

СЕМАНТИКА ВИСЛОВЛЮВАННЯ В КОНТЕКСТІ МЕТАСЛОВЕСНОЇ ТКАНИНИ ДРАМАТИЧНОГО ЕТЮДУ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ “ОСІНЬ”.

Наталя Малютіна

Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова

Розмірковуючи про буття театру у переддень третього тисячоліття, Н.Корнієнко дійшла висновку, що «...культура на перепадах часу і в умовах вичерпання конкретних мов взагалі користується кодами і картинами світу з найменш упорядкованими внутрішніми енергіями» [Корнієнко 2000: 85]. Енергетика певних культурних символічних кодів, навіть не означена в межах тексту, безумовно впливає на його структуру, мимоволі “втягує” всі змістовні та формальні елементи у своєрідне силове поле драматургійного впливу. “Можливо, у такі періоди в культурі виникають своєрідні шкіци “на тему” [Там само: 85]. Таким наелектризованим культурною традицією шкіцем здається нам і етюд Олександра Олеся “Осінь”.

Згущення підсвідомих інтенцій у висловлюванні Сторожихи з драматичного етюду “Осінь” обумовлює згущення рецепції, що складає відповідне тло читацької уяви, на якому і розгортається зовнішня дія п’єси. Слідуючи думці О.Потебні про апперцепцію дорефлекторних міфологічних уявлень в слові, [Потебня: 56-59] спостерігаємо, як сугестивні властивості ритмо-інтонації висловлювання, домінантні образи, що насичують його, самий характер мовлення, що нагадує трансценденцію заклинання,.. формують в читацькій уяві внутрішній план дії. Таким чином, розраховане на відповідний ефект творчого читацького сприйняття цілісне висловлювання Сторожихи, як у експозиційній пісні давньогрецького хору, містить прогнозує проект розвитку дії. “І так започатковується, – за логікою думки В.Ізера, – цілий динамічний процес: написаний текст визначає межі для своїх ненаписаних втягувань, щоб застерігти їх від надмірного затемнення і надмірної неясності” [Ізер 2001: 350].

Відповідна магія словотворення відбувається внаслідок верлібстичності мовлення героїні, яке, подібно до ритміки магічних замовлянь, спорадично зберігає рефлексі тонічної синхронізованості.

Мелодика цього близького до розмовних інтонацій монологу утворюється на зіткненні значень слова, сусідніх і віддаленіших слів з ритмом пульсуючої емоції, властивої фольклорним ритуальним дійствам.

Водночас у висловлюванні Сторожихи активізується зв’язок між концептом і означуючим, що притаманне верлібру взагалі. Згадаємо, що Т.С.Еліот розглядав верлібр як чинник внутрішньої форми: «...верлібр – це демонстративна увага до внутрішньої організації твору, завжди неповторної, на протигагу зовнішній, суто формальній організації, завжди типовій» [Еліот 2001: 105].

Верлібристична форма висловлювання пов’язана із самою природою

Олесевого ліризму у драматичному етюді, що виявляється зокрема і в особливому поетичному сприйнятті макро- і мікрообразів п'єси. Якщо у ліриці, як переконливо довела О.Фрейденберг, образ розвивається шляхом згущення у метафору, то у ліричній драмі Олександра Олеса згущення поширюється на всю організацію знакового втілення крізь своєрідну драматургію впливу на глядача. У такий спосіб вияскравлюється, за влучним висловом Леся Курбаса, “театр акцентованого впливу”, представлений насамперед експресіоністською драматургією, що на думку геніального режисера, завжди виникала “... на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось для романтичного і класичного мистецтва” [Курбас 1991: 63].

Як слушно зазначає Чавдар Добрев, лірична драма формується внаслідок руйнування уявлення про цілісність особистості, “...коли виявляється та нездатність митця втілити “космос людської душі”, що йде ще від натуралізму, від активного натиску суб'єктивізму...” [Добрев 1983: 45]. Внаслідок розщеплення особистості суб'єктивність набуває риси узагальнюючого начала, що сягає символізації, спрямованої на вираження ідеї.

