник поринув у втрачений світ спогадів. Владі старого полковника прийшов кінець» [328, с. 14]. Окрім важкого психосоматичного стану протагоніста (воєнних травм) вбачаємо конструювання МК через відчуження літнього персонажа, позбавлення авторитету, втрату самостійності. Суттєвими є характеристики його сина та невістки, оскільки від них залежить життя літнього полковника. Флойд Кінкейд – найвпливовіша людина у місті, центральна фігура усіх громадських організацій. Під час Другої

світової війни Флойд служив на флоті, після повернення одружився на уродженці Бредлівілля та успішно розвинув батьківський бізнес. Морін, дружині і однолітку Флойда, 42 роки. Подружжя таємно звинувачують один одного у відсутності у них дітей, однак ніхто не хоче нічого точно дізнатись про причину цього.

Сюжет розгортається навколо відкриття нової будівлі Військової академії, у якій полковник є найстарішим серед першого випуску кадетів. Академія запрошує полковника як почесного гостя. Незважаючи на фінансові інтереси свого сина в проектній угоді, пов'язаній із святкуванням академії, та попри попередню згоду полковник відмовляється брати участь у почесній події. Під час перемовин старий дізнається, що його колишні друзі по академії давно померли, і цей факт змушує персонажа по-іншому подивитися на цю подію: «<...> не хочу брати в цьому участі. Не варто того <...> Немає честі бути найстарішим *будь-ким*. Найстарішим *випускником*, найстарішим *індіанцем*, найстарішим *броненосцем*, найстарішим *нічим*, бо це значить, що ти сам один» [328, с. 46]. Драматургічна колізія п'єси полягає у розбіжності інтересів молодшого Кінкейда та його літнього батька. Тоді як Бредлівіллль може отримати чимало зиску від події святкування, а заможні мешканці ще більше розбагатіти, полковник вбачає у заході трагедію свого віку. Флойд готовий свідчити, що старий батько схильний до старечої деменції, а відтак некомпетентний. Молодший Кінкейд хоче пустити в обіг земельну ділянку, яку полковник прагне залишити без змін. Це місце, де полковник вперше закохався, що має велике значення для персонажа у його пізній зрілості. Морін має рацію, коли зазначає, що тесть ставиться до цієї землі, як до священної [328, с. 23]. Відвідуючи ділянку, полковник згадує юність, а його спогади «інтегративного» характеру становлять сенс життя для головного героя. Коли полковник дарує землю синові, старий навіть не здогадується, що вона йому (полковникові) більше не належить. Примирення старого полковника із сином у фіналі драми дає підстави визначити міжгенераційні стосунки у даному творі як продуктивні згідно з моделлю «солідарність-конфлікт».

Упродовж розгортання сюжетної лінії спостерігаємо зверхнє ставлення родичів полковника до нього: невістка змушує старого весь час дивитися телевізор та залякує тестя геріатричним будинком; син відмовляється везти батька на автомобільну прогулянку; друзі Флойда та Морін відгукуються про полковника негативно.

У сучасному американському суспільстві М. Гуллетт називає таке ставлення «особливо обурливим культурним явищем», що по суті сприяє «запереченню особистості літніх людей» [302, с. 191]. Водночас полковника навряд чи можна назвати приємним співрозмовником: він руба з плеча – неприховано зневажає релігійні погляди (ображає священика) та жіночі права (у розмовах із невісткою). Позбавлена сентиментів військова служба та реалії війни сформувавши жорсткий характер головного героя. Разом з тим, після контузії протагоніст «Найстарішого випускника» часто не вислуховує своїх співрозмовників, згадує фронтові історії та скаржиться на долю. Однією із непоправних втрат полковника є смерть сина Франкліна (старшого брата Флойда), який загинув під час тренувального польоту у Другій світовій війни. Згадки про Франкліна завжди засмучують полковника: «Такий нікчемний старий пердун, як я, мусить жити, поховавши прекрасного юнака» [328, с. 23].

З точки зору ЛГ важливу складову динаміки старіння протагоніста складають його спогади (у даному контексті «інструментального» плану) про власного батька, який дуже суворо виховував полковника попри статки родини. МК між двома поколіннями Кінкейдів можна пояснити прагненням полковника наслідувати модель виховання батька, для якого робота була понад усе.

Сумна картина старіння представлена у фінальній сцені драми: після інсульту полковник залишається вдома, а його кімната нагадує лікарняну палату. Намагання доглядальниці підбадьорити літнього чоловіка залишаються марними:

ПОЛКОВНИК: До біса! Нащо мені берегти сили? Не можу рибалити, грати в доміно, ні чорта. Надто старий. Надто старий для всього [328, с. 58].

Головний герой почуває себе наляканим – порівнюючи себе із старими деревами, які гниють у землі, та трупами у траншеях під час війни, полковник виголошує, що його потяг смерті прибуває, та чує по собі подзвін. Попри турботу сім'ї, може, вже запізнилу, протагоніст морально спустошений: «Для мене тут нічого не залишилося. Всіх, кого я бачив та пам'ятаю, не стало в цій країні. Зникли навіть звуки речей» [328, с. 59]. В останніх репліках полковник шкодує, що не обрав кар'єру фермера, обговорюючи з близькими людьми нереалізовані можливості.

МК у п'єсі посилюється такими геронтомаркерами, як самотність, танатичні роздуми, які вкупі з трагедією втрати старшого

сина та аблеїзмом полковника створюють в драмі песимістичну поетику старіння. Також потужними є ейджистські висловлювання молодшого покоління («нарікає та скаржитья цілими днями»; «шарпає нерви») та самостереотипізація протагоніста.

Зовсім іншу модель МК представляє Е. Томпсон у п'єсі «На Золотому озері» («On Golden Pond», 1978), літні дійові особи якої, подружжя Тейєрів – Норман (йому 79 років) і Етель (69), живуть у старості щасливим сімейним життям, виявилися спроможними покласти край конфлікту поколінь у своїй родині. Взаємодія з персонажами молодшого віку змушує їх діяти і повертає їм смак до життя. У розлогіму Вступі до видання п'єси 1979 р. автор зазначає, що його твір не про старіння, а роздуми про те, «що потрібно, щоб любити один одного» [423, с. хі].

Дія п'єси відбувається протягом літнього відпочинку подружжя на Золотому озері, куди вони приїжджають щоліта уже протягом 48 років. Етель з перших сторінок постає доволі енергійною і жвавою літньою жінкою: вона збирає суниці, купається в озері, із задоволенням спілкується з іншими людьми і дбає про свого старшого чоловіка. Натомість Норман, хоч і намагається не змушувати свою дружину турбуватися, значно менш активний. Автор описує його так: «Сиве волосся, окуляри на носі. Ходить повільно, але тримається прямо. У ньому є щось хлопчаче і задерикувате. Жвавий, з почуттям гумору. І одночасно є в його зовнішності справжня величність. У його манері говорити й триматися є щось, характерне для людини іншої епохи. Норман здоровий, у рухах його легкі сліди артриту, іноді серцебиття. Він ніби фліртує зі старістю» [423, с. 3]. З перших рядків п'єси стає також зрозуміло, що Норман має й інші вікові зміни: він погано бачить, тому не може продиктувати телефоністці свій номер телефону, і має провали в пам'яті, адже не пам'ятає, що сам просив її передзвонити, аби перевірити, чи працює телефон, забуває, як і його дружина, імена людей тощо.

Характеризуючи стосунки подружжя, драматург зазначає в ремарці: «Вони справжні друзі, чудово розуміють одне одного після 46 років свого шлюбу» [423, с. 8]. Це 48-е літо, яке вони проводять на озері разом, і з розгортанням сюжету стає зрозуміло, що обоє бояться того, що, можливо, воно вже останнє.

Етель намагається не думати про старість, бо для неї це означало б визнати, що їхній час скінчується. Тому вона уникає називати

себе, чоловіка і своїх однолітків старими. Натомість Норман прагне усе називати своїми іменами. Подібна відмінність у ставленні до старості виразно виявляється у їхньому діалозі:

ЕТЕЛЬ. ...Це дуже мила пара, середнього віку... Точно як ми з тобою.

НОРМАН. ...Якщо вони точно як ми, то вони вже не середнього віку.

ЕТЕЛЬ. Звичайно середнього віку.

НОРМАН. Середній вік – це означає середина, Етель. Середина життя. Але ж люди не живуть до ста п'ятдесяти.

ЕТЕЛЬ. Ну, скажімо, у нас підійшов кінець середнього віку. Ось і все.

НОРМАН. Ні, люба. Це вже не середній вік. Ти вже стара, я – просто древній [423, с.13].

Виразним геронтомаркером є їхні часті розмови про смерть. При цьому ставлення до неї у чоловіка та дружини також різне. Норман багато говорить про смерть, натомість Етель ці розмови лякають. «ЕТЕЛЬ. Твоя уява у питаннях життя і смерті починає мене лякати... Невже тобі більше немає про що думати?... – НОРМАН. Нічого такого, настільки ж цікавого» [423, с. 29]. Коли на день народження Нормана на озеро приїжджає їхня донька Челсі, Етель розповідає: «Ти знаєш, я намагалася вмовити Нормана завести собаку цього літа, але він пустився в якісь похмурі роздуми про те, що погано брати цуценя, якщо збираєшся скоро померти»... [423, с. 89]. Ця розповідь показова щодо усвідомлення Норманом того, що його життя може скоро перерватися. Характеризуючи свій стан у розмові із Біллом, він каже: «У мене зараз змагаються свідомість і тіло, хочуть з'ясувати, хто першим піде... Я б поставив усі гроші на тіло, але ж нічого не можна знати наперед» [423, с. 105].

Наприкінці п'єси Етель також приходять до роздумів про смерть і до прийняття того, що їх може скоро не стати. Коли у Нормана прихопило серце під час збирання додому, Етель запанікувала і «в перший раз відчула, що ми можемо померти». Дружина каже Норманові: «Ти завжди говорив про смерть, відколи ми тільки зустрілися. Це завжди було твоєю улюбленою темою. І мені доводилося думати про це. Наші батьки, мої сестра і брат, твій брат, їхні дружини, наші найдорожчі друзі тут, на Золотому озері, всі помирали... Я бачила смерть, торкалася її і боялася її... Але сьогодні вперше відчула. – НОРМАН. І як ти її відчула? – Дивно... Хо-

лодно, напевно... Але насправді здалося, що не так уже й страшно... Я відчула майже розраду. Не так страшно і не так уже й погано туди вирушити...» [423, с. 188–189].

Як і типово для літніх людей, Етель і Норман багато згадують. Літня жінка уже давно щороку перебирає скриньку зі старими фото, але жодне з них не викидає. Лишившись наодинці, Етель згадує своє дитинство, розмовляючи із лялькою Елмером, другом свого дитинства: «Кажуть, що Золоте озеро нищить наші будинки на узбережжі. Бачиш, Елмере, немає вже жовтих наметів серед дерев, і дзвін не кличе дівчат нашого табору на вечерю... Я, бувало, лишала тебе на вікні, щоб ти міг дивитися на наш табір Кучакуйі... Мені було вісім років... Я, бувало, надвечір стану на лавку і машу тобі рукою... І ти завжди махав мені у відповідь, правда, Елмере?» [423, с. 89]. Вважаємо, що ремінісценції літньої жінки мають як «інструментальний», так і «інтегративний» характер.

Дружина не хоче, щоб чоловік відчував себе непотрібним немічним старим, тому вона відмовляється від пропозиції допомогти полагодити сітку від мух на дверях – це зробить її чоловік. Але Норманові вже не особливо чогось хочеться. Раніше він дуже любив рибалити, але тепер каже, що це у нього вже позаду. Він рідко виходить з будинку і майже увесь час читає газети. Прикметно, що 80-річний чоловік починає цікавитися рубрикою «Шукаю роботу». Про те, що старість призводить до девальвації власної особистості в очах того, хто старіє, а також про вікову дискримінацію літніх людей при пошуку роботи свідчить те, що він, колишній професор, звертає увагу на вакансії водія, двірника й компаньйона.

Коли Етель нарешті вдалося вмовити чоловіка піти назбирати в лісі суниць, він дуже швидко повернувся із порожнім відерцем. «Я дійшов до кінця нашої галявини... і не зміг згадати, звідки вона починається, ця стара дорога в місто!.. Я зробив кілька кроків у сторону лісу, але все здавалося незнайомим, жодного дерева не впізнавав!... Я злякався до напівсмерті... і швидко повернувся сюди, до тебе, щоб швидше побачити твоє миле обличчя, відчути себе в безпеці, відчути, що я – це я!» [423, с. 70–71]. У цих словах виразно відчувається страх людини перед тими процесами, які відбуваються із нею в старості, перед втратою своєї ідентичності. Показово, що саме в родині він шукає порятунку й спокою.

Попри зовнішню успішну старість, вікові зміни Норман переживає нелегко. Крім того, стає зрозуміло, що непростими є й сто-

сунки батька із дочкою – їм важко порозумітися. Челсі приховує на батька дитячі образи, що породжує напруженість між ними, вона рідко приїздить до батьків. У одному з діалогів Етель та Нормана стає очевидним, що він шкодує, що Челсі не народила їм онуків. Однак коли в їхньому будинку на озері з'являється 13-річний Біллі, син майбутнього чоловіка Челсі, спосіб життя Нормана змінюється. Уже на початку другої дії у ремарках автор зазначає, що Норман рухається значно жвавіше. Він мало не щодня ходить рибалити з Біллі, переймає від нього молодіжний сленг, натомість навчає хлопця говорити французькою і привчає отримувати насолоду від читання (на риболовлю вони обов'язково беруть з собою книгу). Проведений спільно час стає корисним для обох, і Біллі захоплено розповідає: «Ми чудово проводимо час. Норман змушує мене розмовляти французькою, а я змушую його розповідати про старі часи... Ми з Норманом ніби прожили разом чудове життя» [423, с. 135]. Власне, це ідеальна модель міжпоколіннєвої взаємодії, коли молода людина переймає досвід і навчається від старшої, а старша стає активнішою і дієвішою, краще починає розуміти світ і легше пристосовуватися до старості. За спостереженнями психологів, у пізній зрілості важливо гармонійно поєднувати особистісну свободу та стосунки з рідними, яких літні люди більш активно прагнуть (особливу радість приносить спілкування з онуками та правнуками). «Ці стосунки часто відіграють панівну роль у спонукальній сфері людей похилого віку, дають їм відчуття особистісного та сімейного оновлення, вносять різноманітність у їхнє життя, надають йому сенсу, є ознакою довголіття, яким можна пишатися» [34, с. 341].

Наприкінці п'єси приймає те, що вони постаріли, і Етель. Вона вже не називає їх людьми «середнього віку», і прямо називає себе старою. Ця зміна проявляється у її розмові з дочкою, яка зауважує, що за місяць, що вони не бачилися, мати постаріла:

ЕТЕЛЬ. Що ж, це саме те, що трапляється, якщо живеш досить довго. Закінчується тим, що стаєш старою – це одна з неприємностей тривалого життя.

ЧЕЛСІ. І як це відчувається насправді?

ЕТЕЛЬ. Здається, трохи гостріше відчуваю сходи сонця. І заходи [423, с. 143].

Подружжю Тейєрів вдається зробити перші кроки до налагодження стосунків із дочкою, що свідчить про намагання розв'язати

МК (ЕТЕЛЬ: «У тебе було нещасливе дитинство. Батько тебе пригноблював, а мати цього не помічала... Ти не думаєш, що кожна людина повертається до свого дитинства з якоюсь гіркотою або з жалем за чимось?...»). Значною мірою до цього призвело усвідомлення того, що в них лишилося не так багато часу, аби налагодити стосунки: «ЕТЕЛЬ. Челсі, Норманові вісімдесят років. У нього серцебиття і проблеми з пам'яттю. Коли саме, гадаєш, почнеться ваша дружба?» [423, с. 151].

Попри танатичну складову, частотну у репліках подружжя Тейєрів, п'єса «На Золотому озері» демонструє активну стратегію старіння. Життя літніх протагоністів можна схарактеризувати як «успішне старіння», визначене щасливим подружнім життям, взаємною дружбаю і підтримкою. Твір Е. Томпсона ілюструє, що вагому роль у допомозі літній людині адаптуватися до змінених умов життя і подолати психологічний дискомфорт відіграє спілкування з представниками молодшого покоління, зокрема з онуками, оскільки стосунки з дітьми майже завжди мають у собі певну напругу, зумовлену трансформаціями у взаєминах «опікун–підопічний».

Рушієм драматичної дії п'єси Дж. Лоуренса та Р. Лі «Перший понеділок жовтня» («First Monday in October», 1978), екранізований у 1981 р., є МК не у родинному середовищі, а у професійному. Геронтологічний дискурс твору поєднує у собі нерозривні зв'язки еротики та смерті. Остання заявлена уже на початку п'єси: рушієм дії стає смерть одного із суддів Верховного суду США, постійного опонента головного героя п'єси Дена Сноу, судді-ліберала, якого відзначають іронічне ставлення до світу та влучні, часом доволі в'їдливі жарти. На відкриту вакансію вперше в історії призначають жінку – суддю-консерватора Рут Луміс, доволі молоду для цієї посади (решта 8 суддів уже знаходяться у періоді «третього віку»), яка упродовж усього твору стає незмінним опонентом судді Сноу.

П'єса зосереджена переважно навколо гендерного питання: чи спроможна жінка, до того ж молода, виконувати обов'язки верховного судді на рівні із чоловіком? Це доволі актуальне питання для тогочасних США: п'єса написана у період, коли феміністичний рух знову набирає обертів. Як зазначає дослідниця Е. Фрідман, у 60–80 рр. ХХ ст. стає потужною друга хвиля фемінізму, жінки борються уже не за виборчі права, а за соціальну і юридичну рівність із чоловіками [291, с. 464]. Вони починають опановувати професії і по-

сідати посади, які раніше були недоступними для представниць «слабкої статі». І в п'єсі саме й показана жінка-суддя, якій доводиться протистояти скептично налаштованим щодо неї колегам-чоловікам. Водночас важливим стає і віковий аспект. Сорокарічній жінці доводиться працювати зі значно старшими і досвідченішими чоловіками, тож вона має довести свою компетентність і спроможність бути з ними на рівних.

Тож протистояння протагоністів, Рут Луміс і Дена Сноу, вимальовується різновимірним: у гендерному аспекті, оскільки Луміс – перша жінка, призначена верховним суддею, яка змушена доводити, що жінки так само можуть працювати у сфері судочинства, як і чоловіки (під час розгляду її кандидатури комісією, жінка зазначає, що «яйцеклітини – це не клітини божевілля» і тому «жінки спроможні мислити навіть під час овуляції» [339]); політичному й філософському (Рут і Ден дотримуються різних поглядів: вона – консерватор, що має доволі суворі моральні переконання і не визнає абсолютності Першої поправки до Конституції, яка проголошує свободу слова, він – ліберал, який приймає цю поправку беззастережно); геронтологічному (протагоністи належать до різних вікових груп, що виразно підкреслено у сцені обіду, коли чоловік не може впоратися з паличками, бо не знає, як ними їсти) тощо.

Міжпоколіннева взаємодія у «Першому понеділку жовтня» відповідає моделі «солідарність-конфлікт», створюючи напружену, але продуктивну атмосферу серед представників «третього віку» у Верховному суді. В експозиції твору, коли ще не всі оговталися внаслідок рішення президента США призначити на вакантну посаду жінку, Голова суду коментує: «Може, вона і не погана. Вона молода. Втім нам тут потрібна молодь. До того вона розумна» [339, с. 17]. Активність і завзятість Рут впливають і на Дена – подібно до своєї опонентки, літній суддя прагне зайнятися спортом, на що Голова суду завбачливо реагує: «Стережися цього. Знаєш про спортзал на горищі? Якось я завітав туди – потягав ваги, спробував тренажери... Спина полетіла на тиждень» [339, с. 49]. Фізичні вправи мають бути поміркованими у будь-якому віці, і пізня зрілість не є винятком. Образ Голови суду є своєрідним посередником між рішуче налаштованими Деном та Рут. Він постає уособленням мудрого наставника, архетипу старця, який гармонійно оркеструє обидва покоління. Яскравим підтвердженням цього є епізод із щорічним ритуалом фотографу-

вання членів Верховного суду, порушеним присутністю молодшої жінки. Дехто з присутніх не бажає виглядати як «депутат на з'їзді трунарів» із відсутнім («прісним і знеособленим») виразом обличчя, традиційним для «Дев'ятох Старих». Виникає суперечка, під час якої фотограф робить декілька динамічних кадрів, які Голова суду наказує знищити, однак Ден вважає за доцільне їх зберегти, показавши справжні пристрасті суду «за лаштунками».

Образ Дена Сноу постає у п'єсі неоднозначним. Це літній чоловік, який веде доволі активний спосіб життя. До того ж він розумний, інтелектуал, відданий своїй роботі, але водночас – доволі нетерпимий, категоричний і неуважний до того, що його не цікавить. Будучи представником свого покоління, він не в захваті від революційного рішення президента призначити суддею жінку. Віддаючись роботі, він неуважний і навіть байдужий до дружини, з якою прожив у шлюбі чимало років, через що врешті літня жінка бунтує. Переробивши свою п'єсу на сценарій фільму, Дж. Лоуренс і Р. Лі, аби акцентувати подружнє життя у пізній зрілості, вводять до мережі дійових осіб дружину судді Сноу, образ якої відсутній у тексті п'єси. Так, у художній стрічці подружжя Сноу постає прикладом тих літніх сімейних пар, у яких партнери настільки звикли одне до одного, що перестали чути й слухати. Він не знає, коли його дружина поїде чи повернеться з Європи, вона – коли він піде в гори чи повернеться. Те, що вони не чують одне одного, стає очевидним уже в одній із першій сцен: після похорону – чоловік розмірковує про те, кого призначать, а жінка про те, яким випробуванням стала смерть чоловіка для дружини судді Морхеда. Коли ж нарешті вони звертають увагу одне на одного, то їхній діалог виходить дуже коротким: «Як тобі Європа? – Волога. Як тобі Гора? – Висока».

У соціальній геронтології усталена думка про те, що в літніх подружніх парах, які багато років прожили разом, спостерігається більш уважне і турботливе ставлення одне до одного, намагання знайти прихисток і стабільність у домівці і сім'ї [142]. Але трапляється це в тому випадку, коли людина опиняється в новій соціальній реальності – йде на пенсію і більше не може реалізовувати себе в професійній діяльності. Натомість Ден Сноу працює і впевнений у тому, що не втратить роботу – суддю Верховного Суду призначають довічно. Хоча на початку п'єси він говорить про бажання піти на пенсію (що можна вважати своєрідним геронтомаркером), але коли його колега починає сприймати це серйозно, відбувається-

ся жартом: мовляв, він не може лишити своїх колег самих, коли потрібно мати справу із Луміс. Врешті дружина, яка не знаходить в чоловікові підтримки і, отже, не має потрібної опори у їхній сім'ї, залишає його. Показово, що саме після цього починаються його проблеми зі здоров'ям – геронтологами доведено, що самотні літні чоловіки живуть менше і якість їхнього життя гірша [81, с. 386].

Однак причиною розриву стає як неухважність чоловіка, так і те, що дружина підозрює, що чоловікові подобається його нова молода колега, адже він надто багато часу й сил віддає суперечкам із нею [339, с. 72]. На тезу про це Луміс дипломатично відповідає, що на користь цього твердження немає жодних доказів, однак врешті стає очевидно, що літній суддя все ж симпатизує молодшій колезі. Наприкінці п'єси, коли його, здавалося б, непримиримий опонент може піти у відставку й цим змінити часту позицію Дена «чотири проти п'яти», він заявляє: «Давайте домовимося, я не помираю, а ви не йдете у відставку» [339, с. 87]. Підставою для згадки про смерть стає те, що суддя Сноу, ймовірно, пережив серцевий напад – виразний геронтомаркер, який вказує на фізичну дисфункцію. Промовистим є ставлення Дена до поразки, зокрема політичної самострати: «Відставка – це самогубство. Позбавлення себе життя є образою Бога, який подарував його вам» [339, с. 86].

Верховний суддя Сноу сповідує філософію дуалізму та вважає опозиціонізм продуктивним на роботі та в особистих стосунках. Так, він страшенно сумує за померлим Морхедом, «двобої» з яким жили правосуддя у Вашингтоні; навіть із власною дружиною Сноу часто сперечається. Світогляд судді створює логічну послідовність буття, якої варто дотримуватися: «Самота не є розкішшю; вона настільки необхідна, як і тиша жіночої утроби, де очікує життя, готуючись стати людиною. Поруште цю самоту зарано і що трапиться? Смерть!» [339, с. 12]. Сноу вбачає у людському існуванні закономірну циклічність, де кінечність має ті самі права, що і народження. Ставлення до смерті, як і до народження, у Сноу формується у певний принцип: «Вмирати не слід поспіхом» [339, с. 18]. Що персонаж і доводить власним прикладом – після втрати свідомості як наслідок ймовірного серцевого нападу суддя не затримується надовго у лікарні, позбавляючи медиків можливості ретельно дослідити стан його здоров'я. Як і у низці інших драматичних творів з віковими аспектами старіння («Серпень: округ Осейдж», «W;t», «Між берегом і божевіллям», «Найстаріший випускник»), «Перший поне-

ділок жовтня» трактує лікувальні установи та медичний персонал в іронічному ключі. Втікши з лікарні, Ден так пояснює своє рішення: «Я не можу більше приділяти їм свій час. У них – близько п'яти миль моїх електрокардіограм і більше моєї крові, ніж у мене» [339, с. 82]. Літнього суддю обурює те, що лікарі не пояснюють стан здоров'я пацієнтів, а прогнозують, скільки їм залишилося [там само]. В планах протагоніста підйом ще на одну гору, що виключає «Велику Подорож» (евфемізм смерті). У розмові колег Дена присутній відгомін американської концепції «успішного старіння», яка пропагує оптимізм та активність представникам пізньої зрілості:

УОЛДО ТОМПСОН. Щось не пригадую, аби Ден колись хворів.
РІЧАРД КЕРІ. Він вважає це неконституційним [339, с. 79].

Показово, що у п'єсі носієм ліберального світогляду стає саме старший персонаж, а консервативного – молодший. Автори п'єси ламають усталений ейджистський стереотип про консерватизм старості. У суперечці про Першу поправку Сноу наголошує на тому, що якщо людина має право на свободу слова, то її ніхто не може обмежити, якого б вигляду ця свобода не набула. З першої зустрічі автори п'єси акцентують взаємний антагонізм Сноу та Луміс, та конкретного окреслення МК двох суддів набуває у справі про заборону порнофільму, право на існування якого Сноу визнає, хоча й не з'являється на перегляд. Позиція літнього персонажа щодо цієї поправки виписана дуже виразно. Натомість суддя Луміс вимагає встановлення чітких кордонів, які би захищали моральні й естетичні почуття співгромадян, а тому й Перша поправка має мати певні межі. Їхні протилежні погляди на більшість питань правосуддя стають причиною палких суперечок, разом із тим, подекуди надто гострі, саме ці діалоги дають їм змогу врешті знаходити правильні рішення, які приходять не через компроміс чи прийняття позиції іншого, а як осяяння. Це дає підстави стверджувати, що Дж. Лоуренс і Р. Лі моделюють у п'єсі продуктивну модель міжпоколінневої різногендерної взаємодії.

Варто відмітити використання авторами твору «Перший понеділок жовтня» такого прийому епізації драми, як «п'єса-у-п'єсі» [339, с. 39–43, 74–78]: старший та молодша судді «грають» у підсудного та обвинувача, намагаючись за допомогою уяви та проговорення можливих варіантів дошукатися істини.

Вагомою особливістю драми є віра у краще майбутнє, виражена у фіналі твору словами головного героя по відношенню до Рут

Луміс: «Кожен день – інший. Ви – інша. Я – інший. Щоранку новий початок, нове починання!» [339, с. 87], що пов'язано із назвою тексту – першим понеділком жовтня, днем, який щороку знаменує начало діяльності Верховного суду США.

МК в одноактвіці Марші Норман «Пральня» («The Laundromat», 1978), яка входить до дилогії «Third and Oak», також сприяє розвиткові літньої героїні. Авторка драми торкається теми прийняття жінкою свого вдівства і віднайдення сенсу власного життя після того, як не стало коханої людини, яка була раніше його центром.

Дія п'єси «Пральня» розгортається вночі, що асоціюється із завершальним етапом життя, на символічному рівні – зі смертю. Наприкінці 1970-х рр. у приміщенні громадської пральні з самообслуговуванням о третій годині ночі зустрічаються Альберта, вже немолода жінка (їй близько 60), та значно молодша Діді. Вони розмовляють протягом години, і це спілкування двох жінок завершується неочікуваним зізнанням старшої, яка розповідає про смерть свого чоловіка, та переглядом ціннісних орієнтирів і поглядів на сім'ю та свої стосунки із власним чоловіком молодшою. Під час нічної розмови кожна із жінок переживає свій катарсичний досвід, і дослідниця Г. Іпстін, осмислюючи цю взаємодію, називає її «символічним обміном подарунками» [276, с. 40, 43, 44]. Старша і досвідченіша Альберта, овдовівши рік тому, нарешті визнає себе саму, а не чоловіка, центром власного існування, а Діді, послухавши її історію, починає розуміти, що можливе й життя, позбавлене чоловічих зрад. Усвідомлення кожною з них позитивних альтернатив майбутнього і є тими «подарунками», якими вони обмінюються.

Альберта – дійова особа старшої вікової групи, вона озирається на прожите із уже померлим чоловіком життя – поведінка, характерна для тих, хто усвідомлює прихід старості. На початку п'єси поведінка стриманої пенсіонерки вказує на бажання побути на самоті – добре підготовлена до нічної вилазки героїня виконує всі необхідні маніпуляції самостійно, наче ритуал, незважаючи на те, що черговий співробітник пральні спить. Однак все ж її усамітнення порушують і змушують почати спілкування, взаємодіяти із іншим персонажем – для неї як людини літньої це не так легко, як для її візаві. Поява 20-річної «довбанутої» (як характеризує свого персонажа авторка) Діді різко контрастує із атмосферою спокою та замкнутості, що панує навколо Альберти: дівчина стрімголов вривається в приміщення й поводить провокативно та безцеремонно.

Але репліки малограмотної та задерикуватої Діди, яка своєю безпосередністю нагадує С'юзі з «W;t» (див. с. 259), вивільнюють психоемоційну напругу Альберти, дають змогу старшій жінці зізнатися у смерті чоловіка та у невимовній самотності вдівства:

ДІДИ. Я, звичайно, ніколи не зможу опустити сорочку в машинку так, як це робите ви! А якщо пляма не відіпреться, і Герберт буде незадоволений? Не доведи Господи, ви посваритесь, і це зруйнує ваш ідилічний світ, де все настільки мило й спокійно, і всі тільки й роблять, що працюють в садку й ніжно воркочуть. Ні, ви або собі брешете, або мені. Немає такої ідеальної людини, щоб неможна було випрати її сорочку! Ні! А по вас можна подумати, що він святий. Або мертвий, а ви молитесь на його сорочки!

АЛЬБЕРТА. Що мені потрібно зробити, щоб ви залишили мене в спокої?

ДІДИ. Він що, справді помер?

АЛЬБЕРТА. Так [370, с. 78].

Так молода жінка стає фасилітатором для старшої: Діди змушує Альберту визнати факт смерті чоловіка, а далі замислитися про «звільнення від обмежень трауру та початок нового життя» [307, с. 137].

Ми дізнаємося також, що самотність літньої Альберти посилюється через те, що вони з чоловіком не мали дітей. Власне, Альберта постає самотньою жінкою за 60, яка втратила чоловіка – вона переживає стрес і відчуження [35, с. 312]. З іншого боку, «жінки легше переживають утрату партнера, самотність, оскільки більш при звичаєні до самообслуговування, налагоджують стосунки, активно поринають у релігію» [34, с. 342]. Альберта врешті таки змогла заприятелювати з Діди, хоча спочатку прагнула, аби дівчина лишила її у спокої – це підтверджує, що жінка ще може взаємодіяти із суспільством. І, що не менш важливо, може передавати власний досвід наступному поколінню – так, вона не має власних дітей, але її розповідь нашоєму Діди на роздуми. Важливо відзначити, що відчуття самотності у п'єсі не подане як властиве тільки літній людині. 20-річна Діди також самотня – її чоловік майже не буває вдома через роботу, вона впевнена, що він її обманює, дітей у них немає, бо «спочатку багато грошей – потім багато дітей», роботу вона покинула, бо та була дуже марудною. І тому Діди зізнається:

ДІДИ. Я все-таки дуже самотня.

АЛЬБЕРТА. Я зрозуміла.

ДІДІ. Як ви це витримуєте?

АЛЬБЕРТА. Ніяк (*Пауза*). У мене просто немає іншого виходу [370, с. 80].

Тож відчуття самотності не різнить, а ріднить двох жінок різних вікових груп, однак є суттєва відмінність – у Діді ще «все життя попереду», а тому вона може вірити в те, що «в неї ще все буде». Альберта такої переваги вже не має: у неї вже все було. Жінки обирають різні способи, як погамувати це відчуття: Діді обирає своїм знаряддям дзеркало, яке ставить біля себе під час перегляду телепрограм, Альберта намагається адаптуватися до самотнього проживання після смерті чоловіка, виїжджаючи до віддаленої громадської пральні. У неї з відчуттям самотності поєднується і страх перед майбутнім – не тільки через те, що лишилася сама, а й через те, що вже бачила старість і смерть літньої жінки – своєї матері, яку доглядала до останнього дня.

Крім очевидних відмінностей дійових осіб – вік, клас, освіта, які увиразнюють та розширюють дихотомічну сутність п'єси (протиставлення індивідуального суспільному), варто вказати на рису, що зводить персонажів до спільного знаменника – анонімність, яку створюють однакові прізвища (обидві героїні на прізвище Джонсон). Це можна витлумачити в кілька способів. Можливо, автор типізує персонажів, і тому старість Альберти – це та модель, яку втілить і зістаріла Діді, а молодість Діді – модель, із якої починала свій життєвий шлях Альберта. Авторка ніби показує циклічність і повторюваність долі жінки в сучасному їй суспільстві. З іншого боку, можливо, прізвище просто несуттєве – у пральні зустрілися Досвід і Молодість, жінки, одна з яких переживає кризу старіння, інша – кризу ранньої дорослості, і кожна допомогла іншій у пошуках розв'язку екзистенційних питань свого віку.

Вибір місця дії для п'єси дуже символічний. Громадські пральні – явище поширене в США і в 70-і, і в наші дні. Цікаво, що прання – це інтимний ритуал, ніхто не схоче, аби його брудну білизну бачили й тим більше – у ній порпалися. Героїні ж твору навмисне приходять у громадський заклад: на переконання Іпстін, така демонстрація персонажами своєї брудної білизни унаочнює феміністичну заяву, що «приватне стає політичним» [276, с. 33]. До того ж, пише дослідник, ритуал прання особистих речей чоловіків у колективному просторі об'єднує два різні жіночі типи (досвідчена вчителька Альберта та недосвідчена дівчина) в архетип «Всяка Жінка»

(Everywoman) [ibid.], адже справді – у пральні могли опинитися й заговорити дві будь-які жінки, а отже, Діді і Альберта – дві іпостасі узагальненого образу.

Варто звернути увагу й на таку, здавалося б, незначну художню деталь, як пральний автомат. Немає нічого природнішого за нього для пральні, але він стає не тільки частиною декорацій. Як спостерегла антрополог Крістал Д'Коста попри те, що за обертами машини спостерігати доволі нудно, «при пильному погляді можна по-новому подивитися на себе» [266]. Водночас за процесом прання твоїх речей може спостерігати й стороння людина, тож «пральня-автомат виносить на загальний огляд особисті речі, які втрачають свою приватність» [ibid.]. Це трапляється і з речами Альберти та Діді, а згодом – і з їхніми внутрішніми переживаннями. Але саме завдяки цьому Альберта неохоче розкриває свої страхи: як кожна літня людина і як жінка, яка пережила потрясіння через втрату чоловіка, вона намагається уникнути слова смерть – молодість не так боїться кінця, як старість, а тому слово «помер» вперше злітає з вуст Діді, а не Альберти, яка вже кілька разів зіткнулася зі смертю лицем до лиця. Альберта навіть говорить про померлого чоловіка в теперішньому часі, а про болісну смерть матері говорить інакомовно:

АЛЬБЕРТА. Насправді це було благословення. В кінці було так багато болю.

ДІДІ. Для неї напевно, але як щодо вас?

АЛЬБЕРТА. Тільки вона страждала.

ДІДІ: Схоже, їй пощастило, що ви були поруч, доглядали її і все таке [370, с. 66].

Донедавна розмови про смерть, «невизначне прагнення віддалити себе від мертвих» (за Ф. Ар'єсом [10]) належали до категорії табу, забобони щодо згадок про неї сягають ще давніх часів, коли люди вірили в магію слова. А ХХ ст. сформувало еру «невидимої смерті» із активними виявами стурбованості і заперечення цього природного процесу [35, с. 313]. Втім, емпіричні дані доводять, що «старі люди бояться смерті не більше, а часто й менше, ніж представники молодшого віку, визнаючи неминучість цієї події» [35, с. 315]. З іншого боку, «в умовах, створюваних суспільством, більшості старих людей життя видається тяжчим випробуванням, аніж смерть» [Серг., с. 312]. Так, овдовіла Альберта, яка не плакала 40 років за її власним зізнанням, а відтак (висновує К. Бігсбі) не пла-

кала і через смерть чоловіка, перебуває у кризовому стані, подібно-му до неврозу страху: «його причиною є гострі, тривалі психічні травми (вимушена самотність, хвороба чи смерть близьких, власна безпомічність, захворювання)» [34, с. 326].

Останнім поштовхом до визнання смерті чоловіка у присутності незнайомої людини стає для Альберти спогад про тітку та її домашнього улюбленця – кроля, смерть якого змусила героїню ридати тривалий час. Важливою деталлю є те, що невдовзі після поховання домашньої тваринки тітка змінилася настільки, що її довелося помістити у геріатричний будинок, де вона незабаром і померла [370, с. 74–75]. Переповідаючи цю історію, Альберта ніби проводить паралель між смертю кроля і долею своєю родички з одного боку та смертю чоловіка і перспективою власного життя, з другого. Тому вона й приносить прати речі чоловіка – намагається зберігати ілюзію колишнього життя.

Згадка про смерть матері була спровокована питанням Діди про вихід Альберти на пенсію. І хоча літня жінка згодом пояснює, що їй треба було доглядати стареньку, перша реакція на запитання дівчини була досить промовистою – її спонукав вік:

ДІДИ: Чому ви полишили... бути вчителем.

АЛЬБЕРТА: Вік.

ДІДИ: Ви виглядаєте досить молодо, аби бути пенсіонеркою.

АЛЬБЕРТА: Не мій вік. Їхній.

ДІДИ: Ви маєте на увазі, мій [370, с. 65].

Тривога через міжпоколіннєве нерозуміння одне одного видають у Альберті інтровертний тип людини похилого віку. Вікова психологія характеризує таку людина: «...ігнорує нове та зациклюється на минулому життєвому досвіді, прагнучи спокою» [35, с. 300]. Водночас літня жінка є інтелектуальною особистістю та до певної міри тактовною по відношенню до відверто неосвіченої дівчини, а те, що вона працювала вчителькою, підкреслює важливу думку – молодій Діді є чому повчитися у старшої знайомої. Справді, зустріч з Альбертою, яка наділена життєвою мудрістю, впливає на дівчину, змушує замислитися над можливостями змінити своє безрадісне існування. Тож Альберта реалізує функцію, яку мають виконувати літні люди відповідно до положення вікової психології, що «впродовж віків соціальна роль людей похилого віку полягала в накопиченні і трансляції життєвого досвіду, знань та вмінь молодшим поколінням» [35, с. 308]. Водночас, хоч

Альберта і відкриває Діді можливість щасливішого життя, але сама вона нещаслива. У сцені, коли Діді пригадує імена гномів із казки про Білосніжку, вона забуває одне ім'я – Хеппі (англ. *happy* щасливий). На слухну думку К. Бігсбі, таке «забування» з боку обох жінок імпліцитно вказує на відсутність щастя, веселощів та радощів як у Діді, так і в Альберти [235, с. 223].

Образ літньої Альберти, який вимальовується з фрагментів «перегляду життя» (в «інструментальних», «трансмисійних» та «нав'язливих» спогадах), демонструє деструктивну динаміку старіння, що полягає у «втечі від світу». Разом із тим їй властиві життєва мудрість та готовність змінюватися у пізній фазі онтогенезу. Отже вважаємо міжпоколіннєву взаємодію у п'єсі М. Норман «Пральня» суголосною моделі «солідарність-конфлікт», що сприяє розвитку протагоністки старшого віку.

Приклад успішного подолання МК у родинному колі вбачаємо у п'єсі Джоан Вейл Торн «Точний центр всесвіту» («The Exact Center of the Universe», 1999), яка виглядає де/реконструкцією «Скляного звіринця» Т. Вільямса. Крім ряду сюжетних та композиційних паралелей між двома п'єсами (специфічна ментальність Півдня США – старого і сучасного; відсутність батька родини та втеча сина; присутність гомодієгетичного оповідача; наявність двох актів), суттєву відмінність вбачаємо у часових вимірах творів та позитивному фіналі. Тоді як дія п'єси-спогаду «Скляний звіринець» відбувається «зараз та в минулому» (зауважимо, що час написання твору Вільямсом припадає на 1944 р.), Дж. Торн визначає чіткі хронологічні рамки своєї п'єси: 1950-і рр. у першому акті та 1960-і рр. у другому. Лінійна композиція «Точного центру всесвіту» відтак сприяє взаємодії теперішнього й майбутнього і спрямовує персонажів на формування міжпоколіннєвого взаєморозуміння та взаємодії на відміну від трагічної безвиході дійових осіб драми Т. Вільямса.

Протагоністці «Точного центру всесвіту» Ваді Паулл майже сімдесят років. Точним центром її всесвіту є єдиний син, одруження якого стає сюрпризом для літньої пані, тим більше, що всі попередні спроби відвадити небажаних невісток увінчувалися успіхом. Дж. Торн моделює міжпоколіннєві стосунки із конфліктом з одного боку – старшої генерації в особі головної героїні.

Оскільки чоловік Ваді більшу частину свого життя був прикутий до ліжка і помер досить рано, всю ніжність та турботу головна

героїня п'єси переносить на єдиного сина, тому таємне весілля вже давно дорослого хлопчика сприймає як образу та зраду. Навіть через 10 років, із появою трьох онуків, Вада продовжує виношувати свою образу, провокуючи сімейні конфлікти, і переносить її на наступне покоління.

Конфліктна ситуація вирішується тоді, коли Вада усвідомлює, що не її син, а вона сама є точним центром свого всесвіту. Важливою складовою при адаптації до пізньої зрілості є соціальні контакти протагоністки (ще одна принципова відмінність твору Дж. Торн від вільямсівської п'єси з акцентуванням комунікативних невдач Аманди Вінгфілд під час спілкування): численні зустрічі Вади з двома подругами (Мерібелл та Інід), які на 10 років старші від неї (та постійні згадки про ще одну, померлу), допомагають відновити цілісність персонажа та віднайти смисл її існування. Хоча «найсильніший вплив на відчуття щастя здійснює спілкування» [99, с. 200], водночас розмови літніх жінок сповнені ейджистських «шпильок» по відношенню одна до одної (напр., Мерібелл дорікає Інід, що та поводить себе як «стара, що зазирає в горщик» [425, с. 80]). Також виникає тема глухоти, зокрема при сповіщенні новин, які неприйнятні для Вади, хоча протагоністка і зазначає, що її слух гострий, немов у мисливського собаки. Нарікання Вади на погіршення слуху виступають ознакою конверсійного симптому, що вказує на небажання персонажа чути про зміни. Невирішений внутрішній конфлікт головної героїні, посилений переходом до періоду пізньої зрілості, зупиняє розвиток персонажа.

У другому акті п'єси «Точний центр всесвіту» МК дедалі сильніше впливає на головну героїню: її син, який виконує функцію оповідача, все частіше знаходить колись активну матір безмовною та нерухомою. Спостерігаємо невтішні зміни в оточенні Вади: її подруга – колишня вчителька молодших класів, дотепна і розумна Інід – зазнає тимчасової дезорієнтації та слабкості. Коли заходить мова про їхній вік, Інід зазначає, що з нею відбуваються зміни, та переживає, що її вважають застарою. Її підтримує Вада, коли каже, що не знає, на що більше очікувати, адже світ так сильно змінився! [425, с. 107]. Такі нарікання старших дійових осіб є частотними у драматичних творах із МК («Водій міс Дейзі» А. Урі, «Подорож до Баунтіфула» Х. Фута, «Стрімкість осені» Е. Коубла). Імплицитно сумування за минулими часами говорить про розгубленість літніх персонажів, яку можна подолати їхньою затребуваніс-

тю молодшими поколіннями. У медичній геронтології наполягають на тому, що «вирішальним чинником, що дає імпульс до життя, є позбавлення людей літнього віку уявлень про їхню непотрібність» [85, с. 6], що сприятиме реалізації концепції «успішного старіння».

У фіналі «Точного центру всесвіту» Вада виходить за межі МК через прийняття сина, його родини та самої себе такими, якими вони є. В останній розмові з сином протагоністка просить його не підтримувати їй життя штучно, тому що хоче померти природно, як предки. Також Вада передбачливо заощаджує гроші на геріатричний будинок, аби не бути тягарем для молодших поколінь. Після останніх інструкцій щодо свого поховання несподівано літня пані каже: «Коли все полагоджено, то я можу зайнятися своїм життям. Піду збирати ягоди на варення. А ще я обіцяла онуку торт на день янгола» [425, с. 112]. Роль турботливої бабусі допомагає ствердженню ідентичності Вади у її пізній зрілості.

Поетологічною особливістю драми Дж. Торн є створення ілюзорної присутності померлого чоловіка протагоністки у низці сюрреалістичних сцен. Час від часу Вада звертається до свого померлого чоловіка у роздумах вголос, що формує дещо танатичну тональність п'єси. Додамо, що крім міжгенераційних стосунків за формулою «солідарність-конфлікт» дискурс старіння в п'єсі Джоан Торн «Точний центр всесвіту» містить епізацію драматичної дії, що дозволяє простежити динаміку старіння літніх дійових осіб, та елементи сюрреалістичної поетики.

У сюжетній лінії драми Т. Леттса «Серпень: округ Осейдж» (2007) МК має формотворчу функцію. Геронтопортрет протагоністки Вайолетт, проаналізований у контексті жанрового різновиду «історії хвороби» (підрозділ 4.4), був би неповним без окреслення проблематичних стосунків літньої матері та її дочок середнього віку – мотив, часто використовуваний у жіночій драматургії США («Бал дебютантки» (1991) Б. Хенлі, «Вивільнення» (1977), «Добраніч, мамо» (1982) та «Труді Блу» (1996) М. Норман, «Романтично, чи не так?» (1981), «Сестри Розенцвайг» (1993) В. Вассерстайн, «Гаряча й пульсуюча» (1994) П. Вогель). Вбачаємо непродуктивну модель взаємодії представниці пізньої зрілості із молодшим поколінням, зокрема як через руйнівну дію невиліковної хвороби, так і через непримиренний характер літньої жінки. Попри рідкі моменти взаєморозуміння та майже примирення жінок різних генерацій

у п'єсі Т. Леттса фінал твору постає невтішним для головної героїні – дорослі дочки не знаходять спільної мови з Вайолетт та залишають літню матір під опікою домогосподарки (індіанки, яка виконує роль медіатора для літньої протагоністки у її комунікації з оточуючим світом).

Однією із сучасних популярних комедій про старіння та літній вік є п'єса Еріка Коубла «Стрімкість осені» («The Velocity of Autumn», 2011), сюжет якої є суцільним МК.

Головною героїнею п'єси є 80-річна Олександра, мешканка нью-йоркського Брукліна, яка цінує і відстоює свою самостійність і незалежність. Зав'язка п'єси несподівана: літня жінка погрожує підірвати свою квартиру коктейлями Молотова, якщо її старші діти змушуватимуть її переїхати до геріатричного будинку. У соціології наголошують на важливості рідного дому для самоідентифікації людей похилого віку [312, с. 77–78; 238, с. 161]. Як зазначає Дж. Бонд, «один з найбільш впливових чинників у нашому житті – це середовище, в якому ми живемо. Для старших людей це особливо значуще через те, що вони проводять вдома більше часу, ніж будь-яка інша вікова група» [238, с. 161]. Олександра має трьох дітей, які вже досягли середнього віку. І хоча ініціює події п'єси запланований старшим сином і дочкою переїзд, ці персонажі на сцені не з'являються. Натомість молодший син Кріс залазить у квартиру матері через вікно. Зустріч Олександри і Кріса після 20-річної розлуки стає основою сюжету. На початку мати і син не розуміють одне одного, і лише у фіналі їм вдається дійти згоди. Кріс вислуховує матір, стає на її бік, і це допомагає йому переконати Олександру зняти облогу. Жінка приймає молодшого сина і так звільняється від добровільного ув'язнення.

У репрезентації стосунків персонажів автор використовує портрет літньої протагоністки, подібний до образу Вади з п'єси «Точний центр всесвіту»: МК спричинений передовсім внутрішнім неприйняттям себе центрального персонажа. Коли син влазить через вікно, Олександра намагається заперечити це: «Ні. Ні ... ні ... ні ... Тебе тут немає. Тебе тут немає» [256, с. 6]. За допомогою метафори «суперечка – це війна» витримані експозиційні ремарки твору: «Вона намагається встати зі свого крісла – це боротьба. – Він намагається пролізти крізь вікно – це боротьба» [ibid.]. Концептуальна метафора війни визначає подальші дії персонажів. Мати не допомагає Крісові, коли той висить на дереві за два поверхи від землі –

на війні, як на війні. Відходячи від вікна, Олександра каже: «Треба було спочатку подумати, перш ніж вриватися в помешкання старенької леді» [ibid]. Акцент на віці у словах протагоністки – геронтомаркер тексту, який має зв'язок зі стереотипним уявленням про немічність і беззахисність літніх людей. Подальша самоідентифікації Олександри як літньої пані визначає ейджистську площину тексту. Героїня застерігає сина від того, аби проводити час зі старою пані, яка несповна розуму і замкнена у власному будинку [256, с. 20, 38]. Жінка актуалізує ще один ейджистський стереотип – про інтелектуальну й психічну неповноцінність старості. Подібна стратегія її поведінки логічна, якщо зважати на геронтологічні спостереження: «Присутність молоді серед літніх людей впливає на поведінку останніх, активізуючи вікові стереотипи» [285, с. 128].

Важливу рису до МК Олександри з молодшою генерацією додає її спогад про перше усвідомлення власного старіння під час спілкування зі старшими дітьми: «Це сталося кілька років тому, коли я побачила, як Дженніфер і Майкл почали дивитися на мене. Та як вони ставилися до мене. Вони ніколи нічого не казали, але... я так чітко бачила себе в їхніх очах... І тоді я була слабкою. Потребувала допомоги. Потребувала захисту. Я була старою леді» [256, с. 27]. Цей короткий спогад «нав'язливого» плану постає як важливий геронтомаркер дисфункції міжпоколінневої взаємодії, що проливає світло на ідентичність головної героїні. Хоча «вікові стереотипи часто передаються через слова» [262, с. 520], у цьому фрагменті описані невербальні й поведінкові прояви ейджизму. Важливо, що ставлення старших дітей не стало причиною руйнації ідентичності жінки, яка зберегла цілісність особистості: «Кожен повинен слідувати власному компасу, особливо маленькі старі леді» [256, с. 24] (узагальнення та демінутивні форми (маленькі старі леді) свідчить про загалом позитивне ставлення до літнього віку).

Дотримуючись власного «компасу», Олександра протистоїть втручання сина як вербально, так і невербально. Коли Кріс нарешті потрапляє в кімнату, його мати відмовляється на нього дивитися й налаштована по-бойовому: «Тепер повернись туди, звідки прийшов. Я серйозно... Я підірву весь цей дім до Царства Небесного. Я небезпечна жінка» [256, с. 6]. Її попередження контрастує із образом «старенької леді», але свідчить швидше не про рішучість, а про гнів і брак сили для протистояння. Коли Олександра

нарешті подивилася на сина, то не впізнала Кріса, «того худого старого колючого чоловіка» [256, с. 7].

Жінка розуміє стратегію своїх старших дітей: вони вирішили відправити наймолодшого із завданням. Олександра називає цей план «абсолютною жорстокістю» і залишається вірною меті зберегти незалежність і лишитися у власному помешканні. Привид будинку для літніх спонукає Олександру застосовувати всі можливі засоби для захисту. Вона стверджує: «Мені потрібно відбивати напади! У мене є цей набір кухонних ножів... В мене є ціла пательня. Але з усім цим рукопашним я більше не можу рухатись. Мені потрібна дистанційна зброя» [256, с. 8]. Тому основними боєприпасами Олександри стають плівкоутворювальна рідина в баночках і запальничка. Вона впевнена: якщо відчинить двері, то там на неї чекатиме поліція, щоб забрати її й одягти гамівну сорочку. Жінка вважає переїзд у геріатричний заклад ув'язненням.

Оскільки Кріс не вірить, що Олександра може підірвати все довкола, спалити вщент увесь блок і вбити невинних людей, Олександра заявляє: «Я загнана в кут тварина, Крістофер. Я зроблю все, що необхідно» [256, с. 9]. Страх перед можливою втратою самостійності провокує жінку на справді кардинальні вчинки. Найбільшого болю завдає Олександрі усвідомлення повної зміни ролей у сім'ї – тепер власні діти вважають літню матір здитинілою. На початку п'єси вона палко протестує проти цього: «Я їм не дитина. Я не продовжую зростати» [256, с. 14]. Але згодом їй все ж доводиться прийняти той факт, що «зміна ролей вже закінчена»: «...Я дитина, а вони мої батьки» [256, с. 25]. Восьмидесятилітня жінка зауважує, що це веде за собою приниження й поступовий занепад: «...Чим більше вони пропонують допомогти, тим більше я старішаю» [256, р. 27]. Як відомо з геронтологічних досліджень, «залежність може бути результатом взаємодії між літніми людьми та їхніми соціальними партнерами, які часто знаходяться під впливом ейджистських стереотипів» [262, с. 517]. Єйджистська реакція Кріса на скаргу Олександри, що це «звичайний порядок речей... та відбувається віками» [256, с. 25], провокує бурхливу реакцію літньої матері – те, що є правдою щодо інших людей, не стосується її. Вона знаходить прихисток вдома: «Я готова померти, і я хочу померти у власному будинку. Я не хочу, аби мене відправили в лікарню. Я не хочу трубок і надзвичайних заходів, і чого я не хочу насправді, то це бути довгі роки живим мерцем завдяки лікам. Якщо ви зна-

йдете мене на сходах одного ранку, і я буду ще жива, відкрийте мене ковдрою, скажіть, що любите мене, присядьте зі мною і розкажіть кілька анекдотів, якщо буде бажання, навіть якщо я не відповідало. Але залиште мене тут» [256, с. 27].

Олександра має чітке уявлення про бажане майбутнє: «Я не збираюся провести свої останні дні у якомусь будинку для літніх людей. Я НЕ ЗБИРАЮСЯ» [256, с. 32]. Саме рішучість звільняє її від сімейних конфліктів, які стали ще складнішими через зміну традиційних ролей. За Дж. Кінг, «Людей літнього віку сприймають як дітей, більше того, від них не чекають бажання бути незалежними у власній оселі, а навпаки, що вони бажатимуть піти до того «дому», до того місця, де, судячи з міфів про людей літнього віку, вони матимуть можливість провести час разом» [331, с. 77]. Але протагоністка п'єси постає руйнівницею цих «міфів»: вона хоче, аби її лишили в спокої і на самоті. Нарешті, виростивши трьох дітей, вона може побути з собою сам на сам: «...Я наче видиралася з прірви, пальці зісковзували із урвища, мерехтіння, осліплена тим, що я сприймала як дар – та врешті решт Вільна, дякувати Всесильному Богові, я була нарешті ВІЛЬНА» [256, с. 32]. Її репліка, суголосна знаменитому афоризму М. Л. Кінга молодшого (гнобителі ніколи не дарує свободу добровільно; пригноблений повинен її вимагати), є показовою і в контексті думки Дж. Кінг про незалежність як необхідність, яка не має нічого спільного з внутрішнім відчуттям самотності та відчуження: «Без свободи відсутня можливість зрозуміти, хто вона чи ким могла б бути. Вона сама – це результат свободи. І без свободи вона не має права любити» [331, с. 87]. Олександра хоче бути у теплих стосунках зі своїми дітьми, проводити час з онуками, але зробити це зможе, тільки зберігши свою свободу. Боротьба Олександрі за незалежність нерозривно пов'язана із намаганням розібратися із тими змінами, які відбуваються довкола неї: «Мій світ. Світ Старих Людей. Кожного дня ще шматок відлущується і падає дотолу. Ще один друг вмирає. Ще одна частина тіла марніє. ... Люди по телевізору говорять про речі, про штучний світ та ідеї, які ти нібито маєш знати. Звучить, наче вони говорять англійською, але не тією англійською, яку ти знаєш; ти думаєш, що живеш у своїй країні, але ця країна вже не твоя. Ти іноземець. Твій світ закінчується, і кожна година б'є тобі в спину» [256, с. 16].

Пристосування до вікових змін пізньої зрілості у п'єсі «Стрімкість осені» стає тяжким випробуванням для Олександрі, що по-

силується і за рахунок МК. Особливо важко літня жінка переживає соматичні зміни. Героїня стверджує, що її тіло і спосіб життя швидко змінюються: «Одним із найнеприємніших сюрпризів у моєму ослаблomu тілі є те, що для мене їжа вже не має особливого смаку. Все на смак сіре. Я провела день, нічого не з'ївши, і навіть не помітила цього» [256, с. 13]; «По суті, я зморщуюся. Я фізично зменшуюся...» [256, с. 14]. Колишня художниця, вона вже неспроможна тримати пензель: «Найменший рух, аби щось схопити, хоча б пензлик, змушує суглоби моїх пальців та зап'ясток нити» [256, с. 15]. Олександра скаржиться і на свої спину та коліна. «Історія хвороби» Олександри співзвучна тезі К. Вудворд, дослідниці негативних конотацій мовлення в контексті старіння: «Наші розповіді про старіння тіла переобтяжені негативними конотаціями, через що складно сформулювати головну ідею нейтрально. Коли ми говоримо про тіло, яке старіє, у контексті *ослаблення* різних його функцій (погіршення слуху, зору тощо), то тільки заохочуємо більше подібних висловлень про слабкість старості, у такий спосіб надаючи молодості більшої ваги» [445, с. 18].

Кульмінація п'єси напружена. Урешті Кріс переходить на сторону літньої жінки, до чого його спонукають спільні сімейні спогади «інтегративного» характеру і усвідомлення власного старіння. Кріс перетворюється на спільника Олександри. У телефонній розмові з сестрою і братом він відмовляється від попередніх намірів та вже сам хоче реалізувати план матері. Тепер вже Олександра зупиняє його, оскільки вона нарешті має можливість поговорити з ним як з рівним, як дорослі люди: вона має багато чого розповісти про свій новий період життя та новий досвід: «Є деякі приємні речі, мушу зізнатися, у тому, що старієш, наприклад, це те, що я можу перечитувати свої улюблені детективи і не пам'ятати, чим все закінчиться. Але озирнися. Ніде немає сміття чи старих газет, негодованих тварин або брудного одягу. Я би сказала, що доглядаю за будинком краще, ніж більшість студентів, а їм ніхто не погрожує переселенням!» [256, с. 25].

У назві п'єси «Стрімкість осені» Ерік Коубл використовує слово «autumn 'осінь'», що нетипово для американської англійської, для якої характерніше вживання слова «fall» (що проектує небажану асоціацію з падінням, а відтак невдачею). Осінь традиційно розуміють як перехідний сезон між літом та зимою, що символізує багатство, достаток і вроду. Останній складник символіки, вро-

да, – саме те, на чому наголошено в п'єсі. Як зазначає Вудворд, лише ейджистські висловлювання постулюють, що «старість і краса несумісні» [445, с. 15]. Однак у аналізованій п'єсі автор дискутує з цією тезою. Олександра «одягала парадний одяг і прикраси, ніби збиралася кудись іти»: «У разі моєї смерті я хотіла би виглядати принаймні якомога краще. Я хочу краси. Як би і де б я не скінчила своє існування – я хочу потворність змішати із вродою. Добряче змішати» [256, с. 40]. Її прагнення «грації та краси», «маленького дотику вишуканості» знову і знову проступає у п'єсі. У такий спосіб вона відстоює ідею, що «краса може залишатися і в уламках» [256, с. 39].

У п'єсі є дві важливі деталі – зображення будинку та дерево навпроти вікна. Вітальня Олександрри заповнена речами, дещо занедбанними, «однак це не викликає жаху» [256, с. 4]. Лише одну зміну за минулі 20 років помічає Кріс – «кілька порожніх місць на стіні, де колись були картини, а тепер їх немає» [256, с. 4]. Олександра час від часу забуває певні речі, між іншим – і імена тих, хто написав ті картини. Аби не переживати почуття безпорадності щоразу, коли на них дивиться, вона їх зняла. Це мотивовано тим, що дім Олександрри – її прихисток і опора, намагання забрати яку і викликає повстання фізично зморшкуватого тіла проти спроби ослабити її «Я»: «Те, що забирає в мене життя, те, що забирає в мене час, те, що забирає в мене Бог ... – то я сама! І це пекло зради...» [256, с. 36]. Дерево, на якому ще лишилося трохи листя, стає для протагоністки ледь не живою істотою. Коли в місті хотіли вирубати всі старі й хворі дерева, літня жінка врятувала те, що росло навпроти її вікна, і ще кілька дерев у кварталі. Воно стає символом її самої: «Моє дерево все ще здорове, сильне і старіє, але відчуває себе цілком в порядку...» [256, с. 29], що прочитується як алюзія до о'генрівської новели «Останній лист», де також наявна міжпоколіннева взаємодія із фокусом на непомітній жертвовності літнього художника Бермана.

Тож Е. Коубл моделює амбівалентний образ харизматичної 80-літньої жінки, якій вдається вийти переможницею у боротьбі за незалежність свого існування. Їй властива самостереотипізація, вона вдається до ейджистських висловлювань, але при цьому зберігає цілісність своєї особистості і чіткість бачення того, як хоче жити далі. Назва п'єси «Стрімкість осені» містить у собі приховану антитезу, що виявляє протиставлення життєвої позиції літньої

людини стереотипним уявленням соціуму: з одного боку, осінь має наштовхувати на думку про третій етап життя, старість, якій традиційно приписують сповільнення, фізіологічне, розумове, поведінкове. Натомість автор акцентує на збереженні енергії й готовності до активної боротьби, що у фіналі утворює продуктивну модель міжпоколінневої «солідарності-конфлікту». Метафорична «стрімкість» п'єси руйнує усталений стереотип, демонструючи повноцінність існування літньої жінки, яка хоч і переживає певні інволюційні процеси, але загалом залишається повноцінною людиною. У контексті МК у «Стрімкості осені» наведемо міркування Дунау з приводу вирішення міжгенераційної проблеми: «Конфлікт між дорослими дітьми й літніми батьками, що ознаменував початок «Короля Ліра», трансформувався у неперервність поколінь у фіналі трагедії. Один висновок можна зробити з цієї п'єси – ті діти, які прагнуть вкрасти у своїх батьків їхнє місце, порушують природний порядок; ті, хто шукають власні місця, можуть з часом жити гармонійно зі старими батьками» [270, с. 77]. Тоді як старші діти головної героїні п'єси Е. Коубла намагалися змінити звичний образ життя своєї літньої матері, молодший син знаходить своє місце поруч з нею.

У п'єсі Стівена Гурджиса «Між берегом і божевіллям» («Between Riverside and Crazy», 2015) МК значно підсилює еволюцію літнього протагоніста.

Головний герой п'єси Гурджиса – колишній поліцейський, афроамериканець Волтер «Попс» Вошінгтон, який, подібно до шекспірівського короля Ліра, поступово наближається до межі «між берегом і божевіллям», в якій сплелися прямий та переносний смисли драматичного твору. В першому акті впертість літнього персонажа у вирішенні, на перший погляд, побутового питання призводить його до конфліктів із сином та колишньою напарницею, яка відноситься до Волтера Пopsа як до рідного батька. У другому акті в результаті несподіваної сексуальної пригоди літній чоловік переживає інфаркт, що поступово змінює його ставлення до конфліктної ситуації з квартирою, до сина, до самого себе та свого майбутнього.

Суперечливий портрет протагоніста зумовлений непростою вдачею персонажа. Волтер Попс позиціонує себе надзвичайно позитивно: «Я – колишній коп, ветеран війни, літній громадянин, який з 1978 року завжди вчасно платить державну ренту» [301, с. 13].

Важливим елементом драматичної оповіді є епізодичні згадки про судовий позов протагоніста восьмирічної давнини проти міста Нью-Йорк. Також з фрагментів реплік можна зрозуміти, що ще під час служби в поліції Волтер Попс пішов відпочивати до бара, який вважався забороненою зоною для співробітників. В інтерпретації Волтера Попса білий офіцер поліції шість разів вистрілив в нього, обізвавши при цьому зневажливим словом «ніггер». І хоча білий офіцер, який стріляв у головного героя, був засуджений та поніс найсуворіше покарання, Волтер Попс не припинив позов, вимагаючи у міста значну суму як відшкодування моральних та матеріальних збитків. Попри його обурення, яке не вщухає з роками, ситуація в барі в переказі колишньої напарниці Одрі О'Коннор постає в дещо іншому світлі:

ПОПС: Я був копом, нагородженим багатьма відзнаками –

ЛЕЙТЕНАНТ О'КОННОР: Ні, не був. Вибач. Ти не був копом, нагородженим багатьма відзнаками. Ти був посереднім копом [301, с. 30] <...> Тієї ночі, Волтере, ти ані чергував, ані показав посвідчення офіцера поліції, а рівень алкоголю в твоїй крові був достатнім для книги рекордів Гіннеса! [301, с. 33].

Навіть з надійними адвокатами колишньому копу не вдається домогтися свого. Більш того, він може втратити квартиру на Ріверсайд-драйві, а це житло, субсидоване федеральною програмою. Зауважимо, що у назві комедії закодоване порушення семантичного зв'язку в словосполученні. Так, у боротьбі за свої права персонаж ризикує опинитися на межі божевілля та без квартири з низькою орендною платою.

Спостерігаємо МК Попса як з Джуніором (його сином), так і з Одрі (колишньою напарницею, майже дочкою). Ці близькі люди протагоніста намагаються умовити Попса припинити позов, щоб не втратити житло наприкінці життя, втім намарно. Непохитність Волтера Попса у судовому питанні створює образ впертого старого, хоча одночасно центральний персонаж має низку позитивних характеристик. Зокрема, він люблячий і турботливий батько, який радіє можливості появи онука, а також скорботний вдівець. Так, колишній коп не просто дозволяє друзям Джуніора безкоштовно жити у своїй квартирі, а ще й годує їх за свій рахунок. Примітно, що друзі сина відчують себе комфортно з представником старшого покоління і називають його Татом (Dad – англ.), хоча Волтер Попс не припиняє заперечувати проти такого звернення. Так само шаню-

бливо ставиться до свого колишнього наставника і напарника Одрі О'Коннор (без огляду на відвертий діалог, наведений вище). Лейтенант просить Волтера Попса провести її до вітваря під час весільної церемонії, що свідчить не тільки про повагу, а й дочірню довіру. Відносимо цей персонаж до категорії медіаторів (за Г. Дунау).

Однак батьківське ставлення протагоніста до молодшого покоління не знаходить відгуку у Джуніора, у відносинах з яким вбачаємо дисфункцію міжпоколіннєвої взаємодії. Непорозуміння між батьком і сином обопільно: Джуніор заявляє, що замість батька його виховував коп, і звинувачує Волтера Попса в недостатній турботі про матір за її життя. Старіючого батька обурює незаконний спосіб життя і невдячність сина за наданий притулок. Лише після серцевого нападу літнього персонажа ситуація в родині кардинально змінюється. Зрозумівши обопільно, що могли втратити єдину рідну людину, батько і син нарешті вислуховують один одного. Більш того, Волтер Попс згадує свого батька (комівояжера), якого ненавидів і доклав усіх зусиль, щоб не бути схожим на людину, яка вибрала мандри замість сімейного життя. Тепер головний герой не просто змінив ставлення до батька, якого фактично не знав, а й вирішив пройти його шлях, втім, з тією різницею, що він повернеться до Джуніора після мандрів.

У відкритому фіналі п'єси С. Гурджиса, коли Волтер Попс відправляється у подорож і залишає свою оселю сину, вбачаємо вирішення МК та позитивну динаміку старіння, основи якої пропонує Б. Ваксман у наданні персонажам літнього віку можливості діяти поза межами домівки [438]. Подібно до американської дослідниці, М. Хепворт також вбачає в залишенні дійовою особою оселі форму звільнення персонажа від ейджистського стереотипу осілого способу життя [312, с. 88].

4.3. «Священні або заборонені місця»

Страх потрапити до «будинку старих» є одним із рекурентних мотивів у світовій драматургії із віковими аспектами старіння. На прикладі таких драматичних творів, як «Це миролюбне королівство або удачі, Боже» Т. Вільямса (див. 3.3.2), «Квартет» Р. Харвуда, «Третя ера» Д. Гомбара і «Слава героям» П. Ар'є (див. 2.5), було

з'ясовано, що геріатричні та/або медичні будинки втілюють гетеротопію кризи та є одночасно «привілейованим, або священним, або забороненим місцем для тих, хто живе в стані кризи по відношенню до суспільства» [290, с. 24]. Розширюючи фуколдіанське поняття гетеротопії, Е. Шестакова пропонує застосування цієї метафори не лише для аналізу конкретного простору, а як спосіб бачення, суб'єктивного відчуття та вичленення конкретного місця у загальному просторі як особистістю, так і окремою, локальною культурою [211, с. 60]. Неочікуваним постає жанрове рішення творів для сцени із репрезентаціями геріатричних або медичних закладів: драматурги обирають комедійний або трагікомедійний формат для оголення сутності речей: Дж. Патрік – комедія, Д. Л. Коуберн – трагікомедія, Т. Хау – комедія, Д. Ліндсі-Ебер – комедія.

В історії громадського піклування у Великій Британії та США де Бовуар знаходить спільне: «Досить довгий час... німеччин літніх людей приймали у місцеві заклади, які одночасно функціонували як лікарні, психіатрії, притулки та будинки престарілих і хворих. Ніхто не переймався тим, що непрацездатні старі були безправні; їх сприймали як нероб, невдах та покидьків» [229, с. 243]. Так поняття будинку престарілих набуває негативної конотації прихистку тих, хто нікому непотрібний і тих, кого ніхто не помічає, що сприяє формуванню ейджистської ідеології. І саме в США у 1960-і рр. «більше, ніж деінде... істотно збільшується кількість будинків престарілих, санаторіїв для літнього населення, резиденцій, містечок та навіть міста, де заможні старші люди змушені платити за часто неадекватні догляд та відпочинок» [229, с. 219–220]. Історичний екскурс свідчить, що прообраз сучасного геріатричного будинку – богадільня (прихисток для бідних або старих) – викликав почуття страждань та жахів, уособлюючи відчай і безнадію [420; 421].

У художніх текстах стереотипне зображення особи похилого віку конструюється принизливою асоціацією літніх персонажів із дітьми: «Оскільки старих сприймають як дітей, від них очікують не бажання незалежності у власній оселі, а бажання оселитися у пансіонаті відповідно до того міфу, що старим подобається бути разом» [331, с. 77]. Подібні звинувачення знаходимо у Р. Бергера: письменник переконаний, що в Америці домінують хибні уявлення про роль літніх людей: «Більшість американців припускають, що старим краще на самоті. Напевно, ми гадаємо, що у них інші медичні потреби, а відтак їх більш ефективно лікувати групами; що їх

інтереси та почуття захищають у разі значної кількості представників їх вікової групи; і що вони живуть довше і щасливіше поза межами конкуренції і тиску молодших поколінь» [245, с. 14]. Р. Бергер засуджує геріатричні будинки як панацею на державному рівні – письменник викриває такі побічні ефекти збільшеної тривалості життя, на які не звертають належної уваги у будинках престарілих, як зневіра у майбутньому, відсутність сенсу існування і незалежності на макрорівні, та «вимушену бездіяльність» і «зневагу до особистого життя пацієнтів» на мікрорівні [245, с. 16–17]. Письменник підіймає питання про етичну і моральну відповідальність адміністрацій таких закладів: «Позбавляючи пацієнтів волі до життя – у щоденних нападках, образах і наклепах – будинки престарілих вбивають людей похилого віку» [245, с. 17].

Одним із показових у цьому плані творів геронтологічного дискурсу американської драматургії середини ХХ століття є п'єса Дж. Патріка «Дивна місіс Севідж» («The Curious Savage», 1950). Її неодноразово з успіхом ставили на сцені й екранізували, адже, з одного боку, вона насичена не тільки гострою сатирою, а й легким теплим гумором, а з іншого – торкається актуальних і наболілих питань співжиття представників різних поколінь у тогочасному суспільстві, зокрема в межах однієї родини³.

Протагоністка комедії – літня багата вдова, Етель Севідж, яку діти її померлого чоловіка відправляють до приватного медичного закладу «Монастир», бо вона, нібито, з'їхала з глузду: витрачає успадковані від чоловіка гроші на заснування фонду, який мав би виконувати мрії людей і тим самим робити їх щасливими. Втім, в авторських ремарках Дж. Патрік визначає топос медичного закладу як дещо утопічний: «Головне, щоб в «Дивній місіс Севідж» милі хворі, мешканці «Монастиря», були показані з теплотою і повагою. Їхній будинок – не «божевільня», і ці приємні люди – не «чокнуті»» [145].

При першому погляді на Етель Севідж у залі «Монастиря» може виникнути враження, що вона не сповна розуму. Дж. Патрік дає стислий опис її зовнішності: «Важко на вигляд визначити її вік. Її лукаве обличчя моложаве, очі живі і ясні. На обличчі помітна тінь посмішки. Це надає їй жартівливого вигляду, навіть коли вона сердиться. Сиве волосся сильно підфарбоване синькою, гар-

³ З 2009 р. оновлена постановка трагікомедії йде в Національному академічному театрі ім. Лесі Українки.

но вкладене. Одягнена вона не за віком ошатно, її капелюшок, прикрашений пір'ям, просто крикливий. Вона тримає в руках великого, доволі потертого, плюшевого ведмедика» [145].

Драматург послуговується ейджистським стереотипом інфантилізації («впевненість у тому, що особи старших вікових груп схожі на дітей, унаслідок знижених психічних та фізичних можливостей» [102, с. 93]) при конструюванні портрету літньої місіс Севідж: вона не розлучається з іграшковим ведмедиком, її волосся синього кольору, вона ходить по краю килима, аби краї й центр витоптувалися рівномірно – усе це наводить на думку, що, можливо, її діти були праві, й ними керувало тільки бажання врятувати сімейне майно Севіджей від божевільної жінки.

Однак поступово стає очевидним, що те, що молодші Севіджі (сенатор Тит Севідж, суддя Семуел Севідж та Лілі-Белл Севідж, яка мала вже шістьох чоловіків) називають дурними витівками й розбазарюванням майна – вияв людської доброти й намагання дати іншим змогу відчувати себе щасливими. Місіс Севідж протягом свого життя переосмислила роль грошей та те, як їх досі використовувала родина Севіджей: «Чи можна лишати гроші в руках цих людей? Гроші зробили Тита сенатором. Гроші зробили Семуела суддею. Ні той, ні інший не мали жодного права на ці посади. Лілі-Белл розтринькала мільйон на утримання своїх шістьох чоловіків», – розповідає вона лікареві Емметту [145].

Ідея «Фонду щастя», який хотіла заснувати стара вдова, виникла не спонтанно і не є забаганкою здитинілого розуму – як виявилось, це данина пам'яті померлого чоловіка. Місіс Севідж каже лікареві: «Я хочу допомогти людям здійснювати їхні бажання. От, наприклад, я впевнена, якби Ганнібал міг отримати скрипку тоді, коли він цього хотів, то тепер він не пілікав би на одній струні у вашому «Монастирі»... Я хочу, щоб мого чоловіка згадували з вдячністю. А тому я не зречуся свого фонду» [145]. Те, наскільки цілеспрямовано й послідовно вона йде до виконання свого задуму, свідчить, що він став наслідком тривалих роздумів, аналізу років, прожитих з чоловіком, та підготовки.

У «Монастирі» Етель Севідж ділиться історіями зі свого життя з місцевими хворими. Перегляд свого життєвого шляху, пригадування минулих подій – типові риси людини похилого віку. Але якщо зазвичай ідеться про переоцінку й сумніви, то із Етель Севідж читач зустрічається вже після того, як ця переоцінка відбула-

ся і криза зрілого віку минула. Це виразно виявляється у тій чіткій лінії поведінки, якої вона дотримується зі своїми дітьми. На питання Флоренс про те, невже вона не любить їх, Етель Севідж несподівано, але прямо й чесно відповідає – ні. «Щоб заспокоїти вас, Флоренс, скажу вам, що це не мої рідні діти. Мій чоловік лишився вдівцем з трьома маленькими дітьми. Я безнадійно намагалася зробити їх по-справжньому своїми дітьми, але вони завжди відштовхували мене. Вперше, коли я взяла на руки Лілі-Белл, вона мене вкусила... і вона продовжувала кусатися до десяти років. Може вкусити й тепер» [145]. Тож у поведінці літньої жінки відсутня риса «орієнтованості на життя дітей», яка, на думку О. Молчанової, притаманна людям цієї вікової категорії [133].

Натомість із місіс Севідж відбувається інша типова для її вікової групи трансформація: посилення індивідуальної варіації Я-концепції, що робить її поведінку багато в чому екстравагантною – вона грає в театрі, пише п'єси, ставить їх на сцені, а головне – на її бажання грати мало впливають негативні відгуки театральних критиків. Усе це насправді є виявом життєлюбності й життєздатності її натури, які вона зберігає й у старості.

У межах сучасної геронтології виокремлюють кілька стратегій адаптації людини літнього віку – збереження себе як індивіда і збереження себе як особистості. У межах першої відбувається зниження поведінкового контролю, що виявляється у наростанні егоцентризму, уразливості, нетерпимості, впевненості у своїй правоті тощо, та виснаження чутливості, що виявляється у посиленні самозахисних реакцій на фоні відчуття світу як загрозливого, ворожого, непередбачуваного. За таких умов людина «доживає» власне життя, мінімалізує соціальні контакти й живе переважно минулим, адже тоді вона відчувала себе в порівняній безпеці, самотійно творячи власне життя [69, с. 337–340].

Однак місіс Севідж демонструє зовсім іншу стратегію старіння. Вона не бажає переривати зв'язок із сьогоденням на користь минулого. Яскраве підтвердження того – бажання читати свіжі газети, хоча «Монастир» дає їй можливість бути подалі від виру життя, дізнаючись про те, що відбувається у світі, зі старих газет, щоб надто не перейматися тим, що сталося. Прагнучи зберегти себе як особистість, вона готова витратити чималі емоційні ресурси на те, аби підтримувати зв'язок із реальним життям: вона має життєву мету (створення фонду), плани на майбутнє, різносторонні інтереси. Мі-

сіс Севідж репрезентує тип активної творчої старості, коли людина живе повнокровним життям, не відчуваючи будь-якої ущербності. При цьому вона повністю свідомо того, що зістаріла, й того, як тепер її сприймає оточення.

МІСІС СЕВІДЖ. Але я, принаймні, засвоїла дещо з уроків французької.

МІС ВІЛЛІ. Що?

МІСІС СЕВІДЖ. Те, що я стала «канард». Це значить «дохла качка», пропадає людина... [145].

На відміну від сприйняття старості як кінця, Етель Севідж, як сама стверджує, нарешті почала жити власним життям. Вийшовши рано заміж, вона постійно намагалася догодити своєму чоловікові й жила його бажаннями. Тепер літня вдова переосмислила власне життя й побачила, скільки її мрій так і лишилися мріями. Однак замість того, аби зачинитися у своїй гіркоті й розчаруванні, вона намагається хоча б тепер жити так, як їй цього хочеться. Показовим є те, як вона пояснює свій дивний капелюшок: «Я мріяла про такий капелюшок, коли мені було п'ятнадцять. Тоді я не могла його купити. Тому він у мене зараз» [145]. Ця фраза цікава у контексті соціальної відмінності між молодістю та старістю: у молодості людина має чимало бажань, але замало можливостей їх зреалізувати, у старшому віці вона вже має певний статок, але часто втрачає інтерес до життя або вважає, що тепер братися за реалізацію своїх мрій запізно. Проте місіс Севідж демонструє іншу поведінку: вона вирішує хоча б тепер втілити їх.

МІСІС СЕВІДЖ. Я вийшла заміж за Джонатана, коли мені було шістнадцять. Я кохала його з першої зустрічі до самої смерті. А ви розумієте, що це означає? Це значить, що єдиною метою мого життя було зробити його щасливим: хотіти того, чого хоче він, вгадувати всі його бажання... Іншими словами, я мала забути всі власні бажання.

МІС ВІЛЛІ. Але ви про це не шкодуєте?

МІСІС СЕВІДЖ. Я не шкодувала, поки він був живий. Але коли його не стало, я згадала про всі свої нездійснені бажання.

МІС ВІЛЛІ. А вам не здається, що це трохи запізно?

МІСІС СЕВІДЖ. О, звичайно. Але якби я займалася цим у молодості, мене б ніхто не засудив. Тепер, коли я стала старою, мою поведінку вважають дивною. Звільнившись від упереджень, я вирішила допомагати іншим людям у здійсненні їхніх заповітних мрій [145].

Разом із тим, як і більшість людей свого віку, протагоністка гостро відчуває самотність, що також стає чинником її екстравагантної поведінки. Пояснюючи міс Віллі, чому скрізь носить із собою ведмедика, вона каже: «Я страшенно самотня. Я надто стара, аби взяти собі коханця, і надто бридлива, аби спати з котом» [145].

П'єса «Дивна місис Севідж» показова з погляду зображення тієї соціальної ситуації, у якій опинилася літня людина, що обрала таку стратегію старіння. Її прийомні діти виявляють абсолютно негативне ставлення до подібної поведінки, вважаючи її дивацтвом і навіть божевільням, через що виникає гострий міжгенераційний конфлікт:

ЛІЛІ-БЕЛЛ. Як ми не здогадалися, що в неї з головою не все гаразд, ще коли вона мала намір стати актрисою.

ТИТ (*зітхає*). Чи чули ви коли-небудь щось подібне, докторе? Жінка в її віці, стара, вирішила стати актрисою!..

ЛІЛІ-БЕЛЛ. Якби ще вона була талановитою або марнославною, тоді я би могла зрозуміти...

ТИТ. Але вона не така! Вона завжди була тихою, майже боязкою. А потім раптом...

ЛІЛІ-БЕЛЛ. Вся її поведінка – це зневажання правил пристойності й хорошого тону.

СЕМУЕЛ. І зневажання здорового глузду [145].

Не тільки місис Севідж потерпає від неприйняття й нетерпимості молодших Севіджей, яких цікавлять лише її гроші, адже вони вже розглядають їх як власні статки. Вона у дотепній манері відповідає їм взаємністю: змушує Лілі-Белл шукати гроші в музейному експонаті іхтіозавра, сенатора – викорчовувати петунії в оранжереї президента, а суддю – витягати цеглу зі старого каміна, який врешті на нього й завалився. Однак це не просто пустощі. Ще на початку п'єси місис Севідж декларує: «Нерозумно з мого боку так злити їх: я тільки сама стаю злою. Але мені треба спершу стати жорстокою, щоб чинити з ними так, як вони заслуговують» [145]. Насправді жінка відчуває свою безсилість перед волею молодших опікунів і намагається хоча б такими вибриками опиратися їм. Місис Севідж, яку діти звинуватили в слабоумстві і закрили в психіатричній лікарні, опиняється повністю у владі молодих Севіджів, які, якщо захочуть, можуть піддати її будь-яким процедурам і навіть вимагати вколоти їй сироватку правди, незалежно від того, наскільки здоровою чи божевільною вона насправді є.

Рішення доктора Емметта все ж випустити жінку під власну відповідальність – це лише художня умовність, до якої вдається Дж. Патрік, аби показати, що Етель Севідж, яка має можливість залишитися у «Монастирі», де немає сильних потрясінь, де живуть минулим і де всі по-своєму турбуються один про одного, а отже, не є самотніми, обирає самотність і незгоди реального життя. Та все ж вона на якусь мить відчуває сумнів: чи не краще їй лишитися в цьому штучному замкненому світі розміром з горіхову шкаралупу: «Я раптом відчула себе такою втомленою, і мені захотілося відпочити. Ні про що не думати, знати, що тобі не загрожує самотність» [145].

Тож п'єса «Дивна місіс Севідж» демонструє позитивну модель старіння, її протагоніст обирає стратегію творчої активної старості, яка не бажає жити минулим і відмежовуватися від реальності, аби не відчувати емоційних потрясінь. Разом із тим показана й перспектива сприйняття такої моделі поведінки рештою світу із його ейджистським уявленням про старість як «доживання»: активну стару людину, особливо жінку, суспільство не сприймає, вважаючи її поведінку дивною, або й божевільною. Топос медичної установи стає майданчиком реалізації планів літньої людини, а його мешканці формують утопічне суспільство, члени якого здатні на розуміння та підтримку особистості такою, якою вона є.

Водночас у циклі комедій про Памелу Кронкі драматург використовує згадки про геріатричний будинок в негативному ключі – для старого капітана Муні богадільня – клітка, в яку запроторила його рідна дочка (Вельма):

ВЕЛЬМА. Ми б ніколи не відправили тебе в будинок для престарілих, якби сусіди не скаржилися.

ОТІС (*Памелі*). Він так голосно включав звук телевізора, що всі собаки навколо починали гавкати.

МУНІ. Могли б купити мені навушники.

ВЕЛЬМА. У мене серце кров'ю обливалося, коли ми везли тебе в будинок для престарілих.

МУНІ. Тоді з чого це ви сміялися, йдучи звідти? [144].

За допомогою головної героїні комедії Дж. Патріка літньому капітану вдається позбавитися опіки дочки та уникнути долі геріатричного будинку.