Символістський спосіб осягнення ідеї закладений вже у поетиці назви Олесевого етюду “Осінь”, оскільки семантика уявлень про холод, старіння, вгасання почуттів завдає ліричній настрій, організуючий драматургію переживання. Це стає одним із чинників символізації драматичної дії поряд із пластикою жестів, експресією освітлення, кольорів, музичною драматургією, логікою сценічного руху, простору, звукописом мовленнєвої дії і т.п., що, на думку А.Ардо, створювало засади естетики метасловесного впливу театральної магії. [Поляков 1983: 187]. Як знакове утворення тексту, назва ілюструє сугестивні можливості слова в контексті всього художнього твору. “Під тиском тексту як інтегруючого феномена назва зазнає семантичні модифікації” [Тураєва 1986: 52]. По суті, первинне значення осінь – пора року втрачається у нашаруванні коннотацій, що виникають в уяві під впливом контексту.

Особливого значення в контексті метавербальної тканини п'єси набуває, безперечно, драматургія висловлювання, що обумовлює, у свою чергу, жанрову специфіку Олесевих етюдів.

Як вже зазначалось, внутрішня структурованість висловлювання в етюді “Осінь” досягається впливом сугеруючих образів на читацьку уяву і формуванням внутрішнього плану дії навколо семантичного кода смерті, що активізує міфопоетичну сутність слова, оскільки, за спостереженням О.Потебні, “Історичною рисою міфа як апперцепції в слові (Штейнталь) є саме те, що ототожнення або часткове злиття пояснюючого не передує поясненню, а слідує за ним” [Потебня 1985: 202].

У висловлюванні Сторожихи поступово формується майже зримий образ смерті завдяки закоріненому у підсвідомих інтенціях словесному ряду: глибока осінь – смерть – виття вітру: “Дерева давно вже розгубили останнє листя і стоять холодні і мертві... Умерти б – смерть не приходить!... Знову повернувся сюди той проклятий вітер, що прилітає завжди восени і починає битись у вікна і вити,

як голодний звір... Він завжди виє, коли тяжко буває у мене на душі, він завжди віщує щось недобре. Вночі колись осе завив, а вранці я пішла угледіла, що хтось зрубав молоду березу (До вітру). Ну замовкни ж, круку! Годі крякати.” [Олесь 1990: 101].

Згущенню чуттєвих образів у висловлюванні героїні відповідає і смислове згущення в межах часових переносів вражень. Теперішні уявлення про виття вітру накладаються на колишні, що посилює і узагальнює емоційне сприйняття Сторожихи.

У монолозі героїні відчутні рефлексії діалогу з вітром як із персоніфікованою істотою. Асоціативний ряд слів, вбирає архетипні уявлення про хаос, стихію, чоловіче начало і, водночас, – цілком індивідуальні чуттєві прояви. Скажімо, Сторожиха звертається до вітру: “Ну замовкни ж, круку! Годі крякати” і відразу ж її уява переноситься на панночку: “Паночка наша приїхала! Приїхала наша пташечка – щибетущечка!” [Там само: 101].

Символічна насиченість образу Вітру притаманна ліричній творчості Олександра Олесь, його поезіям і натурфілософській поемі “Щороку”. Одним із принципів сюжетної організації в поемі “Щороку” стали перевтілення персоніфікованого образу Вітру в інші типи існування: вогню, чоловіка, птахів, тигра, морських хвиль... [Малютіна 1998: 104].

Сугеруюче мовлення Сторожихи насичене міфологічним субстратом, на якому сформоване емоційне уявлення про Вітер: “Тут прилетить вітер і почне битись об вікна і вити, як голодний звір. Від нього не сховася, він знайде під землю і пролізе в саму душу... Про вовка промовка: про вітер говорити, аж ось і пан” [Там само: 101].

Виявляється, що довільність висловлювань Сторожихи досить – таки умовна. У мовленні героїні спостерігається позасвідоме накладання інтуїтивних відчуттів від спілкування з паном на асоціативні враження від неприборканої стихії – вітру, що породжує нові несподівані смисли, які реалізуються у структурі драматичної дії.