У невеличкому триптиху Меган Террі «Заспокойся, мамо» (1966) одна з драматичних віньєток імітує будинок престарі-

лих. Оскільки жінка-драматург визначає свій твір як п'єсу-трансформацію, уяві надається велике значення: так, два стільця на порожній сцені виконують функцію геріатричного будинку. Літні місіс Твід та місіс Вотермелон, схожі наче близнючки, подані авторкою як знеособлені персонажі. Втім, навіть вони протистоять завжди усміхненій медсестрі з плоским і механічним голосом. Усі три персонажі сповнені ейджистських зауважень на кшталт «Жінка твого віку не повинна думати про такі речі». Медсестра годує пацієнток несмачною кашею: «Сидіть гарно, зморшкуваті дівчата, і пускайте слину по підборіддю» [419, с. 286]. Водночас «зморшкуваті дівчата» інтенсивно протестують проти тиску медсестри та раптом, у традиціях театру трансформацій, обидві перетворюються на пропускні автомати метро, крізь які медсестра намагається пройти. Літні жінки імітують рухи розкриття та закриття дверей, багаторазово повторюючи при цьому: «Будь-ласка, тримайте руки далі від дверей» [419, с. 287]. Цей драматичний епізод, з одного боку, демонструє старість стереотипно; з іншого – говорить про необхідність змін у ставленні до літнього населення загалом та у геріатричних закладах зокрема.

Дія останньої сцени драми А. Урі «Водій міс Дейзі» (1986) відбувається у геріатричному будинку: слабка та усохла заголовна героїня жваво пересувається за допомогою ходунків. Дізнаємося, що Дейзі відвідує майстер-класи із виготовлення біжутерії. Її колишній водій Хоук востаннє приїжджає до міс Дейзі у День Подяки, що дає їм можливість подякувати один одному за спільний час, повагу та дружбу. У фіналі літні дійові особи формують власну геронто-групу, вони – співники, які вирішують не здаватися:

ДЕЙЗІ: Як ти?

ХОУК: Намагаюсь триматися.

ДЕЙЗІ: Я також.

ХОУК: Що ж, тільки це нам і залишається [428, с. 50].

Крім епізодичних репрезентацій будинків престарілих у п'єсах М. Террі та А. Урі міркування про можливість потрапити до геріатричного будинку обговорюються літніми дійовими особами у низці п'єс: «Поступися місцем!» В. Дельмара, «Чоловік для Памели» Дж. Патріка, «Подорож до Баунтіфула» Х. Фута та інші, причому уявлення про ці заклади наповнюють персонажів страхом та відчаєм.

Песимістичну картину старіння в геріатричному закладі знаходимо в трагікомедії «Гра в джин» Д. Л. Коуберна («The Gin Game»),

1977), за яку драматург отримав Пуліцерівську премію (1978). Твір виразно геронтоцентричний: у ньому дві дійові особи – Веллер Мартін, чоловік 70–75 років, та Фонсія Дорсі, жінка 65–70 років. Дія відбувається у геріатричному будинку, куди обоє потрапили, як виявиться пізніше, не з власної волі.

Попри те, що на сцені постійно знаходяться тільки два персонажі, насправді образна система твору значно розгалуженіша. Основним образом стає сам геріатричний заклад. Видається, що основною метою автора стало спростування стереотипного уявлення про те, що літні люди у таких будинках почуваються краще завдяки тому, що знаходяться в оточенні однолітків, із якими можуть розділити свої інтереси та страхи. У репліках Веллера і Фонсії заклад постає доволі похмурим, а контакт із іншими мешканцями геріатричної установи швидше травмує, ніж допомагає адаптуватися до реалій «третього віку». Це виразно виявляється у їхній розмові:

ФОНСІЯ. Здавалося б, тут, де зібралося так багато людей, можна було б легко знайти співрозмовника.

ВЕЛЛЕР. Але половина наших старих, хай їм грець, перетворилися на мовчазних бовдурів. Ті ж, хто ще здатний говорити, несуть нерідко таке, що починаєш поважати тих, хто мовчить.

ФОНСІЯ. Ви маєте на увазі тих, хто постійно на щось скаржиться?

ВЕЛЛЕР. Саме так.

ФОНСІЯ. Так, скарг тут вистачає. Яких тільки хвороб тут немає! «Знаєш, серденько, в мене жахливо розболілася спина!»

ВЕЛЛЕР. Знаю, знаю про кого ви кажете. Або іще: «Далі тих дверей нічого не бачу!» Що з цим робити? Адже вибору немає. Або це слухай, або терпи, що персонал розмовляє з тобою, як із дитиною [257, с. 27–28].

Обоє скаржаться на умови: на те, що в них зникають речі, що втомилися дивитися телевізор або спостерігати розважальні заходи, які влаштовує їм персонал, що стіни тонкі, а дах протікає тощо. Але потім заспокоюють себе: це ще непогано, бо є такі заклади, що вимагають віддати їм все своє майно, якщо хочеш там знаходитися. Щодо атмосфери, яка панує у закладі, дуже промовисті метафори, які використовує Веллер, говорячи про заклад: «склад мертвяків, правда, ще не зовсім готових для кладовища, але вже повністю відчужених від будь-яких думок і почуттів» і «сховище для тіл, у яких життя майже згасло» [257, с. 44]. У його словах виразно від-

лунює опис інтер'єру, наведений автором на початку першої дії: «У лівому куті висока книжкова шафа, забита літературою, яку рідко читають, старими газетами та ін. На веранді звалище речей, які відслужили своє в будинку, – тріснуті раковини, поламані інвалідні крісла, ходунки, які вийшли з ладу, бесформний диван, розладнане піаніно» [257, с. 10]. Автор ніби наголошує, що серед цих речей, які вийшли з ладу, живуть такі самі зламані люди, ті, хто «вийшов з ужитку».

Коли читач щойно починає знайомство з протагоністами, літніми чоловіком і жінкою, видається, що вони справді порозумілися і знаходять задоволення у компанії одне одного. Уже на початку другої сцени в першій дії їхній вигляд змінюється: вони виглядають охайнішими, намагаються краще вдягтися, він причісується, вона – робить зачіску. Однак поступово, поки вони грають у джин і вона постійно виграє, характери поглиблюються. Двоє інтелігентних і стриманих літніх людей постають уже не жертвами обставин, які добровільно пішли у будинок для літніх, аби не бути тягарем для дітей, які багато працюють і далеко живуть, а самотніми егоїстами, які бояться брати на себе відповідальність за зроблені в житті помилки і тому прикриваються тим, що їм «не пощастило»: Веллерові – з партнерами, Фонсії – з чоловіками.

Веллер, колишній доволі успішний ділоць, поки хворів, був витіснений з власної справи партнерами, позбувся всього і суд відправив його в геріатричну установу через бідність. З трьома своїми дітьми він не спілкується, бо вони лишилися з колишньою дружиною, яка знову вийшла заміж. Веллер має проблеми з серцем, як виявляється – проблеми з азартними іграми і ще – комплекс жертви, адже в усіх своїх проблемах звинувачує не себе, а те, що йому просто «не щастить»: як у житті, так і в картах. Літній персонаж агресивний, запальний, злий на язик, коли гнівається, не стримує себе у висловленнях. Він весь час намагається відігратися в джин у Фонсії, яку сам і навчив грати. За всю п'єсу чоловік не виграв жодного разу, натомість жінці неймовірно щастить, але її талант – виразна ілюстрація приказки «не щастить у картах – пощастить у коханні». Їй щастить саме в картах, але не з чоловіками. В одній із розмов вона зізнається, що розлучилася з чоловіком, коли синові було лише чотири роки, вигнала його з дому, коли він прийшов п'яний. Спочатку вона розповідає Веллерові, що син живе у Денвері, тому не може її навідувати. Але потім виявля-

ється, що це не так, що вони вже п'ять років не спілкуються через його бажання знайти батька, і жінка навіть позбавила сина спадку, відписавши єдине своє майно, невеличкий будинок, пресвітеріанській церкві. І вона теж потрапила в геріатричний заклад через бідність, хоч і намагалася це приховати. Тож те, що вони потрапили в будинок для літніх, стало підтвердженням слів Веллера: «Якщо вчасно не померти, то рано чи пізно потрапляєш ось у такий будинок» [257, с. 12]. Тема смерті часто зринає у їхніх розмовах («ФОНСІЯ. Місіс Ліла говорить тільки про свої похорони... У мене мати обожнювала говорити про це. Похорони для неї були найяскравішою подією суспільного життя. Але я нічим не краща за них. Увесь час також постійно говорю про смерть» [257, с. 49]).

Протагоністи мають виразні соматичні й світоглядні геронто-маркери. Із розгортанням дії виявляється, що обоє є сторонами гострого МК, що призвів до розриву із дітьми (у випадку Фонсії вона сама стала його ініціатором). Вони часто згадують минуле, переважно приємні моменти («ВЕЛЛЕР. Я теж все батька згадую. Оце була людина. Він на лавці в шашки не грав, і коли пішов у відставку, продовжував щодня приходити в контору, поки не помер у віці вісімдесяти трьох років» [257, с. 22]). Говорячи про хвороби, Веллер заявляє: «У мене остання стадія найважчого захворювання, з тих, що відомі медицині, – старістю називається... І смертність тут неймовірна» [257, с. 11]. Вона має хронічний діабет, а він – проблеми із серцем. Крім того, Веллер помічає у себе й когнітивні розлади: «Іноді я сиджу в своїй кімнаті... або навіть тут, на веранді... і все раптом розчиняється як у тумані, ніби уві сні. І людей, і все решта я бачу крізь димку. Спочатку я міг стрепенутися, і все майже одразу минало. Але ось уже кілька разів я нічого не можу з собою зробити, стан цей продовжується, і панічний жах охоплює мене. Господи, в ці моменти я не знаю, що мені робити. І продовжую сидіти, охоплений жахом без жодних на те причин. Навколо ходять люди, але вони не знають, що зі мною відбувається» [257, с. 33–34].

Здавалося б, обоє, і Веллер, і Фонсія, потрапивши у геріатричну установу, нарешті знаходять того, перед ким можуть відкритися й зізнатися у тому, що їх лякає. Однак у підсумку вони використовують усе це, аби дошкульніше вразити одне одного. В один момент Веллер називає Фонсію «Фонсік», а вже в інший – ідіоткою, сукою, дурепою і відьмою. Знаючи про невдачі одне одного, вони в моменти гніву б'ють саме в найслабші місця:

ФОНСІЯ. Може, справа не в везінні і поганих партнерах? Може, просто у вас горщик не варить? Може, вони були розумніші за вас, і у всьому ви самі винні?

ВЕЛЛЕР. Та замовкни ти, тварюка! Ти нічого не розумієш у цих справах [257, с. 69].

Тож п'єса «Гра в джин» демонструє неспроможність думки про те, що в старості людина знаходить заспокоєння і втіху, знаходячись серед людей свого віку в геріатричних установах. Обоє персонажів, яких привела у цей будинок бідність і самотність, все глибше тонуть у озлобленості й страху, їх поглинають песимістичні думки, що врешті веде до деструкції. Додамо, що хронотоп трагікомедії дуже виразний – дія майже всіх сцен відбувається на ганку закладу щонеділі навесні. Якщо в експозиційній сцені дійових осіб зігрівають теплі сонячні промені (замість відвідувачів), то в останньому, кульмінаційному, епізоді діалог персонажів переривають спихали блискавок та гуркіт бурі, що в традиціях шекспірівського «Короля Ліра» віщують втрату надії. Подібно до вільямсівського «Цього миролюбного королівства» дистопічний топос геріатричного закладу, відтворений Коуберном, служить нагадуванням про необхідність людяності та взаємоповаги, яких бракує у сучасних демократичних суспільствах.

В експозиційній сцені комедії Тіни Хау «У пошуках Мане» («Chasing Manet», 2011) 80-річна Кетрін Сарджент, у минулому незалежна художниця, безапеляційно заявляє своєму синові: «В будинки старих потрапляють, аби померти» [318, с. 12]. Головна героїня Хау мешкає у геріатричному пансіоні «Маунт Ейрі» або «Похоронному бюро», як вона називає притулок, з якого Кетрін мріє вирватися, але наразі вона є інвалідом по зору. Проте в комедії Хау установа по догляду за старшими людьми «Маунт Ейрі» відрефлектована скоріше як транзитний простір, що відповідає філософії сучасних геріатричних будинків США, які функціонують як тимчасові притулки для літніх людей з метою їх подальшої самореалізації [421].

Дію експонує діалог постійної мешканки «Маунт Ейрі» Кетрін Сарджент та її 50-річного сина Роялла, яких ріднить відчуття бездомності. Самотні мати і син колись мали родини; якщо самотність Кетрін зумовлена її інвалідністю – вона може розрізнити лише світло і темряву, – то розлучення Роялла пояснюється пасивністю та невпевненістю зрілого чоловіка у собі. Прохання матері

забрати її з «Похоронного бюро» Роялл ігнорує. Подальший драматичний наратив фокалізується на змінах, що відбуваються з Кетрін після появи 80-річної Ренні, яка стає сусідкою головної героїні по кімнаті. Піднесений настрій та оптимізм Ренні, прикутої до інвалідного візочка, відроджують у Кетрін спрагу до життя. В'їдлива відлюдниця Кетрін погоджується взяти Ренні у свої компаньйонки під час втечі з гіркотою осліпленого графа Глостера («Король Лір»): слова протагоністки Хау «the blind leading the cripple» [318, с. 35] перефразують вираз шекспірівського старого «madmen lead the blind» [403, с. 133].

Придивимося до особливостей часопросторового ландшафту п'єси. У безбарвній кімнаті на двох фікційного геріатричного будинку «Маунт Ейрі» знаходимо ліжка, комоди, шафи та незручні стільці. Втім, за авторською ремаркою, «... здається, жодна річ в будинку не зафіксована» [16, с. 9]. Драматург має на увазі певну сюрреалістичність декорацій: «У приміщенні Маунт Ейрі має відчуватися ілюзорність; завдяки прозорості по краях стелі та стін має складатися враження, ніби кімнати перепливають одну в одну. Слід переконати, що у будь-який момент все здійметься у повітря» [318, с. 6]. Загалом Хау наголошує на ефемерності та нереальності декорацій майже у всіх своїх комедіях. Важливо, що при аналізі дискурсу старіння у відомому романі С. Беккета «Мелон вмирає» геронтолог-літературознавець К. Вудворд наполягає на сюрреалістичному прочитанні та рецепції творів про життя у геріатричних будинках: якщо їх сприймати буквально, міркує дослідниця, такі твори «здаватимуться обурливо жорстокими, своєрідним кафкіанським баченням виснаженого безпліддя» [445, с. 142]. Зазначимо, що такого ефекту Т. Вільямс досягає за допомогою графіті, часом абсурдних, що декорують приміщення геріатричного будинку в п'єсі «Це миролюбне королівство», а М. Террі – завдяки невербальній техніці трансформацій у творі «Заспокойся, мати». Т. Іглтон пояснює наголос на ілюзорності тим, що «багато модерністських текстів, наприклад, Брехта чи Беккета нагадують нам: те, що ми бачимо, завжди може відбуватися інакше, ніж ми бачимо, або не відбуватися взагалі» [272, с. 161]. Іглтон обґрунтовує нереалістичний модус письма авторським наміром підштовхнути аудиторію до «нового критичного усвідомлення» ідеї твору [272, с. 162]. Такою ідеєю для Тіни Хау є гетеротопія сучасного геріатричного будинку США, в якому плекається потенціал для розвитку людей

похилого віку на відміну від стереотипних уявлень про погіршення стану фізичного здоров'я мешканців закладу із перспективою розумової слабкості.

Контрастні на початку п'єси головні персонажі (Кетрін ідентифікує себе із «... руїною, зламанною старою каргою» [318, с. 12]; Ренні «... виглядає чудово в гарному одязі та капелюшках» [318, с. 14]) поволі утворюють архетипну пару бінарних близнюків, що також відображається у деталях їхнього спільного проживання: «Куток Кетрін порожній, як і завжди, в той час як частина кімнати Ренні переобтяжена меблями та особистими речами – килимок, шезлонг, старовинний комод, торшери, приголомшлива постіль, дзеркала, вервечка сімейних світлин у рамках та модний білий телефон» [318, с. 23]. Якщо ошатна престаріла вдова Ренні прикрашає себе елегантними шаликами та суконьками, то Кетрін уособлює едіпівський типаж із розкуйовдженим волоссям та майже сліпими очима [318, с. 20]. Цю алюзивність можна пояснити сучасним вивченням соціального конструкту похилого віку К. Вудворд, яка вбачає у дорослому та пізньому дорослому віці реактивацію едіпового комплексу. Американська дослідниця пояснює агресивність «інверсивного едіпового комплексу середнього віку», з одного боку, ідентифікацією із молодшим поколінням або власною дитиною (позитивне вирішення). З іншого боку, інверсія витісняє агресивність у категорію старості, що зумовлює негативні наслідки. На думку Вудворд, «інверсивний едіпів комплекс» допомагає з'ясувати «одержимість старістю та одночасне придушення старості у західній культурі» [445, с. 37]. Розробляючи концепцію старіння на матеріалі фрейдівського психоаналізу, Вудворд припускає наступне: «Старість більше схожа на постмодерністську драму нескінченного зволікання, як у «Чекаючи на Годо» та інших творах Беккета, ніж на давньогрецьку трагедію (за винятком «Едіпа у Колоні», яку Фрейд ніколи не аналізував). З одного боку, старіння у пізньостаречому віці є боротьбою з часом за час; з іншого, – ця виснажлива боротьба підриває сили та призводить до непоправних втрат» [445, с. 38]. Симультанність функцій додавання і віднімання є ознакою похилого віку, яку Т. Хау на прикладі Кетрін демонструє у міжгенераційних стосунках матері/сина. Протагоністці вдається подолати класичну парадигму психологічної зміни ролей у старості (коли діти перетворюються на опікунів для батьків). На прикладі наступного діалогу спостерігаємо боротьбу за збереження влас-

ної ідентичності 80-річної Кетрін та наполяганні на самостійності рішень:

РОЯЛЛ. Я повинен вибратися звідси!

КЕТРІН. Ти повинен вибратися звідси?...

КЕТРІН. А як щодо мене? Ось де я живу, завдяки тобі... і де я помру! Віддам Богові душу! (Кричить йому наздогін) ТИ ЧУВ ЦЕ? САМЕ ТУТ Я ПІДУ ЗІ СЦЕНИ, ЗДОХНУ, ПОМРУ, ЗАЛИШУ ТЕБЕ ГЕТЬ САМОГО! [318, с. 45].

С. де Бовуар переконана, що у ставленні літніх людей до представників середнього віку часто присутні невпевненість та підозрілість, оскільки похилі люди «знайомі з дворушництвом дорослого світу» і «така недовіра є образним висловлюванням залежності» [229, с. 465]. Цілком природно, що недовіра старшого покоління породжує зворотню недовіру у молодшого: за словами К. Вудворд, «на Заході наші уявлення про старість відображають домінування геронтофобії. Майже будь-який текст може підтвердити це» [445, с. 7]. У тексті п'єси Т. Хау майже сліпа стара художниця уникає принизливої зміни ролей батька/дитини. Головна героїня протистоїть тому, що Дж. Кінг називає «інфантилізацією, яка так часто нав'язується старим людям» [331, с. 105]. Незалежно від материнських почуттів та обов'язків, Кетрін рішуче налаштована жити незалежно, а не просто існувати, навіть ціною зречення родинних зв'язків. Як зауважує М. Хепворт, «процес старіння може розглядатися як процес відокремлення від інших; його навмисно обирають ті, хто мислить самостійно, а не знаходиться під впливом інших» [312, с. 89].

У результаті спілкування та дружби з Ренні протагоністка «У пошуках Мане» змінюється зовнішньо і внутрішньо: запозичуючи елегантний стиль компаньйонки, Кетрін гармонізує стосунки із собою та оточуючим світом. За роздумами М. Хепворта, «процес створення домашнього затишку вимагає фізичних та емоційних зусиль, налагодження та побудови власної особистості. Процес створення домашнього затишку є процесом самотворення» [312, с. 90]. Визнаючи себе самотньою («Мої родичі ніколи мене нікуди не запрошували. Зрештою, як? Вони всі померли» [318, с. 51]), беручи до уваги поточні обставини та прагнучі самостійності, Кетрін демонструє винятковий приклад розвитку особистості у похилому віці.

Втеча Кетрін і Ренні з будинку престарілих стає своєрідною «декларацією незалежності», звільненням з простору, який асоцію-

ється зі смертю. Кульмінація та відкрита розв'язка комедії підіймають питання про роль сучасного геріатричного будинку та нівелювання інституту родини. Якщо Кетрін страждає від браку уваги та розуміння з боку сина, то численні родичі Ренні, яка перебуває на ранній стадії хвороби Альцгеймера, надмірно опікують останню, залишаючи їй, тим не менш, ілюзію перебування у готелі. Завдяки спілкуванню з Кетрін Ренні поступово починає виліковуватися від провалів пам'яті та усвідомлювати місце свого перебування. Так, звертаючись до свого померлого чоловіка, Ренні повторює лейтмотивну фразу Кетрін: «В будинки престарілих потрапляють аби померти... Де я опинилася після твоєї смерті? Що я зробила поганого? Я була поганою дівчинкою? Ти запроторив мене до будинку престарілих, тому що я була поганою дівчинкою?» [318, с. 63]. Вдовини лементування неочікуване розкривають приховані емоції, які інші персонажі не в змозі продемонструвати через гнів (Кетрін) або старече слабоумство (Генрі, Іріс). За М. Хепвортом, «Переїзд з дому до геріатричного будинку або в лікарню часто описується в геронтологічній літературі як стресовий перехідний період у процесі старіння» [312, с. 94]. Монолог Ренні важливий для розуміння умов суспільного проживання літніх людей, які представлені в художній літературі. Риторичні питання, адресовані померлому чоловіку (прочитуємо – суспільству, всесвіту, Богу), містять докори, що рельєфніше розкривають поняття провини, покарання, відсутності любові, замкнення, вилучення, характерні для будинків престарілих та похилого віку в цілому. М. Гуллетт вбачає у кваліфікованому догляді на дому, довгостроковому догляді та хоспісах форми полегшення для людей похилого віку [302, с. 27] і стверджує: «довгостроковий догляд на дому обходиться дешевше, ніж будинки престарілих, та є саме тим, чого хочуть люди» [302, с. 60]. Позбавлені власних домівок, майже сліпа Кетрін та Ренні в інвалідному візочку тікають з тимчасового притулку в пошуках нового дому, засвідчуючи самостійність рішень та незалежність у зрілому дорослому віці.

Втеча з геріатричного будинку стає можливою за умови пожежі, яка стає кульмінацією сюжетної лінії п'єси. Підпал є відвертою демонстрацією протесту, а палій уособлює ще одного архетипного героя – Прометея, неслухняного просвітителя:

КЕТРІН: Влаштуємо маленьке багаття у помешканні.

РЕННІ: Та спалимо кляте місце вщент!

КЕТРІН: Ні, лише запустимо димову сигналізацію, аби вислизнути під час колотнечі [318, с. 63–64].

У ремарці Ренні лунають безсилля, відчай та лють літньої людини. За свідченням Р. Бергера, пожежі в будинках для людей похилого віку «особливо жахливі через безпомічність мешканців» [245, с. 16]. Г. Башляр вважає вогонь одним з наріжних каменів космологічної уяви: «Образи вогню чинять динамічну дію, а динамічна уява є суто активним виявом психіки. Цей принцип надмірності, який забарвлює літературні образи, розкриває нам психологічну реальність, яку ми повинні висвітлити» [15, с. 30]. Таким чином, архетип вогню представляє метафорично гнів і лють персонажів. З іншого боку, Башляр вбачає у вогні засіб досягнення молодості і безсмертя [15, с. 46], уподібнюючи цей нищівний елемент із зображенням Фенікса, а відтак відродженням і вічним життям.

У випадку комедії Т. Хау непересічна і творчо обдарована Кетрін Сарджент починає вбачати в установі по догляду за літніми людьми трамплін для подальшого розвитку, який наділяє головну героїню енергією для руху вперед.

Париж – пункт призначення Кетрін та батьківщина Едуара Мане – колись прихистив молоду художницю, яка залишила родину в пошуках своєї долі. У згадках про минуле персонаж розкриває свою ідентичність та певною мірою чинить опір відчаю, сконцентрованому у вже раніше згадуваній фразі «В будинки старих потрапляють, аби померти...» [318, с. 12]. Репродукція картини Мане «Сніданок на траві», єдина окраса кутка Кетрін, служить рушійною силою п'єси, яка до того ж імпліцитно впливає на інтерпретацію Т. Хау понять дому та родини. Взаємопов'язаність та взаємозалежність цих фундаментальних для людини категорій іронічно прочитуються Кетрін у переспівах популярної американської пісенки-вестерна «Home on the Range»: «Дім, дім на пасовище, де олень грає з артишоком... та рідко чути розумне слово...» [318, с. 33]. Кетрін заміняє антилопу артишоком (в оригіналі пісні – «where the deer and antelope play»), а наявність сімейної підтримки заміщає на відсутність кмітливості (в оригіналі пісні – «there seldom is heard a discouraging word»). В абсурдистській манері, що запрошує згадати пародійні мовні ігри Льюїса Керрола, головна героїня демонструє трансформоване уявлення сучасних американців про дім.

Картина Мане «Сніданок на траві» є одночасно «і матеріальним об'єктом, і вмістилищем нематеріальної системи» [445, с. 142] –

цей витвір мистецтва провокує інтимні, «інтегративні» спогади Ренні про її чоловіка: «Колись я зробила це. Зняла весь свій одяг на вулиці... Ми з Хершелем відпочивали на березі озера... Мені було так спекотно, що я гадала, ось почну квакати!... Так що я роздягнулася... Потім Хершель роздягнувся. Ти знаєш чоловіків, вони люблять дуріти... Та хто не любить? Так що ми там голяка ганялися один за одним в чудовій прохолодній воді... Ми цим займалися під водою... Єєє! Ооо! (сексуально муркоче і стогне)» [318, с. 47]. Процес роздягання символізує свободу та владу, яких часто не вистачає людям похилого віку. Подібно до архетипу вогню, озеро та океан представляють ще один потужний космологічний елемент – першостихію води, яка втілює відродження, ритуал переходу і веде до нового етапу життя. В контексті башлярівської метафізики образи води є амбівалентними, як життєдайними, так і смертоносними. Тема смерті пов'язана з водою більше, ніж будь-яка інша першостихія у п'єсі. Можна стверджувати, що космологічний елемент води збагачений у творі введенням дійової особи Капітана – прообраза Харона. Великий шанувальник картин Кетрін Сарджент символізує «ідею останньої подорожі і кінцевого розчинення в природі. Зникнути у глибоких водах або пропасти на далекому горизонті, злитися з глибиною чи з безкінечністю – така доля людська, яка твориться за образом долі води» [14, с. 32]. Позитивне переписування постаті традиційно похмурого міфічного паромника Гадеса нейтралізує негативне сприйняття старіння.

Події п'єси відбуваються у хронологічній послідовності, сюжетна лінія комедії «У пошуках Мане» експонується похмурим ранком березня у безбарвній кімнаті будинку престарілих та завершується у травневому блиску сонячного світла на палубі розкішного лайнера, який відправляється до берегів Європи з Кетрін та Ренні на борту. Символічний поступ весни відповідає міркуванням дослідників інтердисциплінарної геронтології, які переконані, що «розвиток особистості у старості не припиняється, так само, як і продовжує відбуватися особистісне становлення» [153, с. 12].

Мотив пошуку дому, транзитності і безпритульності пронизує весь текст п'єси Т. Хау. Він визначає і назву твору, і тип конфлікту, і топос: при дослівному перекладі назви «Переслідуючи Мане» недоконаний дієприслівник (*chasing* «переслідуючи») у теперішньому часі вказує на активну дію протагоністки, тоді як алюзії на життя та творчість французького імпресіоніста Едуара Мане викону-

ють другорядну функцію. Композиційно твір підпорядковується лейтмотиву пошуку дому наступним чином – перший акт та дві сцени другого акту зосереджені на ескалації конфлікту у геріатричному будинку, який завершується кульмінаційним підпаленням приміщення та непомітною втечею головної героїні та її подруги з «Маунт Ейрі»; остання сцена відбувається на палубі першого класу океанського лайнеру, який прямує до Парижу. Протиставлення двох топосів – замкненого/відкритого суголосне дихотомії ув'язнення/свобода, а на ширшому рівні розуміється як бінарна семантична опозиція приватний/політичний.

Висновуємо, що в інтерпретації Тіни Хау стійка асоціація геріатричного будинку зі смертним одром отримує спірну конотацію: персонажі можуть обрати особистісний розвиток замість очікуваного фіналу. Гетеротопія п'єси «У пошуках Мане» відтворює таку модель будинку престарілих, яка функціонує переважно для короткочасної реабілітації мешканців з метою їх подальшої самореалізації. «Маунт Ейрі» стає каталізатором для Кетрін і Ренні, чиї образи пропонують змінений погляд на пізню дорослість в художній літературі. Процес старіння у творі для сцени виопуклює позитивні психологічні риси особистості в період геронтогенезу, а гетеротопія будинку престарілих сприяє формуванню нового неочікуваного іміджу цієї установи – будинку надії.

У п'єсі Девіда Ліндсі-Ебера «Страхувальний канат» («Ripcord», 2017) головними дійовими особами комедії є дві літні мешканки американського геріатричного будинку. Вважаємо, що персонажі «Страхувального канату» говорять тими голосами, що і автор, а «критики та читачі повинні навчитися чути їхні голоси», згідно з Вайєтт-Браун [450, с. 1]. Молодий письменник Д. Ліндсі-Ебер виводить на сценічний кін двох літніх жінок, знімаючи мантію-невидимку зі старшого віку у несприятливих обставинах геріатричного будинку. Динаміка старіння, наявна в обох дійових особах в комедії «Страхувальний канат», дозволяє припустити тенденцію не лише до відтворення старіння як занепаду в художній літературі, а й як до «змін, духовного зростання, упевненості в собі та навіть самовладання» [446, р. хііі-хiv].

Ніби полемізуючи із твердженням Сьюзен Зонтаг щодо по-блажливого ставлення американського суспільства до старіння чоловіків [414, с. 31], в результаті якого формуються подвійні стандарти («старіння підсилює чоловіка, але поступово руйнує жінку»

[414, с. 29]), Ліндсі-Ебер створює непересічні ролі старших жінок на фоні слабших чоловічих персонажів молодшого покоління.

Дія починається з того, що Еббі Байндер хоче жити сама у кімнаті вигаданого геріатричного будинку «Брістол Плейс» у передмісті Нью-Джерсі, коли їй підселяють сповнену оптимізму та балачок Мерилін Данн. Еббі та Мерилін здаються точними копіями Кетрін та Ренні з комедії Т. Хау «У пошуках Мане», однак, у героїнь Ліндсі-Ебера є свої особливості. Характеризуючи персонажів, драматург лише приблизно окреслює їхній вік – 70 чи 80 років, універсалізуючи, таким чином, старіння дійових осіб, подовжуючи активність пізньої зрілості. Колишня вчителька молодших класів, Еббі – дуже сучасна (читає електронні книжки з планшету) та прямолінійна (завжди називає речі своїми іменами без жодних евфемізмів). Мерилін уособлює активну, навіть «успішну» стратегію старіння: вона завжди у русі та ніколи не оминає можливості із приємністю поспілкуватися. До смерті чоловіка Мерилін працювала менеджером в його компанії з організації стрибків з парашутом. Літня вдова обох виклики. Вона переконана, що стаєш старою тільки тоді, «коли не виходиш із кімнати та не дихаєш свіжим повітрям» [343, с. 81]. Попри неприязнь з боку Еббі Мерилін не збирається здавати свої позиції та переїжджати до іншої кімнати. Однак Еббі відома тим, що ніхто не може з нею ужитися. Мерилін пропонує парі – якщо вона налякає безстрашну Еббі, то остання переїде до іншої кімнати; якщо Еббі розізлить завжди приятелю Мерилін, то тоді вдові доведеться залишити кімнату. Літні жінки починають капостити одна одній без жодних обмежень. З кожним разом їхні витівки стають дедалі жорстокіші. Так, підсипавши снодійне співмешканці, Мерилін змушує її підписати необхідні папери перед тандем-стрибком з парашутом; обидві жінки разом з інструкторами відчують вільне падіння (звідси і назва п'єси). Численні хитрощі персонажів привертають увагу співробітника геріатричного закладу, який дещо патерналістично, в ейджистській манері, вичитує літніх пані, що обурює Мерилін: «Ні, це наш дім, щоб там не було, і ми все ще вільні приходити або йти на наш розсуд, і робити те, що нам подобається» [343, с. 81]. Отже гетеротопія сучасного, хай і вигаданого, будинку для престарілих підриває патерналізм як один з виявів ейджизму, типових у медичних або геріатричних закладах.

Подібно до протагоністки Т. Хау в п'єсі «У пошуках Мане», якій бракує взаєморозуміння із дорослим сином, Еббі також має

МК із сином, з яким не бачилася 5 років, оскільки зневірилася у здатності останнього кинути наркотики. Мерилін знайшла сина Еббі та запросила його під приводом бажання самої Еббі, зробивши «сюрприз» суперниці. Неочікувана розмова з сином не призводить до примирення, натомість дає можливість літній жінці висловити наболіле: «Я хотіла жити в своєму будинку, хотіла здорового сина... Я хотіла зістарітися з твоїм батьком, відпочивати на Гавайях, піти на твоє весілля, хотіла онуків, яких я могла би стискати в обіймах і *тішити*. Я хотіла *багато чого*... Роками я *бажала*, щоб ти хотів провести зі мною час. Але ти, схоже, хотів іншого. І тепер вже пізно» [343, с. 113].

Репліки Бенджаміна утверджують стереотипне сприйняття будинку для престарілих як кінцеву точку існування: чоловік впевнений, що його мати не має майбутнього. До кінця свого життя Еббі просто існуватиме в цій кімнаті (за яку Еббі так сильно бореться). Тим не менш, літня жінка дивує свого сина: завдяки боротьбі з Мерилін вона веде активне життя в будинку з екскурсіями та пішохідними групами, не кажучи вже про тандем-стрибок з парашутом! Колишня шкільна вчителька, Еббі вважає, що має дати ще один урок своєму синові. Фактично вона виганяє Бенджаміна, позбавляючи його можливості дати їй фотографію свого первістка – онука Еббі.

Втім, ані скайдайвінг, ані спроба удати з себе шибеника не лякають Еббі; натомість їй вдається розлютити співмешканку тим, що вона розриває малюнок маленького онука Мерилін. Суперниця визнає поразку та йде, віддавши Еббі світлинку її онука зі словами: «Не можна зрікатися людей. Інакше все скінчено» [343, с. 122]. Але дія на цьому не завершується: у фіналі Еббі співробітник будинку повідомляє про смерть колишньої співмешканки, що нарешті лякає головну героїню твору, але поява живої Мерилін примирює колишніх запеклих ворогів. Примирюється Еббі і з власним сином. Жінки вирішують жити разом, як і раніше, і у захваті обговорюють власні витівки, визнаючи, що налякалися та розсердилися набагато раніше, ніж зізналися у цьому. У комедії «Страхувальний канат» спостерігаємо пригоди та трансформації літніх дійових осіб, які корелюють із концепцією *Reifungsroman* Б. Ваксман, а старіння триває плідно [438, с. 2].

Геріатричний заклад стає рятувальним канатом від самотності для обох персонажів Ліндсі-Ебера. Попри рідкісні репрезентації

дружніх стосунків між жінками в жанрі комедії [253, с. 214] драматург формує жіноче сестринство у пізній зрілості. Припускаємо, що жіночий союз Еббі і Мерилін, сформований наприкінці твору, стає своєрідною компенсацією негараздів пізнього дорослого віку.

Використовуючи парі як рушійну силу комедії, Ліндсі-Ебер імплементує елементи «військового» дискурсу при розробці сюжетної лінії та мережі стосунків дійових осіб, а геріатричний пансіон стає полем бою. Презентовані в експозиції твору пасивна (Еббі) та активна (Мерилін) стратегії старіння змінюються на активна/активна стратегії у фіналі завдяки трансформації протагоніста.

4.4. «Історія хвороби» як жанровий різновид дискурсу старіння

У зв'язку із вивченням репрезентацій медичних та геріатричних закладів у театральному просторі кін. ХХ – поч. ХХІ сс. вважаємо доречним навести приклад реалізації в сучасній драматургії США жанрового різновиду «історії хвороби» (pathography), запозиченого з медичної гуманітаристики. Своєрідну репрезентацію початкового етапу старіння або «молодої старості» знаходимо в сімейній драмі сучасного американського драматурга Трейсі Леттса «Серпень: округ Осейдж» (2008), відзначеній Пулітцерівською премією. Зауважимо, що звернення до цього твору обумовлено неабиякою популярністю драми як на світових театральних підмостках (США, Велика Британія, Україна, Тайвань, РФ), так і у кінематографі (у 2013 р. п'єсу було екранізовано за сценарієм драматурга: у фільмі знялися такі світові зірки, як Меріл Стріп, Джулія Робертс, Бенедикт Камбербетч та Сем Шепард). Про важливість драми Т. Леттса для сучасного театру свідчать розвідки українських та російських дослідників [30; 91; 111; 20], роздуми яких сфокусовані передовсім на питаннях ідентичності, американських сімейних моделей, культурно-історичного контексту драми, тоді як вивчення особливостей пізнього дорослого віку у творі «Серпень: округ Осейдж» залишається поза академічною увагою.

Як і чимало інших драматургів кінця ХХ – початку ХХІ століття (Д. Гомбар, О. Заградник, Т. Вільямс), Т. Леттс ставить під

сумнів концепцію «успішного старіння». В американському суспільстві другої половини ХХ століття вона була досить популярною. Цей ідеал «красивої і благородної старості» часто змушував закривати очі на ті непривабливі фізіологічні, психологічні й соціальні перетворення, які супроводжують людину на шляху старості. Ідеться і про соціальну ізольованість, відчуження, екзистенційну кризу, яка може вести до самогубства, про патологічні зміни або загострення тощо. Персонажі Т. Леттса далекі від ідеалу «успішної старості»: двоє літніх людей з геронтогрупи п'єси «Серпень: округ Осейдж» – пенсіонери, один з яких – затятий курець, інший – хронічний алкоголік. Автор розкриває протилежні стратегії старіння, які обирають його персонажі, намагаючись упоратися зі своєю старечою немічністю.

Загалом Т. Леттс показує неспроможність «концепції успішного старіння», яка до недавніх пір втілювала суспільні очікування щодо людей похилого віку та «соціально позитивну» модель старіння.

П'єса «Серпень: округ Осейдж» вибудована навколо історії хвороби головної героїні, літньої жінки Вайолетт та її власної «битви». Логіка розвитку її образу стає надзвичайно виразною в контексті парадигми Хокінз/Вакарелли (див. 1.1, с. 41–42).

У соціологічному дослідженні, присвяченому вивченню різнотипних розладів, фізичних та ментальних дисфункцій у людей похилого віку, Дж. Зарб виділяє «важливу спільну рису», властиву респондентам цієї вікової групи. Він стверджує, що незалежність, самостійність та відповідальність цих людей опиняються під загрозою «протягом всього періоду непрацездатності». Тобто вони страждають від фобії залежності. Цей страх переживає і літня Вайолетт Вестон, яка є центральною дійовою особою драматичного твору Леттса.

Подієва сторона п'єси «Серпень: округ Осейдж» зосереджена навколо важливої події – возз'єднання родини. Твір має Пролог та три дії: у першій ідеться про прибуття дітей Вестонів і пари Ейкенів, у другій – про самогубство Беверлі та поминальний обід, у третій – про від'їзд всіх членів сім'ї. З-поміж 13 дійових осіб п'єси, четверо репрезентують вікову групу людей, що досягли «молодої старості», їхній вік – від 59 до 70 років. Це дві пари – Вайолетт і Беверлі Вестон та Метті Фей і Чарлі Ейкен.

Образ 69-річного Беверлі найоб'ємніше проступає у Пролозі. Чоловік наймає домашню помічницю і під час співбесіди роз-

повідляє про себе та свою дружину Вайолет. Тут його роль подібна до ролі посланця або хору в давньогрецькій драмі або прологу у шекспірівській драматургічній моделі: він інформує про минулі події і нинішній уклад життя у його заміському будинку. Прикрашаючи свої репліки цитуванням модерністських поетів (п'єса обрамлена останніми рядками поеми Т. С. Еліота «Порожні люди»), Беверлі постає людиною інтелігентною та ерудованою, і водночас – турботливою, адже, як виявилось, він доглядає свою дружину. Перелічуючи пігулки, які приймає Вайолет, ніби читаючи реєстр, він позиціонується як лікар, який інтегрує клінічну практику в повсякденне життя. Тож автор вплітає у вигаданий світ драми терапевтичний дискурс, що корелює з припущенням Вакарелли про особливості жанового різновиду «історії хвороби»:

БЕВЕРЛІ. Валіум. Вікодин. Дарвон. Дарвоцет. Перкодан, Перкоцет. Ксанакс заради сміху. Оксіконтин в крайньому випадку. Трохи амфетаміну, аби переконати, що я звертаю увагу. І звичайно, Ділаудід. Я не повинен забувати про Ділаудід [340, с. 14].

З пояснень Беверлі стає зрозуміло, що Вайолет Вестон перебуває у поганому фізичному стані, зумовленому її захворюванням, раком ротової порожнини, та його лікуванням. Разом із тим очевидно, що жінка має непростий характер. Тож у пролозі окреслений конфлікт п'єси, який поступово вимальовується як історія боротьби літньої жінки зі своєю немічністю і водночас – з власною родиною.

У зображенні Леттса Вайолет постає відвертою і прямолінійною літньою жінкою, яка називає речі своїми іменами. Коли одна з доньок запевняє Вайолет, що та приваблива, вона відповідає: «Жінки стають старими, товстими і зморшкуватими» [340, с. 51]. Наступні репліки ще повніше окреслюють її ставлення до старості:

МЕТТІ ФЕЙ (57 років). Я все ще дуже сексуальна, красно дякую.

ВАЙОЛЕТ (65 років). Ти така ж сексуальна, як мокра картонна коробка, Метті Фей, ти і я, ми обидві. Не дури себе... [ibid.].

К. Оверолл зауважує, що оскільки немічність і старість вважають чимось ганебним, а старих людей – слабкими, унаслідок чого саме їхнє існування зазнає знецінення, немічні старі або літні люди, які належать до зовсім іншого культурного пласту, змушені вдавати з себе працездатних і молодших, аби відповідати сучасній соціальній нормі – тій, що стосується молоді і здорової люди-

ни [378, с. 132]. Так, наприклад, Метті Фей (сестра Вайолет) робить вигляд, що вона не стара, і намагається здаватися «нормальною». Однак Вайолет відмовляється брати участь у соціальній змові:

АЙВІ. Мама вважає, що жінки не стають привабливішими з віком...

ВАЙОЛЕТ. Я не казала, що вони «не стають привабливішими з віком», я сказала, що вони стають потворними [340, с. 70].

У її сприйнятті старості виразно проявляється стереотип занепаду. Це зрозуміло з її поведінки, висловлювань і навіть тих слів, які вона використовує або відмовляється використовувати. Так, Вайолет не вживає дієслова «зростати», використовуючи замість нього нейтральне «ставати». Вона брутальна у своїх висловлюваннях, чинить активний опір дочкам, які роблять спроби піклуватися про неї і, як здається, спеціально намагається завдати їм болю.

Конфлікт Вайолет зі світом, у якому вона живе, рельєфно ви-мальовується у всіх трьох діях п'єси. Названа на честь квітки, вона однак є повною протилежністю сором'язливої фіалки. Такою жорсткою і грубуватою її виховало життя. Драматург часто вдається до прийому спогадів (переважно «нав'язливого» змісту), щоб показати, що життєвий шлях Вайолет був сповнений труднощів. Сво-їм дорослим донькам жінка розповідає історію зі свого дитинства, яка стає важливою деталлю для розуміння логіки її образу. Це історія про дівчачі ковбойські чоботи, які молода Вайолет дуже хотіла мати. Після довгих умовлянь, молода Вайолет отримала від матері на Різдво пакунок, загорнутий у гарний папір, а всередині – пара брудних дірявих чоловічих чобіт. Вайолет згадує: «Господи, моя мама сміялася днями ... Моя мама була підлою, злостивою старою жінкою. Ось від кого це в мене» [340, с. 80]. Вайолет часто згадує саме болючі моменти свого життя. Як зауважує А. Пуліос, «люди похилого віку, певно, бачать якесь задоволення, говорячи про біль» [385, с. 167]. На його думку, «мовне вираження болю та задоволення відіграє важливу роль у формуванні особистості старої людини» [385, с. 157]. Показово, що в ретроспективній експозиції молода Вайолет показана ніжною дівчиною. Такою вона постає зі слів Беверлі та Метті Фей, які знають головну героїню тривалий час. Можливу причину того, що Вайолет позбувається делікатності та такту в похилому віці, можна вбачати у дисфункціональних змінах тіла і трансформації ідентичності під впливом здобутого досвіду та намагання прийняти нову себе, яка увійшла у старість.

Вайолет мала складне дитинство. Крім епізоду з ковбойськими чоботами, вона згадує про нападки численних коханців її матері, один з яких напав на неї з молотком, а у Метті Фей, яка прийшла на допомогу сестрі, лишилися «сліди від ударів молотком на голові» [340, с. 71]. Не просто в дитинстві було і її чоловікові. Тяжке життя на Рівнинах також травмувало Беверлі, який у віці від 4 до 10 років жив у машині зі своїми батьками. А як відомо, «нездорове дитинство пов'язане з нездоровою дорослістю» [297, с. 115]. Тож закономірно, що непростим видалося й спільне життя подружжя. У Пролозі спогади Беверлі про дружину сповнені любові та турботи, але він виголошує і показову репліку: «Вона приймає таблетки, а я п'ю. Це угода, яку ми уклали...» [340, с. 11]. Зловживання алкоголем аж ніяк не може свідчити про задоволеність сімейним життям. Перед самогубством Беверлі наймає доглядальницю та економку для Вайолет – своєї музи та свого кохання (його перша поетична збірка, що стала відомою, була присвячена саме дружині). Тож гіпотетично самогубство Беверлі можна розглядати як відмову боротися з діагнозом дружини. З погляду ЛГ його рішення про самоєвтаназію демонструє пасивну стратегію старіння. Вайолет же, навпаки, бореться. Її битва набуває форми боротьби за істину. Один з промовистих прикладів – її спогади про чоловіка (і знову «нав'язливого» характеру) під час поминального обіду: «Ця людина була алкоголіком світового рівня більше п'ятдесяти років» [340, с. 67]. Вайолет розповідає про виступ Беверлі на зустрічі випускників університету, після того, як він випив цілу пляшку рому: він «встав, щоб виголосити промову... і осоромив себе... Більше його не запрошували на зустрічі випускників...» [ibid.].

Завершення трансформації ідентичності Вайолет пов'язане з наслідками згубної звички, яку вона надбала, – паління. Саме воно є головною причиною раку ротової порожнини, який вбиває жінку. Важке дитинство, непростий шлюб і паління зумовили дисфункцію тіла та ідентичності Вайолет. Лікуючись, літня жінка вимушена приймати багато таблеток – настільки багато, що забуває їхню кількість. І ці ліки викликають звикання, як свого часу паління. Вона називає їх «м'язовими релаксаторами», однак для неї вони перетворюються на справжній наркотик, викликаючи зокрема й дезорієнтацію. Без таблеток вона уже не може, бо «рот пече... як суцільний син... язик горить» [340, с. 11]. Разом із тим Вайолет не кидає палити, її аргумент простий: «Мені є про що турбуватися зараз...»

[іbid.]. Куріння стає важливою художньою деталлю в п'єсі. Дядько Чарлі (чоловік Метті Фей) курить багато трави, онука-підліток Вайолет курить марихуану, очевидно, заради розваги, курить і сама хвора на рак Вайолет. Для неї та Чарлі куріння стає не розвагою, а ніби формою психологічного захисту. Вайолет давно відомо, що її сестра, Метті Фей, мала інтрижку з Беверлі, і син Метті Фей народився саме від цього роману. Саме через необхідність зберігати цю сімейну таємницю Вайолет та Чарлі постійно палять, ті ж, хто порушив шлюбні обітниці, Метті Фей і Беверлі, не мають цієї згубної звички.

Звикання до таблеток, яке перетворило Вайолет фактично на наркоманку, а також хвороба, із якою вона бореться, зумовили іншу фізичну дисфункцію – нечітке мовлення, що особливо помітно в моменти сильного стресу, наприклад, коли Вайолет дізнається, що її чоловік помер. Ще однією дисфункціональною характеристикою можна вважати, наприклад, те, що вона не страждає від нестерпної спеки і не вмикає систему кондиціонування в будинку, тоді як інші герої обливаються потом. Це підкреслює атмосферу задухи в родині та показує, що саме присутність літньої жінки породжує таку ситуацію.

Образ Вайолет не статичний: у п'єсі можна спостерігати його розвиток, трансформації у її самоусвідомленні та ерозію образу власного «я». Її погляди на саму себе стають уразливими та суперечливими: у першій дії Вайолет заявляє, що вона не стара, а в другій уже наполягає на протилежному. У стосунках із близькими жінка виявляє нестачу «співчуття та здатності до комплексного, детального сприйняття інших» [311]. За словами Чарльза Ішервуда, «для Вайолет, дитини злиднів, байдужості та образ, воля й терпіння нерозривно пов'язані з бажанням боротися і потребою уразити» [326]. З погляду психології особистість Вайолет виявляє риси частково дисфункціональні, оскільки вона «має труднощі зі співпереживанням... їй складно довіряти чи співчувати іншим...» [311].

Фізіологічні та ментальні дисфункції штовхають Вайолет, яка з дитинства звикла боротися, до «битви» за свою самостійність. Під час скандального поминального обіду вона лютує і протестує проти ставлення родини до неї: «Досить мене заспокоювати, чорт забирай! Я не бісовий інвалід! Не треба мене виносити! Чи я вже померла?» [340, с. 71]. У фіналі п'єси родичі Вайолет залишають її на самоті – фактично, її «боротьба» змушує усіх покинути її.

Загалом можна стверджувати, що Вайолет обрала активну стратегію старіння, незважаючи на свою кваліть. Як пише Зарб, «оскільки жінки, як правило, відіграють більш залежну роль у суспільстві, ніж чоловіки, то жінкам з вадами доводиться особливо активно боротися з перешкодами на шляху до контролю над власним життям або навіть до визначення власної ідентичності... Тому не дивно, що багато жінок з вадами роблять ще більший акцент на збереженні своєї незалежності у похилому віці, ніж чоловіки» [453, с. 57]. П. Хілі стверджує, що демони Вайолет частково породжені американським суспільством, яке не звертає уваги на цю боротьбу. На думку рецензента, Леттс неприховано демонструє, як Сполучені Штати «підсіли» на медикаменти (зловживають таблетками); певною мірою самолікування відволікає американців від усвідомлення політичних та соціальних провалів країни [309].

Отже, у драмі «Серпень: округ Осейдж» Трейсі Леттс ставить під сумнів поняття «нормальності» в репрезентації похилого віку. Драматург відкидає стереотипи «успішного» та «здорового» старіння: Вайолет та Беверлі Вестон мають згубні звички, які вже стали патологіями й привели до серйозного захворювання. Вікова дискримінація у п'єсі йде пліч-о-пліч із проблемою аблеїзму, що додає нових рис у портрет літньої дійової особи. Історія хвороби Вайолет у формі її спогадів та у представленнях її близьких має відкритий фінал: автор конструює битву протагоністки із хворобою, своєю ріднею та самою собою, однак її внутрішня подорож не завершена. Хоча за формулою «історії хвороби» Хокінз/Вакаррелли головній героїні п'єси бракує двох елементів – переродження та здорового глузду, спостерігаємо дві стратегії старіння – активну, якої дотримується Вайолет, та пасивну, яку втілює Беверлі. Та разом із тим активність Вайолет – це не вияв психологічного здоров'я, а радше наслідок загострення хронічної патології у самоідентифікації особистості під впливом як накопиченого особистісного досвіду, так і соціальних упереджень та тиску.

Вважаємо за доцільне застосування моделі «історії хвороби» при прочитанні таких драматичних текстів із віковими аспектами старіння, як «Перший понеділок жовтня» Дж. Лоуренса та Р. Лі, «Найстаріший випускник» П. Джоунса, «Між берегом і божевіллям» С. Гурджиса та «W;t» М. Едсон. У драмі М. Едсон головна героїня проходить усі стадії «досвіду виживання» (Хокінз/Вакаррелла), однак після переродження на протагоністку чекає смерть. Цен-

тральні персонажі трьох інших творів переживають серцеві напади, що, хоча б як це парадоксально, сприяє духовному розвитку літніх дійових осіб. Ця подія (хвороба) відповідає битві за життя, а процес одужання є подорожжю, в результаті якої відбувається позитивна трансформація протагоніста.

4.5. Ерос/Танатос у драматургії США про «третій вік»

Особливістю драматургії з віковими аспектами старіння є переплетіння еротичних та танатичних первнів у платонівському розумінні Ероса як «основи самого життя, того проміжного стану, яке існує в синтезі кінцевого й нескінченного, у злитті, змішуванні буття і ніщо» [113, с. 23]. За Фройдом, інстинкту смерті «не бракуватиме в жодному життєвому процесі. Взаємодія і протидія обох груп породжують вияви життя, яким смерть кладе край» [195, с. 575]. На відміну від смертельного Ероса, возвеличеного пізньосередньовічною літературою, як правило, через систему молодих дійових осіб, в американських п'єсах з віковими аспектами геронтогенезу домінує життєвий Ерос – уособлення активної стратегії старіння. При цьому нерідкістю є використання драматургами сюрреалістичної поетики як у формуванні часопростору, так і при розробці мережі дійових осіб.

Прикладом позитивної інтерпретації геронтогенезу інтимного характеру в давногрецькій міфології є Філемон і Бавкіда, яким боги дарували довголіття. Їхні імена символізують в історії культури нерозлучне літнє подружжя, закохане одне в одного. Приклади таких міцних союзів у літньому віці знаходимо і в драматургії США. Взаємодія еротичних і танатичних первнів (або танатоорієнтованість з потужними еротичними струменями) сприяє динаміці активного старіння у п'єсі «Серпневі кити» («The Whales of August», 1980) Девіда Беррі. Дія відбувається на невеликому острові поблизу узбережжя штату Мен влітку 1954 р. У садибі 75-річної Сари Вебер також проживає її осліпла 86-річна сестра Ліббі Стронг, якою Сара опікується вже 15 років. Коли померла їхня матір, Ліббі взяла на себе відповідальність за виховання тоді ще маленької Сари, це тривало 15 років. Тепер ролі змінилися, і в одній із кульмінаційних сцен п'єси Сара тлумачить це як виконання свого обов'язку перед сестрою, заявляючи, що виконала його.

Обидві вдови, чії дорослі діти та онуки живуть самотійно, завжди проводять літо на острові, сподіваючись побачити у затоці китів, які за часів їхнього дитинства були невід'ємною частиною життя цього острова. Дія твору розгортається дуже повільно і нагадує неквапливе адажіо, а напругу подекуди зумовлює протилежна вдача сестер. Хазяйка будинку приязна з усіма відвідувачами, яких проте не так і багато: подруга дитинства Сари 78-річна Тіша, 80-річний тесля Джошуа і приятель Сари 79-річний Ніколас Маранов. Натомість замкненій у власних емоціях Ліббі вистачає товариства її молодшої сестри. П'ятеро дійових осіб п'єси утворюють геронтогрупу, кожен із членів якої виявляє своєрідне ставлення до старіння.

Сара дуже жіночна і граційна, вправна і наснажена, що, згідно з популярними уявленнями, притаманно янкі. Згадуючи день свого весілля, вона розповідає, що коли її чоловік (на момент розповіді уже покійний) запитав, що робити, якщо їхня пристрасть мине у старості, вона відповіла дуже практично: «Ми купимо ще» [233, с. 52]. У садибі літня жінка заклопотана хатньою роботою і доглядом сестри, займається своїми хобі й зустрічається з друзями. Вони з Тішею мають власні ритуали й церемонії: участь у щорічному ярмарку, гра у боулінг, спостереження за китами, відзначання річниці спільного життя із чоловіком (хоча він і помер). Так, жінки ретельно продумали церемонію відзначення 42-ої річниці шлюбу Сари: на столі запалена свічка, світлина чоловіка й дві троянди у вазі – біла символізує правду, а червона – пристрасть. Після спогадів («інтегративного» змісту), якими літня жінка ділиться вголос, вона танцює, пестить світлину, своє тіло й обличчя «неначе це робить хтось інший»: «Її голова падає на плечі, і вона важко дихає через свій спосіб духовного спілкування та завершення [церемонії – А.Г.]» [233, с. 55]. Невербальна дія, насичена жіночою автоеротичністю, сприяє життєствердженню попри літній вік персонажа та сум за померлим чоловіком. Пам'ять, на думку Сари, є дуже суб'єктивною, а тому людина пам'ятає те, що справді важливо.

Ліббі – красива й сповнена почуття власної гідності жінка. Особливістю її зовнішності, на якій неодноразово наголошено у творі, є розкішне довге біле, як лебединий пух, волосся. Чорні окуляри з естетичних міркувань вона одягає лише у присутності незнайомця – ним вона вважає Маранова. Вона дуже прямолінійна в оцінках і судженнях, часто неприємних і дошкульних. Наприклад, жінка

переконана, що життя обдурило її і Сару, і що воно взагалі завжди обманює. Стосунки між сестрами досить складні. Хоча Сара є власницею садиби, Ліббі, здається, приймає всі рішення. Сара дослуховується до порад сестри у дрібних питаннях (напр., у виборі радіопрограм), але важливі питання вирішує по-своєму (наприклад, щодо встановлення панорамного вікна із видом на океан). Ліббі боїться змін: «Ми занадто старі для чогось нового...» [233, с. 30, 37]. Сару ж гнітить негативне світовідчуття та песимізм Ліббі. Ознаки старіння старшої сестри на фоні решти персонажів значно виразніші: у неї відсутній апетит, і вона чекає смерті. Разом із тим вона наголошує, що має хорошу пам'ять і нічого не забуває.

Ліббі – освічена жінка. Ще в експозиційній сцені її репліки містять алюзії на мелвіллівського Ішмаїла, який приєднався до команди капітана Ахава тоді, коли в його душі був листопад [233, с. 15]. Чоловік Ліббі помер саме в листопаді, і вона також хоче померти останнього осіннього місяця. У розмовах літніх сестер (напр., коли Ліббі цитує «Antigonish⁴»), відбувається порушення певних аспектів комунікації [123, с. 171]. Однак абсурдність подібного спілкування (репліки Сари перемежуються із рядками популярної пісні, які декламує Ліббі) є поверховою: у семантиці поезії прочитується ставлення старшої сестри до візитів Маранова: «Oh, how I wish he'd go away» [233, с. 42].

Попри прямолінійну манеру висловлювання Ліббі має романтичне світовідчуття (яке водночас містить еротико-танатичні елементи):

ЛІББІ: Знаєш, чому літні пані сидять на паркових лавках, Саро?

САРА: Чому, любя?

ЛІББІ: Зберігають їх для закоханих навесні. Навіть лавки хочуть зникнути у листопаді.

САРА: Ліббі, зараз серпень.

ЛІББІ: Як скажеш, Саро. Час не має значення [233, с. 21].

У Ліббі складне ставлення до часу, про який вона ніколи не забуває. Це – її єдина цінність, єдине, що в неї залишилося. Ставленням Ліббі до часу визначене її ставлення до смерті, на яку жінка

⁴ Вірш «Антигоніш» написав американець В. Х. Мірнс. Став популярним музичним хітом під назвою «Маленький чоловік, якого там не було». Під впливом розповідей про привид людини, яка блукала по сходах будинку з привидами в канадському графстві Антигоніш, Мірнс написав вірш для своєї п'єси «The Psycod» у 1899 р.

з нетерпінням очікує. Вона уявляє, як після смерті фізичного тіла нарешті зустрінеться зі своїм чоловіком: «Я мрію лише про смерть, Саро, тому Він⁵ мріє про мене» [233, с. 44]. На зауваження молодшої сестри про те, що вона не хоче цього чути і що в неї залишилося небагато часу, який вона має провести з приємністю, Ліббі радить Сарі перестати будувати плани, тобто жити зараз, а не планувати і мріяти. Саме старіння та особливості літнього віку старша сестра також усвідомлює чітко: це – час вибору. Саме тому Ліббі хоче якомога більше часу провести із молодшою сестрою наодинці без чужих людей, таких, як Маранов.

Переламним для розвитку характеру Ліббі стає нічний жах, який допомагає літній жінці переглянути своє ставлення до смерті, а отже, і до життя. Їй марилося, що вона не могла знайти Сару, свою єдину опору в пізній зрілості. Заява Сарі про те, що Ліббі може померти, якщо хоче, але її, Сарине, життя ще не скінчене, вплинула на Ліббі: вона почала прагнути більшої самостійності («Я не інвалід, Саро. Сама зроблю» [233, с. 58]) і захотіла брати участь у спільному спостереженні за китами.

Тіша, Сарина подруга, постає у п'єсі досить розв'язною, метушливою особою, яка намагається вдягатися так, наче молодша за свій вік. Вона – місцева пліткарка і завжди знає усі новини: хто нарешті придбав слуховий апарат чи хто з їхніх однолітків одружився з молодшою. Занепокоєння жінки викликає тимчасове припинення дії її водійських прав: розгублена, вона кілька разів повторює, що півроку для їх поновлення – це задовго. Ця ситуація змушує пригадати розпач літньої протагоністи п'єси А. Урі «Водій міс Дейзі», яка, припустившись помилки під час керування, змушена була проти власної волі прийняти пропозицію сина найняти їй водія.

Ніколас Маранов, російський емігрант, намагається насолоджуватися кожною миттю життя. Незмінно ввічливий, він також демонструє активну стратегію старіння. Однак попри те, що Маранов поводить себе як джентльмен, він не до вподоби старшій сестрі. Ліббі цурається його, бо він не має постійного місця проживання і змушений розраховувати на приятелів (хоча в розмові з Сарою російський емігрант розповів про коштовності, які лишила йому в спадок мати). З віком чоловік не втратив інтересу до життя, про що говорить хоча б той факт, що він усе ще має хобі. Мара-

⁵ В англ. м. лексична одиниця «смерть» – чоловічого роду.

нов рибалить, як для задоволення, так і аби принести вилов у дім Сари на вечерю, яку також допомагає приготувати. Під час вечері він розважає сестер спогадами про бали у царському Санкт-Петербурзі, що змушує присутніх почати розмірковувати про механізми пам'яті: з одного боку, фотографії можуть утримати певні миті, хоча й неповно, з іншого – людські спогади також недосконалі. Однак, Ліббі вважає, що над споминами треба працювати, інакше їх можна втратити [233, с. 47]. Маранов же каже, що в літньому віці кожна річ нашттовхує на спогади про щось інше. Загалом кожен персонаж ділиться своїми спогадами «інтегративного» характеру, що формує лінію «перегляду життя» у п'єсі.

Кульмінаційний момент п'єси – розмова Сари і Маранова після вечері. На питання хазяйки, чи людина може прожити надто довго, Маранов відповідає, що це неможливо. Хоча Сара наполягає, що вони пережили свій час, чоловік стверджує: «Наш час – це *весь* наш час до самого кінця» [233, с. 52]. Він порівнює кожен момент життя з невловимим скарбом, подібним до місячних променів на поверхні океану.

На думку американських рецензентів, заявлені у назві твору кити, яких так і не дочекалися дійові особи п'єси, можуть символізувати юність персонажів, яка вже давно минула [381]. Крім того, згадки про них творять і особливу міфопоетичну лінію п'єси: тут і альянзи на міфічного білого кита, і власна міфологія персонажів, адже, наприклад, Сара дитиною вважала, що саме кити змінювали пори року – ловлячи вітер хвостами, вони тягли його з Арктики вниз, наче вітрило.

Те, що довгоочікувані кити так і не з'явилися, а також постійні згадки про померлих чоловіків і слова про смерть надають дискурсу старіння відтінку занепаду, що творить песимістичну картину геронтогенезу в п'єсі. У нотатках до п'єси автор зауважив, що в постановці потрібно уникати ейджистських кліше та карикатури на літніх персонажів, оскільки «сама п'єса уникає подібних прийомів» [233, с. 6]. Д. Беррі детально пояснює, що його персонажі повільні та слабкі відповідно до свого віку, але вони намагаються «*вижити*, а не померти» [ibid.]. Головна героїня Сара втілює життєствердний дух групи літніх дійових осіб; вона бере на себе сміливість приймати дещо радикальні рішення, хоча «статистично та хронологічно ці дні людини можуть бути останнім ланцюгом у вирі мирського життя» [ibid.].

Танатологічна поетика драми розкрита в розмові трьох літніх жінок, яку ініціює Тіша новинами про смерть знайомої. Персонажі починають обговорювати поховання та висловлюють свої міркування й побажання з цього приводу. Тут виразно актуалізуються слова протагоністів «Гри в джин» Д. Коуберна та «Точний центр всесвіту» Дж. Торн про популярність теми похорону серед літніх людей.

П'єса Д. Беррі має оптимістичний фінал. Ліббі вперше за весь час зауважує, що не хоче, аби їхній час закінчувався, на що Сара відповідає, що їхнє життя триває, «але... по-іншому» [233, с. 60]. Сестри кажуть одна одній, що люблять одна одну і беруться за руки. Це символізує остаточне прийняття: себе самих, нових умов, у яких вони опинилися, і нового способу життя, нав'язаного віковими змінами.

У драматургійній творчості Тіни Хау взаємодія еротичного та танатичного аспектів буття реалізується у творах «Портрет Черчей», «Назустріч до Занзибару», «Подарунок Рембрандта» та «У пошуках Мане».

«Портрет Черчей» («Painting Churches», 1983) – найвідоміший твір письменниці, номінований на Пулітцерівську премію у 1984 р. Сюжет концентрується на зображенні спілкування дорослої дочки та її літніх батьків, які мають змінити місце проживання. Дійовим особам властива імпліцитна танатоорієнтованість. У драмі увага зміщена в напрямку старших персонажів. Танатологічна складова твору тісно пов'язана із геронтологічною темою і фактично стає одним із проблемно-семантичних аспектів поряд із МК. Драматургиня звертається до пізньої зрілості та відтворення останнього етапу життєвого циклу людини, на якому вона усвідомлює невідворотність смерті, що згодом стане засадничою темою драматургічного доробку письменниці. Останнє пов'язано із пошуком авторкою свого власного Я та прагненням подолати страх перед невідомістю і неминучістю кінця. У «Портреті Черчей», як запевняє Т. Хау, саме й зроблена спроба відверто зобразити інтимність жіночого самопізнання й пошуку відповідей, що має допомогти впоратися зі старінням та усвідомленням себе в нових реаліях існування [37].

Сюжетна лінія п'єси на перший погляд проста та водночас провокує низку рефлексій. До бостонського будинку пенсіонерів Фанні та Гарднера Черчей приїжджає їхня дочка, молода художни-

ця Мегз Черч. Про це її попросила мати, аби вона допомогла зібрати речі для переїзду. Однак Мегз переслідує власну мету – намалювати портрет батьків і виставити його на персональній виставці, яка має незабаром відбутися у престижному мистецькому навчальному закладу Нью-Йорку. Поєднання нереальності загального настрою твору та реалістичності і подекуди буфонадності реплік дійових осіб створює особливу драматичну напругу.

Кімната, у якій відбувається дія, має традиційну для театру Хау атмосферу ірреальності завдяки трьом арковим вікнам, які ніби здіймаються у повітря. Вітальня подружжя Черчей заставлена коробками й пакунками. Ознаки зношеності, які утворюють паралелі із літнім віком дійових осіб, виявляються у предметах інтер'єру та одязі: чудові старі меблі, старий срібний кавовий сервіз, зношений халат тощо. Шістдесятирічна Фанні Седжвік Черч, яка народилася в статечній бостонській родині, перебирає речі та ділиться спогадами про минуле. Фанні кличе чоловіка, який завзято працює на друкарській машинці у сусідній кімнаті. Гарднер Черч на десять років старший за неї і походить зі ще заможнішої родини з Нової Англії. На Фанні – домашній халат та новий модний капелюшок, а Гарднер одягнений у речі від різних костюмів і має при собі стос паперів. Еклектика вбрання подружжя – важлива художня деталь. З одного боку, зношений одяг підтверджує ейджистський стереотип «старий про старе й думає», з іншого – новий модний головний убір Фанні ніби кидає виклик старому укладові життя й говорить про зміни, які відбуваються в житті подружжя. На початку твору в ремарках авторка наголошує на яскравості (*flamboyance* – англ. м.), яка панує у вітальні Черчей. Це відчуття посилює драматичну дихотомію вітальності й занепаду, представлену моделями комунікативної поведінки персонажів. Уже в перших репліках дійових осіб поєднані макабричність та самоіронія: «На Бога, чи скінчиш ти це жахливе друкування до того, як мене відправлять прямо в божевільню?» [321, с. 132] – волає Фанні. І сама собі відповідає: «Дивно, що я ще не в гамівній сорочці» [ibid.]. Розмови про дизайнерські капелюшки та вбрання жінка раптово перериває жахливим припущенням: «Вже давно час Мегз приїхати. Либонь, з її потягом сталася аварія!» [321, с. 133]. Не менш похмурими є її прогнози щодо власного майбутнього: «Цей переїзд мене доконає! Відправить прямісінько у могилу!» [ibid.]. Її репліки демонструють очікування найгіршого і причитання: «...Ооо, ця клята таця навіть важ-

ча за кавовий сервіз. Напевно, за старих часів жінки були амазонками! (*Пише у блокноті*) «Імперська таця, галерея Парк-Бернет», скатеркою дорога (*Вона її складає і кладе в коробку з кавовим сервізом*). Де ж ця нещасна Мегз? На неї схоже потрапити в аварію на потязі! Мала вже давно бути тут. Так, якщо вона невдовзі не з'явиться, я здохну від виснаження. Боже, може, це було б чудово?... Тоді б мене поховали з усією старою порцеляною та канделябрами...» [321, с. 135]. Такий монолог свідчить про танатичний характер мислення персонажа, хоча він і позбавлений понурості, відчуття болю чи містицизму, із якими асоціюють передчуття смерті [80, с. 4]. Іронічне прощання з тацею, заважкою для Фанні й дуже старою (на що вказує згадка старої леді про міфічних амазонок), символізує готовність персонажа рухатися до нових обріїв. Тривога матері, яка чекає доньку, підштовхує її до думок про смерть: на це вказує фразеологічний зворот «впасти замертво» або «здохнути» (*drop dead!*).

Очевидно, що для Фанні дім з усім начинням є частиною її єства. Оскільки подружжя має переїхати у менше помешкання з економічних міркувань, то відмова від будинку, тобто від частини свого життя, породжує кризу екзистенції й думки про закінчення чогось важливого, що й стимулюють танатичні мотиви [321, с. 140, 166, 168, 169, 177]. «Дім, що є водночас *imago mundi* і копією людського тіла, відіграє значну роль в ритуалах і міфологіях», – пише М. Еліаде у «Священному і мирському» [66, с. 95]. Зречення «свого» організованого простору (космосу) на користь «чужого», невідомого і необлаштованого, а відтак хаотичного, світу, і породжує танатоорієнтованість драми. На екзистенційно-особистому рівні Фанні готується до закінчення існування.

Стриманий Гарднер Черч, у минулому видатний поет, реагує на переїзд по-іншому. Він замикається у собі й не бере активної участі у підготовці до переїзду. Спілкуючись із дружиною, він постійно губить окремі папірці зі стосу паперів, і щоразу – все більше і більше. Так він привертає увагу Фанні до того, що його насправді цікавить, – до поезії. Виявляється, що чоловік просто передруковує лірику улюблених поетів, хоча мав би працювати над літературознавчою працею. Фізичний стан Гарднера значно гірший, ніж у його дружини – він має певні симптоми сенільної деменції. Це, однак, не заважає йому бути шляхетним та люблячим чоловіком. Позуючи для сімейного портрету, він декламує повністю або

частково вісім поезій пера американських та британських авторів, у більшості з них оспівана жінка як коханка, Велика Матір, сенс буття тощо. Разом із тим є в цьому й іронічний підтекст. У цитатах зі строф В. Стівенса «Le Monocle de Mon Oncle» закодовані комічні обертони, хоча загальний настрій цього тексту таким не є. Це приклад «ритуальної пародії», що може стосуватися ситуації звичайної сімейної незлагоди, яку Г. Кружков трактує як «кризу зрілості» [107]. Про незлагоду свідчать і перші репліки-скарги Фанні на стукіт друкарської машинки з кабінета чоловіка, що мають сварливий характер.

Перепрочитання Гарднером Єйтсівської любовної лірики («Пісня блукача Енгуса» та «Чоловік, який мріяв про казкову країну») створює еротико-танатичне силове поле. У першій поезії ідеться про розлуку з коханою та пошуки її в пустельному краї. Можна простежити своєрідний паралелізм із ситуацією переїзду, в якій опинилося подружжя: на відміну від приземленої Фанні, Гарднеру складно говорити про переїзд і наближення смерті, які в п'єсі стоять поруч. Витончена натура поета змушує його завуальовано, в образній формі висловлювати передчуття невідвортної долі. Ключовим з погляду реалізації інтертекстуальних зв'язків для образу Гарднера стає текст пісні «The Man Who dreamed of Faeryland» (В. Б. Єйтс), у якій ідеться про світ до та після смерті з погляду чоловіка. Наведені далі цитати з творів Т. Ретке («Печаль»), Р. Фроста («Хтось каже: Світ згорить в огні!»), Дж. Дікі («Ягня»), Е. Дікінсон («Раптом у тишу увірвався шквал») та Т. Грея («Елегія, написана на сільському кладовищі») увиразнюють згадану специфіку мовленнєвої стратегії персонажа, гіпотетично визначену танатичним дискурсом.

На основі тези І. Ізотової про те, що «вивчення смерті означає одночасне вивчення людей у контексті життя та основних його цінностей» [80], можливим стає твердження про розмивання кордонів свідомості дійових осіб драми між буттям та небуттям з фокусом на категорії буття. Танатоорієнтованість «Портрету Черчей» увиразнюється завдяки еротичному самопізнанню як Гарднера, так і Фанні. Ніби сповідуючись у присутності Мегз, чоловік та дружина – кожен окремо, за відсутності партнера – згадують найяскравіші любовні переживання. Знайшовши старі калоші для катання на санях, Фанні каже: «У старі добрі часи були справжні хуртовини. Не те, що зараз, ці жалюгідні опади в два сантиметри. Після од-

нієї завірюхи ми з твоїм татом пішли кататися на санях... Це було ще до твого народження... Боже, сто років тому!.. Тато раніше закінчував роботу, одягав оці калоші й приходив за мною, брязкаючи кріпленням, наче кастаньєтами. Щось на зразок заклику до сексу, майже... Після хуртовини завжди нікого не було... Це було так романтично... Ми далеченько тягли сани... Потім тато лягав на них, а я – на нього, ми розгойдувалися взад і вперед, аби набрати обертів, і потім... уххх... пірнали наче пара орлів, скуті коханням. Боже, це було дивовижно!.. Місто проносилося повз нас зі швидкістю 140 кілометрів на годину... холод... темрява... волосся тата у мене в роті...» [321, с. 146]. Картина-спогад літньої жінки прочитується і як пристрасний акт кохання, і як символічне зображення спільного життя подружжя, яке пролетіло з шаленою швидкістю просто в обійми Танатоса.

Гарднер часто перебуває в полоні Гіпнозу або Сну, у давньогрецькій міфології – брата-близнюка бога смерті Танатоса, що дозволяє провести типологічну паралель цього образу з міллерівським Гаррі Пітерсом (див 3.3, с. 208–209). Сповідь Гарднера про свої марення має декілька смислових рівнів. У видінні старий джентльмен знову бачить себе дитиною, поряд велика кількість людей, які допомагають його матері. Навколо маленького Гарднера відбувається чимало дивного. Він бачить багато незнайомих людей, а потім раптом перевізники заносять ліжка родини Черчей: «Ви з мамою спите в своїх ліжках, наче ангели... Мама сильно хропе... Але в моєму ліжку нікого немає... Воно геть порожнє, ніхто у ньому не спав. Ніби я помер чи взагалі не жив» [321, с. 168]. Досить промовистою є кінцівка сну: поет наздоганяє перевізника (виразна паралель із міфічним Хароном) та кидається до подушки, але раптово постіль зникає, а сам Гарднер «валиться з тріском на підлогу, ніби комаха, яку вбили мухобійкою!» [ibid.]. Символічно, що Гарднер бачить у видінні трьох жінок – матір, дружину та доньку. Згадка про них формує 1) темпоральне коло – минуле, теперішнє та майбутнє; 2) онтологічний цикл: молодість (Мегз), похилий вік (Фанні), смерть / небуття (мати Гарднера). Те, що Гарднер не бачить уві сні самого себе, може вказувати на готовність персонажа прийняти неминучість власної смерті. Варто відзначити, що своє існування та свою літню дружину поет сприймає уже з певною іронією, про що свідчать висловлення «спить ніби ангел і... хропе» про дружину та «комаха, вбита мухобійкою» про себе. Кафкіанська

гротескність цих образів зменшує напруженість танатичної тональності тексту.

У контексті дослідження танатопоетики «Портрету Черчей» цікава концепція Дж. Луміса про «серіокомічність культу Деметри» у драматургії Тіни Хау. Беручи за основу гомерівській гімн, американський дослідник проводить паралель між стосунками античних матері-дочки (олімпійських небожителів) зі стосунками персонажів п'єси Т. Хау. Запропонована матриця (Мегз–Персефона, Фанні–Деметра) виявляється доволі продуктивною з погляду передання глибинної сутності античного міфу – відновлення життя, родючості й народження: «Ствердження необхідної, динамічної, життєвої духовності є провідним завданням драматургії Тіни Хау» [350, с. 76].

У назві п'єси К. Бігсбі спостеріг гру слів: з англійської прізвище Черч перекладається як «церква» (church – англ. м.), а кімната, у якій розгортається дія і яка має аркові вікна, подібна до приміщення храму [235, с. 63]. Крім того, пише дослідник, портрет, заявлений у назві твору, є поліфонічним образом [ibid.], додамо – стратегічним каталізатором. Написання картини триває досить довго, що уможлиблює родинні ремінісценції, дає час для самопізнання та можливість для передання культурних цінностей старшого покоління (Фанні, Гарднер) молодшому (Мегз). Портрет робить виразнішим мотив двійництва на рівнях Фанні / Гарднер, Фанні / Мегз, Гарднер / Мегз.

Тож загалом п'єса підтверджує спостереження Г. Крайга щодо трактування сучасним суспільством процесу старіння: людей похилого віку, хворих і тих, хто вже на порозі смерті, вважають такими, що зазнали поразки [101, с. 11]. Водночас, саме «в старості людина сильніше прагне самоусвідомлення, цей процес часто сприяє справжньому зростанню особистості: розв'язуються старі конфлікти, переосмислюється життя та відкривається щось нове в собі» [ibid.]. Проведений геронто-танатологічний аналіз п'єси Тіни Хау «Портрет Черчей» доводить іррадіювання процесу старіння як культурно-психологічної проблеми.

На матеріалі п'єси американської драматургині Поли Вогель «Найстаріша професія» («The Oldest Profession», 1981) визначимо тип ставлення до смерті літніх представниць найстарішої професії та надамо характеристику геронтокультури борделю.

Вперше драму П. Вогель побачили в Канаді у 1988 р., а у США прем'єра відбулася трьома роками пізніше. На батьківщині пись-

менниці п'єсу певний час відмовлялися ставити через доволі дра-тівливу тематику вітчизняного борделя, посилену геріатричними імплікаціями. Щонайменше два відновлення вистави мали місце у 2004 та 2015 роках в американських театрах⁶. П'єса сатирично екстраполює суспільні настрої США початку каденції 40-го президента Рональда Рейгана. Хронотоп чітко визначений – 1980 рік, сонячний день невдовзі після обрання президентом колишнього актора; основною декорацією є довга лава у Нью-Йорку в районі Бродвея – місце відпочинку та спілкування геріатричних представниць будинку розпусти із символічною назвою «Лайф» (англ. life – життя). Сюжетна лінія – останні дні існування публічного будинку під керівництвом 83-річної мадам на ім'я Мей, яка сама себе називає «бізнесвумен із душею повії» [431, с. 143]. Під її керівництвом – четверо заслужених «дівчат», наймолодшій з яких 72 роки, а найстаршій – 79. Пола Вогель зображує існування п'яти жінок як життя злагодженої спільноти, в якій, щоправда, присутні як справді товариські, так і недружні стосунки. Мадам створює атмосферу згуртованості, справедливості та навіть шанобливості до «найстарішої професії»: «Ми надаємо послуги, якими ми пишаємося!» [431, с. 137].

Танатоорієнтована фабула побудована на невпинній втраті всіх працівниць. Композиційно твір представлено одним актом із п'ятьма блекаутами (вимкненням світла на сцені для створення відповідного ефекту), кожен з яких символізує смерть персонажа. Дію експонують та завершують монологи Віри, наймолодшої повії. Виходячи із твердження Пола Вогель про те, що «Найстаріша професія» є єдиною п'єсою авторки, яка структурована за типовим варіантом розвитку подій (pattern play), дослідники вважають, що усі персонажі є доволі типізовані й схематичні, кожна із героїнь відповідає усталеному сценічному образу і діє в рамках свого амплуа [243; 413; 433]. Так, Б. Brentлі переконаний, що у цій драмі акцент зміщений з психологічної характеристики дійових осіб на авторську ідеологію, тобто персонажі недосконало розроблені, являючи собою узагальнені образи. Зокрема, практична і розумна Мей відповідає образу власниці будинку розпусти; Урсула – найяскравіший персонаж із усієї когорти: владна та рішуча, вона є повною про-

⁶ В Україні «Найстарішу професію» глядачі мали змогу побачити у Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра з 2001 по 2006 рр.

тилежністю мадам як «повія із душею бізнесвумен» (додамо, що в перекладі з латини ім'я Урсула означає ведмедиця, а семантика передає сильний чоловічий характер; її прізвище Таллер (іст. – велика срібна монета) говорить само за себе); чарівна Ліліан – типова південна красуня, наче запозичена із п'єс Теннессі Вільямса; Една – зухвала і гостра на язик; наймолодша, Віра, уособлює тип інфантильної жінки-дитини. Однією із причин відмови у постановці «Найстарішої професії» став факт, який Вогель не приховувала від режисерів, – авторка назвала дійових осіб свого твору на честь тіток зі своєї родини, а наймолодшу героїню – ім'ям бабусі [235, с. 301]. Літні жінки усвідомлюють себе як громаду, спільне життя замінює їм родину: «секс-працівниці» часто говорять про себе у множині першої особи:

ЕДНА: Слава Богу, що ми не маємо дітей.

ВІРА: Але в нас є ми; ви завжди даруєте гарну листівку та торт на мій день народження [431, с. 134].

Немає сумнівів, що драматург проводить паралелі між проституцією та політикою, між проституцією та театром, адже як політика, так і лицедійство також вважаються давніми професіями. Свідченням цього є цитування у п'єсі передвиборчого слогана Рональда Рейгана – найстарішого із американських президентів та єдиного фахового актора. Американський театрознавець Бен Brentлі зазначає, що вогелівське зображення групового портрету п'ятьох старих проститутток позбавлено гротеску або непристойностей: це привабливі, яскраві та чуттєві жінки [243].

Ставлення до смерті вогелівських дійових осіб має стоїчний, навіть пародійний характер, утворюючи дещо абсурдний танатологічний дискурс. Згадки про смерть є частими у розмовах персонажів, хоча і різняться між собою. Так, переважно «дівчата» використовують євфемічну мовленнєву форму – кончина (*passing away*), тоді як Урсула вдається до фразеологізмів на кшталт «зіграти в ящик» (*kick the bucket*), називає клієнтів «вимираючим видом» (*dying breed*). Після смерті чергового персонажу решта смакують обговорення пікантних подробиць: зокрема, Мей померла в обіймах клієнта після багаторічної перерви у професійній діяльності, що викликає в'їдливу реакцію з боку Урсули. Утім, персонажі не бояться говорити про смерть (Една: «Нам немає сенсу звести себе в могилу непосильною працею» [431, с. 168]) і готові її прийняти (Віра: «Ми усі помremo» [431, с. 135]). З одного боку, загаль-

ний портрет літніх персонажів «Найстарішої професії» уявляється гомогенним, а з іншого, індивідуалізованим кожною дійовою особою. В рамках соціології старіння теорія субкультури літніх людей представляє середовище, відмінне від культури представників інших вікових спільнот: «Це не новостворена, а раніше засвоєна та розпредметнена культура, тому носії вважають її своєю власністю. Така культура стає стрижнем, що об'єднує осіб старших вікових груп, створює особливу близькість між ними, підтримує звичні для них норми моралі, поведінки, традиції, духовні цінності. Водночас окрема культура ізолює своїх носіїв від інших вікових спільнот» [102, с. 184]. Найкращу характеристику геронтокультури борделю «Лайф» надає К. Бігсбі, зазначаючи: «Проституція більше не годує їх, проте затверджує їхню ідентичність; вони претендують на значущість, що свідчить про те, що вони не здалися на милість долі» [235, с. 301].

Приєм «перегляду життя» є надзвичайно продуктивним у драмі Пола Вогель. Кожна дійова особа ділиться спогадами, згадками. Так, Мей парадоксально міркує з приводу заснування її бізнесу в новоорлеанському «кварталі червоних ліхтарів» Сторівілі: «Пам'ятаєте Будинок, де ми усі зустрілися? Ошатна установа. У вітальні грав професор Джо; усі чоловіки чисті, з модними зачісками, у найкращому недільному вбранні, щасливі та несміливі чекали при вході. Ми знали їх усіх; так само як і їх дружин і дітей... У нашого бізнесу була репутація» [235, с. 139]. Для п'ятох літніх жінок проституція є стилем життя, образом мислення. Дбаючи про своїх німецьких клієнтів, робітниці «Лайфа» поводяться як леді, слідуючи південному етикету. Тим трагічнішими постають для вогелівських персонажів міжпоколіннєві стосунки – найяскравіший приклад представлений у конфлікті із молодією конкуренткою, яка двічі заходить на територію «Лайфа». Утім, відвойовуючи місце під сонцем, Мей та її підлеглі (крім Урсули) не затамовують зло на молодше покоління бейбібумерів. Наприклад, Віра переконана, що «молодість – у душі» [235, с. 134].