Вибудовується семантичний ряд: вовк – вітер – пан, що набуває фатального сенсу й озвучення у репліці самого Пана: “Тільки мертвого можуть винести мене з цієї кімнати. Тільки мертвого... (Падає до неї на коліна)” [Там само: 103]. Отже, лише у висловлюванні, насиченому драматургією дії, поряд із первинним значенням слова актуалізуються вторинні кодові значення, що сприймаються в системі цілісного тексту. За влучним зауваженням З.Я. Тураєвої: “Твори малої форми дають можливість спостерігати, як здійснюється інтеграція образу текстом” [Тураєва 1986: 52], в результаті чого виникають нові імпліцитні асоціативні значення слова.

Креативна потужність висловлювання оновлює не тільки сприйняття персонажів драматичного етюд, а і саму логіку внутрішньої (“позакадрової”) дії п’єси. Згадується наведена Ю.Степановим теза Р.Барта: “...кожен акт висловлювання слід розглядати як практику, перетворюючу й оновлюючу значення (семантику), значення і суб’єкт одночасно вибудовуються у динаміці

тексту, в дискурсі” [Степанов 2001: 34]. Рвучкий активний обмін репліками Пана і Панночки розкриває характер їх стосунків: наполегливість Пана і застережливість Панночки. Але глибинні інтенції героя лишаються прихованими. В діалог двічі втручається Сторожиха, і це втручання змушує Пана розкрити свої наміри.

Варто зауважити, що висловлювання Сторожихи істотно не руйнують структуру драматичного діалогу, який попри участь третьої дійової особи не сприймається як полілог, тобто співіснування трьох омовлених свідомостей. Втручанням Сторожихи у розмову Панночки і Пана по суті досягається озвучення відомої обом, але прихованої істини. Тому вона і не полемізує з Паном, а, скоріше, створює засобами мовленнєвої риторики умови для розкриття героєм своєї особистості.

Виникає так званий тип “сократівського діалогу”, метою якого є збудження у співрозмовника потреби самопізнання й самовдосконалення. Таким чином, висловлювання персонажів оголюють ту екзистенційну сутність, що не відкривається у традиційному (“платонівському”) зіткненні позицій, думок, істин.

Непорозуміння між Паном і Сторожихою, неможливість справжньої комунікації між ними виявляється в іронічному підтексті висловлювання.

Пан. Що? Я не чув, про що ви говорили.

Сторожиха. Так, так! Ви себе слухали. Кожний слухає тільки самого себе, а до другого і діла немає. Я питаю, що послати? Подушки немає [Олесь 1990: 104].

Створюється ігровий ефект незнання Сторожихою істинного стану речей, внаслідок чого виникає видимість її залежності від того знання, яке відкрите лише Пану.

В першій розмові Пан намагається виключити присутність Сторожихи, зізнавшись у намірі придбати Сторожку.”Сторожиха. А мене вигнати у ліс?! Раніше, ніж я умру, ніхто не купить сієї хати. Тут...нечиста сила живе ! Щоночі стукає палицею. Ха – ха – ха! Налякала? Не бійтесь, пане, нечиста сила хоч і є, а мене боїться. Таке слово знаю. Скажу і щезне! А ви, пане, і не думали? Пан. Що? Я не чув, про що ви говорили.” [Там само: 104].

Експресія подальшого обміну репліками між Паном та Панночкою набуває відтінок трагіфарсу, у якому герой все частіше приховує сутність за риторикою висловлювань. Пафосні узагальнення Пана своїм мелодраматичним забарвленням руйнують живу тканину мовленнєвого існування героїні. (“Пан. Так. Ти хотіла відродити душу! Засвітити передо мною новий світ, взяти мене з дороги Смерті і повести на дорогу Життя?! Очі мої одірвати від Минулого і прикувати до Будучого?! Ти сього щастя хотіла?!”) [Там само: 104]. Висловлювання героїв породжують відчуття примітивізму, що у модерністській драмі початку ХХ ст., зокрема у театрі німецьких експресіоністів, надавало мелодраматичній колізії трагіфарсового забарвлення. Згадаємо, що цей умовний натуралістичний примітивізм стає одним із принципів “театра абсурду” у драматургії Е.Іонеско, С.Беккета, Г.Пінтера, С.Мрожека, а також, з певними оговореннями, у драматичних творах М. Куліша. Трагіфарсовість органічно пов’язана із очуженням Пана, що намагається приховати свою філістерську сутність і прори