Танатоорієнтованість п'єси пов'язана з переважно медичними імплікаціями: це обговорення хвороб та їхніх наслідків як для дійових осіб, так і для відсутніх чоловіків-клієнтів (абсурдистський прийом «присутності відсутності»). Зокрема, Ліліан страждає на артрит та поганий зір; Едні заважають проблеми шлунково-кишкового тракту; більшість клієнтів – імпотенти, які погано чу-

ють. У Мей спостерігаються перші ознаки старечої деменції. А клієнт Ліліан – пан Ломан (безсумнівна алюзія на міллерівського комівожера) – повністю з'їхав з глузду. Поступово клієнти «Лайфа» потрапляють до геріатричних будинків – пан Ломан, пан Саймон (невдалий наречений Віри), пан Френсіс, а «дівчата» продовжують сумлінно їх відвідувати. Однак, ці обумовлені віком процеси та хвороби, як і смерть, сприймаються дійовими особами як природні процеси, часто з гумором та непристойними жартами.

Лірична площина твору, підсилена одночасно танатоорієнтованістю і еротичною спрямованістю професії літніх дійових осіб, створює поетику надії, любові та віри, які уособлюють триєдність минулого, теперішнього та прийдешнього.

На відміну від «Портрету Черчей» переплетення еротико-танатичних первнів характеризує другорядного персонажа комедії Т. Хау «Наближення до Занзибару» («Approaching Zanzibar», 1989). Сюжетну лінію комедії формує подорож американської сім'ї Блоссомів (мати, батько та двоє дітей-підлітків) до важко хворої родички – літньої Олівії Чайлдс. Як коментує драматург, «сама дорога та динамічність п'єси символізують життя як таке, і речі, які відбуваються, характерні й знайомі нам усім. Ми слідуємо за Блоссомами зі штату Нью-Йорк у штат Нью-Мехіко; пригоди, що трапляються з ними на шляху, мають спільний знаменник – страх, який є рушієм п'єси. З одного боку, це занепокоєння, аби прибути до вмираючої тітки Олівії вчасно, з іншого – страх перед тим, якою вони побачать Олівію» [37].

Кульмінацією подорожі родини Блоссомів стає довгоочікувана зустріч із Олівією, літньою мисткинею. 81-річна Олівія Чайлдс (Лівві або Лів для Блоссомів) у п'єсі є центром дії. Авторка інсталяцій просто неба, які були шалено популярні в бурхливі 60-і, вона перетворювала буденні речі на витвори мистецтва, хоч і тимчасові. За допомогою додаткових засобів (вітрил, парашутів, весільної фати) вона моделювала нитяні насипи у пустелі, згадується й інсталяція «Молитовне кільце», зроблена з тисячі повітряних зміїв [317]. Художниця показувала в такий спосіб людську минущість та вразливість. Читач знайомиться з нею, коли жінка вже досягла пізнього літнього віку. У п'єсі динаміка старіння найяскравіше змодельована в передостанніх сценах. Кімната Олівії нагадує декорації в «Портреті Черчей»: в оформленні відчувається дуальність людської природи, яка прагне до божественного та матері-

ального водночас. Ліжко («немов марлевий собор»), яке височіє у кімнаті художниці, ніби ось-ось відірветься від підлоги, залишаючи вазу з орхідеями та кисневий причіп на туалетному столику. Несумірність екзотичних квітів та системи підтримки дихання реалізує на невербальному рівні дихотомію необхідного / естетичного. У репліці медсестри-мексиканки, яка порівнює дихання сплячої Олівії з дитячим чи янгольським, виявляється, з одного боку, уявлення про безперервний цикл життя, а з іншого – патерналістське трактування пізньої зрілості.

Прокинувшись, Олівія не може згадати присутніх у її кімнаті Блоссомів. Утім, провали у пам'яті для пізнього зрілого віку є тимчасовим явищем, а повільність літніх людей у реакції на питання та наданні відповіді не є незвичайною [410, с. 405]. Дослідження доводять, що погіршення пам'яті, як правило, обмежується епізодичними спогадами, які стосуються конкретного досвіду (на відміну від семантичних та неявних спогадів) [284, с. 464]. Р. Фельдман вважає, що «навчання літніх людей використовувати ті чи інші мнемонічні стратегії не лише може запобігти погіршенню їхньої тривалої пам'яті, а й реально покращити її» [284, с. 465]. Насправді, старші люди зберігають інформацію досить ефективно, «проблема полягає в процесі передання інформації в пам'ять (т. з. кодуванні) та процесі її актуалізації» [410, с. 406]. Попри забудькуватість Лівві вдається прихилити до себе найменшу родичку – дев'ятирічну Поні. Хоча спочатку дівчинка боїться навіть поглянути на літню тітку, згодом вона починає товаришувати з Олівією, наповнюючи останню своєю енергією. Прагнучи уваги, Лівві зриває з себе перуку, щоб показати майже лису голову, чим викликає захоплення Поні та оплески її старшого брата. Олівія заявляє: «Отакої, вмираючій старій пані потрібні розваги» [317, с. 134]. Згодом тітка та онука грають у «міста» та однаково життєрадісно стрибають на ліжку. Наодинці із Поні літня Олівія ніби опиняється на межі двох світів – старості й дитинства. Відбувається символічний обмін речами: літня жінка одягає окуляри Поні (стверджуючи, що вони допоможуть їй дещо пригадати), а дівчина – тітчину перуку. Ідея Поні використати підкладне судно як трон так розважило Лівві, що через сильний сміх їй довелося одягти кисневу маску. Олівія ненадовго непритомніє, а, повернувшись до тями, переповідає онуці своє видіння. У ньому молода Олівія, подорожуючи до Сахари, зустрічає найкрасивішого чоловіка з тих, кого бачила

у своєму житті, який тримає величезний букет маків: «Хтось мене переслідував у довгому тунелі... Я почала кричати. Хтось схопив мої руки. Я відкрила очі. Це був він! В останню хвилину він скочив на потяг і сидів напроти мене, його очі сміялися, а маки палили... Він говорив мовою, яку я не розуміла, але він зачарував мене. Я так і не зійшла з того потяга. Він закутав мене у літаючий килим і не відпускав. У житті не бачила таких захопливих мандрів... Він гойдав мене над горами, співав мені дощовими лісами і цілував мене над старовинними містами. О, який гвалт ми вчинили. Так, і ти це роби́тимеш, і ти роби́тимеш це все, зачекай – і побачиш. Ми опинилися в Занзибарі, на острові гвоздик» [317, с. 139]. Видіння Лівві засвідчує усвідомлення нею власної кінечності, наближення завершення земного шляху. Букет маків символізує сон, мир і спокій. Загадковий незнайомиць, який говорить невідомою мовою, втілює смерть. Водночас видіння Олівії має потужні сексуальні конотації: незнайомиць гойдав її над горами, співав їй через дощові ліси та цілував над давніми містами. Тож Тіна Хау поєднує еротичні та танатичні аспекти в моделюванні пізньої зрілості. Д. Воллес узагальнює: «Страхи старіння витісняються страхами смерті, які своєю чергою витісняються сексуальними страхами» [434, с. 407]. Взаємодія еротичних (наприклад, гвоздики символізують захист та любов) та танатичних мотивів (від'їзд у снах уособлює смерть [195, с. 156]) створює неповторну поетику п'єси «Наближення до Занзибару» і разом із тим демонструє, що «не існує вікових обмежень для сексуальної активності» [399, с. 494].

Назва п'єси «Наближення до Занзибару» символічна. Для Олівії острів Занзибар є символом молодості, тепла й кохання. Вона ніколи там не була, але в її мріях він постає островом гвоздик та шаленого кохання, спогади про яке підтримують жінку в останні дні її життя. Олівія спокійно та з гідністю приймає той помежівний стан, у якому перебуває – вона близька до переходу в інший вимір. Найвиразніше це передано у сцені її розмови з онукою Поні, яка боїться смерті більше за інших персонажів. Олівія ж не боїться смерті й не відчуває скорботи через те, що так і не побувала на омріяному острові: для неї важливо, що вона побувала там у своєму трансцендентному стані, який став мостом між життям і смертю. Вона ніби зазирнула у шпаринку й побачила, що помирати – не страшно.

Тема існування двох вимірів та переходу між ними підкреслена символікою п'єси: швидкоплинність «мистецьких витворів»

Олівії, сюрреалістичність декорацій (на чому особливо наголошує драматург), метафора подорожі (це не просто мандрівка невідомими автострадами країни, а занурення у власну сутність, яке переживає кожен із персонажів) та квітки, яка розпускається (цей образ суголосний ідеям розвитку, динаміки, руху і є втіленням самого життя – від народження і до смерті).

Як і в інших своїх комедіях («Народження та після народження», «Портрет Черчей», «Мистецтво вечери»), Т. Хау завершує п'єсу «Наближення до Занзибару» загальною ейфорією, примиренням персонажів та позбавленням колишніх страхів: літня Олівія об'єднує батьків та дітей в родині Блоссомів, а сама приймає кінець свого існування. Геронтологічний аналіз п'єси дає підстави говорити про плідну міжпоколіннєву взаємодію персонажів, зокрема Олівії та Поні, та віднайдення літньою дійовою особою спокою та примирення в старості.

Еротико-танатичне переплетення у пізній зрілості знаходимо у драматургії Наомі Воллас, зокрема у творах з виразно сюрреалістичною поетикою «Пощади блоху» і «Внутрішнє море».

Драма Н. Воллас «Пощади блоху» («One Flea Spare», 1995) стала знаковою подією для американського театру – вона увійшла в репертуар французького Національного Театру «Комеді Франсез» (крім неї, цієї честі удостоївся лише один американський драматург – Теннессі Вільямс). Дія п'єси розгортається в лондонському маєтку XVII ст., який знаходиться на карантині через епідемію бубонної чуми. Господарі – Дарсі та Вільям Снелгрейви, заможне літнє подружжя. Загострення конфлікту пов'язане із проникненням в маєток непроханих гостей – дівчинки Морс і моряка Бунса. Цей інцидент продовжує вимушену ізоляцію Снелгрейвів ще на місяць. Кризова ситуація зриває маски з персонажів, що веде до зміни ролей і соціальних статусів дійових осіб. У п'єсі спостерігаємо динамічні сюжетні повороти: на початку другого акту Дарсі разом з дівчинкою прив'язують зарозумілого Вільяма Снелгрейва до стільця; між господинею і моряком виникають інтимні стосунки; зв'язаний Вільям помирає; Дарсі знаходить на своєму тілі перші ознаки чуми і вчиняє самогубство.

Н. Воллас вибудовує твір на міжпоколіннєвих відносинах, з фокусом на інтимних стосунках між персонажами різного віку. Якщо зв'язок молодої жінки і старого чоловіка – доволі часте явище в літературі, то Воллас показує пару, в якій все навпаки: інтим-

ні стосунки пов'язують 53-річну Дарсі та 30-річного Бунса. Взаємодію між зрілими жінками (60–70 років) та молодими чоловіками в англomовній художній прозі (Е. Тейлор, П. Маршалл, Б. Пім) вивчає Б. Ваксман. Дослідниця доводить, що образи «молодих літніх» руйнують стереотипний образ байдужих і невидимих маргіналів, формуючи натомість уявлення про літніх людей як повноправну вікову групу сучасного суспільства (літні дійові особи закохуються у молодих персонажів протилежної статі та самі стають об'єктами палкого захоплення). Принагідно наведемо пояснення Дж. Кінг відсутності в історії художньої літератури репрезентацій любовних відносин зі значною різницею у віці: «це підриває патріархальні підвалини влади між статями, в яких звично домінують чоловіки старшої вікової групи. Для нейтралізації подібної загрози зображення жінки в парі зріла жінка/молодий чоловік має бути висміяне або демонізоване, а їхній зв'язок повинен мати невдалий фінал» [331, с. 147].

Трансформації суспільної свідомості другої половини ХХ ст. позитивно позначилися на репрезентаціях літніх жінок у літературі. Дарсі Снелгрейв – персонаж нового літературного дискурсу, у якому викрита дискримінація пізньої зрілості. Геронтопортрет Дарсі – жінки на порі ранньої старості – амбівалентний. З одного боку, як дружина багатого і впливового англійця, своєю манерою поведінки вона не виходить за межі пристойності своєї історичної епохи. Її манера говорити повчальна й далека від чуттєвої сексуальності, що ховається за її соціальною роллю. Тільки завдяки вторгненню Бунса, який в одній із розмов зізнається у своєму бісексуальному минулому, розкривається справжнє «я» Дарсі. Мотив розкриття таємниць посилюється й художньою деталлю. У кульмінаційний момент стає відомим ще один секрет жінки – чому вона ніколи не знімає рукавички, а її вбрання виключно закритого фасону. Виявляється, що за 36 років до описуваних подій героїня отримала сильні опіки під час пожежі, рятуючи коня, якого батько Дарсі подарував їй як весільний подарунок. Примітно, що про цю подію розповідає як Вільям, так і сама героїня.

Наративні стратегії розкриття таємниці у двох літніх персонажів гендерно детерміновані – якщо спогади чоловіка сухі, фактуальні, то емоційна розповідь Дарсі створює ефект присутності, подібний до кінематографічного зображення. Це перегукується із темою внутрішньої скутості жінки, пригнічення її сексуальності, від

чого вона починає поступово звільнятися завдяки молодому Бунсу. Опіки Дарсі Снелгрейв, що перетворили її на стигматизованого персонажа (власний чоловік, Вільям, протягом 36 років відмовлявся через ці «стигми» виконувати подружній обов'язок, порівнюючи шкіру дружини з перегорілою хлібною скоринною, від якої ще тхне димом), зумовили жорсткий та непроникний бік її ідентичності, її репліка «Я просто стара жінка» виступає своєрідним щитом, яким вона намагається захиститися від стороннього втручання. Коли Бунс вперше та востаннє називає господиню особняка на ім'я, Дарсі сердиться і забороняє моряку так звертатися до неї, на що він обурюється: «Ви, люди, завжди хочете трахати своїх слуг» [436, с. 50]. З іншого боку, драматург зображує літню жінку турботливою та людяною. Це виявляється не тільки в історії порятунку коня. Вона також рятує Морс від побоїв Вільяма та допомагає Бунсові перев'язати рану. Навіть після смерті Вільяма Дарсі згадує про подружні стосунки до пожежі з теплотою і любов'ю. Її спогади притягують Бунса, який вбачає в ній чуттєву натуру, котра прагне до любові, а не літню жінку, обгорілу з ніг до голови. Стосунки між представниками різних вікових груп виявляються сповненими пристрасті і взаємного задоволення. Дарсі знову відчуває своє скалічене тіло бажаним та чуттєвим, доводячи, що «любов затребувана і в літньому віці, і в немічному стані» [438, с. 116].

Тож Дарсі вибирає активну стратегію старіння, літній вік приносить їй не біль і відчай, а звільнення свого жіночого ества. Рішення покінчити з життям приходиться до неї не через бажання звільнитися від страждань старості, а через страх смертельної хвороби, ознаки якої вона у себе виявила. Хоча, звичайно, не можна заперечувати того, що вік міг зробити вибір на користь швидкої смерті легшим. Геріатричні дослідження демонструють, що рішення про суїцид у літньому віці не є спонтанним, а ретельно і задовго спланованим вибором, близьким до «активної евтаназії» [399, с. 552]. Крім того, в характерному для літературних традицій Півдня США трагічному фіналі подібна альтернатива постає «одвічною перспективою» [225, с. 166].

На відміну від Дарсі, портрет її літнього чоловіка Вільяма сконструйований більш прямолінійно з переважанням негативних напівтонів. Зарозумілий та безкомпромісний, Снелгрейв належить до верхівки лондонського вищого світу, що, однак, ще рельєфніше підкреслює боягузтво персонажа. Ця риса Снелгрейва розкриваєть-

ся в його взаємодії з усіма дійовими особами – підлітком Морс, моряком Бунсом та передовсім із власною дружиною Дарсі, яку після пожежі за 36 років він жодного разу не обійняв. В одній зі сцен Морс по-дитячому просить Снелгрейва розповісти їй казку, яку, по суті, розповідає сама, моделюючи хеппі-енд історії про пожежу. Фантазія Морс вносить єдину корективу в історію, вже розказану двічі, – її герой віддає своє серце коханій, яка так сильно обгоріла.

Епізодичні ремінісценції літнього подружжя також можуть бути прочитані як прийом «перегляду життя», властивий віку, у якому вони перебувають. Якщо спогади Вільяма переважно повчальні та дидактичні, то згадки Дарсі поетичні та емоційні. Через них літні Снелгрейви намагаються досягти відчуття «цілісності» [260, с. 96], ствердити почуття власної гідності та підтвердити власне розуміння сенсу життя. Урешті Дарсі Снелгрейв руйнує стереотип щодо літніх жінок про неможливість для них стосунків зі значно молодшим чоловіком, у ранній старості вона залишається активною, більше того – відкриває для себе нові грані життя, а її вибір на користь смерті зумовлений лише бажанням уникнути мук страшною хвороби. В образі Вільяма Снелгрейва втілена пасивна стратегія старіння, дезадаптація старшого чоловіка в змінних життєвих обставинах.

У п'єсі «Внутрішнє море» Наомі Воллас продовжує вивчати взаємодію молодості й старості за допомогою історичної реконструкції. Дія розгортається в англійському маєтку лорда Хейвуда у XVIII ст. Протагоніст драми – Есквіт Браун – брат і помічник відомого британського архітектора Ланселота Кейпеліті Брауна (реальної історичної особи). Під керівництвом останнього Есквіт намагається створити модний ландшафт у йоркширському володінні, змінивши русло річки для того, аби «на трав'яному газоні лорд Хейвуд міг відчувати росу на капцях, щойно ступить на ганок» [435, с. 9]. Зовнішня подія сторони драми пов'язана з архітектурними інноваціями, що викликають протест мешканців села, яких виселяють з постійного місця проживання. Втім Есквіту не вдається змінити ландшафт відповідно до архітектурного задуму, а один із головних персонажів тоне під час повені, спричиненої зухвалістю надмірно амбітного проекту. Фінал твору рясніє авторськими ремарками, що унаочнюють апокаліптичну картину руйнувань і потопу: «Внутрішнє море знищило все, що можна було змінити в душі протагоніста, з якою асоціюється пейзаж маєтку. У метафоричному образі

внутрішнього моря закодовані бурі, які вирують в душі кожної людини, пристрасті, між якими розриваються свідомість та підсвідоме» [38, с. 146]. Та це не єдина сюжетна лінія. Основні події зосереджені навколо кохання головних дійових осіб – Есквіта та Хесп. Паралельно із нею у гротескно-фантастичному ключі розгортається історія 60-річного Листоїда, молодшого брата лорда Хейвуда, який і становить інтерес для геронтологічних студій.

Листоїд – позашлюбна дитина, тому позбавлений спадку і змушений виконувати обов'язки лісника. Аби підкреслити «інакшість», «маркованість» персонажа Воллас уводить химерну деталь – він дістає листя з кишень та їсть його, чим і пояснюється його прізвисько Листоїд («Leafeater»). На початку Листоїд постає перед глядачем в образі копача, а його репліки у пролозі формулюють одну з основних ідей драми – минуле ніколи не відходить у небуття. Подальші його монологи побудовані так, що в них легко побачити етапи «перегляду життя». Характеризуючи образ копача, який експонує дію, А. Боррека називає цю містичну дійову особу несповна розуму [240, с. 123], і для цього є підстави, адже, як потім стає зрозуміло, він розмовляє із привидами дівчинки, яку убив 15 років тому. Зміни ландшафту, які розпочав Есквіт, його непокоять, викликають напади гніву – минуле може знову нагадати про себе, адже, як зауважує Еверетт, «стривожений ґрунт вивертає на поверхню людські кістки – кістки, які знають відповіді на питання, що так непокоять персонажів п'єси. Листоїд привласнює череп, тоді як солдат Натлі продовжує збирати кістки, переконаний, що чує, як вони говорять до нього. «Турбувати покійників – завжди дуже погана ідея. Привид молодої дівчини починає з'являтися людям уві снях (або вдень, якщо вони втрачають зв'язок із реальністю)» [278].

На думки про божевілля наштовхує і Листоїдова манера говорити. З одного боку, його репліки логічні та послідовні у діалогах, з іншого – його монолог ірраціональний, «як танець на шибениці», він у передчутті помсти. Загадкове *Воно* [курсив Н. Воллас – А.Г.] переслідувало Листоїда у всіх його подорожах: «І воно ніколи не залишало мене, де б я не плавав, ось що я відчував: у рейсах від колонії до колонії у трюмах, вщерть сповнених спеціями та чаєм, *Воно* гризло мою шию, шепочучи солодкі бурмотіння мені на вухо, ура-ура-ура... І коли я пливу, завжди пливу, *Воно* гризе мою спину» [435, с. 26].

В образі Листоїда виразними є ознаки внутрішньої боротьби. Якщо землекоп демонструє риси практичного досвіду та мудрості – позитивні геронтомаркери, то його спроби зав'язати розмову перериваються нападами страху та зверхнім ставленням: Листоїд залякує «молодим злим духом» робітників, найнятих для ландшафтних робіт. Крім того, літній чоловік передрікає в деталях власну смерть, яку він бачив уві сні. Копач скаржить, що хтось гризе йому спину, аби дістатися до серця, але коли інші персонажі оглядають його тіло, то не знаходять жодного сліду крові або травм.

Кульмінація драми – Листоїд залишається сам-на-сам із духом мертвої дівчинки. Драматург динамічно моделює останні хвилини літнього чоловіка: персонаж розривається між жорстокістю та співчуттям до своєї жертви. В передостанній сцені декорації мають важливе семантичне наповнення: на фоні зруйнованого та затопленого ландшафту висить бездиханне тіло чоловіка, що зачепилося за деревообробну машину. Цієї миті Листоїд усвідомлює, що мертвий чоловік – це він сам. Відкривши шлюз та випустивши воду й спричинивши цим повінь, землекоп у такий спосіб чинить самогубство. Така розв'язка підкреслює зв'язок «Внутрішнього моря» із середньовічним жанром мораліте: водою Листоїд змиває бруд зі свого обличчя та душі, помста, у страху перед якою він жив багато років, нарешті звершується, і справедливість відновлюється.

У контексті ЛГ цікавим є те, наскільки поведінка 60-річного Листоїда та його кінець зумовлені пороговим віком персонажа. Листоїд страждає через психічний розлад, який з роками поглиблюється й починає викликати галюцинації та неконтрольовані спалахи гніву. Причина цього – скоєний злочин, за який Листоїд так і не може себе пробачити і в постійному страху перед відплатою за який живе. Це нагадує стан інволюційної депресії, детальну симптоматику якої описує Е. Крайніков: «Хворі перебувають у стані рухового неспокою, метушливості, що часом переходить у тривожно-сумне збудження. Вони не знаходять собі місця, голосять, повторюють одні й ті самі слова. У такому стані можливі суїцидальні спроби. Стан може ускладнюватися за рахунок слухових ілюзій: у розмові навколишніх хворі чують осуд, докори, звинувачення» [102, с. 69]. Стан Листоїда відповідає цьому опису й поступово підводить його до кінцівки. Йому 60 років. За даними вікової психології, найбільш схильними до суїциду серед літніх людей є самотні чоловіки зі слабким здоров'ям [399, с. 518]. Якщо

врахувати суттєво меншу порівняно із сьогоденням середню тривалість життя людини в описуваній у драмі період, можна стверджувати, що Воллас вдало моделює персонаж літнього віку, який страждає на психічний розлад.

Мотиви психічного відхилення й вбивства дають підстави вважати, що Листоїд втілює архетип Тіні, стає демонічним уособленням несвідомого. З іншого боку, копач реалізує дуальний архетип мудрого Старого. Архетипічна дуальність знаходить вияв у роздвоєнні особистості Листоїда, що стає очевидним, коли він впізнає себе у мертвому копачеві (*the Bifurcation of Self*) [154, с. 7]. У Листоїді можна впізнати модифіковану модель міфологічного Тіресія, сліпого віщуна. Самогубство літнього персонажа у «Внутрішньому морі» ніби віддзеркалює смерть міфічного пророка після того, як той випив води з брудного джерела.

Еллен, мати вбитої Листоїдом дівчини, втілює жіночий варіант архетипу мудрого Старця. Вдова вперше з'являється у п'єсі, коли селяни обговорюють пропозицію про переміщення своїх будинків. Вона пропонує чекати та спостерігати, демонструючи цим життєву мудрість. На відміну від Листоїда, в Еллен нема нічого суперечливого, крім її неприхованої гіперсексуальності. У розмові зі своєю донькою середнього віку Хесп (сестрою жертви Листоїда) Еллен виказує ознаки сексуальної занепокоєності як вербально, так і невербально: крім того, що мовлення літньої жінки насичене еротичною грою слів, вона тикає у свою доньку ззаду дерев'яною пащею, імітуючи ерекцію, й супроводжує це імітацією звуків поцілунків [435, с. 19]. Подібну поведінку літньої жінки можна пояснити тим, що подібно до Еллен, Хесп – вдова, тому мати хоче допомогти доньці не прогавити шанс знайти нового партнера. Історія Еллен трагічна – вона втратила одну з доньок і чоловіка. Глядач дізнається, що багато років тому голод і відчай змусили чоловіка Еллен наважитися на браконьєрство у володіннях місцевого лорда, але його спіймав і повісив Листоїд. Молодшу доньку Еллен, яка тієї ночі пішла за батьком, він забив кийком. Але жінка не наважується навіть припустити, що вони мертві. Вона помилково вважає, що її чоловік з донькою вирушили до Америки і постійно пише їм листи на різні адреси. Неписьменна Еллен надиктовує їх дядькові, завдяки чому глядач дізнається про їхній зміст. Ці листи можна розглядати як «erotично заряджену лірику» п'єси [264, с. 1]. Називаючи свого чоловіка «мій до-

рогий членомосцю» або «мій любий коротунчику», літня селянка відверта у своїх бажаннях: «Волосся на моїй голові вже посивіло. Твоє, мабуть, теж. А в тебе сиве волосся на твоїй табаці?... Я не трахалася із жодним чоловіком весь цей час... А ти, мабуть, трахався, але мені байдуже. Покидьок. Я хочу, щоб ти був під моєю спідньою щоночі, я ще досі думаю про це. Твій язик між моїми ногами був такий – (Пауза.) незабутній і невтомний... Як перст Божий» [435, с. 33–34]. Те, що Еллен не втратила сексуального потягу, знову ж заперечує стереотип про те, що інтимні стосунки стають неважливими для людей літнього віку. Листи жінки руйнують ейджистський конструкт про асексуальність старості, характерний для свідомості західної цивілізації. Це – відгомін тих перетворень, які відбуваються у нашу добу. «У Сполучених Штатах спостерігається руйнування соціальних основ, які колись сприяли відчуттю гідності та сенсу життя наших літніх співгромадян. Наше суспільство вклоняється молоді; в ньому шанобливість до вікової мудрості замінюється благоговінням до молоді... На жаль, наше суспільство насправді не вважає, що літні люди цікавляться сексом» [249, с. 460, 468]. На таке заперечення й табування натикається і Еллен. Писар відмовляється занотовувати настільки інтимні подробиці, а Хесп, говорячи про свої особисті потреби, звинувачує Еллен у «сухості» та «лушпинні» між її ногами:

ХЕСП: Кожного ранку, коли я прокидаюся, моє ліжко мокре. Я все ще жива всередині. Я могла б наповнювати по кухлю вдень з-поміж своїх ніг. Ось як сильно.

ЕЛЛЕН: Замокни.

ХЕСП: Ось як сильно я... Чому ти не можеш сподіватися на краще для мене? Ти не маєш жодного уявлення, що це таке. Я хочу...

Еллен грізно хапає доньку.

ЕЛЛЕН: Я не маю жодного уявлення? Лушпиння? Так ось що ти думаєш? Тому, що я стара? На кожен кухоль, який ти наповнила, дочко, я наповнила ціле відро. Але я не нию і не верещу про це. Я працюю. Я загрибаю поля. Я пораю твій дім. Пффф. Ти не перша жінка, яка стримується. Не будеш і останньою. Ось.

Вона відпускає Хесп, жбурляючи картонлину їй до рук.

Запхни це собі між ніг та повертайся до роботи [435, с. 54].

Еллен обирає активну стратегію адаптації до свого літнього віку та до соціального статусу вдови. На відміну від літніх чоло-

вік, до літніх жінок дуже довго застосовувалися подвійні стандарти. С. Зонтаг зауважує, що подвійний стандарт старіння «репрезентований найжорсткіше в умовностях сексуального вираження, які диктують ствердження відмінності між чоловіками та жінками, на нещастя жінок» [414, с. 31]. Зонтаг пояснює на прикладі: якщо старший чоловік одружується з молодшою жінкою, соціум це схвалює, натомість шлюб літньої жінки із молодшим чоловіком є неприйнятним для суспільства, бо процес старіння для жінки є непристойним [414, с. 37]. Портрет Еллен руйнує міф про те, що літніх жінок не цікавить секс, вона доводить: старші жінки такі ж сексуальні, як і молоді [249, с. 475]. В інтерв'ю Воллас заявила, що жіночі персонажі в її п'єсах порушують писані та неписані закони: «Вони протистоять традиційним моделям жіночності» [329]. І табуована сексуальність жінки, яка старіє, – один із болючих аспектів цього протистояння.

Те, що її партнера немає поряд, змушує Елен не шукати коханців, а заміщувати безпосередній сексуальний контакт опосередкованим, переносити його у вербальний простір еротичних листів. Тож сексуальність образу не шкодить його шляхетності. На початку твору літня вдова повстає проти найманих солдат, які забирають роботу у селян. Вона пропонує оподаткувати «конкурентів»: «Лорд вимагає з нас податки, а ми будемо оподатковувати копачів. Не багато, лише дрібку наприкінці кожного місяця» [435, с. 30]. Наприкінці саме Еллен бере на себе відповідальність за рішення про те, що селяни не переїжджатимуть. Літній вдові властиві також такі риси, як хоробрість, мудрість, винахідливість та лідерство.

Тож портрет літньої жінки демонструє активну стратегію старіння й руйнує стереотип про те, що людей у старості не цікавить секс. На противагу Еллен, для Листоїда, який переживає симптоми важкої депресії, обтяженої параноїдальним синдромом, роки приносять тільки поглиблення страждань і психічного розладу.

Отже, для драматичних творів Наомі Воллас властиве виведення старших персонажів на передній план, часто вони стають головними дійовими особами. При цьому вони зазнають суттєвої модифікації порівняно зі способом їх представлення в попередні періоди, руйнуються численні стереотипи й табу, які існують навколо старості.

4.6. Творчість як складова динаміки гармонійного старіння

Окремим проблемно-поетикальним блоком сучасної драматургії США постає проблема творчості у пізньому онтогенезі (відома як *late style*) та роль мистецтва при «входженні у старіння», що дозволяє розглядати форми адаптації митців до пізньої зрілості та мистецтво як засіб до гармонійного старіння в американських п'єсах про «третій вік». Завданням цього підрозділу є показати, як мистецтво впливає на процес старіння ідентичності у пізній зрілості.

У підрозділі 2.7 була продемонстрована реалізація професійних здібностей літніх митців у п'єсах «Лебедина пісня», «Мемуари», «Третя ера» та «Квартет», тоді як в інших творах західної драматургії нового часу («Чайка», «Стільці», «Соло для годинника з боем», «Нічия земля») можливість творчих поривів літніх персонажів поступилася місцем домінуванню танатичних або еротико-танатичних мотивних комплексів.

У п'єсах сучасної драматургії США помітна тенденція до більш оптимістичного зображення проблем пізньої зрілості серед митців (маємо на увазі митець у широкому значенні слова – людина, яка талановито використовує у своїй діяльності художні засоби): «Занепокоєння на узбережжі» Т. Хау, «Збірка оповідань» Д. Маргуліса, «Колекція метеликів» Т. Ребек. У творах для сцени «молоді» літні митці демонструють різні стратегії подолання письменницького блоку (Д. Маргуліс, Т. Ребек), а також адаптацію до старіння за допомогою творчості (Т. Хау).

Запозичуючи термін *late style* від німецького філософа та музикознавця Т. Адорно, американський дослідник Е. Саїд послуговується і деякими ідеями останнього: так, на прикладі пізньої творчості Л. Бетховена показаний розрив талановитого композитора із усталеною традицією, до якої і він належав, заради торування власного, суперечливого та усамітненого шляху. Саїд розробляє модель самозвільнення митця з пут загальноприйнятого як продуктивну парадигму у літньому віці [398, с. 16]. Дослідник вважає, що творчість у пізній зрілості відбувається, якщо мистецтво не зрікається власних прав на користь реальності [398, с. 9].

Канадські вчені Л. та М. Хатчени переконані, що вивести однозначну формулу для пізньої творчості навіть одного митця дово-

лі складно, не кажучи вже про покоління. Дослідники пропонують наступне позначення *late style*: «це завжди ретроспективна *критична* конструкція з власною естетичною та ідеологічною програмою і, найголовніше, власний погляд на старіння та творчість» [325, с. 3]. Важливо уникати крайнощів – ейджизмом вважатиметься як піднесення творчого розквіту у геронтогенезі, так і зауваження занепаду або кінця креативності. Будь-які узагальнення постають ейджистськими, оскільки одним із ейджистських міфів є те, що всі літні люди – однакові, застерігає М. Бекерман [230, с. 40–41]. Хатчени підкреслюють парадоксальність – поєднання неперервності традиції та її зламу, часто притаманну творчості митця у пізній зрілості. Оцінка пізньої творчості митця залежить від естетичних засад дослідника, ось чому прихильник модернізму Е. Саїд особливо зацікавлений у моделі зламу традиції митцем, тоді як С. де Бовуар вважає, що усвідомлення наближення смерті має негативний вплив на креативність, позбавляє сили та емоцій [229, с. 360]. Вчені пропонують аналізувати *late style* не так як презентацію художньої творчості, як «послідовний продукт історії мистецтва», оскільки часто креативні експерименти літнього віку стають зрозумілими або набувають популярності через тривалий час після смерті автора [325, с. 5]. Отже, беручи за основу розуміння стилю Б. Лангом, Хатчени накладають узагальнену концепцію на поняття *late style*, яке охоплює «особисті риси митця, спільну мову, індивідуальні відхилення від норми та спільний набір частотних формальних ознак» [325, с. 9]. Вони вичленовують такі ключові моменти творчості у пізній зрілості: 1) відсутність або слабкість композиції порівняно з посиленою структурою; 2) ясність у порівнянні із незрозумілістю; 3) передбачення тенденцій майбутнього порівняно з архаїзуванням. Уникаючи узагальнень, канадські дослідники упевнені в одному: стилів пізньої зрілості стільки, скільки є митців.

Комедія «Занепокоєння на узбережжі» Т. Хау («Coastal Disturbances», 1986), номінована на премію Тоні, переносить глядача на приватний пляж на північному сході США. Крім головної сюжетної лінії (історії кохання двох молодих персонажів), у п'єсі є й побічна, яка стосується літнього подружжя Адамсів: 72-річного лікаря-пенсіонера Гамільтона та його 68-річної дружини Ем Джей, художниці-початківки. Їхня історія стає для закоханих молодят своєрідною моделлю поведінки. Адамси демонструють

позитивну картину пізньої зрілості: батьки дев'ятох спільних дітей, вони продовжують насолоджуватися товариством одне одного і разом проводити час на відпочинку. Ем Джей має здібності до малювання. На папері вона фіксує враження від постійних змін навколишнього світу, вона малює морські хвилі, берегову лінію, птахів у польоті, плавців, навіть пісок. Це непросте завдання, однак саме завдяки руху життя триває. Це захоплення постає своєрідною арт-терапією, яку геронтологи рекомендують для пристосування старших людей до нових умов життя.

Хоча Гамільтон справляє враження уважного чоловіка (він, наприклад, щедрий на компліменти роботам своєї дружини), їхнє подружнє життя не безхмарне: трапляються і суперечки, і взаємні звинувачення. Ем Джей сама стереотипізує себе із Гамільтоном, називаючи «парочкою шкарбунів» [319, с. 209], нарікає, що її чоловік – «глухий тетеря» [319, с. 207], що йому за сімдесят, «а він все ще поводитьсь, наче трирічна дитина» [319, с. 247]. Репрезентації Ем Джей амбівалентні, бо літня жінка постає не тільки як «творча карга» (термін С. Хеннберг, має позитивну конотацію), а й як людина, схильна до навішування на себе самої соціальних наліпок. Для неї важливими є дім і комфорт, Ем Джей фактично «зациклена» на цьому, тому «на пляжі Ем Джей Адамс створила справжнісінький дім із натягнутою підлогою, завеликою парасолькою, просторими, але рипливими кріслами-качалками, їжею, холодними напоями, додатковими серветками» [319, с. 195]. Літня художниця асоціює домівку зі свободою. Метафору «дім – це свобода» можна вважати ще одним геронтомаркером у п'єсі Т. Хау. До того ж, літня людина ідентифікує себе зі своїм «місцем проживання» [312, с. 77]. Водночас те, що Адамси не сидять, замкнені у своєму помешканні, а їдуть на пляж, підриває усталені стереотипи щодо то-посу літнього віку.

На противагу дружині, Гамільтон далекий від мистецтва, але все ж його образ має романтичне забарвлення: попри репутацію дамського угодника він цінує свій шлюб і навіть влаштовує пляжний пікнік на честь весільного ювілею. Його галантна поведінка і ставлення до дружини підштовхують головного героя комедії перервати відпустку й відправитися за своєю нареченою через усю країну [350, с. 76]. Те, що Ем Джей має захоплення, сприяє позитивному зображенню пізньої зрілості в п'єсі: вона демонструє активну стратегію старіння та відкритість до навколишнього світу.

Згідно з ідеєю Сильвії Хенберг, пізня зрілість та процеси старіння мають бути переосмислені як «суспільна відповідальність, що вимагає небайдужості та залучення мистецтва» [310, с. 121]. Образи літніх персонажів у комедії «Занепокоєння на узбережжі», а також у п'єсах «Музей» та «Портрет Черчей» Т. Хау демонструють вікову динаміку старіння через споглядання мистецтва (Гамільтон Адамс, пан та пані Мо) або у зв'язку із мистецькою діяльністю (Фанні та Гарднер Черчі, Ем Джей Адамс). Своїми комедіями Тіна Хау впроваджує активні стратегії старіння для літніх дійових осіб та демонструє, як причетність до мистецтва допомагає пристосуватися до змін у геронтогенезі.

Про старіння письменниці, вплив вікових змін на її здатність творити та ставлення до творчості, своєї й чужої, ідеться у п'єсі Д. Маргуліса «Збірка оповідань» («Collected Stories», 1996⁷). П'єса має дві дії і двох дійових осіб – письменницю Рут Штайнер та її ученицю Ліз Моррісон. Із протагоністками читач знайомиться, коли їм 55 і 26 років відповідно. Подієва сторона розтягнена на 6 років, і за цей час і їхні стосунки, характер і спосіб життя суттєво змінюються.

Рут Штайнер – успішна письменниця-єврейка, яка поєднує письменство із викладанням в університеті. Періодично вона запрошує до себе своїх кращих студентів, аби обговорити їхні спроби пера. Так одного вечора в її квартиру потрапила Ліза Моррісон. Рут помітила у дівчині талант, а Ліза, захоплена тим, що опинилася поряд із улюбленою письменницею, із ентузіазмом схопилася за можливість стати її персональною помічницею. Поступово стосунки між жінками перетворюються на дружні, вони стають близькими і Рут відкривається перед своєю протеже. Їхня міжпоколіннява комунікація на початку дуже продуктивна для обох: Рут позбувається своєї самотності, а для Лізи це спілкування дає уявлення про творчу лабораторію письменниці.

Назва п'єси видається дещо дивною, адже конфлікт між подругами виникає не через збірку, випущену Лізою, а через її перший роман. Однак саме у сцені обговорення цієї збірки майбутній конфлікт і закладається. Названа літературним оглядачем одним із голосів свого покоління, Ліза Моррісон відчуває страх через тиск цього ярлика. Вона боїться стати письменником однієї книги,

⁷ П'єса була номінована на Пулітцерівську премію в 1997 р.

бо всі свої теми завжди брала з родинного життя, а тепер це джерело тем і натхнення вичерпало себе, та й хіба це талант – писати про те, що бачиш у житті? Досвідчена Рут заохочує молоду письменницю далі збирати матеріал з реального життя. Вона каже: «Ми всі ніби риємося на розпродажі. Збираємо сусідські покидьки як матеріал, усе, що тільки може потрапити в наші руки. Безсоромно» [358, с. 187]. Вона заявляє: байдуже, що стало основою історії, якщо історія справді хороша. Цю настанову Ліза засвоїла дуже добре: «до її рук» потрапила історія нещасливого кохання 22-літньої Рут до 44-річного поета Делмора Шварца, яку Рут сама розповіла їй у момент одкровення. Про цей роман Ліза написала книгу, яка і призвела до розриву – Рут, хоча сама заохочувала свою ученицю брати історії з життя, не змогла пробачити Лізі порушення власної приватності.

З погляду ЛГ цікавою є трансформацію образу Рут за ті шість років, на які розтягнена дія. На початку перед читачем постає впевнена у собі, активна 55-літня жінка, яка любить свою роботу в університеті. «Я радше люблю це відволікання [про відволікання від письменства заради викладання – А.Г.]. З одного боку, це змушує мене вийти з дому. І це вже немало. З іншого, це змушує мене говорити про те, що я роблю – господи, це змушує мене говорити... Інакше я забагато була б сама, і мовчала б надто довго, я й так проводжу наодинці багато часу. У тебе з'являються погані звички, коли забагато часу проводиш наодинці» [358, с. 147]. Письменниця свідомо того, що саме робота допомагає їй тримати себе у формі, адже жінка абсолютно самотня – у неї немає дітей, а батьки вже давно померли: «Ти абсолютний монарх у своєму маленькому королівстві. Тобі ні перед ким не потрібно відповідати. Це небезпечно для творчої особистості. Викладання змушує мене бути чесною. Воно тримає мій мозок активним. Я змушена бути критичною... Мені потрібно щось говорити, тож я шукаю, що сказати...» [358, с. 147].

Рут прагне передати свої знання й досвід студентам, але не вважає, що її думка – це істина в останній інстанції: це вказує на те, що їй не властива деспотичність: «Не все, що я скажу, буде розумним і мудрим... Все, що я можу зробити, як митець, який навчає, – це сказати те, що я бачу, передати тобі те, що я бачу... і поставити правильні питання» [358, с. 146–147]. Разом із тим у свої 55 вона вже схильна до самостереотипізації. На вмовляння Лізи взя-

ти її помічницею, письменниця каже: «Повір, є речі, які вартують твого часу значно більше, ніж няньчити такого старпера, як я» [358, с. 156].

Рут Штайнер, хоч і досягла періоду «молодої старості», не схильна сповідатися перед іншими про прожите життя. У першому акті п'єси відсутні спогади, які б свідчили про перегляд нею свого життєвого шляху, крім єдиного моменту – Ліза майже змушує її розповісти історію свого нещасливого кохання до значно старшого чоловіка. Манера, у якій Рут розповідає, переконує, що вона сприймає молодість як золоту пору свого життя: «Мені було 22... Невинна у багатьох значеннях. Незаймана. Я була хорошою дівчиною, милою єврейською дівчиною, пристрасною натурою, однією з тих пристрасних, незайманих дівчат, які читають Діккінсон й Гопкінса і виплакують очі. Поезія була моєю любов'ю, моєю романтикою, моєю релігією. Які часи!» [358, с. 155]. Літня письменниця не заперечує того, що вона дещо заздрить молодості своєї протеже, адже та тільки починає переживати те, що для Рут уже далеко позаду: «Я заздрю, що у тебе все життя попереду. Я просто не можу сидіти і дивитися, як ти танцюєш танець, який я станцювала вже давно, і не думати про час» [358, с. 190]. У другому акті п'єси це переросте у звинуваченню в тому, що дівчина вкрала її життя та її теми, на які не мала права.

Час стає важливим аспектом п'єси – із його плином речі змінюються, Рут згасає, а Ліза стає все самостійнішою, впевненішою у собі, успішнішою – поступово перетворюється на жінку, якою ще не так давно була Рут. У другій дії письменниця постає майже іншою людиною. Їй 61, і вона бореться з хворобою, через що сидить удома; її навідує медсестра; зір також підводить жінку. Вона гостро відчуває свою самотність: її вихованка, Ліза, останні роки приділяла їй значно менше уваги, бо працювала над романом. Рут не може багато читати через проблеми із зором, а через хворобу змушена замислюватися про швидкий кінець. Коли Ліза запитує жінку, чи читала та газету, Рут відповідає: «У мене немає часу читати. Я маю весь час світу і не маю часу взагалі. Моє життя – парадокс... Раніше я любила читати... Це завжди хвилювало. І викликало сміх. Я любила тих, хто сміється. Тепер я просто старий шмат м'яса, ти знаєш це» [358, с. 197–198].

Відчуття зраженості через те, що Ліза, яку вона вважала кращою подругою, використала її життя як звичайний матеріал для

роману, тільки поглиблює кризу, яку переживає Рут. Оглядаючись на своє минуле, вона відчуває розкаяння і шкодує за тим, чого не зробила: «Мені потрібно було самій завести дітей... Це тільки моя вина. Надто перебірлива. Я ніколи не зустрічала чоловіка, з яким би хотіла мати дітей... Я би могла тоді стати іншою людиною. Кращим письменником, можливо; кращою людиною, вірогідно. Натомість я провела багато-багато років, надто багато років, виховуючи чужих дітей» [358, с. 198]. «Нав'язливі» спогади у перегляді життя й відсутність творчих спроб у письменстві провокують гнів та опір головної героїні драми. Однак причина тієї злості, яку відчуває Рут, не тільки в тому, що та, кого вона вважала кращою подругою, виставила на загал найпотаємніші історії її приватного життя. З діалогу жінок стає зрозуміло, що те, чого боїться Рут найбільше, – смерть, наближення якої вона починає усвідомлювати:

ЛІЗА: ...Ти знаєш, що це не тільки між мною і тобою.

РУТ: Ні? Тоді ж що тут іще?..

ЛІЗА: Смерть – третій учасник. Ти зла на смерть.

РУТ: Я зла на смерть? Дякую тобі дуже...

ЛІЗА: ...Я знаю, останні кілька років були дуже важкими для тебе. Я знаю це. І це болить мені. Справді. Мені так шкода, що ти почуваєшся недобре... Я маю на увазі, що це хвороба говорить, це не ти... Вона затуманила твій розум. Ти зриваєш свою злість на мені... [358, с. 212].

Тож п'єса Д. Маргуліса «Збірка оповідань» демонструє деструктивні наслідки кризи старіння, яку переживає письменниця, фізіологічних змін, вікових недугів, що не дають змогу займатися улюбленою справою, страху смерті, який викликає озлоблення на світ та жаль за тим, що так і не було зроблено. Відтак, неконструктивна модель старіння персонажа, подібно до одного з центральних дійових осіб «Нічії землі» Г. Пінтера, позбавляє Рут можливості використати свій креативний потенціал для власного розвитку. В першому акті п'єси міжпоколіннєва взаємодія (подібна мережа стосунків присутня у випадку Софі та Пола із «Коллекції метеликів» – с. 360–361), стала корисною для письменниці, адже давала їй змогу не відчувати себе самотньою і передати свої знання та досвід, але водночас молодість і успіх молодої протеже змушували відчувати тугу за тим, що пройшло, і заздрість до тієї, для якої усе тільки починається. У стосунках з Лізою Рут починає виявляти ознаки деспотизму, вона прагне, аби дівчина радила-

ся з нею і їй першій розповідала про свої успіхи, претендуючи у такий спосіб зайняти важливе місце у житті молодої жінки. Те, що Ліза не в усьому на неї покладається і не все їй розповідає, змушує літню жінку відчувати себе знехтуваною. Хвороба письменниці, думки про смерть, озлобленість поступово призводять до загострення МК і врешті– до розриву, який знаменує відчуження протагоністки.

Драматизм двохактної п'єси Терези Ребек «Колекція метеликів» визначає МК. Твір обрамлюють наративи 28-річної Софі, яка приїхала допомогти відомому письменнику віднайти натхнення. У свої шістдесят з гаком років Пол уже став лауреатом Нобелівської премії з літератури, він є автором низки романів, але тепер переживає творчу кризу (*writer's block*). Образ митця вимальовується ще до його появи на сцені в діалогах його дружини та двох синів. Стає зрозуміло, що Пол – неординарна особистість, невтомний працелюб, який досяг успіху титанічною роботою, але при цьому не змінював своїх звичок, які сформувалися ще в молодості. Разом із тим батько викликає страх і священний трепет у своїх уже немолодих синів. І старший Ітан, і молодший Франк часто порівнюють батька з хижою твариною або казковою істотою: «гідка стара тварина, кіт-псих, що виє на місяць, коли залишає свій барліг», «велетень-людоджер», «гігантська жаба, що ковтає людей» [392, с. 165, 197, 213]. Метафори цілком природні у цій родині, адже сини також обрали професії, пов'язані із мистецтвом: Ітан – актор, а Франк – антиквар. В родині говорять тільки про театр, вікторіанську романістику, венеціанське срібло тощо.

Лагідний і зацькований батьком Франк уникає відвертих сутичок з Полом, який звинувачує молодшого сина в тому, що той ніколи не може закінчити речення. Ітан ніколи не втрачає шансу посперечатися з батьком, однак ця конфронтація не йде йому на користь, тільки погіршуючи кризу середнього віку. Ітан приховує свій справжній вік, каже, що йому лише 40. Часті згадки про свій вік змушують його почуватися невпевнено, тому він кидає виклик батькові й зваблює його помічницю Софі. Здається, Пол не переймається переживаннями сина, а тісна співпраця з молодою секретаркою йде письменникові на користь – у романі з'являється нова сюжетна лінія про кохання літнього чоловіка до молодої жінки. Цей вигаданий роман між представниками різних поколінь (що формує мотивний комплекс *May-December romance*) провокує Пола на за-

лицяння, яке виявляється марним. Маргарет, дружина Пола, інтуїтивно реагує на ситуацію з потенційною подружньою зрадою. Одного з чоловіком віку, вона значно більше схильна до ейджистської само-стереотипізації: їй належать зауваження «поводжуся, наче ідіотка», «я знаю, що ми стаємо повільнішими з віком», «я нічого не сприймаю як особисту образу – гадаю, це приходить з віком» [392, с. 177, 203, 216]. Підтримку Маргарет знаходить у молодшого сина. Від нього дізнаємося й про те, що замолоду жінка писала цілі розділи до романів чоловіка, що допомагало письменнику подолати творчі застої.

Попри те, що Пол має чимало рис, які відштовхують, письменник стає ніби магнітом для решти: понад сорок років він досліджує метафізику смерті, що не може не позначатися на його світогляді. Він пише про швидкоплинність, невловиме відчуття втрати, тугу за вічним життям: «Якби я знову був молодим, якби людство не було таким жалюгідним, якби секс не був настільки принизливим – це все клята туга» [392, с. 175]. Пол дивиться песимістично на всі сфери діяльності людини, він зневажає театр, акторів і драматургів (зокрема Шекспіра, О'Ніла, Шоу, Ібсена, Стріндберга, Мемета, Пінтера та Беккета): «Обмежені емоції, кожне друге слово – с..а, кожен персонаж – жертва, пошарпана жінка або нещасний гомік» [392, с. 184]. Однак, Софі та Ітан захоплюються харизмою Пола: «Це магія, до якої ти мусиш доторкнутися, наче до святої реліквії» [392, с. 202]. Під час останньої розмови з Софі письменник раптом зізнається, що почуває себе по-справжньому старим, пояснюючи їй, як користуватися патефоном. Однак ця ремарка не впливає на останнє враження Софі від митця. Софі звинувачує письменника, на 40 років старшого від неї, у тому, що він намагався спокусити її, а тепер лютує, бо вона обрала його сина, на що той відповідає: «Мені начхати, з ким ти спиш. Маю закінчити свій роман. Ми зупинилися на ...» [392, с. 210]. Стверджуючи тезу Е. Саїда про розрив із традицією у літньому віці, літній персонаж Т. Ребек демонструє ознаки зосередження на власному світі, власній роботі, без страху та всупереч очікуванню.

У зображенні геронтогенезу в п'єсі «Колекція метеликів», здійсненому на прикладі літнього подружжя, акцентовані спроби подолання негативної самостереотипізації, спростування упередження про некомпетентність людей старшого віку та намагання реалізувати стратегію «успішного старіння». Властивий п'єсі ге-

ронтоцентризм прагне протистояти поширенню вікової дискримінації, зміцненню позицій ейджизму як стійкого упередження суспільства щодо людей старшої вікової групи, який існує у вигляді стереотипів, міфів, відвертого презирства, антипатії, уникання. Мотивний комплекс *May-December romance* (із тяжінням до смертельного Еросу у взаємодії Пола з Софі) поступається місцем тривалій взаємодії головного персонажа із дружиною (реалізація життєвого Еросу), що сприяє ствердженню цілісності «я» літнього персонажа. Досягти інтегративності під час «входження у старіння» йому допомагає творча діяльність, що містить як «гнів і опір», так і «новаторство і експеримент». Пол обирає письменство, адже «мистецтво не зрікається власних прав на користь реальності [398, с. 9].

Сучасний літературний драматургійний геронтодискурс США чи не найяскравіше презентований творами Тіни Хау. Вона створює образи не просто літніх людей, а літніх митців, торкаючись проблеми можливості творчості в старості. Подеколи мистецтво і стає тим чинником, який допомагає їм пристосуватися до психосоматичних змін у пізньому дорослому віці. Наприклад, у вступі до п'єси-спогаду «Прайдз Кроссінг» авторка зазначає: «Вже певний час я планувала написати про сильні почуття літніх пані. Коли чоловіки старішають, вони просто стають старшими, а от жінки набувають повної сили. Саме жінки народжують і виховують дітей. Але з часом відстань між тим, що ми *повинні* робити, і тим, що *хочемо* робити, зменшується. Пристрасть літньої леді не схожа ні на що, так само, як немає ніжності, подібної до ніжності літньої леді» [Хау, с. viii]. Втім, Хау не має гендерних упереджень. Вона моделює яскраві образи літніх чоловіків у комедіях «Подарунок Рембрандта» та «У пошуках Мане». У низці її комедій показаний зв'язок між формуванням позитивного бачення старіння та мистецтвом, а міжпоколіннєве спілкування в контексті творчості продукує смислотвірні аспекти літнього віку, про що свідчать п'єси «Портрет Черчей» (4.5) та «У пошуках Мане» (4.3).

Дійові особи в п'єсах Хау часто пов'язані з мистецтвом, тому К. Бігсбі наголошує на важливій ролі мистецтва у драматургічному набутку письменниці [235, с. 50]. У творах «Наближення до Занзибару», «В одному черевіку», «Прайдз Кроссінг», «Подарунок Рембрандта» та «У пошуках Мане» створена низка образів художньо обдарованих персонажів – фотографів, акторів, поетів, диригентів, письменників, редакторів, композиторів та архітекторів.

Мистецька діяльність сприяє їх безперервному розвитку, що важливо для пізньої дорослості.

Драматургія Т. Хау суголосна актуальним тенденціям американського суспільства. Йдеться про імплементацію концепції «успішного старіння» у творчості письменників США: дійові особи літнього віку стають центральними персонажами у літературі, а автори виходять за межі стереотипних уявлень, як негативних, так і позитивних, про літній вік, пропонуючи натомість широку розмаїту палітру різноманітних образів. У дослідженні Сільвії Хеннберг, присвяченому поезії Мей Сартон та Едріен Річ, наведений вираз «творча карга» (*creative crone*), який має акцентувати симбіоз мистецтва та старіння, і підкреслити, що «творчість і старість можуть щасливо співіснувати» [310, с. 114].

Літні персонажі Т. Хау своїм прикладом доводять, що «старість – це час безперервного зростання й розвитку, важливий, як і решта життєвих фаз» [284, с. 466], тому її п'єсам властиве «щасливе співіснування творчості та старіння». В. Ліпскоум зазначає, що «серед різних форм мистецтва саме драма особливо придатна для вивчення параметрів геронтогенезу, бо теми старості та старіння можуть виявлятися у всіх аспектах п'єси, від тексту до підбору акторів і komponування вистави» [348, с. 285]. Підтверджує цю думку драматургія Т. Хау.

Плідна взаємодія мистецтва із літнім віком наявна уже у перших драмах письменниці, хоча тоді ці мотиви ще не були центральними. П'єса «Музей» («*Museum*», 1976), одна із перших її комедій, експериментальна за своєю суттю. У ній 39 персонажів, чий характер розкривається через сприйняття музейних експонатів виставки «Обірвана тиша» («*The Broken Silence*»): реакція на авангардне, постмодерне мистецтво розкриває їхню сутність. Проблема старіння не є центральною у цій комедії, але у фіналі Т. Хау встановлює міжпоколіннєвий зв'язок, який стане основою зображення старіння в подальших її п'єсах.

Більшість відвідувачів виставки – молодь, як і митці, з чийх провокаційних робіт і складається «Обірвана тиша». За слушним зауваженням Бігсбі, виставка демонструє «мовчазну сатиру на стрімку моду в мистецтвознавстві, на сприйняття мистецтва відвідувачами галереї та на життя всіх тих, хто опиняється в цьому неочікуваному місці» [235, с. 55]. Найбільш незвичайними є чотири експонати – ідентичні білі полотна художника Закері Мо. Саме вони вті-

люють метафору обірваної тиші, що зрозуміло з коментаря одного з відвідувачів: «Знаєш, його батьки глухонімі... Можеш уявити, як це має бути, коли ти виріс із батьками, які не могли тебе чути?.. Вони віддані цілковитій і довічній тиші» [320, с. 12–13]. Одні вважають картини Закері порожніми й дріб'язковими, інші бачать у них ландшапти, морські та зоряні пейзажі. Зроблені з акрилової емульсії та воску, рельєфи землі, моря та зірок спочатку непомітні для ока. Тільки придивившись, можна побачити контури гір і хвиль чи космічний пил: «Білі полотна стають певною мірою Мобі Діком, їхній сенс полягає не в них самих, а в тому, що люди хочуть бачити в них» [235, с. 55]. Закері Мо кодує в картинах травматичний досвід спілкування з батьками, заохочуючи зацікавлених глибше вдивлятися у тіні, нюанси та деталі, приховані для неуважного ока. Кульмінаційним моментом стає поява останніх відвідувачів виставки – літнього подружжя Мо, глухонімих батьків Закері. Вони розмовляють мовою жестів навпроти полотен сина, «випромінюючи гордість та щастя»:

ПАНІ МО: Пам'ятаєш його дитячі малюнки?

ПАН МО: Він робив малюнки усіх іграшок у своїй кімнаті...

ПАНІ МО: Які вони були чудові, сповнені життя...

ПАН МО: Галасливого життя!

ПАНІ МО: Пам'ятаєш, як він змушував трястися стіни, коли чогось хотів?

ПАН МО: А вони тряслися! Він репетував тисячами голосів!

Світло гасне під час їх жестикуляції, одночасно опускається завіса [320, с. 53–54].

Діалог подружжя містить «інтегративні» спогади. Посилаючись на Р. Батлера й Е. Еріксона, Коулман зазначає, що звернення до спогадів у старшому віці «важливе для ствердження ідентичності людини та її почуття власної гідності» [261, с. 301]. Фінальну сцену п'єси створює взаємодія вербальних і невербальних засобів: мова жестів трансформується у мовлення, а голос переходить у твори живопису (картини Закері). Дослідження з соціальної геронтології показують, що старіння породжує «невпевненість» у міжпоколінневих зв'язках: соціологи виявляють «амбівалентність» як конструкт, що виникає за солідарно-конфліктною моделлю [295, с. 413–414]. Тобто сімейні стосунки між літніми батьками та їхніми дорослими дітьми виявляються як у позитивній, так і негативній взаємодії, балансує між прихильністю і конфліктом

[*ibid.*]. Драматургиня вибудовує твір на низці бінарних опозицій (пізня зрілість / молодість, минуле / сучасне, тиша / жест, слово / картина), що дає їй можливість сконструювати модель міжпоколінневої взаємодії. Однак у розв'язці п'єси наголошено на тому, що міжпоколінневі стосунки, хоч вони й можуть бути травматичними, стають запорукою гармонійного входження людини в соціум, а для її батьків – усвідомлення немарності власного існування. Мистецтво у п'єсі стає формою спілкування. «“Музей” є метатеатральною п'єсою, в якій Хау дотепно та оригінально демонструє складну природу мистецтва, своєї власної творчості та форм рецепції» [235, с. 57].

Упродовж своєї творчої кар'єри Т. Хау інкорпорує ідею позитивного впливу мистецтва на людину, в тому числі і під час пізньої зрілості. У п'єсі «Подарунок Рембрандта» («Rembrandt's Gift», 2002) «молодому літньому» подружжю, Поллі та її чоловікові Волтеру, за шістьдесят [323]. Поллі – популярна художниця-фотограф, Волтер – у минулому відомий актор. Дія триває кілька годин і відбувається у замкненому просторі. Кімната на горіщі завалена театральними костюмами Волтера, його хобі – колекціонувати сценічний гардероб. Єдине вікно не пропускає світла через гори мантій, капелюхів та черевиків. Ця надмірність, з одного боку, говорить про хворобу Волтера, що виявляється в obsesивно-компульсивному розладі (ОКР): згодом дізнаємося про нескінченне миття рук, встановлення на вхідних дверях купи замків, багаторазове повторення скоромовок, приказок та віршиків, особливо в стані збудження. З іншого боку, драматург акцентує на численних аксесуарах персонажів, аби продемонструвати трансформацію уявлення про «американську мрію» в суспільстві. Поллі духовно знесилена і відчуває порожнечу, натхнення залишило її, і вона страждає від того, що зроблені нею фото більше не з'являються на сторінках журналів. Особливістю світлин Поллі був показ у край збільшених частин її власного оголеного тіла: у п'єсі згадано, що вона створила з вушної раковини «справжній шедевр». Так жінка намагалася впоратися зі старінням – «неминучим згасанням» [323, с. 243]. Однак муза залишила Поллі, в їхньому приміщенні темно, Волтер не дає спати вночі й скаржитися на свої хвороби. Нарешті жінці уривається терпець, і вона починає збирати мотлох чоловіка, аби звільнити простір для творчості. У цю мить дзеркало, величиною в повний ріст, тріскає, і з нього на сцену виходить Рембрандт ван Рейн – видат-

ний голандський художник XVII ст. Авторка, вірна своєму принципу театру у театрі, вимагає, аби його появу супроводжував «інтергалактичний вибух», поєднаний з нестерпним волянням. Зовні художник не відрізняється від свого автопортрету або портретів, написаних його сучасниками. Після першого шоку він поступово адаптується, переходить з рідної мови на американську англійську, починає нарікати на матеріальні й особисті негаразди. З першої репліки Рембрандт наголошує на своєму віці та темряві, що супроводжує цей вік: «Освіти мою темряву, благаю тебе, Господи. Я старий, я загубився. Дай мені світло, щоб я знову міг бачити...» [323, с. 222]. Можливо, що в такий спосіб Т. Хау показує ставлення до пізньої зрілості у попередні епохи (зокрема в XVII ст.), коли літніх людей стереотипізували. Тоді старість сприймали як «зиму життя», ніхто не цікавився старінням – «літня людина не була людиною насправді, а радше периферією людського існування, яку не сприймали і в якій не визнавали людини» [229, с. 162–163]. Винятком у драматургії того часу стала трагедія «Король Лір», а у живописі – картини Франса Хальса (наприклад, «Регентши притулка для літніх людей») та серія полотен Рембрандта під назвою «Старі» («Старий у червоному», «Бюст старого у хутряній шапці», «Голова старого у шапці», «Портрет старого у кріслі» тощо). На цих картинах пізня дорослість показана без гротеску, характерного для деяких портретистів XVII ст. (Г. Бальдунга «Три віка людини», «Три віка жінки та смерть» та карикатура К. Масиса «Потворна герцогиня»), і наділена внутрішнім світлом.

Намагаючись утішити свого гостя, Поллі непомітно для себе захоплюється ним і запрошує на тематичну виставку робіт Рембрандта в Метрополітен-музеї. У репліках персонажів авторкою наведені іронічні спостереження над сучасною культурою Сполучених Штатів: у музеї готуйся до натовпу, штовханини, дитячих та інвалідних візочків, черги на вході, в туалет, набридливого дзижчання гідів, портретів, надрукованих на футболках, кухлях, календарях, шаликах тощо. Матеріальна каталогізація заповнює простір, не залишаючи місця для роздумів про зміст. Високе мистецтво стає однією з форм розваг та складовою масової культури. Повернувшись з музею додому, Поллі починає фотографувати Рембрандта, персонажі зближуються, між ними спалахує пристрасть, і Поллі втрачає голову. Вона готова негайно слідувати за художником у XVII ст., але Волтер рішуче бореться за кохану. Його занудство,

неврози та хвороби враз десь поділися, він викликав Рембрандта на дуель. Сцена бійки є кульмінаційною. Поллі знову відчуває себе повноцінною жінкою, до неї повертається творча наснага, і врешті вона залишається з чоловіком. Геніальний митець подарував нове життя шлюбіві, що тривав уже тридцять років.

До вагомих рис хронотопу комедії «Подарунок Рембрандта» належать прийом мандрівки в часі та розгортання подій у період ранньої весни, що символізує початок нового життя. Перша ремарка драматурга стосується саме часу – дія відбувається «після-завтра», що разом із подорожжю у часі породжує драматургічну утопію, суголосну американському *Zeitgeist*, у якій сповна реалізується ідея «успішного старіння». Цікавою драматургічною знахідкою стає висловлене Волтером спостереження про відвідання Рембрандтом музейної експозиції, відкритої на його ж честь: «... Він же дивиться на картини, які ще не створив. Це навіть не дежавю, а якесь «фьючев'ю!»» [323, с. 257].

Старіння нерозривно пов'язане із певними фізіологічними змінами та погіршенням стану здоров'я. У п'єсі представлено гумористичне висвітлення захворювань Волтера – ОКР, хропіння та проблеми з сечостатевою системою, які стереотипно приписують літньому віку, але які не є обов'язково йому притаманними.

ПОЛЛІ: Що робитимемо?

ВОЛТЕР: Хотів би я побачити, як ти намагаєшся помочитися із простатою розміром з картоплину!

ПОЛЛІ: Куди підемо?

ВОЛТЕР: Нарешті я засипаю після того, як бігав у туалет півночі, а ти що робиш?

ПОЛЛІ: Це починає мене лякати...

ВОЛТЕР: Будиш мене, тому що не можеш заснути!

ПОЛЛІ: Дуже лячно!

ВОЛТЕР: Тобі начхати на мою простату!

ПОЛЛІ: Неправда. Я кохаю твою простату!

ВОЛТЕР: Брехня!

ПОЛЛІ: Я обожаю землю, по якій вона ходить.

ВОЛТЕР: У простати немає ніг!

ПОЛЛІ: Гаразд, я обожаю землю, над якою вона... гойдається.

ВОЛТЕР: (*З гнівом вилазить із ліжка*): Так, так... [323, с. 216].

Тож у «Подарунку Рембрандта» завдяки почуттю гумору та толерантності дійовим особам вдається подолати страх перед старін-

ням. Драматург конструює сексуальність персонажів комедії «Подарунок Рембрандта» у пізній зрілості з акцентуацією взаємної довіри, дружби, «інтегративних» спогадів та спільного минулого. За словами Д. Шульдінера, «старші люди можуть мати особливості, але вони – не окремий вид. Насправді у процесі старіння кожен з нас продовжує бути тим, ким завжди був... Ми можемо зазнавати значних особистісних, політичних та культурних змін, але більшість з нас зберігає свою цілісність у літньому віці» [405, с. хііі]. Причетність до мистецтва допомагає спілкуванню та стає засобом до гармонійного старіння.

Отже, серед складових дискурсу вікової динаміки старіння присутнє конструювання драматургами спогадів як прийому «перегляду життя», що формує епічне тло в п'єсах Т. Вайлдера, А. Урі, Д. Г. Хванга, Т. Хау, М. Едсон. Для цього американські письменники для театру застосовують різноманітний спектр ремінісценцій: так, А. Урі, П. Джоунс, А. Герні, Т. Хау, М. Едсон, Дж. Патрік, Е. Томпсон та Х. Фут імплементують «інтегративний» тип спогадів у репліки літніх дійових осіб. Фактично ті самі автори наділяють своїх старших персонажів «інструментальними» ремінісценціями. Найменше використано спогадів «трансмісійного» та «захисного/ескапістського» типів. «Нав'язливі» ремінісценції вбачаємо у творах Д. Хванга, Т. Леттса, С. Гурджиса. Епічне тло п'єс «М. Баттефляй», «Прайдз Кроссінг» та «W;t» формують ретроспективні сцени-спогади літніх протагоністів, їхні безпосередні звернення до аудиторії, прийоми флешбеків і «п'єси-у-п'єсі», симультанності дії тощо.

Увагу зосереджено на такому семантично значущому вузлі дискурсу старіння, як МК і варіантах його вирішення у текстах В. Дельмар, Х. Фута, Дж. Патріка, Е. Томпсона, Дж. Лоуренса і Р. Лі, М. Норман, Дж. Торн, Е. Коубла, С. Гурджиса. Доведено, що роль вирішення МК у сімейному колі беруть на себе медіатори (фасилітатори) – представники молодших поколінь. Втім, фасилітатори, які не належать до родин протагоністів, репрезентовані більш частотно, ніж дійові особи – члени сімей літніх головних героїв: найманий робітник у п'єсі П. Джоунса «Найстаріший випускник», другорядні персонажі у драмі В. Дельмар «Поступися місцем!», Тельма у п'єсі Х. Фута «Подорож до Баунтіфула», Діді

з драми М. Норман «Пральня», С'юзі з драми «W;t», наймана індіанка у чорній комедії Т. Леттса «Серпень: округ Осейдж», лейтенант О'Коннор у п'єсі С. Гурджиса «Між берегом і божевіллям» тощо.

З'ясовано, що для репрезентації геріатричних або медичних закладів драматурги обирають комедійний або трагікомедійний формат. Комедії «Дивна місіс Севідж», «У пошуках Мане» та «Страшувальний канат» демонструють гетеротопію установ, що стають майданчиками реалізації планів літніх персонажів, які формують утопічне суспільство, здатне на розуміння та підтримку літньої особистості такої, якою вона є. Песимістичну картину старіння змальовано в трагікомедії «Гра в джин» Д. Л. Коуберна, яка демонструє неспроможність думки про те, що літня людина знаходить заспокоєння і втіху, знаходячись серед людей свого віку в геріатричних установах. Коуберн створює дистопічний топос геріатричного закладу, подібно до вільямсівського «миролюбного королівства». Аналіз репрезентацій медичних та геріатричних закладів у американському драматургійному просторі кін. ХХ – поч. ХХІ сс. виявляє формування жанрового різновиду «історії хвороби», частково у драматичних текстах П. Джоунса, М. Едсон, С. Гурджиса тощо. Ставлячи під сумнів концепцію «успішного старіння», у п'єсі «Серпень: округ Осейдж» Т. Леттс конструює «історію хвороби» головної героїні. Портрет літньої дійової особи демонструє наслідок загострення хронічної патології у самоідентифікації особистості під впливом як накопиченого особистісного досвіду, так і соціальних упереджень та тиску.

Одвічний зв'язок кохання/пристрасті і смерті присутній і в сучасній американській драматургії з віковими аспектами старіння. Проаналізовані вище п'єси демонструють соціальний зміст еротичних мотивів, які частково долають танатичний потяг, зокрема у творах «Серпневі кити», «Портрет Черчей», «Наближення до Занзибару», тоді як драми «Найстаріша професія», «Пощади блоху» та «Внутрішнє море» вирізняються еротичністю літніх жіночих дійових осіб у поєднанні із потужними танатичними лейтмотивами. Зазначені вище твори нейтралізують геронтофобію, зокрема ейджистські стереотипи і сексуальні табу навколо жіночої старості в інтимній сфері життя літніх персонажів.

Збереженню цілісності «я» та розвитку персонажа сприяє творча діяльність у літньому віці, що демонструють тексти п'єс «Зане-

покоєння на узбережжі», «Подарунок Рембрандта» та «Колекція метеликів». Аналіз п'єси «Збірка оповідань» демонструє, що без творчих поривань літня дійова особа неспроможна відчувати гармонійне старіння. Проте роль мистецтва та занурення у творчість сприяють легшій адаптації до змін у літньому віці, як представлено у п'єсах «Музей» та «Занепокоєння на узбережжі».

Висновки

XX та XXI століття засвідчують старіння населення у планетарному масштабі, коли частка літніх людей збільшується пришвидшеними темпами і, отже, гостро постає питання їхнього соціального забезпечення і захисту. Оскільки сьогодні людство демонструє зростання тривалості життя та загальне покращення стану здоров'я [97; 259; 410], демографічні процеси старіння змінюють не лише економічні і соціальні структури, а й гуманітарний простір. Література як особливий спосіб моделювання дійсності також посилила увагу до особливостей геронтогенезу, зокрема у драматургії, адже драма від самого початку покликана швидко реагувати на болючі питання доби, бути своєрідним виразником соціальних, економічних та мистецьких потреб і установок суспільства. Геронтологічні мотиви дедалі частіше визначають семантичну наповненість літературних творів, що призвело до певних трансформацій не лише в ідейно-тематичній та образній підсистемах художніх текстів, а й у їхній жанровій організації та поетикальному оформленні через звернення до проблем пристосування літніх персонажів до світу та змінених реалій життя. Такі зрушення сприяли виокремленню літературознавчої геронтології у спеціальну галузь гуманітаристики, зосереджену на вивченні художніх текстів, у центрі чи на периферії яких перебувають особливості пізньої зрілості.

Одна із затребуваних галузей сьогодення, ЛГ вивчає літній вік крізь призму художньої літератури з метою сприяти суспільному переосмисленню конструкцій старіння та дати іншим сегментам соціуму уявлення про те, що означає старіти. За Є. Стонсікайте, «розуміння старості як періоду життя, позначене втратою, слабкістю або занепадом, змінилося на сприйняття пізньої зрілості як етапу збагачення, що пропонує активний і здоровий спосіб життя» [416, с. 8]. Як галузь науки про літературу ЛГ пропонує погляд/и на сучасний стан красного письменства під специфічним кутом зору. Крім того, що результати досліджень у річищі ЛГ релевантні для гуманітаристики (літературознавства, лінгвістики, психології), вони важливі також і для охорони здоров'я та соціальної політики. Попри прориви у медицині та соціальному забезпеченні, які сприяють досягненню довголіття в сучасних західних суспільствах, ге-

ронтофобія та упередження щодо старіння продовжують формувати негативне ставлення до літньої людини у суспільстві, що знаходить вираження і в художній літературі.

Вивчення ейджистських міфів і стереотипів з метою їхнього спростування є одним із ключових орієнтирів ЛГ. Виявлення дискримінаційних маркерів по відношенню до пізньої зрілості є першим кроком до нейтралізації ейджистської свідомості, репрезентованої також і художніми текстами. Сприйняття тіла літньої людини як «невидимого» викриває травматичність літнього віку – соціальну стигматизацію, мінімізацію якої пропонує концепція «успішного старіння» та залучення держави до підтримки позитивних образів пізньої зрілості. Хоча «успішне старіння» не є панацеєю від усіх бід (до уваги не береться проблема аблеїзму), проте вважаємо цю концепцію одним із успішних інструментів знешкодження ейджистської само/стереотипізації в сучасному світі. Попри імплементацію політики активного старіння та підтримки літнього населення США американці продовжують мислити ейджистськими стереотипами, сформованими впродовж історії Західної цивілізації. Аналіз обраних творів драматургії засвідчує функціонування в них двох основних різновидів стереотипів – це сталих комплексів уявлень про старість та самостереотипізація літніх дійових осіб. Це свідчить про існування проблеми та потребу в її подоланні.

Феномен старіння постає у художній літературі, зокрема, драмі, як полісемантичний. Його важливим аспектом, що ігнорувався протягом тривалого часу, є динамічність. Старіння є природнім процесом, що розгортається у часі, і невід'ємною частиною людського онтогенезу. Створені упродовж століть у західній традиції п'єси з віковими аспектами старіння часто засвідчують ейджистське ставлення до літніх дійових осіб у повсякденному житті, що викликає психосоматичну стигматизацію останніх, маргінальні ролі у соціумі та дисфункціональні родинні стосунки. Водночас сучасні репрезентації літніх персонажів у багаторівневій структурі драми стверджують діалектику процесу старіння і сприяють гармонізації стосунків між поколіннями та нейтралізації негативних стереотипів пізньої зрілості, оскільки суспільне ставлення до літнього віку та його літературні вияви зазнавали драматичних, інколи полярних змін упродовж понад двох тисячоліть.

Вивчення історико-культурних та соціально-правових чинників у зв'язку з уявленнями про старість і старіння, віддзеркалени-

ми у письмових джерелах, демонструє, що від світанку західної цивілізації до епохи Просвітництва трактування старіння та літнього віку коливалося між полюсами неприйняття (Арістотель, Гомер, Гесіод, Е. Дешан, Ф. Війон, Дж. Бокаччо, Дж. Чосер, Ф. Кеведо, Дж. Ванбру, В. Вичерлі, В. Конгрів) та звеличення (Платон, Цицерон, Данте, Еразм Роттердамський, П. Брантом, П. Корнель, Ф. Мейнард, Ш. Сента-Евремон, Е. Бредстріт, Дж. Баньян), тоді як наступні століття засвідчили часто неприховане розчарування (К. Гольдоні, Й.В. фон Гете, Дж. Свіфт, Г. Мопассан, Е. Золя, В. Ірвінг, С. Колрідж, В. Вордсворт, Г. Д. Торо, В. Вітмен) щодо «третього віку» попри поступове збільшення середньої тривалості життя. Лише друга половина ХХ с., маркована інтенсивним розвитком геронтології та впровадженням соціальних програм для літнього населення, і початок ХХІ с. з його розвитком технологій, які поширюють антиеїджистську філософію, фіксують прорив у питаннях старіння на різних рівнях, у тому числі в художній творчості.

Зростання інтересу до зображення старіння в літературі стає безпосереднім наслідком посилення уваги суспільства, що відбивається у творчості письменників, з драматургами включно: літні персонажі стають головними дійовими особами п'єс, сміливо говорять зі сцени про проблеми й фізіологічні та соціо-економічні трансформації, які переживають їхні тіла і способи буття у період третього віку. Твори з віковими аспектами старіння, кількість яких дедалі зростає, потребують особливого тлумачення. Внаслідок чого, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття літературознавці та геронтологи формують спільне поле для наукових розмислів про геронтогенез.

У межах обсягу монографії вважаємо проведений аналіз рефлексією проблематики старіння у драматургічній літературі. Вікова динаміка старіння художньо реалізується в драматургії на різних проблемно-семантичних та поетикальних площинах. Спроба теоретично означити інтердисциплінарну галузь, якою постає літературознавча геронтологія, дозволяє обґрунтувати семантичне наповнення та засоби репрезентацій старіння у текстах для сцени.

Художні маркери старіння в драмі США підкріплюють уявлення про своєрідність дискурсу старіння у порівнянні з віковими аспектами геронтогенезу у творах драматургії Західної та Східної Європи. Для західноєвропейської драми характерна потужна традиція драматизму і трагічності у репрезентаціях старості, тоді як східно-

європейські п'єси демонструють відчутне песимістичне світовідчуття старіння, характерне для персонажів старшого віку. Драматурги як Старого, так і Нового світів репрезентують заклади по догляду за літніми пацієнтами, забарвлені зневірою у завтрашній день, наприклад, у п'єсах «Це миролюбне королівство» та «Слава героям». Однак драма США не завжди вписується у канон європейської театральної традиції у дискурсі інституціалізованого старіння. Оптимізм, закладений в релігійних, політичних і культурних засадах американського суспільства, реалізується в дещо утопічних варіантах зображень геріатричних закладів у п'єсах «Дивна місис Севідж», «У пошуках Мане», «Страхувальний канат».

Міжпоколіннєвий конфлікт у трагедії В. Шекспіра про короля Ліра встановлює матрицю, якою зумовлені типологічні збіги всередині європейської драматичної традиції («Перед заходом сонця», «Королева краси з Лінану»), провокує паралельні зіставлення з американськими драмами «Поступися місцем!», «Гра в джин», «Найстаріший випускник» та утворює інтертекстуальне тло у п'єсах «Стрімкість осені» та «Між берегом та божевіллям». Серед геронтомаркерів знаходить своє вираження мотив неспроможності різновікових шлюбів та/або інтимних стосунків, зокрема у драматургії А. Чехова та Ю.О'Ніла. Також письменники для театру звертаються до експериментів із полярними моделями старіння, де пасивна стратегія, зокрема, унеможлиблює творчість у пізній зрілості у драмах «Нічия земля» та «Збірка оповідань».

Національний варіант американської драматургії має типологічно схожі риси з канадською драмою на генетичному рівні (жанровий різновид п'єси-спогаду об'єднує «Мемуари» та «W;t»), на рівні персоносфери (потужна жіноча геронтогрупа у ліричній комедії А. Менчелла має типологічні подібності у п'єсах «Серпневі кити», «Найстаріша професія», «У пошуках Мане», «Страхувальний канат») та сакральному топосі кладовищ (ритуал відвідування яких є спільним знаменником у творах «Бабино літо» та «Водій міс Дейзі»).

Типологічні сходження простежуються в уявленнях про старість і старіння й всередині американської драматургії: паралелі чоловічих стратегій старіння між Гаррі Пітерсом (А. Міллер) та Гарднером Черчем (Т. Хау) або жіночих моделей – між Етель Тейер (Е. Томпсон) та Фонсією Дорсі (Д. Л. Коуберн).

Одним із драматургічних засобів нейтралізації ейджизму є «перегляд життя», який сприяє зануренню літніх дійових осіб у власне минуле, що дозволяє їм відрефлексувати прожиті роки. Досвід минулого допомагає адаптуватися до змін геронтогенезу і самоствердитися. Відтак пам'ять у процесі старіння набуває особливого значення. У сучасній драмі превалюють (за класифікацією спогадів М. Менгена) *інтегративні ремінісценції*, які сприяють збереженню цілісності ідентичності персонажа у п'єсах «Водій міс Дейзі», «Любовні листи» (Енді), «Прайдз Кроссінг», «W;t», «Чоловік для Памели», «Найстаріший випускник», «На Золотому озері» (Етель), «Подорож до Баунтіфула». *Інструментальними спогадами* для вирішення поточних проблем старіння діляться протагоністи драм «Любовні листи», «Поступися місцем!» (старий Батько), «Найстаріший випускник», «На Золотому озері», «Подорож до Баунтіфула». *Трансмійний формат спогадів* (передача старшими дійовими особами своїх знань й цінностей молодшим поколінням) притаманний літнім дійовим особам у п'єсах «Подорож до Баунтіфула», «Пральня», «На Золотому озері» (Норман). *Захисні/ескапістські ремінісценції*, що подають минуле у зміненому вигляді, наявні в п'єсах «Любовні листи» (Мелісса) та «Подорож до Баунтіфула» (Керрі). *Нав'язливі спогади*, що мають депресивну природу та поглиблюють відчуття неминучості смерті, характеризують старших протагоністів творів «М. Баттерфляй», «Любовні листи» (Мелісса), «Серпень: округ Осейдж», «Між берегом і божевіллям» тощо.

Приєм «перегляду життя» є смисло- та сюжетотворчим у п'єсах «Довга різдвяна вечеря», «Водій міс Дейзі», «М. Баттерфляй», «Прайдз Кроссінг» та «W;t». Порушуючи аристотелівський канон (через використання багаторічної тривалості дії у сюжетах та відкритих композиційних фіналів), перші два твори демонструють вікову динаміку старіння відповідно до еріксонівської концепції безперервності розвитку особистості. Останні три драми, «брехтівські» за духом, сповна реалізують прийом «перегляду життя», уособлюючи індивідуальні варіанти жанру п'єси-спогаду. Крім того, інтерактивність у п'єсах-спогадах Д. Хванга та М. Едсон актуалізує сценічність як іманентну ознаку драми. Видається, що проведений аналіз художньої реалізації «перегляду життя» в драмі дозволяє окреслити тріаду *минуле-досвід-пам'ять*, яка у репрезентаціях старіння дає відповідь на питання, як (с)приймати літній вік.

Цей ланцюжок також пов'язаний із травматичним досвідом ідентичності, вихід з якого не завжди є гармонійним (драми Д. Хванга та М. Едсон). Як демонструють проаналізовані твори, літні дійові особи переживають різноманітні стресові стани під час вікової кризи старіння. Крім того, що травматичним маркером старості стає зображення фізичного занепаду літніх протагоністів, драматургічні репрезентації геронтогенезу посилюються такими тривалими психічними потрясіннями, як вимушена самотність, хвороба чи смерть близьких, фінансова скрута, дисгармонійні родинні стосунки.

Травматичність літнього віку посилюється гетеротопією геріатричних і медичних установ. Топос цих установ сприяє формуванню мотивного комплексу «історії хвороби» в рамках сюжетних ліній драматичних творів. Попри песимістичну забарвленість гетеротопії таких закладів у п'єсах Дж. Патріка, Т. Хау та Д. Ліндсі-Ебера створюється новий соціальний осередок із власними правилами й ритуалами, що свідчить про життєздатність таких колективів людей у пізній зрілості та про їхню ментальну активність.

Розумінню старіння як травми в американському контексті сприяє аналіз топосів геріатричних закладів у драмі США за класифікацією У. Крібернегт: «утопічна» модель сконструйована у п'єсах «Дивна місіс Севідж», «У пошуках Мане», «Страхувальний канат», тоді як гетеротопія драм «Гра в джин», «Заспокойся, мамо» та «Це миролюбне королівство» відповідає «дистопічним» зображенням перебування літніх дійових осіб в умовах стаціонару. Крім геріатричних закладів, до просторових констант драматургії старіння належать репрезентації власних домівок літніх протагоністів, у зображеннях яких відбувається подолання просторового обмеження та формується усвідомлення дійовими особами того, що дім – це свобода («У пошуках Мане», «Стрімкість осені», «Страхувальний канат»).