все «...вилізти з власної шкіри і стати героєм» [Курбас 1988: 97]. Це “очуження” сягає апогею у сцені викриття Сторожихою пана. Інтрига посилюється умовною невизначеністю суб’єкта у висловлюваннях Сторожихи: “Загубив хтось свого персня... Мабуть, хтось жонатий або заручений” [Там само: 105]. Цей прийом, широко застосований в експресіоністському театрі Б.Брехта, дозволяє акцентовано вказати на сутність героя. Ефект очуження або осторонення (Verfremdung) полягає у тому, що узвичаєне (всім відоме) несподівано набуває новий ракурс бачення і сприймається як щось особливе.

Подальший розвиток дії переконує у трагіфарсовому характері розв’язки. Це примушує згадати, що, за спостереженнями О.Фрейденберг, давньогрецькі фарси й трагедії первинно ототожнювались. [Фрейденберг 1978: 177]. Причому трагедійне протистояння (агон) героя з фатумом у фарсі переводився у площину зовнішньо-неприхованого глумління над Смертю. Чи не збігається це з режисерським сприйняттям Леся Курбаса сценічної колізії етюда “Осінь”. “В” “Осені” передати змагання чогось, що втікає, боїться, вагається, – чогось, що женеться, манить і тягне, – і щось, що стежить, береже і роз’єднує.” [Молодий театр 1991: 36].

Сцена помсти подана в п’єсі з помітним профанним забарвленням, яке досягається насамперед уявлюваним характером дії, що нагадує театр тіней. Сама сцена передається у ремарці, вона не озвучується у мовленні персонажів і тому виникає ефект присутності імпліцитного автора. Фантазмагоричність цього візійного дійства має і певне гротескне забарвлення, поскільки лишається незрозумілим: чи здійснює Сторожиха вбивство чи це лише сон-ілюзія спочиваючої Панночки. Завдяки цій двоплановості значно посилюється сугеруючий вплив останнього діалогу Панночки зі Сторожихою, що передає суцільний жах героїні, збентеженої підсвідомим кошмаром.

До речі, розлогі ремарки, що втричі переважають обсяг репліки, стали характерною прикметою “драми умовчання” М. Матерлінка, а також знайшли поширення у світовій модерністській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ століть. Прикладом цього може бути слугувати, хоча б, цикл одноактних п’єс італійського драматурга Россо ди Сан-Секондо “Драматичні синтези”.

Змішування реального і фантастичного планів, притаманне фарсу, визначає діалектичність цієї жанрової форми, помічену Е.Бентлі: “Фарс поєднує прямі та несамовиті фантазії з (неофарбленою) буденною дійсністю” [Бентлі 1978: 225].

Ефект абстрактності у фарсі досягається надзвичайного експресією руху. Стрімкий розвиток фабули сприяє формуванню відповідної реакції у глядача, яку Е. Бентлі влучно порівнював із впливом чаплінівського німого кіно” [Бентлі 1978: 206, 207]. Не випадково ж С.А.Мануйлович згадувала, що Лесь Курбас “...будував етюди Олеся на тонкому відчутті внутрішнього ритму не стільки поетичної мови (етюди небагатослівні), скільки не висловлених у них думок та почуттів” [Молодий театр 1991: 194].

Стрімка енергетика мінімалізованого до обміну одно – двослівними репліками діалогу завдає пульсуючий ритм дії, прискорює розв’язку, але водночас

поєднується із внутрішньою статикою персонажів. Привертає увагу і ритміка мовленнєвої дії: помітна кількість пауз у висловлюваннях (а всього пауз у тексті 11) стає фактором уповільнення дії. Дві великі паузи, зазначені автором, відокремлюють експозицію і розв'язку. Не підготовлена логікою дії розв'язка не здається несподіваною, виходячи з енергетизуючого впливу передуючих висловлювань героїв (скажім, Панночка: “Мертві убивають живих.” [Олесь 1990: 105]), а також цілком відповідає трагіфарсовому фіналу.