Отже, травматичними чинниками старості в сучасній драматургії США виступають взаємодія кодів тілесного та морально-суб'єктивного, гетеротопія геріатричних будинків та МК. Сучасні автори для сцени утворюють тип дискурсу, де зображено як травматичний досвід ідентичності, так і шляхи виходу з нього. Так, міжпоколінні стосунки можуть бути як джерелом надзвичайно глибоких душевних мук, так і запорукою гармонійного переживання процесу старіння. На матеріалі трагедії В. Шекспіра «Король

Лір» Г. Дунау робить висновок про можливість гармонізації стосунків між поколіннями завдяки втручанню персонажів-медіаторів (зокрема, Едгара). Роль медіаторів (фасилітаторів) у драматургічних репрезентаціях сімейних конфліктів належить представникам молодших поколінь у п'єсах «Точний центр Всесвіту», «Стрімкість осені» та «Страхувальний канат». Втім, фасилітатори, які не належать до родин протагоністів, репрезентовані частіше, ніж члени сімей літніх головних героїв, що виявляє ретельний аналіз драм «Найстаріший випускник», «Поступися місцем!», «Подорож до Баунтіфула», «Пральня», «W;t», «Серпень: округ Осейдж», «Між берегом і божевіллям»; у п'єсі «Перший понеділок жовтня» Дж. Лоуренс і Р. Лі пропонують продуктивну модель міжпоколінневої взаємодії старшого чоловіка та молодшої жінки не в сімейному колі, а у професійному середовищі.

Зі зміненням ставленням до проблем пізньої зрілості у США в другій половині ХХ ст. відбуваються позитивні зрушення, що фіксують комедії Дж. Патріка («Дорога Памела», «Чоловік для Памели» та інші). Потрактування МК крізь призму соціологічної моделі «солідарність-конфлікт» присутнє в драмах «На Золотому озері», «Точний центр всесвіту», «Стрімкість осені», «Страхувальний канат» та «Між берегом і божевіллям». Утім, геронтологічний аналіз проблем непорозуміння літніх персонажів та їхніх дітей дорослого віку сповнений трагічної тональності як у п'єсах першої половини та середини ХХ ст., зокрема Ю.О'Ніла, А. Міллера, Е. Олбі, В. Дельмар, так і у ближчих до нас за часом написання драмах Х. Фута, П. Джоунса, Т. Ребек, Т. Леттса.

Одним із гострих питань ЛГ є поняття нормативних проявів геронтогенезу та хвороб літнього віку, імпліцитна розробка яких присутня у більшості сучасних творів для сцени з віковими аспектами старіння. До геронтологічного прочитання п'єси «Серпень: округ Осейдж», яскравого приклада постановки питання про нормативність, було застосовано інтерпретаційну модель Хокінз/Вакаррелли, яка дозволяє констатувати приналежність драми до специфічного жанрового різновиду «історії хвороби» як одного зі складників дискурсу вікової динаміки старіння. Спектр художніх стратегій цього дискурсу включає і актуалізацію архетипу *мудрого старця/старої*. Сучасна жіноча драматургія США розробляє архетипний образ *мудрої старої*, відомий ще з античного театру, у п'єсах «Пральня», «Пошади блоху» та «Внутрішнє море».

Серед двох основних типів *геронтомаркерів*, які насичують проаналізовані в монографії твори для сцени, – соматичних (фізіологічних/тілесних) і світоглядних (психологічних) – домінують останні. Крізь призму психологічних репрезентацій старіння активно виноситься на розсуд реципієнта геронтомаркер самотності: у світовій драматургії – у п'єсах «Едіп в Колоні», «Король Лір», «Королева краси з Лінану», «Остання стрічка Краппа», «Смішний дідок», «Соната привидів» і «Лебедина пісня»; у драматургії США – у творах «Кохання під берестками», «Смерть комівоаяжера», «Нічого не пам'ятаю», «Зв'язки пана Пітерса», «Солодкий птах юності», «Молочний фургон тут більше не зупиняється», «Це миролюбне королівство», «Три високі жінки», «Довгий різдвяний обід», «Найстаріший випускник», «Пральня», «Стрімкість осені», «Дивна місіс Севідж», «Гра в джин» та «Збірка оповідань».

Процес *інфантилізації* як геронтомаркер дискурсу старіння, що гостро сприймається літніми дійовими особами, розроблений у драмах «Пісочниця», «Дивна місіс Севідж» і «Стрімкість осені». Якщо Е. Олбі та Дж. Патрік окреслюють мотив зміни ролей як небезпечну й принизливу ситуацію у літньому віці, то Е. Коубл пропонує як засіб опору зворотний процес для вирішення МК за допомогою персонажа-медіатора.

До провідних геронтомаркерів дискурсу старіння відносимо і репрезентації *старості як «подорожі» до минулого* із буквральними мандрівками та метафоричними зануреннями літніх дійових осіб у перегляд власного життя за допомогою ремінісценцій. Орієнтація на *подорож довжиною в життя* (Т. Коула) та *відкриття дороги* (Б. Ваксман) дозволяє стверджувати цей геронтомаркер як смислотворчий у трагедіях «Едіп в Колоні» (духовне паломництво), «Король Лір» (шлях пошуку себе), «Пер Гюнт», «Сліпці» (втрата шляху) та «Гостина старої дами» в європейській драматичній традиції. В драматургії США перегляд життя як подорож всередину себе посилюється інколи фізичними мандрами («Солодкий птах юності», «Подорож до Баунтіфула», «Водій міс Дейзі», «Між берегом і божевіллям»), проте подорожування в минуле може мати місце лише у ремінісценціях («Контраст», «Наближення до Занзибару», «Прайдз Кроссінг» та інші). Літні дійові особи цих творів обирають *активні стратегії* старіння, приналежні до маркерів вікової динаміки геронтогенезу.

Характерно, що персонажів із високим ступенем *самостереотипізації* відзначають *пасивні моделі* старіння, зокрема, у п'єсах «Зв'язки пана Пітерса», «Неприємна вечеря», «Американська мрія», «Все скінчено», «Прайдз Кроссінг», «Найстаріший випускник», «Збірка оповідань». Зауважимо, що автори творів «Стрімкість осені» і «Колекція метеликів» пропонують подолання негативної самостереотипізації та спростування упередження літніх дійових осіб щодо власної некомпетентності. Хоча наведені вище геронтомаркери є нейтральними ознаками дискурсу старіння, їхня інтерпретація часто пропонується з ейджистських позицій.

До вимірів художнього моделювання дискурсу старіння належать танатичні сигнали тексту, які пронизують «нову драму» рубежу XIX–XX сс. та сучасну східноєвропейську п'єсу. Приреченість *May-December romance* спостерігаємо в драмах А. Чехова, Ю.О'Ніла і Т. Вільямса, тоді як п'єси Е. Йонеско, Т. Ружевича, А. Менчелла та П. Вогель насичені потужною еротико-танатичною вербальністю. Життєвий Ерос як уособлення активної стратегії старіння функціонує у персоносфері літніх дійових осіб у творах «Серпневі кити», «Портрет Черчей», «Наближення до Занзибару», «Подарунок Рембрандта» та «У пошуках Мане». Драми «Пощади блоху» та «Внутрішнє море» заперечують ейджистські стереотипи і сексуальні табу навколо жіночої старості на фоні неспроможності літніх персонажів-чоловіків пристосуватися до життєвих змін.

Дискурс старіння в драматургії США невід'ємний від ролі мистецтва у пізній зрілості, вплив якого сприяє творчості у літньому віці як адаптаційної стратегії старіння. Творчі проблеми митця у пізній зрілості проаналізовані на матеріалі п'єс «Занепокоєння на узбережжі», «Збірка оповідань» та «Колекція метеликів». Креативну адаптацію літніх митців до викликів старіння спостерігаємо у п'єсах «Музей», «Занепокоєння на узбережжі» та «Подарунок Рембрандта».

Відтак, до геронтологічних маркерів віднесено стратегії старіння (активна/пасивна); травматичність досвіду старіння через тілесний занепад та/або «невидимість»; самотність; хвороби та перебування у стаціонарі; фінансова труднощі; інфантилізація літніх дійових осіб представниками молодших поколінь; «подорож» до минулого. Механізми мінімізації ейджистських стереотипів включають прийом «перегляду життя»; мережу стосунків солідарність-конфлікт із функцією фасилітатора, який єднає покоління; реалі-

зацію архетипу мудрої старої; трансформацію образності занепаду на образ/и навченості, сили та розвитку літніх дійових осіб.

Отже, дискурс старіння у драматургії США пройшов етап від зображення бодай периферійних, проте позитивних репрезентацій літнього віку у п'єсах XVIII–XIX сс. до амбівалентних, радше песимістичних картин пізньої зрілості протагоністів у текстах для сцени першої половини XX ст. У другій половині XX–початку XXI сс. театральний простір країни фіксує важливі зміни у виставах з віковими аспектами старіння, які демонструють багатство внутрішніх перетворень літніх дійових осіб, шляхи їхнього самопізнання та самовідкриття. У підсумку можна стверджувати наявність пентади проблемно-семантичних та поетикальних аспектів вікової динаміки дискурсу старіння в американській драмі, яка складається з: 1) домінантного мотивного комплексу МК, вирішення якого відбувається як за допомогою моделі солідарність-конфлікт, так і за сприяння персонажів-медіаторів; 2) прийому «перегляду життя» як провідного інструменту збереження цілісності «я» у літньому віці, який реалізується різноманітними типами спогадів (за таксономією М. Менгена) та формує жанровий різновид п'єси-спогаду; 3) особливого простору геріатричних закладів, представленого двома антонімічними моделями (за У. Крібернегг), в контексті якого формується жанровий різновид «історії хвороби»; 4) у мотивному комплексі переплетіння еротико-танатичних первнів американські драматурги надають перевагу життєвому Еросу як уособленню активної позиції літніх персонажів у пізній зрілості; 5) «терапевтичної» ролі творчих імпульсів, що створює унікальний досвід старіння літніх персонажів-митців. Сподіваємося, що проведене дослідження цих аспектів на матеріалі драматургії США та Європи сприятиме вивченню дискурсу старіння в інших родо-жанрових системах національних літератур.

Кожна з проаналізованих площин збагачує усвідомлення гетерогенності літнього віку, репрезентованої індивідуальними авторами у різні історичні періоди. Розквіт літературознавчої геронтології дозволяє говорити про потужний розвиток галузі на фоні зростання середньої тривалості життя, розмаїття якого збагачує динаміка пізньої зрілості. Слідом за розробниками ЛГ М. Гуллетт, К. Вудворт, Е. Вайетт-Браун, Є. Стонсікайте перспективою розвитку галузі вбачаємо у поглибленому дослідженні творчості драматургів та загалом письменників у пізній зрілості, чії художні твори мо-

жуть демонструвати потенційно інші шляхи саморозуміння та самореалізації під час процесу старіння у порівнянні з ранніми періодами їхньої творчої діяльності. На відміну від емпіричних наук ЛГ пропонує ширшу інтерпретацію досвіду старіння та відповіді на питання, як сприймати цей період життя, а драматичні твори власною унікальною «мовою» надають цінну художню інформацію, яка сприятиме кращому розумінню діалектики старіння.

Бібліографія

1. Аверинцев С. Архетипы. *Мифы народов мира*: энциклопедия в 2-х т. М., 1991. Т. 1. С. 110–111.
2. Алексеєнко Т. Ф. Проблема цінностей в інтерпретації конфлікту батьків і дітей у теорії поколінь. *Педагогіка і психологія*. 2018. № 3. С. 68–76.
3. Ар'є П. Слава героям. *Баба Прися та інші герої*. Брустури: Дискурс, 2015. С. 97–187.
4. Ар'є П. На початку і наприкінці часів. *Баба Прися та інші герої*. Брустури: Дискурс, 2015. С. 15–95.
5. Аристотель. Риторика [Електронний ресурс]. URL: http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/ritoriki.txt_with-big-pictures.html (дата звернення: 01.05.2019).
6. Аристотель. Нікомахова етика [Електронний ресурс] / Αριστοτελουσ. Νθικα Νικομαχεια. – К.: Аквілон-Плюс, 2002. 480 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles__nicomachean_ethics__ua.htm (дата звернення: 01.05.2019)
7. Аристотель. Поетика / пер. Б. Тена. *Античні поетики* / упоряд.: М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота, 2007. 168 с.
8. Аристофан. Оси. *Комедії* / пер. В. Свідзінського. Харків: Фоліо, 2002. С. 163–238.
9. Аристофан. Хмари [Електронний ресурс] / пер. Б. Тена. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristophanes__clouds__ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).
10. Аръес Ф. Человек перед лицом смерти [Електронний ресурс]. М.: Прогресс–Прогресс-Академия, 1992. URL: http://yakov.works/history/18/general/e_0.htm (дата звернення: 05.05.2019).
11. Асмут Б. Вступ до аналізу драми. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2017. 220 с.
12. Бастль Б. Новий час. *Історія європейської ментальності*. Л.: Літопис, 2004. С. 263–271.
13. Батаєва К. В. Соціальна візуалістика і медіа-візуальність: навч. посібник. Київ: Кондор, 2017. 344 с.
14. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи / Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.

15. Башляр Г. Фрагменти поезики вогню / Пер. Р. В. Мардера. Харків: Фоліо, 2004. 143 с.

16. Беккет С. Не я [Електронний ресурс]. URL: <http://www.rulit.me/books/ne-ya-read-209795-1.html> (дата звернення: 01.05.2019).

17. Беккет С. Счастливые дни [Електронний ресурс] / пер. Н. Санниковой. *Театральная библиотека Сергея Ефимова*. URL: www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett_13.doc (дата звернення: 01.05.2019).

18. Беккет С. Чекаючи на Годо. Остання стрічка Краппа. Мюнхен: Сучасність, 1972. С. 89–99.

19. Бизё К. Рыданья. *Антология современной польской драматургии* / пер. с пол. и предисл. Р. Павловского. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 33–68.

20. Блинова М. П. Мотивная структура пьесы Тр. Леттса «Август: графство Осейдж». *КубГАУ: научный журнал*. 2015. № 110 (06). С. 1–11.

21. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. К.: «Четверта хвиля», 2006. 512 с.

22. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения [Електронний ресурс]. URL: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/brandes.txt> (дата звернення: 01.05.2019).

23. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. 816 с.

24. Бриглеб Т. Власть. *ШАГ-3. Новая немецкоязычная драматургия*. М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2008. С. 8–12.

25. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

26. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: Твердиня, 2017. 532 с.

27. Висоцька Н. «Істина в тому, що ми всі з'єднані між собою»: Драматургія Артура Міллера 1980–1990-х рр. *Всесвіт*. 2000. № 9–10. С. 136–143.

28. Висоцька Н. «Істина в тому, що ми всі з'єднані між собою...»: Артур Міллер у ХХІ столітті = The Truth Is We are All Connected: Arthur Miller at 100 [Електронний ресурс]. Електронні відео дані. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eLYrE5wN9EI>

&list=LLCeWu8UzBZr_Nl1jJMDoR7g&index=34 (дата звернення: 01.05.2019).

29. Висоцька Н. О. На перехресті цивілізацій: монографія. Київ: Київський державний лінгвістичний університет, 1997. 168 с.

30. Висоцька Н. Нові імена в драматургії США рубежу ХХ–ХХІ ст.: діалог традиції і сучасності. *Американські літературні студії в Україні*. 2014. № 8. С. 14–28.

31. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ–початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму: монографія. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2010. 456 с.

32. Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США. *Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання*: матеріали семінару. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. С. 167–197.

33. Висоцька Н. «Я» та «інший» в художньому світі драматургії А. Міллера 1980–1990-х років. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО*. 2000. Вип. 3 В. С. 395–400.

34. Вікова психологія: навч. посібник / М. В. Савчин, Л. П. Василенко. Київ: Академвидав, 2006. 360 с.

35. Вікова психологія: навч. посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 376 с.

36. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.

37. Гайдаш А. В. Джудіт Е. Барлоу. Інтерв'ю з драматургом Тіною Хау [Електронний ресурс]. Пер. з англ. А. Гайдаш. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2013. № 3–4. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/65> (дата звернення: 01.05.2019).

38. Гайдаш А. Композиційно-поетикальні особливості історичної драми Наомі Воллас «Внутрішнє море». *Гуманітарна освіта в технічних навчальних закладах*. К.: ДП «Інформ.-аналіт. агентство», 2009. Вип. 18. С. 144–149.

39. Гайдаш А. Мелодрама в американському театрі першої половини ХІХ ст.: п'єса А. К. Мойетт «Мода» (1850) / *Американські літературні студії в Україні*. Вип. 4 «Дискурс романтизму в літературі США». Київ: Факт, 2007. С. 170–175.

40. Гайдаш А. Особливості метатеатральності у п'єсі М. Едсон «W;t». *Актуальні проблеми філології та американські студії*: ма-

теріали III міжнар. наук.-практ. конф. (21–23 квітня 2010 р.) / ред.: А. Гудманян, О. Шостак. Київ: Вид-во Європ. ун-ту, 2010. С. 28–29.

41. Гайдаш А. В. Цикл «нетактовних» п'єс у драматургії Тіни Хау. *Американські літературні студії в Україні*. Ред. Н. Висоцька, Т. Денисова. Вип. 8. К.: Вид-чий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. С. 211–218.

42. Галлямова М. С. Национальное своеобразие английской драматургии XVIII века в литературе США до 1900 года [Электронный ресурс]. *Global international scientific analytical project*. URL: <http://gisap.eu/ru/node/16951> (дата обращения: 01.05.2019).

43. Гауптман Г. Перед заходом солнца [Электронный ресурс]. *Киевская городская библиотека*. URL: <http://lib.misto.kiev.ua/RXESY/GAUPTMAN/woshod.dhtml> (дата обращения: 01.05.2019).

44. Гауптман Н. Ткачи [Електронний ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/gauptman_g/text_0020.shtml (дата звернення: 01.05.2019).

45. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. 250 с.

46. Генис А. Беккет: поэтика невыносимого [Электронный ресурс]. *Радио Свобода*. 2003. 24 Января. URL: <https://www.svoboda.org/a/24200027.html> (дата обращения: 28.08.2016).

47. Герни А. Р. Любовные письма [Электронный ресурс]: Диалоги в двух частях / пер. Владимира Еремина. Москва 1999 г. URL: www.eryomin.ru/files/theatre/lubovnyye-pisma (дата обращения: 05.05.2019).

48. Гиленсон Б. А. Древняя Греция [Электронный ресурс]. *История античной литературы*. М.: Наука, 2002. Кн. 1. URL: http://oldevrasia.ru/library/Boris-Aleksandrovich-Gilenson_Istoriya-antichnoy-literatury-Kniga-1-Drevnyaya-Gretsiya/76 (дата обращения: 01.05.2019).

49. Голик С. В. Old Age як онтологічний феномен у філософських концепціях. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Сер.: Філологічні науки (мовознавство). 2017. № 8 (1). С. 53–56.

50. Голик С. В. Геронтологічний дискурс у науковому вимірі. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2017. Вип. 15. С. 38–41.

51. Голубовська І. О., Корольов І. Р. Актуальні проблеми сучасної лінгвістики. Київ: Київський університет ВГЦ, 2011. 223 с.

52. Гомбár Д. Третья эра. *Антология современной словацкой драматургии*: пер. со словац. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 425–504.

53. Грмек М. Д. Геронтология. Учение о старости и долголети [Электронный ресурс]. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1052996> (дата обращения: 01.05.2019).

54. Гуль М. Феномен пограниччя: соціокультурний аспект [Електронний ресурс]. *Цифровий архів Острозької академії*. URL: <http://eprints.oa.edu.ua/1354/> (дата звернення: 01.05.2019).

55. Гуревич П. С. Культурология: учебное пособие [Электронный ресурс]. М., 1996. URL: <http://www.philosophy.ru/iphras/library/gurevich.html> (дата обращения: 27.08.2018).

56. Гучмазова Л. Нет смерти для меня [Электронный ресурс]. *Ваш досуг*. М., 2003. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/7333/> (дата обращения: 01.06.2016).

57. Дельмар В. Дальше – тишина... [Электронный ресурс] / пер. с англ. и сценическая ред. К. Раппопорта. *Книжная полка*: сайт. URL: <http://bookworm-e-library.blogspot.com/2012/07/1978-vina-delmar-make-way-for-tomorrow.html> (дата обращения: 01.05.2019).

58. Денисов В. Долгий век мастера. Статья-исследование. О творческих устремлениях Артура Миллера и его месте в мировой драматургии. [Электронный ресурс]. М., 2002. URL: http://lit.lib.ru/d/denisow_wiktor_leonowich/cdolgii_vek_mastera.shtml (дата обращения: 01.05.2019).

59. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Києво-Могилянська академія, 2012. 487 с.

60. Денисова Т. Пуриганська традиція як плідна тенденція в літературі США. *Американські літературні студії в Україні*. Київ, 2004. Вип. 1: Пуриганська традиція в літературі США. С. 36–43.

61. Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова. М.: МАКС Пресс, 2014. 260 с.

62. Дьяченко Л. И. Аспекты сущности геронтологии в контексте социально-философского анализа. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*: науч. журн. Киров, 2009. № 3 (4). С. 21–24.

63. Дюрренматт Ф. Гостина старої дами: трагічна комедія [Електронний ресурс] / пер. з нім. Віри Вовк. *УкрЛіб*: б-ка укр.

літ. URL: <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=2988> (дата звернення: 01.05.2019).

64. Евріпід. Гіпполіт [Електронний ресурс] / пер. А. Содомори. *Ae Lib*. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/euripides__hippolytus__ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).

65. Евріпід. Медея [Електронний ресурс] / пер. Бориса Тена. *Ae Lib*. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/euripides__medea__ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).

66. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містериї. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ: Основи, 2001. 592 с.

67. Елліотт Е. Ці неупокорені пуритани, які вижили у канонічних війнах. *Американські літературні студії в Україні*. Київ, 2004. Вип. 1: Пуританська традиція в літературі США. С. 240–257.

68. Ермак Н. А. Педагогическая поддержка качества жизни людей пожилого возраста средствами художественного творчества: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. Ростов н/Д., 2009. 53 с.

69. Ермолаева М. В. Психология развития. 2-е изд. М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: МОДЭК, 2003. 376 с.

70. Ермолаева М. В. Структура эмоциональных переживаний в старости. *Мир психологии*. 1999. № 2. С. 123–133.

71. Есхіл. Агамемнон [Електронний ресурс] / пер. С. Апта. URL: http://lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil1_2.txt (дата звернення: 01.05.2019).

72. Есхіл. Перси [Електронний ресурс] / пер. з давньогрец. А. Содомори та Б. Тена. *УкрЛіб*: б-ка укр. літ. URL: <https://www.ukrplib.com.ua/books-zl/printout.php?id=111&bookid=0> (дата звернення: 01.05.2019).

73. Жулкевський С. Про інтеграцію літературознавчих досліджень. *Теорія літератури в Польщі*. Антологія текстів. др. пол. ХХ–поч. ХХІ ст. / Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. С. 251–283.

74. Заградник О. Соло для часов с боем. *Антология современной словацкой драматургии*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 79–136.

75. Залесова Н. М. Формирование и восприятие образа джентльмена в языке и культуре США [Електронний ресурс]: дис. ... канд. филолог. наук.: спец. 10.02.04 «Германские языки».

DisserCat: електрон. б-ка диссертаций. URL: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-i-vospriyatie-obraza-dzhentlmena-v-yazyke-i-kulture-ssha> (дата обращения: 30.01.2019).

76. Затонский Д. В наше время: книга о зарубежных литературах XX века. М.: Советский писатель, 1979. 432 с.

77. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX в. М., 1979.

78. Злобин Г.П. Пограничье Эдварда Олби. *Смерть Бесси Смит и другие пьесы*. М.: Прогресс, 1976. С. 275–308.

79. Зорницький А. В. Драматургія в історико-культурному контексті (на матеріалі творчості Теннессі Уільямса): автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.06. Донецьк, 2007. 20 с.

80. Изотова И.С. Проблема смерти в испанской культуре: от истоков до современности: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13. М., 2012. 29 с.

81. Ильин Е.П. Психология взрослости. СПб.: Питер, 2012. 544 с.

82. Йонеско Е. Стільці: Трагічний фарс [Електронний ресурс] / пер. з фр. О. Коломієць, Л. Шевченко. *CoolLib*. URL: <https://coollib.com/b/334262> (дата звернення: 01.05.2019).

83. Ібсен Г. Пер Гінт [Електронний ресурс] / пер. М. Голубця. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/pergintdramatych00ibseuoft> (дата звернення: 01.05.2019).

84. Калшед Д. Внутренний мир травмы. Архетипические защиты личностного духа. М.: Академический Проект, 2007. 368 с.

85. Каплан А.В. Травматология пожилого возраста. М.: Медицина, 1977. 351 с.

86. Катаев В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова: (В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам). М.: Изд-во МГУ, 1998. 112 с.

87. Кессель М. Смерть. Новый час. *Історія європейської ментальності* / ред. П. Дінцельбахер; пер. з нім. В. Камянець. Львів: Літопис, 2004. С. 305–319.

88. Кірнос І. Економічна активність людей похилого віку: різноманіття ракурсів [Електронний ресурс]. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Економіка і менеджмент. Одеса, 2017. Вип. 25–2. С. 72–77. URL: <http://www.vestnik-econom.tgu.od.ua/journal/2017/25-2-2017/17.pdf> (дата звернення: 01.05.2019).

89. Клековкін О. Ю. Античний театр: навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів культури і мистецтв I–IV рівня акредитації. Київ: Арттек, 2004. 208 с.

90. Климачек В. Гипермаркет. *Антология современной словацкой драматургии*: пер. со словацкого. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 361–424.

91. Коваленко Г. Американская fuga в стиле джаза (пьеса Трейси Леттса «Август: округ Осейдж»). *Американські літературні студії в Україні*. 2014. № 8. С. 177–190.

92. Ковбасенко Ю. І. Антична література: навч. посіб. 3-тє вид., випр. та доповн. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2014. 256 с.

93. Козменко В. Буковинка Віра Маковії пише п'єси, які перемагають на фестивалях. *Pogliad.ua*: веб-сайт. URL: <https://pogliad.ua/news/chernivtsi/bukovinka-vira-makoviy-pishe-p-esi-yaki-peremagayut-na-festivalyah-211290> (дата звернення: 01.05.2019).

94. Компас: посібник з освіти в області прав людини за участі молоді [Електронний ресурс]. Council of Europe: сайт. URL: <https://www.coe.int/uk/web/compass/disability-and-disablism> (дата звернення: 01.05.2019).

95. Коренева М. М. Драматургия. *История литературы США*: в 6 т. 1997–2014. Т. 3. С. 513–556.

96. Коренева М. М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. М.: Наука, 1990. 336 с.

97. Костяев С. С. Старение населения и система здравоохранения в США. *Экономические и социальные проблемы России*: зб. наук. пр. М.: РАН. ИНИОН, 2013. С. 124–147. (Старение населения: Социально-экономические последствия, № 2).

98. Котвіцька А. А., Пастухова О. А. Історія становлення та розвитку геронтології та геріатрії [Електронний ресурс]. С. 97–105. URL: https://www.researchgate.net/profile/Staslava_Yordanova/publication/269401167_LEGISLATION_FRAMEWORK_PHARMACY_POLICIES_FOR_PROVISION_OF_PHARMACEUTICAL_CARE_SERVICE_IN_BULGARIA/links/5489bc830cf225bf669c71e5/LEGISLATION-FRAMEWORK-PHARMACY-POLICIES-FOR-PROVISION-OF-PHARMACEUTICAL-CARE-SERVICE-IN-BULGARIA.pdf (дата звернення: 05.05.2019).

99. Кочарян А. С., Лисеная А. М. Психология переживаний: учеб. пособие / ХНУ им. В. Н. Каразина. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2011. 222 с.

100. Кошелев А. Д. Кризис когнитивной науки и его объяснение с позиций общей теории развития. *Дифференционно-интеграционная теория развития*. Кн. 2 / Сост. и ред.: Н. И. Чуприкова, Е. В. Волкова. М.: Языки славянской культуры: Знак, 2014. С. 235–246.

101. Крайг Г., Бокум Д. Психология развития. 9-е изд. СПб.: Питер, 2005. 940 с.

102. Крайніков Е. В. Геронтологія: словник-довідник. Київ: Паливода О. В., 2010. 352 с.

103. Красило А. И. Психологическое консультирование посттравматических состояний: учебное издание. М.: Московский психолого-социальный институт, 2004. 96 с.

104. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: автореф. дис. ... д-ра филолог. наук: 10.01.08. М., 2011. 54 с.

105. Кривицька О. Дискурс пограниччя в соціокультурних дослідженнях: теоретико-методологічні аспекти. *Наукові записки ІПі-ЕНД ім. Ф. Е. Курбаса НАН України*, 2015. Вип. 4 (78). С. 173–197.

106. Кружков Г. М. Переводя «Короля Лира». *Знание. Понимание. Умение: К 450-летию Уильяма Шекспира*. 2014. № 2. С. 249–263.

107. Кружков, Г. Синхронизмы в поэзии. Эссеистика и критика. *Журнальный зал*. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/5/kr13.html> (дата обращения: 01.05.2019).

108. Лазарева Л. П. Геронтология: Курс лекций [Электронный ресурс]. 2002. URL: http://edu.dvgups.ru/METDOC/CGU/PSYHOLOG/GERONTOL/METHOD/K_LEK/LAZAREVA/UP.HTM (дата обращения: 01.05.2019).

109. Лакан Ж. Этика психоанализа. *Семинары*. Книга VII (1959–60). М.: Гнозис; Логос. 2006. 416 с.

110. Левинсон А. Старость как институт. [Электронный ресурс]. *Отечественные записки*. 2005. № 3 (24). URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/3/starost-kak-institut> (дата обращения: 01.05.2019).

111. Левченко О. М. Жанрові особливості сімейної драми Трейсі Леттса «Серпень: округ Осейдж». *Вісник Житомирського державного університету*. 2015. Випуск 4 (82): Філологічні науки. С. 60–64.

112. Левчук Я. Прем'єра вистави «Буна» сучасного українського драматурга Віри Маковій в Києві [Електронний ресурс].

Драматург: сайт. URL: dramaturg.org.ua/премера-вистави-буна-сучасного-укр/#axzz5NfvffMZr (дата звернення: 01.05.2019).

113. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с немец., вступ. статья и комментарии Натальи Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

114. Липпман У. Стереотипы / *Общественное мнение*. Пер. с англ. Т. В. Барчуновой. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. С. 95–108.

115. Литовська О. В. Комедія Арістофана як відкрита форма і становлення європейської комедійної традиції: автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2013. – 20 с.

116. Література західноєвропейського середньовіччя: навч. посібник для студентів гуманітарних факультетів з курсу «Історія зарубіжної літератури» / під ред. Н. О. Висоцької. Вінниця, НОВА КНИГА, 2003. 464 с.

117. Лотман Ю. Текст у тексті. *Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька. Львів: Літопис, 1996. С. 428–441.

118. Лучинский Ю. В. Эдгар По vs Анна Моуатт: забытые имена американской сцены. *Актуальные подходы и современные исследования: межвуз. сб. науч. тр.* / Курск. гос. ун-т. 2017. Вып. 9. С. 211–223.

119. Макаренко Ю. Г. «Театр абсурду» в пізній творчості Едварда Олбі: дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2011. 224 с.

120. Макдона М. Каліка з Інішмаану / пер. з англ. Віктор Морозов, ред. Павло Юров та ДрамПортал; Courtesy of British Council in Ukraine.

121. Маковій В. І. Буна. Драма на три дії [Електронний ресурс]. *Teatre*: театральний портал. URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/buna-vira-makovij/> (дата звернення: 01.05.2019).

122. Марелл Дж. Смех лангусты [Электронный ресурс]. *Театральная библиотека Сергея Ефимова*. URL: www.theatre-library.ru/files/m/marell/marell_1.doc (дата обращения: 01.05.2019).

123. Маркелова С. Особливості художніх образів у п'єсах театру абсурду. *Гуманітарна освіта в технічних навчальних закладах: зб. наук. пр.* Київ: Університет «Україна», 2011. Вип. 22. С. 165–178.

124. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. *Литературные архетипы и универсалии*. М.: РГГУ, 2001. С. 73–149.

125. Менандр. Відлюдник [Електронний ресурс] / пер. А. Содомори. *Ae Lib*. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/menander__dyscolus__ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).

126. Менчелл А. Девичник над вечным покоем [Электронный ресурс] / пер. М. Барского. *Ru Lit*. URL: <http://www.rulit.me/books/devichnik-nad-vechnym-rokoem-read-414021-1.html> (дата обращения: 01.05.2019).

127. Метерлинк М. Слепые. URL: <http://lib.ru/PXESY/METERLINK/m2.txt> (дата обращения: 01.05.2019).

128. Метерлінк М. Неминуча / пер. Л. Українки. *Зібрання творів у 12 томах*. Київ: Наукова думка, 1977. Т. 6. С. 221–236.

129. Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. / Ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1: А–К. 671 с.

130. Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги. М.: Искусство, 1967. 176 с.

131. Мірошниченко Л. Я. Жанровий «зсув»: жіноча проза Доріс Лессінг 1970–80-х років у контексті Reifungsroman. *Літературознавчі студії*. 2018. Вип. 4 (55). 129–138.

132. Мовчан М. М. Лабіринти страху старості: проблеми і перспективи. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2013. № 53. С. 77–88.

133. Молчанова О. Н. Специфика Я-концепции в позднем возрасте и проблема психологического витаукта. *Мир психологии*. 1999. № 2. С. 133–141.

134. Нора П. США: пам'ять країни без пам'яті. *Теперішнє, нація, пам'ять* / пер. з фр. А. Рєпи. Київ: КЛІО, 2014. С. 204–217.

135. О'Ніл Ю. Кохання під берестками. *Вибрані твори*. Тернопіль: Мандрівець, 2008. С. 70–118.

136. Олби Э. Всё кончено [Электронный ресурс]. *OCR Longsoft*: электрон. библи. URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/olbi-all_overls_1.htm (дата обращения: 01.05.2019).

137. Олби Э. Три высокие женщины [Электронный ресурс] / Эдвард Олби. URL: http://samlib.ru/m/marholia_r_m/triwysokiezhenshiny.shtml (дата обращения: 01.05.2019).

138. Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: учеб. пособие. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004. 140 с.

139. Павлова Н., Седельник В. Швейцарские варианты: Литературные портреты. М.: Советский писатель, 1990. 320 с.
140. Павловский Р. Краткая история польской революции (в драматургии). *Антология современной польской драматургии*. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 7–32.
141. Палья К. Личины сексуальности / ред. и автор послесл. С. Никитин. Екатеринбург, 2006.
142. Парахонская Г. А. Пожилой человек в семье [Электронный ресурс]. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/852/792/1219/009.PARAKHONSKAYA.pdf> (дата обращения: 01.05.2019).
143. Патрик Дж. Дорогая Памела (Или как пришить старушку) [Электронный ресурс]. *Мета*: электрон. библиотечка. URL: <http://testlib.meta.ua/book/67754/read/> (дата обращения: 01.05.2019).
144. Патрик Дж. Муж для Памелы [Электронный ресурс]. *Мета*: электрон. библиотечка. URL: <http://testlib.meta.ua/book/303069/read/> (дата обращения: 01.05.2019).
145. Патрик Дж. Странная миссис Севидж. Комедия в 2-х действиях [Электронный ресурс] / пер. с англ. Тамары Блантер. 1966. *Театральная библиотека*. URL: www.theatre-library.ru/files/p/patrik/patrik_2.doc (дата обращения: 01.05.2019).
146. Пинтер Г. На безлюдье [Электронный ресурс] / пер. В. Муравьева. *Readli.net*. URL: <http://readli.net/na-bezlyude/> (дата обращения: 01.05.2019).
147. Плавт Т. М. Скарб [Электронный ресурс]. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1001529/Plavt_-_Skarb.html (дата звернення: 05.05.2019).
148. Плавт Т. М. Близнюки / переклад з латинської Юрія Мушака. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studfiles.net/preview/5114730/>
149. Платон. Бенкет [Електронний ресурс] / пер. з давньогр. і коментарі Уляна Головач, вступна стаття Джованні Реале. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету. 2005. URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Plato/Benket_dvomovnyu.pdf (дата звернення: 05.05.2019).
150. Платон. Держава / пер. з давньогр. Д. Коваль. Київ: Основи, 2000. 355 с.
151. Платон. Парменид [Электронный ресурс]. *Psylib*. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/24parme.htm> (дата обращения: 01.05.2019).

152. Покидько Г.С. Модифікація жанру сімейного роману в творчості Енн Тайлер: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний лінгвістичний ун-т. К., 2007. 231 с.

153. Порсева Х.О. Психологічні особливості ціннісних орієнтацій осіб похилого віку: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. Київ, 2005.

154. Пригодій С. М., Зіневич В.В., Матасова Ю.Р., Яковенко І.В. Архетипна критика американської літератури: навч. посібник. Сімферополь: Кримський Архів, 2008. 254 с.

155. Протасова Г. Павло Ар'є. Баба Пріся та інші герої [Електронний ресурс]. *Критика*. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/baba-prisyu-ta-inshi-heroyi> (дата звернення: 01.05.2019).

156. Прухневский М. Люцина и её дети. *Антология современной польской драматургии* / пер. с пол., автор предисл. Романа Павловского. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 463–508.

157. Редько А.М. Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления. *Молодой ученый*. 2011. № 5, т. 2. С. 157–161.

158. Решетников М.М. Психическая травма. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2006. 322 с.

159. Робак В.Є. Соціально-геронтологічні аспекти сприйняття старості в епоху Середньовіччя. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Педагогіка. 2013. № 1. С. 72–77.

160. Ружевич Т. Смешной старичок: комедия в 2-х картинах [Электронный ресурс] / пер. с пол. Юрия Лоттина. *Самиздат*. URL: http://samlib.ru/l/lottin_j/06.shtml (дата обращения: 01.05.2019).

161. Ружевич Т. Старая дама высиживает [Электронный ресурс] / пер. с пол. Юрия Лоттина. *Театральная библиотека Сергея Ефимова*. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/r/ruzhevich_tadeush (дата обращения: 01.05.2019).

162. Ружмон Д. Любов і західна культура / пер. з фр. Ярина Тарасюк. Львів: Літопис, 2000. 304 с.

163. Рязанцева Т. Стихія в системі. Європейська метафізична поезія XVII–першої половини ХХ ст.: мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика. Київ: Ніка-Центр, 2014. 356 с.

164. Санаева Г.Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 2009. 20 с.

165. Сартр Ж.-П. Затворники Альтоны: пьеса в пяти актах [Электронный ресурс]. *Royallib.com*: электрон. библиотечка. URL: https://royallib.com/book/sartre_ganpol/zatvorniki_altoni.html (дата обращения: 01.05.2019).

166. Свербілова Т. Такі близькі – такі далекі...: Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики. Черкаси: МАКЛАУТ, 2011. 560 с.

167. Свято Р. Нові горизонти «Золотих воріт», або з МакДонахом не розслабишся [Електронний ресурс]. *КіноТеатр*. 2015. № 6. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1820 (дата звернення: 01.05.2019).

168. Семиліт М. В., Яремчук О. В. Концепція життєвого шляху у контексті теорії колективної травми [Електронний ресурс]. URL: <http://forum.onu.edu.ua/index.php?topic=5057.0;wap2> (дата звернення: 03.02.2015).

169. Смолькин А. А. Медицинский дискурс в конструировании образа старости. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2007. № 10 (2). С. 134–141.

170. Смолькин А. А. Межпоколенческие конфликты в повседневной жизни [Электронный ресурс]. *Социологические исследования*. 2010. № 11. С. 110–114. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2011/03/01/1214893763/Smolkin.pdf> (дата обращения: 03.02.2015).

171. Сонді П. Теорія сучасної драми / пер. з нім. М. Ліпісі-віцького, С. Соколовської. Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. 132 с.

172. Софокл. Антігона [Електронний ресурс] / пер. Б. Тен. *Ae Lib*. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/sophocles_antigone_ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).

173. Софокл. Едіп в Колоне [Электронный ресурс] / пер. С. Шервинского. *Lib.Ru*. URL: http://lib.ru/POEEAST/SOFOKL/sofokl4_1.txt (дата обращения: 01.05.2019).

174. Софокл. Трагедії / пер. з давньогр. А. Содомори та Б. Тена; передм. А. Білецького. Київ: Дніпро, 1989. 303 с.

175. Софокл. Цар Едіп [Електронний ресурс] / пер. Б. Тен. *Ae Lib*. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/sophocles_oedipus_tyranus_ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).

176. Спуск с горы Морган [Электронный ресурс]. *TimeOut*. URL: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/935> (дата обращения: 01.05.2019).

177. Старикова М. М. Стереотипы старости и старения. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Серия: Социальные науки. № 2 (22), 2011. С. 43–50.

178. Старосельская Н. Трагедия сознания [Электронный ресурс]. *Журнальный зал*. 2005. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/12/sta8.html> (дата обращения: 01.05.2019).

179. Стриндберг А. Соната призраков [Электронный ресурс]. *Театральная лаборатория Вадима Максимова*. URL: <http://teatr-labor.info/wp/wp-content/uploads/2013/03/avgust-strindberg-sonata-prizrakov.pdf> (дата обращения: 01.05.2019).

180. Суриков И. Е., Ленская В. С., Соломатина Е. И., Таруашвили Л. И. История и культура Древней Греции: энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Сурикова. М.: Языки славянских культур, 2009. 792 с.

181. Сухомлинов О. М. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему. Донецьк: Юго-Восток Лтд, 2008. 212 с.

182. Теренций П. А. Свекровь [Электронный ресурс] / пер. с латин. А. В. Артюшкова. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/TERENCIJ/teren1_5.txt (дата обращения: 01.05.2019).

183. Теренцій П. А. Форміон [Электронный ресурс] / пер. Ю. Мушака. *Ae Lib*. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/terentius__phormio__ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).

184. Тополь О. В. Філософія похилого віку: екзистенційний та соціокультурний вимір: дис. ... д-ра філософ. наук: 09.00.03 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2013. 392 с.

185. Третьяков В. Когнитивная наука о литературе [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tr38.html> (дата обращения: 01.05.2019)

186. Уайлдер Т. Долгий рождественский обед [Электронный ресурс] / пер. С. Черкасского. URL: <https://predanie.ru/uaylder-tornton-thornton-niven-wilder/book/199397-dolgiy-rozhdestvenskiy-obed/> (дата обращения: 01.02.2019)

187. Уильямс Т. Несъедобный ужин [Электронный ресурс] / пер. П. Мелковой. *Киевская городская библиотека*. URL: <http://lib.misto.kiev.ua/PXESY/WILLIAMS/supper.dhtml> (дата обращения: 01.05.2019).

188. Уильямс Т. Пропаший [Электронный ресурс]. *Самиздат*. URL: http://samlib.ru/s/sedow_a_p/misterparadiseandotherone-actplays.shtml (дата обращения: 01.05.2019).

189. Уильямс Т. Сладкоголосая птица юности [Электронный ресурс] / пер. с англ. В. Вульфа и А. Дорошевича. URL: <http://lib.ru/PXESY/WILLIAMS/ptica.txt> (дата обращения: 01.05.2019).

190. Уильямс Т. Стекланный зверинец [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/PXESY/WILLIAMS/zverines.txt> (дата обращения: 01.05.2019).

191. Український театр / голов. ред. Н. Соколенко. 2016. № . 3. 48 с.

192. Ушакин С. «Нам этой болью дышать»? *Травма: Пункты*: сб. ст. / Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 5–41.

193. Фарина У.О. Особливості перекладу драм Юджина О'Ніла на українську, російську та польську мови: порівняльно-літературознавчий аспект: дис. ... канд. філолог. наук.: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Тернопіль, 2011. 243 с.

194. Філоненко О. Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо». *Ренесансні студії*. 2010. Вип. 14–15. С. 273–286.

195. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращук. Київ: Основи, 1998. 709 с.

196. Харвуд Р. Квартет [Електронний ресурс] / пер. с англ. Романа Мархолиа. URL: http://samlib.ru/m/marholia_r_m/kwartetronalxdharwud.shtml (дата звернення: 01.05.2019).

197. Хоменко К. «Баба Пріся» Павла Ар'є [Електронний ресурс]. *Live Journal*. URL: <https://theater-kiev.livejournal.com/26332.html> (дата звернення: 01.05.2019).

198. Цицерон М. Т. О старости. О дружбе. Об обязанностях [Электронный ресурс] / пер. с латин. и комментарии В.О. Горенштейна. М.: Наука, 1993. URL: <http://ancientrome.ru/antlitrt.htm?a=1423060633> (дата обращения: 01.05.2019)

199. Чехов А. Вишневый сад. Комедия в четырёх действиях. *Полное собрание сочинений в 18 томах*. Москва: Наука, 1986. Т. XIII: Пьесы. С. 195–254.

200. Чехов А. Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни в четырёх действиях. *Полное собрание сочинений в 18 томах*. М.: Наука, 1986. Т. XIII: Пьесы. С. 61–116.

201. Чехов А. Лебединая песня (Калхас). *Полное собрание сочинений в 18 томах*. М.: Наука, 1986. Т. XI: Пьесы. С. 205–215.

202. Чехов А. Чайка. Комедия в четырёх действиях. *Полное собрание сочинений в 18 томах*. М.: Наука, 1986. Т. XIII: Пьесы. С. 3–60.

203. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.

204. Шевчук О. Пограниччя як соціокультурне явище. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Культурологія». Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип. 6. С. 87–94.

205. Шекспир У. Генріх V / пер. Віктора Ружицького. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1259> (дата звернення: 05.05.2019).

206. Шекспір В. Буря [Електронний ресурс] / пер. Миколи Бажана. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=1239> (дата звернення: 02.05.2019).

207. Шекспір В. Король Лір [Електронний ресурс] / пер. з англ. М. Рильського. *Ae Lib*. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/shakespeare__king_lear__ua.htm (дата звернення: 01.05.2019).

208. Шекспір В. Король Лір. Трагедії. Сонети / пер. з англ. Максима Рильського. Київ: Веселка, 1993. С. 269–396.

209. Шекспір В. Ромео і Джульєта. Трагедії. Сонети / пер. з англ. І. Стешенко. Київ: Веселка, 1993. С. 23–134.

210. Шекспір В. Як вам це сподобається [Електронний ресурс] / пер. О. Мокровольський. *Портфель*: сайт. URL: http://portfel.info/dir/sh/shekspir_viljam/jak_vam_se_spodobaetsja/212-1-0-1503 (дата звернення: 01.05.2019).

211. Шестакова Э. Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект. *Критика и семиотика*. 2014. № 20. СО РАН: Институт филологии. С. 58–72.

212. Шипилов А. В. «Старость» в прошлом и настоящем. Возраст и общество: старость как социокультурный феномен [Электронный ресурс]: материалы научно-практ. конф. Воронеж: НПИОЦ, 2005. С. 96–103. URL: www.culturalnet.ru/main/getfile/1135 (дата обращения: 02.05.2019).

213. Эмерсон Р. Эссе. Уолден, или Жизнь в лесу / Г. Торо; пер. с англ., вступ. ст. Н. Покровского. М.: Худож. лит. 1986. 639 с.

214. Эриксон Э. Г. Детство и общество. [Электронный ресурс] / Пер. с англ. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. 592 с. URL: http://pedlib.ru/Books/1/0154/1_0154-1.shtml (дата обращения: 01.05.2019).

215. Эсслин М. Сэмюэль Беккет. В поисках себя. *Театр абсурда* / пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 31–94.

216. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. 384 с.

217. Ярхо В. Н. Комментарии [Электронный ресурс]. *Комедии* / Теренций. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/terentius__phormio__ua.htm (дата обращения: 01.05.2019).

218. Яковенко С. Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант. *Studia methodologica*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. Вип. 24. С. 148–155.

219. Age. Online etymology dictionary [Electronic resource]. URL: <http://www.etymonline.com/index.php?term=age> (application date: 01.05.2019).

220. Albee E. American Dream [Electronic resource]. URL: http://mark.levengood.people.cpsc.edu/HIS132/LessonDocs/Albee_AmericanDream.pdf (application date: 01.05.2019).

221. Albee E. The Sandbox [Electronic resource]. URL: <http://bentonenglish.com/wp-content/uploads/2014/03/sandboxetext.pdf> (application date: 01.05.2019).

222. America's Lost Plays: Man and wife & other plays by A. Daly / ed. by Catherine Sturtevant. Vol. XX. Princeton: Princeton University Press, 1942. 407 p.

223. Asher L. Lateness in King Lear. *The Yale Journal of Criticism*. 2000. Vol. 13, No. 2. P. 209–228.

224. Barnes C. Stage: 'All Over', Albee's Drama of Death, Arrives [Electronic resource]. *Web Archive*. URL: http://www.nytimes.com/books/99/08/15/specials/albee-allover.html?_r=1 (application date: 01.05.2019).

225. Barnett C. Dialectic and the Drama of Naomi Wallace. *Southern Women Playwrights: New Essays in Literary history and Criticism* / ed. by Robert L. McDonald and Linda Rohrer Paige. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001. P. 154–168.

226. Bartling H. A master-planned community as heterotopia (The Villages, Florida). *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society* / ed. by: Michiel Dehaene, Lieven De Caeter. London: Routledge, 2008. P. 165–177.

227. Bazin, V., White, R. Generations: Women, Age, and Difference. *Studies in the Literary Imagination*. 2006. Vol. 39, No. 2. P. 1–11.

228. Bearon L. Successful Aging: What Does the Good Life Look Like? [Electronic resource]. *The Forum*. 1996. Vol. 1., No. 3. URL: <http://www.ncsu.edu/ffci/publications/1996/v1-n3-1996-summer/successful-aging.php> (application date: 01.05.2019).

229. Beauvoir S. *The Coming of Age*. New York: W. W. Norton and Company, 1996. 585 p.

230. Beckerman M. Arts. *Encyclopedia of Ageism*. New York: The Haworth Pastoral Press, 2005. P. 40–41.

231. Beckett S. Krapp's Last Tape [Electronic resource]. URL: <https://msu.edu/~sullivan/BeckettKrapp.html> (application date: 01.05.2019).

232. Bengston V. L., Putney N. M., Johnson M. L. The problem of theory in gerontology today. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing* / ed. by Malcolm L. Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 3–20.

233. Berry D. *The Whales of August*. New York: Dramatists Play Service, 1984. 64 p.

234. Berstein R. France Jails 2 in Odd Case of Espionage [Електронний ресурс]. *The New York Times*. May 11, 1986. URL: <https://www.nytimes.com/1986/05/11/world/france-jails-2-in-odd-case-of-espionage.html> (application date: 01.05.2019).

235. Bigsby C. *Contemporary American Playwrights*. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 440 p.

236. Bird C. *Lives of Our Own: Secrets of Salty Old Women*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1995. P. 338.

237. Bogard T. The Tyro: A Wife for a Life [Електронний ресурс]. / *Contour in Time: Plays by Eugene O'Neill*. Revised Edition. New York: Oxford University Press, 1988. URL: http://www.eoneill.com/library/contour/tyro/wife_for_life.htm (дата звернення: 01.05.2019).

238. Bond J. Living arrangements of elderly people. *Ageing in society: an introduction to social gerontology* / ed. by John Bond, Peter Coleman. London: Sage Publications, 1990. P. 161–180.

239. Borkowska E. Взрослые и старики перед смертью в рассказах А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» и «Человек в футляре». *Inskrypsje. Polrocznik*. 2018. R.VI.Z.1(10). P. 181–189.

240. Borreca A. Mapping *The Inland Sea*: Naomi Wallace's British epic drama. *The theatre of Naomi Wallace: Embodied dialogues* / ed. by S. T. Cummings, E. Stevens Abbitt. New York: Palgrave Macmillan, 2013. P. 117–125.

241. Boucicault D. Dot. *America's Lost Plays: Forbidden fruit and other plays, by Dion Boucicault*. Vol. I. Princeton: Princeton University Press, 1940. P. 112–149.

242. Boyda J. A Time to Die: Aging and the Narrative Imperative: PhD diss., University of Southern California, 2011. 275 p.

243. Brantley B. Portrait of Working Girls Who Are Girls No More [Electronic resource]. *The New York Times*. URL: http://www.nytimes.com/2004/09/27/theater/reviews/portrait-of-working-girls-who-are-girls-no-more.html?_r=0 (application date: 28.04.2019).

244. Brantley B. Stopped and a Bit Slow, but Still Standing Tall [Electronic resource]. *The New York Times*. URL: <http://www.nytimes.com/2010/10/26/theater/reviews/26driving.html> (application date: 28.04.2019).

245. Burger R. E. Who Cares for the Aged? [Electronic resource]. *The Unz Review: an Alternative Media Selection*. URL: <https://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1969jan25-00014?View=PDF> (application date: 28.04.2019).

246. Butler R. Age-Is: Another Form of Bigotry. *The Gerontologist*. 1969. Vol. 9, No. 4. Cary: Oxford UP. P. 243–246.

247. Butler R. N. Why survive? Being old in America. N.Y.: Harper and Row, 1975. 512 p.

248. Butler R. N. Life Review [Electronic resource]. *Encyclopedia.com*. URL: <http://www.encyclopedia.com/education/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/life-review> (application date: 02.02.2019).

249. Byer C. O., Shainberg. L. W. *Dimensions of Human Sexuality*. Boston: McGraw-Hill, 1994. 672 p.

250. Bytheway B. Ageism. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing* / ed. by Malcolm L. Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 338–345.

251. Calasanti T. Ageism, Gravity, and Gender: Experiences of Aging Bodies. *Generations*. 2005. Vol. 29, No. 3. P. 8–12.

252. Calasanti T. New directions in feminist gerontology: An introduction. *Journal of Aging Studies*. 2004. Vol. 18. P. 1–8.

253. Carlson S. L. Comic Textures and Female Communities 1937 and 1977: Clare Boothe and Wendy Wasserstein. *Modern American Drama: the Female Canon* / ed. by June Schlueter. L. and Toronto: Associated UP, 1990. P. 207–217.

254. Chivers S. The Literary Potential of Old Age in Simone de Beauvoir, «The Stone Angel», and new Canadian narratives: PhD diss., McGill University, 2000. 273 p.

255. Clark M. Aging Queens in/and Shakespeare's Drama: PhD diss., the City University of New York, 1997. 221 p.

256. Coble E. The Velocity of Autumn. N. Y.: Dramatists Play Service, Inc., 2014. 41 p.

257. Coburn D.L. The Gin Game. A Tragi-Comedy in Two Acts. London: Samuel French, 1977. 72 p.

258. Cohen-Shalev A. Both worlds at once: art in old age. Lanham, MD: University Press of America, 2002. 171 p.

259. Cole T.R. The Journey of life. A Cultural History of Aging in America. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 260 p.

260. Coleman P. G. Adjustment in Later Life. *Ageing in society: an introduction to social gerontology* / ed. by John Bond, Peter Coleman. London: Sage Publications, 1990. P. 89–122.

261. Coleman P. Reminiscence: developmental, social and clinical perspectives. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing* / ed. by Malcolm L. Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 301–309.

262. Coudin G., Alexopoulos T. 'Help me! I'm old!' How negative stereotypes create dependency among older adults. *Aging and Mental Health*. 2010. Vol. 14, No. 5. P. 516–523.

263. Crawford M. L. Robert Munford (d. 1783) [Electronic resource]. *Encyclopedia Virginia*. URL: https://www.encyclopediavirginia.org/Munford_Robert_d_1783 (application date: 01.05.2019).

264. Cummings S. T. Introduction: The Discourse of the Body. *The theatre of Naomi Wallace: Embodied dialogues* / ed. by S. T. Cummings, E. Stevens Abbitt. New York: Palgrave Macmillan, 2013. P. 1–16.

265. Day G.M. The Experience of Aging as Depicted in the Outstanding American Novels of 1968–1986: PhD diss., Texas A&M University, 1989. 409 p.

266. D'Costa K. Spin Cycle: The Social Realm of the Laundromat. January 21, 2013. [Electronic resource]. *Scientific American*. URL: <http://blogs.scientificamerican.com/anthropology-in-practice/2013/01/21/spin-cycle-the-social-realm-of-the-laundromat/> (application date: 01.05.2019).

267. DeFalco A. Uncanny Subjects: Aging in Contemporary Narrative. Columbus: The Ohio State University Press, 2009. 154 p.

268. Demontis L. Comparative Analysis of Medieval and Modern Scientific Research on Ageing Reveals Many Conceptual Similarities. *Gerontology & Geriatric Research*. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.4172/2167-7182.1000216>

269. Domínguez-Rué E. In Their Blooming Sixties: Aging as Awakening in Amanda Cross' An Imperfect Spy and The Puzzled Heart. *The European Journal of life Writing*. 2012. Vol. I. P. 1–21.

270. Donow H.S. The Two Faces of Age and the Resolution of Generational Conflict [Electronic resource]. *The Gerontologist*. 1994. Vol. 34, Issue 1. P. 73–78. URL: <https://0-doi-org.wam.leeds.ac.uk/10.1093/geront/34.1.73> (date of the application: 02.05.2019).

271. Dziuba J. Восприятие старости и изображение персонажа-старика из XVIII века в русской литературе. *Slavica Wratislaviensia*. 2016. No. 163. Wrocław, 2016. P. 59–69.

272. Eagleton T. *Literary Theory: An Introduction*. 2nd ed. Minnesota: the University of Minnesota Press, 1996. 234 p.

273. Edelstein S. *Adulthood and Other Fictions: American Literature and the Unmaking of Age*. Oxford Scholarship Press, 2019.

274. Edson M. W; t/ N.Y.: Faber and Faber, Inc., 1999. 85 p.

275. Elmhindi A. *The Literary and Cultural Representations of Old Age in the Works of Angus Wilson: A Critical Theory Approach*: PhD diss., University of Manchester, 2006. 251 p.

276. Epstein G. At the intersection: configuring women's differences through narrative in Norman's. *Third and Oak: The Laundromat / Norman Marsha / ed. by Linda Ginter Brown*. N. Y. & L.: Garland Publishing, 1996. P. 27–46.

277. Erikson E. H., Erikson J. M., Kivnick H. Q. *Vital Involvement in Old Age*. New York; London: W. W. Norton & Co., Inc., 1986. 352 p.

278. Everett M. A. «The Inland Sea» at Macalester College: A great U.S. premiere in our own backyard. *Twin Cities Daily Planet*. 2011. November 18. [Electronic resource]. URL: <http://www.tcdailyplanet.net/inland-sea-macalester-college-review> (application date: 01.05.2019).

279. Facts and fictions about an aging America [Electronic resource]. URL: <https://www.macfound.org/media/files/AGING-CONTEXTS-FACTFICTION.PDF> (application date: 01.05.2019).

280. Falcus S. *Literature and Ageing*. *Routledge Handbook of Cultural Gerontology / ed. by Julia Twigg and Wendy Martin*. London and N.Y.: Routledge Taylor and Francis Group, 2015. P. 53–60.

281. Falkner T.M. The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy. Norman: University of Oklahoma Press. 1995. 342 p.

282. Favorini A. Some Memory Plays Before the 'Memory Play'. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2007. XXII(1). P. 29–52.

283. Featherstone M., Hepworth M. Images of ageing. *Ageing in society: an introduction to social gerontology* / ed. by John Bond, Peter Coleman. London: Sage Publications, 1990. P. 250–275.

284. Feldman R.S. Understanding Psychology. 5-th ed. N.Y. : McGraw-Hill, 1999. 786 p.

285. Fernández-Ballesteros R. Effects of University Programs for Older Adults: Changes in Cultural and Group Stereotype, Self-Perception of Aging, and Emotional Balance. *Educational Gerontology*. 2013. Vol. 39, No. 2. P. 119–131.

286. Ferraro K. F., Steinhour M. W. Language. *Encyclopedia of Ageism*. New York: The Haworth Pastoral Press, 2005. P. 197–199.

287. Fiore J. «Growing Old Disgracefully»: a Feminist Reading of the Crone in Contemporary Multicultural American Literature: PhD diss., Indiana University of Pennsylvania, 2003. 271 p.

288. Fischer D.H. Growing Old in America. The Bland-Lee Lectures delivered at Clark University. Oxford: Oxford UP, 1978. P. 283.

289. Foote H. The Trip to Bountiful. New York: Dramatists Play Service Inc., 1998. 58 p.

290. Foucault M. Of Other Spaces / Tr. by Jay Miskowie. *Diacritics*. 1986. Vol. 16, No. 1. Baltimore: The John Hopkins UP, 1986. P. 22–27.

291. Freedman E.B. No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women. Ballantine Books, 2003. P. 464.

292. Gardiner H. The Portrayal of Old Age in English-Canadian Fiction: PhD diss., University of Toronto, 1997. 226 p.

293. George L.K. Social Psychology. *Encyclopedia of Ageism*. New York: The Haworth Pastoral Press, 2005. P. 282–290.

294. George L. K. Stress and coping. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing* / ed. by Malcolm L. Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 292–300.

295. Giarrusso R. Ageing parents and adult children: new perspectives on intergenerational relationships. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing* / ed. by Malcolm L. Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 413–421.

296. Gilleard C. Cultural approaches to the ageing body. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing* / ed. by Malcolm L. Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 156–164.
297. Gjonça E., Marmot M. Patterns of Illness and Mortality across the Adult Lifespan. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 106–120.
298. Gramshammer-Hohl D. Aging Research and Slavic Studies (Introduction) / *Aging in Slavic Literatures: Essays in Literary Gerontology*. 2017. Bielefeld: transcript Verlag, 2017. P. 9–15.
299. Grayson E. «The Ones Who Cry»: Aging and the Anxiety of Finitude in J.M. Coetzee's Novels of Senescence: PhD diss., Binghamton University State University of New York, 2010. 242 p.
300. Greer G. Shakespeare. Oxford: Oxford UP, 1986. 136 p.
301. Guirgis S.A. Between Riverside and Crazy. New York: Theatre Communication Group, 2015. 71 p.
302. Gullette M. M. Agewise: Fighting the New Ageism in America. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. 294 p.
303. Gullette M. M. Aged by culture. Chicago: The University of Chicago Press, 2004. 267 p.
304. Gustafson K. Life Stage Studies and the Eighteenth Century: Reading Age in Literature. *Literature Compass*. 2014. Vol. 11/8. P. 528–537.
305. Harper S. Grandparenthood. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 422–428.
306. Harpin A. The Lives of Our Mad Mothers: Aging and Contemporary Performance. *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*. 2012. Vol. 22, No. 1. P. 67–87.
307. Harriott E. American Voices. Five Contemporary Playwrights in Essays and Interviews. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1988. 189 p.
308. Hays J. C., Hays R. B., Hays C. B. Ageism in the Bible. *Encyclopedia of Ageism* / ed. by: Erdman Palmore, Laurence BRANCH, Diana Harris. N.Y.: The Haworth Pastoral Press, 2005. P. 20–25.
309. Healy P. After «Osage» Accolades, Time to Make Doughnuts [Electronic resource]. *The New York Times*. 2008. July 20. URL: <http://www.nytimes.com/2008/07/20/theater/20heal.html> (application date: 01.05.2019).
310. Henneberg S. B. Of Creative Crones and Poetry: Developing Age Studies Through Literature. *NWSA Journal*. 2006. Vol. 18, No.1. P. 106–125.

311. Henriques G. What Is a Dysfunctional Personality? Disturbances in Identity and Relationships. *Psychology Today*. URL: <https://www.psychologytoday.com/blog/theory-knowledge/201305/what-is-dysfunctional-personality> (application date: 01.05.2019).

312. Hepworth M. *Stories of Ageing*. Buckingham: Open UP, 2000. 143 p.

313. Hepworth M. 'William' and The Old Folks: Notes on Infantilisation. *Ageing and Society*. 1996. Vol.16, No.4. P. 423–441.

314. Hess N. King Lear and some anxieties of old age. *The British journal of medical psychology*. 1987. Vol. 60. P. 209–215.

315. Hooper M. «Hysteria is the condition of this place»: This Is the Peaceable Kingdom and the Failure of Quietism [Electronic resource].

316. Horton S. Immunity to popular stereotypes of aging? Seniors and stereotype threat. *Educational Gerontology*. 2010. Vol. 36, No. 5. P. 353–371.

317. Howe T. *Approaching Zanzibar. Birth and After Birth and Other Plays: A Marriage Cycle*. N. Y.: TCG, 2012. P. 69–141.

318. Howe T. *Chasing Manet*. N. Y.: Samuel French, 2011. 71 p.

319. Howe T. *Coastal Disturbances*. N. Y.: TCG, 1989. P. 185–250.

320. Howe T. *Museum. Coastal Disturbances: Four Plays*. N. Y.: TCG, 1989. P. 1–54.

321. Howe T. *Painting Churches. Coastal Disturbances: Four Plays*. N. Y.: TCG, 1989. P. 127–185.

322. Howe T. *Pride's Crossing*. N. Y.: TCG, 1998. 111 p.

323. Howe T. *Rembrandt's Gift. Birth and After Birth and Other Plays: A Marriage Cycle*. N. Y.: TCG, 2012. P. 211–259.

324. Hwang D.H. *M. Butterfly*. N. Y.: A Plume Book, 1989. 100 p.

325. Hutcheon, Linda and Michael Hutcheon. «Late Style(s): The Ageism of the Singular» [Electronic resource]. *Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities*. 2012. V. 4. May 31. URL: <http://occasion.stanford.edu/node/93> (application date: 01.05.2019).

326. Isherwood C. *Mama Doesn't Feel Well, but Everyone Else Will Feel Much Worse* [Electronic resource]. *New York Times*. 2007. Dec. 5. URL: <http://www.nytimes.com/2007/12/05/theater/reviews/05august.html> (application date: 01.05.2019).

327. Johnson M. General editor's preface. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing* / ed. by Malcolm L. Johnson. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. XXI–XXVI.

328. Jones P. J. *The Oldest Living Graduate*. New York: Dramatists Play Service, 1976. 63 p.

329. Julian C. Naomi Wallace: Looking for Fire [Electronic resource]. *Revolutionary Worker*. 2004. № 1232. March 14. URL: <http://revcom.us/a/1232/naomirwinterview.htm> (application date: 01.05.2019).

330. Katz S., Calasanti T. Critical Perspectives on Successful Aging: Does It «Appeal More Than It Illuminates»? *The Gerontologist*. 2015, Vol. 55, No. 1, P. 26–33.

331. King J. *Discourses of Ageing in Fiction and Feminism: The Invisible Woman*. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2013. 221 p.

332. Korzeniowska-Bihun A. Babcia wiejska i babcia miejska. Postać starej kobiety we współczesnej dramaturgii ukraińskiej. *Obce/swoje. Miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku*. Uniwersytet Warszawski. 2015. P. 139–148.

333. Korzeniowska-Bihun A. Zona czarnobyłska we współczesnej dramaturgii ukraińskiej. *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 2015. P. 212–222.

334. Kowalczyk J.R. Десять главных пьес Тадеуша Ружевича [Electronic resource]. *Culture.pl*. 2018. URL: <https://culture.pl/ru/artukul/10-najwazniejszych-dramatow-tadeusza-rozewicza> (application date: 01.05.2019).

335. Kribernegg U. Ending aging in the Shteyngart of Eden: Biogerontological discourse in a Super Sad True Love Story. *Journal of Aging Studies*. 2013. Vol. 27. P. 61–70.

336. Kribernegg U. Locating Life: Intersections of Old Age, Space and Place in Contemporary Canadian Nursing Home Narratives [Electronic resource]. URL: <http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2013/08/kriberneggsppaper.pdf> (date of the application: 02.05.2019).

337. Kribernegg U., Maierhofer R. The Ages of Life. *The Ages of Life: Living and Aging in Conflict?* 2013. P. 9–18.

338. Krutch J. W. *Desire Under the Elms. Playwright's Progress: O'Neill and the Critics* / ed. by Jordan Y. Miller. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1965. P. 42–44.

339. Lawrence J., Lee R. E. *First Monday in October*. New York: Samuel French, 1978. 91 p.

340. Letts T. *August: Osage County*. Tracy Letts. New York: Dramatists Play Service, 2009. 103 p.

341. Levine J.M. Shakespeare, the Diversity of Aging, and the Need for Geriatrics [Electronic resource]. URL: <http://jmlevinemd.com/shakespeare-and-aging/> (application date: 01.05.2019).

342. Levy B. R., Banaji M.R. Implicit Ageism. *Ageism: Stereotyping and Prejudice against Older Persons*. Cambridge: The MIT Press, 2002. P. 49–75.

343. Lindsay-Abaire D. Ripcord. New York: Theater Communications Group, 2017. 138 c.

344. Lipscomb V. «Yet That's not Much»: Age Differences in *Othello*. *Journal of Ageing and Identity*. 2001. Vol. 6, Issue 4. P. 209–221.

345. Lipscomb V. B. «Putting on Her White Hair»: The Life Course in Wilder's *The Long Christmas Dinner*. *Age Culture Humanities*. 2014. Issue 1. P. 141–162.

346. Lipscomb V. B. «The Play's the Thing»: Theatre as a Scholarly Meeting Ground in Age Studies. *International Journal of Ageing and Later Life*. 2012 7(2). P. 117–141.

347. Lipscomb V.B. Age in *M. Butterfly*: Unquestioned Performance. *Modern Drama*. 2016. Vol. 59. No 2. P. 193–212.

348. Lipscomb V.B. Performing the Aging Self in Hugh Leonard's «Da» and Brian Friel's *Dancing at Lughnasa*. *Comparative Drama*. 2013. Vol. 47, Issue 3. P. 285–308.

349. Loomis J.B. Moments the Fade, Love That Abides in Tina Howe's *Painting Churches*. *American Drama*. 2007. Vol. 16, 2007. No 2. P. 46–55.

350. Loomis J.B. Tina Howe and Demetrian Seriocomedy. *Dramatic Revisions of Myths, Fairy Tales and Legends: Essays on Recent Plays* / ed. by V. A. Foster. 2012. P. 66–80.

351. Lowenstein A. Global Ageing and Challenges to Families. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 403–412.

352. Loynd R. TV Reviews: 'Clara' a Wrenching Work by Arthur Miller. [Electronic resource]. *Los Angeles Times*. 1991. URL: http://articles.latimes.com/1991-02-05/entertainment/ca-613_1_arthur-miller (application date: 01.05.2019).

353. Maierhofer R. American Studies Growing Old. *Crossing Borders: Interdisciplinary Intercultural Interaction* / eds.: Bernhard Kettemann, Georg Marko. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. P. 255–268.

354. Maierhofer R. Desperately seeking the self: gender, age, and identity in Tillie Olsen's *Tell me a Riddle* and Michelle Herman's *Missing*. *Educational Gerontology*. 1999. Issue 25. P. 129–141.

355. Malkin J.R. *Memory-Theatre and Postmodern Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999. 260 p.

356. Mangan M. *Staging Aging*. Bristol, 2013. 276 p.

357. Manning G.F. Loss and Renewal in Old Age: Some Literary Models. *Canadian Journal on Aging*. 1993. Vol. 12, No. 34. P. 469–484.

358. Margulies D. *Collected Stories. Leading women: plays for actresses II* / ed. by Eric Lane and Nina Shengold. N. Y.: Vintage Books, 2002. P. 131–213.

359. Martin C. *Constituting Old Age in Early Modern Literature from Queen Elizabeth to «King Lear»*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 2012.

360. Mellencamp P. From Anxiety to Equanimity. *Figuring age: women, bodies, generations*. Bloomington: Indiana UP, 1999. P. 310–328.

361. Miller A. *Danger: Memory!* New York: Grove Press, Inc., 1986. 65 p.

362. Miller A. *Death of a Salesman. Stages of drama: classical to contemporary theatre* / ed. by Nancy Lyman. 3-rd ed. N. Y: St. Martin's Press, 1995. P. 862–900.

363. Miller A. *Mr Peters' Connections* / London: Methuen drama, 1999. 41 p.

364. Miller A. *The Ride Down Mt. Morgan*. New York: Penguin Books, 1991. 142 c.

365. Moore A., Reynolds P. Against the Ugliness of Age: Towards an Erotics of the Aging Sexual Body. *InterAlia*. P. 88–105.

366. Mowatt A.C. *Fashion or Life in New York: A Comedy in Five Acts* [Electronic resource]. *Internet Archive*. London: Walton and Mitchell, 1850. URL: <https://web.archive.org/web/20070213005728/http://library.marist.edu/diglib/english/americanliterature/19c-20c%20play%20archive/fashion-index.htm> (application date: 01.05.2019).

367. Munford Robert. *Candidates* [Electronic resource]. *Documenting the American South*. URL: <http://docsouth.unc.edu/southlit/munford/munford.html> (application date: 01.05.2019).

368. Munford Robert. *Patriots*. *Documenting the American South*. [Electronic resource]. URL: <http://docsouth.unc.edu/southlit/munford/munford.html> (application date: 01.05.2019).

369. Nikitina L. Stereotypes as an interdisciplinary construct: Implications for applied linguistics research. *Suvremena Lingvistika*. 2017. Vol. 43 (83). P. 1–19.

370. Norman M. *Laundromat. Four plays*. N.Y.: TCG, 1988. P. 57–81.

371. O’Neill E. G. Complete plays: 1913–1920 / ed. by Travis Bogard. N. Y., 1988. Vol. 1. 1104 p.

372. O’Rourke H., Ceci C. Reexamining the boundaries of the ‘normal’ in ageing. *Nursing Inquiry*. 2013. № 20. P. 51–59.

373. O’Connor J. J. Play by Arthur Miller and a Talk With Him [Electronic resource]. *The New York Times*. 1991. Febr. 5. URL: <http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-claratv.html> (application date: 01.05.2019).

374. Oró-Piqueras M. Memory Revisited in Julian Barnes’s *The Sense of an Ending*. *Coolabah*. 2014. No.13. P. 87–95.

375. Oró-Piqueras M. Narrating ageing: Deconstructing negative conceptions of old age in four contemporary English novels. *Journal of Aging Studies*. 2013. No. 27. P. 47–51.

376. Oró-Piqueras M. The ‘Dys-Appearing’ Body in Doris Lessing’s *The Diary of a Good Neighbour* and Margaret Forster’s *Have the Men Had Enough?* / *Societies*. 2012, 2. P. 270–285.

377. Oró-Piqueras M. The Loneliness of the Aging in Two Contemporary Novels. *The Gerontologist*. 2014. Vol. 00, No. 00. P. 1–9.

378. Overall C. Old Age and Ageism, Impairment and Ableism: Exploring the Conceptual and Material Connections. *NWSA Journal*. 2006. Vol. 18, No. 1. P. 126–137.

379. Palmore E. B. *Encyclopedia of Ageism* / eds: Erdman Palmore, Laurence BRANCH, Diana Harris. N.Y.: The Haworth Pastoral Press, 2005. 347 p.

380. Parker B. J. Toward an understanding of borderland processes. *American Antiquity*. 2006. Vol. 71, No. 1. P. 77–100.

381. Picks and Pans Review: The Whales of August [Electronic resource]. *People*. 1987. URL: <http://people.com/archive/picks-and-pans-review-the-whales-of-august-vol-28-no-17/> (application date: 01.05.2019).

382. Pike E. The role of fiction in (mis)representing later life leisure activities. *Leisure Studies*. 2013. Vol. 32. Issue 1. P. 69–87.

383. Pincharoen S. *The Experience of Transcendence through Reflections of Growing Old: a Literary Analysis*: PhD diss., University of Colorado, 2002. 158 p.

384. Playwright's progress: O'Neill and the critics / ed. by Jordan Y. Miller. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1965. 184 p.
385. Poulos A. Joy and Pain. *Reconstructing Pain and Joy: Linguistic, Literary, and Cultural Perspectives*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 157–176.
386. Randall W. Aging Irony and Wisdom: on the Narrative Psychology of Later Life. *Theory & Psychology*. 2013. P. 1–20.
387. Randall W.L. Narrative Intelligence and the Novelty of Our Lives. *Journal of Aging Studies*. 1999. 43 p.
388. Randall W.L. Positive Aging through Reading Our Lives: on the Poetics of Growing Old. *Psychol Stud*. 2011. Vol. 57 (2). P. 172–178.
389. Randall W. L., Kenyon G.M. Reminiscence as Reading Our Lives: Toward a Wisdom Environment [Electronic resource]. P. 233–253. URL: <https://www.researchgate.net/publication/306278440> (date of the application: 02.05.2019).
390. Randall W. L., McKim E.A. From Psychology to Poetics: Aging as a Literary Process. *Journal of Aging, Humanities, and the Arts*. 2007. Vol. 1. 2007. P. 147–158.
391. Randall W.L., McKim E. A. *Reading Our Lives: the Poetics of Growing Old*. Oxford: Oxford University press, 2008. 352 p.
392. Rebeck T. The Butterfly Collection. *Women playwrights: the best plays of 2000* / ed. by D.L. Lepidus. Hanover: A Smith and Kraus Book, 2002. P. 155–218.
393. Ricciardelli R. M. King Lear and the Theory of Disengagement. *Gerontologist*. 1973. Vol. 13 (2). P. 148–152.
394. Rich F. Arthur Miller's 'Danger: Memory!' *The New York Times*. 1987. February 5. <http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-danger.html> (application date: 01.05.2019).
395. Rooke C. Introduction. *Night Light: Stories of Aging*. Oxford University Press, 1986. P. VII–XVI.
396. Ross S. Subverting stereotypes of aging in Elena Gianini Belotti's Adagio un poco mosso. *Italica*. 2007. Vol. 84, No. 2/3. P. 422–437.
397. Roudané M.C. Understanding Edward Albee. Columbia: University of South Carolina Press, 1987. 221 p.
398. Said E. On Late Style. London: Bloomsbury, 2007. 176 p.
399. Santrock J. W. Lifespan Development. 7-th ed. N.Y.: McGraw-Hill, 1999. 652 p.

400. Schroeder P.R. *The Present of the Past in Modern American Drama*. Toronto: Associated UP, 1989. 148 p.

401. Schultz G. Through the Looking Glass: Reflections of Ageing Women in the Poetry of Nineteenth-Century France. *Romance Studies*. 2008. Vol. 26 (3). P. 233–248.

402. Schwartz, Alexandra. «The Erotic Truths of «Scary Old Sex» Environment [Electronic resource]. *The New Yorker*. 2016. URL: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-erotic-truths-of-scary-old-sex> (date of the application: 02.05.2019).

403. Shakespeare W. *Four Great Tragedies / introduction and ed. by Sylvan Barnet*. New York: A Signet Classic, 1982. 576 p.

404. Shell A. ‘Salesman’ tells today’s story: message of 1949 is hauntingly applicable now. *USA Today*. 2012. April 11. P. – 3B.

405. Shuldiner D.P. *Folklore, Culture, and Aging: A Research Guide*. Westport: Greenwood Press, 1997. 304 p.

406. Siegel L. Willy Loman’s secret. *The Nation*. 2012. April 30, 2012. P. 28–30.

407. Simonton D. The literary genius of William Shakespeare: Empirical studies of his dramatic and poetic creativity / eds.: S. Kaufman, J. C. Kaufman *The psychology of creative writing*. P. 131–145.

408. Singer S.R. How To Be Invisible [Electronic resource]. URL: https://www.academia.edu/10170382/How_to_be_Invisible (date of the application: 02.05.2019).

409. Small H. *The Long Life*. New York: Oxford UP, 2007. 360 p.

410. Smith B.D. *Psychology: Science & Understanding*. N. Y.: McGraw-Hill, 1998. 832 p.

411. Smith C. H. Old-Age Freedom in Josephine Miles’s Late Poems, 1974–1979. Carolyn H. Smith. *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*. Charlottesville: The UP of Virginia, 1993. P. 271–295.

412. Smith H. Bare Ruined Choirs: Shakespearean Variations on the Theme of Old Age. *Huntington Library Quarterly*. 1976. Vol. 39, No. 3. P. 233–249.

413. Sommer E. The Oldest Profession (A CurtainUp Review) [Electronic resource]. *CurtainUp*. URL: <http://www.curtainup.com/oldestprofession.html> (application date: 01.05.2019).

414. Sontag S. The Double Standard of Aging. *Saturday Review of the Society*. 1972. P. 29–38.

415. Stefanek P. Remarks on the Aesthetics and Sociology of Drama. *Maske und Kothurn*. 1979. Vol. 25, No. 1–2. P. 139–144.

416. Stončikaitė I. Discourses of Female Ageing in the Works of Erica Jong: PhD diss., Universitat De Lleida, 2017. 291 p.

417. Swinnen A.M.C., Port C., Lipscomb V.B. Exploring the Boundaries of Literary Age Studies. *Journal of Literary Studies*. 2017. Vol. 30. P. 19–30.

418. Switzky L. Introduction: Modern Drama, Aging, and the Life Course. *Modern Drama*. 2016. Vol. 59. No. 2. P. 135–142.

419. Terry M. Come Down Mother. *Plays By and About Women* / ed.: by Victoria Sullivan and James Hatch. New York: Vintage Books, 1973. P. 275–293.

420. The History of Nursing Homes on the official website of FATE [Electronic resource] / Foundation Aiding the Elderly. URL: <http://www.4fate.org/history.pdf> (application date: 01.05.2019).

421. The History of Nursing Homes: From Almshouses to Skilled Nursing on the official website of Rincon del Rio [Electronic resource]. URL: <http://rincondelrio.com/blog/the-history-of-nursing-homes-from-almshouses-to-skilled-nursing/> (application date: 01.05.2019).

422. The Wordsworth companion to literature in English / ed. by Ian Ousby. Hertfordshire: Cambridge UP, 1994. 1036 p.

423. Thompson E. On Golden Pond. New York: A Signet Book, 1979. 191 p.

424. Thompson T.W. Miller's Death of a Salesman. *Explicator*. 2005. Vol. 63, Issue 4. P. 244–247.

425. Thorne J.V. The exact center of the universe. *Women playwrights: the best plays of 1999* / ed. by Marisa Smith. Hanover: A Smith and Kraus Book, 2001. P. 65–112.

426. Truskinovsky A.M. Literary psychiatric observation and diagnosis through the ages: King Lear revisited. *South Medical Journal*. 2002. Vol. 95 (3). P. 343–352.

427. Tyler R. The contrast. *The Heath anthology of American literature* / ed. by Paul Smith. Lexington: D. C. Heath and Company, 1994. P. 1102–1142.

428. Uhry A. Driving Miss Daisy / Dramatists Play Service. 1998. 72 p.

429. Vaccarella M. Medical Humanities: Renewing Praxis across Disciplines. *Medical Humanities, Status Quaestionis*. 2012. № 3. P. 181–202.

430. Victor C. The Epidemiology of Ageing. *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 95–105.

431. Vogel P. The Oldest Profession. *The Baltimore Waltz and Other Plays*. N. Y.: TCG, 1996. P. 127–172.

432. Walker A. The New Ageism. *The Political Quarterly*. 2012. Vol. 83, No. 4. P. 812–819.

433. Walker J. Paula Vogel's The Oldest Profession: review [Electronic resource]. *DC Theatre Scene*. URL: <http://dctheatrescene.com/2015/06/11/paula-vogels-the-oldest-profession-review/> (application date: 01.05.2019).

434. Wallace D. Literary portrayals of ageing. *An Introduction to Gerontology* / ed. by Ian Stuart-Hamilton. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 389–415.

435. Wallace N. The Inland Sea. London: Faber and Faber, 2002. 117 p.

436. Wallace N. One Flea Spare. 2nd printing. New York: Broadway Play Publishing, 1997. 71 p.

437. Warburton E. The Perspective of the Past: Horton Foote's The Trip to Bountiful (1953) [Electronic resource]. URL: <http://2ndstorytheatre.com/the-perspective-of-the-pasthorton-footes-the-trip-to-bountiful-1953/> (application date: 01.05.2019).

438. Waxman B. F. From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature. N. Y.: Greenwood Press, 1990. 205 p.

439. Weiland S. Gerontology and Literary Studies. *The Gerontologist*. Vol. 30, No. 4, 1990. P. 435–436.

440. Whitbourne S. K. Great Shakespeare quotes that inspire us to age creatively. [Electronic resource]. URL: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/fulfillment-any-age/201407/great-shakespeare-quotes-inspire-us-age-creatively?amp> (date of the application: 02.05.2019).

441. Williams T. Milk Train Doesn't Stop Here Anymore. *The Theatre of Tennessee Williams*. 1990. Vol. 5. P. 1–120.

442. Williams T. The Frosted Glass Coffin. *The theatre of Tennessee Williams*. Vol. 7. New York: A New Directions Book, 1981. P. 199–218.

443. Williams T. This is the Peaceable Kingdom. *The theatre of Tennessee Williams*. Vol. 7. New York: A New Directions Book, 1981. P. 333–365.

444. Wohlmann A. Introduction. *Aged Young Adults: Age Readings of Contemporary American Novels and Films*. 2014. P. 13–35.

445. Woodward K. Aging and its discontents: Freud and other fictions. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1991. 244 p.
446. Woodward K. Introduction. *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Bloomington: Indiana UP, 1999. P. IX–XXIX.
447. Woodward K. Late theory, late style: loss and renewal in Freud and Barthes. *Aging & gender in literature: studies in creativity* / eds.: by Anne Wyatt-Brown and Janice Rossen. Charlottesville: University of Virginia Press, 1993. P. 82–101.
448. Woodward K. «Telling Stories: Aging, Reminiscence, and the Life Review.» *Journal of Aging and Identity*. 1997. Vol. 2, No. 3. P. 149–63.
449. Wyatt-Brown A. M. The coming of age of literary gerontology. *Journal of Aging Studies*. 1990. Vol. 4, Issue 3. P. 299–315.
450. Wyatt-Brown A. M. Introduction: Aging, Gender, and Creativity. *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*. Charlottesville: The UP of Virginia, 1993. P. 1–15.
451. Yilmaz D., Kisa S., Zeyneloğlu S. University students' views and practices of ageism. *Ageing International*. 2012. Vol. 37. P. 143–154.
452. Young S. Desire Under the Elms. *Playwright's Progress: O'Neill and the Critics* / ed. by Jordan Y. Miller. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1965. P. 41–42.
453. Zarb G. Ageing with a disability. *Ageing and Later Life*. SAGE, 1993. P. 54–59.
454. Zeilig H. The critical use of narrative and literature in gerontology. *International Journal of Ageing and Later Life*. 2011. Vol. 6, Issue 2. P. 7–37.

Наукове видання

Гайдаш Анна Владиславівна

**ДИСКУРС СТАРІННЯ У ДРАМАТУРГІЇ США:
ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ, СЕМАНТИКА, ПОЕТИКА**

Монографія

В оформленні обкладинки використані світлини з вистав «Поступися місцем!», «Дивна місіс Севідж» і «Три високі жінки» з дозволу Київського національного академічного Молодого театру, Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки та Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» відповідно.

Оригінал-макет підготовлено Г. М. Хомич

Підписано до друку 5.09.2019. Формат 60×84¹/₁₆.

Папір друкарський. Друк плоский.

Ум. друк. арк. 24,18. Тираж 300 пр. Зам. № 2271 .

Видано та віддруковано в ТОВ «Акцент ПП»
вул. Ларіонова, 145, м. Дніпропетровськ, 49052
тел. (056) 794-61-04(05)

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК № 4766 від 04.09.2014.*