Мотиви помсти і, навіть, насилля у трагіфарсі, як правило, не викликають враження чогось фатального, відчуття приреченості; натомість виявляється імпровізаційність акторської інтерпретації, що засобами пластики, жестів, руху передає акцентовану умовність цього жанру. Висловлювання персонажів п'єси в контексті всієї метасловесної організації етюду передають два плани розвитку драматургійного дійства: прозаїчно – натуралістичний, що тяжіє до фарсу, та поетично – уявлюваний, означений символікою трагедійного звучання.

У наступних драматичних етюдах Олександра Олеся відстань між цими планами увиразнюється, внаслідок чого вираження ідеї досягає алегоричної значущості. В п'єсі “Танець життя” і особливо в розгорнутому етюді “Хам” завдяки алегоричному образу Хама досягається ефект гротескної амбівалентності профанної прозаїчної повсякденності та незахищеної поезії життя. Зазначена внутрішня опозиція переводиться в іпостась спотвореної тілесності і піднесеної духовності.

Монтажний характер побудови драматичного дійства актуалізує, таким чином, дискурс риторики, як стислопороджуючого начала у художньому творі. Риторика висловлювань, рухливість тексту й контексту стають жанроутворюючими чинниками і в драматичному етюді “Танець життя” породжують трагіфарсову структуру тексту, а водночас і авторського мислення.

Знаковим метонімічним утворенням, що поєднує зовнішнє (фабульне) і внутрішнє (вербальне і метавербальне) дійство, стає у п'єсі висловлювання горбанів, образ яких алегоризується у рецепції читача і набуває гротескного характеру.

Взагалі драматургію Олеся варто сприймати як своєрідне метависловлювання (у тому значенні, що надавав цьому поняттю М.М.Бахтін), що зазначена рухливим співвідношенням означаючого й означуваного, у зв'язку з чим концепт подавляє специфіку вираження і навпаки сигнальна система засобів вираження переважає змістовну сутність образу. На історичний характер внутрішньої динаміки образу вказував ще С.Ейзенштейн: “З плином часу, за специфічних умов образ здатний набувати властивості нерухомого символу, а символ — проймається динамікою і переходить в образність” [Ейзенштейн 1966: 669].

Діалогічна будова ліричного етюда “Осінь” дозволяє простежити тонку діалектику художньої форми, що означена тим безпосереднім впливом виражальної експресії, що і створювала драматургію пов'язаних між собою гіпертрофованих уявлень, обумовлюючи символізацію дії у ліричній драмі.

Драматургія висловлювання в контексті всієї метасловесної організації твору актуалізує процес втрати символом ейдичної сутності повернення до ноуменальної значущості образу.

Список використаної літератури

1. Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 368с.
2. Чавдар Добрев. Лирическая драма. – М.: Ис.- во, 1983. – 325 с.
3. Иванов Вяч.Вс. Значение идей М.М.Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Михаил Михайлович Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М.Бахтина в оценке рус. и мировой гуманитарной мысли. Т.1. – СПб: РХГИ, 2001. – С. 266 – 311.
4. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно – критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349 – 366.
5. Еліот Т.С. Функції літературної критики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 96 – 106.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – К.: Факт, 2000. – 160 с.
7. Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988 – 518 с.
8. Малютіна Н.П. Метаморфози поетичної душі в ранній ліриці Олександра Олеся. – Історико-літературний журнал. – Одеса – №4. – 1998.
9. “Молодой театр”: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.
10. Олесь Олександр. Твори В 2-х т., т.2. – К.: Дніпро, 1990. – 680 с.
11. Поляков М. В мире идей и образов. – М.: Сов. пис., 1983. – 366 с.
12. Потєбня О. Естетика і поетика слова. – К.: Мистецтво, 1985. – 300 с.
13. Степанов Ю. Вводная статья в мире семиотики // Семиотика: Антология. – М.: Академ.проект, 2001. – С. 5 – 42.
14. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
15. Фрейдєнберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 603 с.
16. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6т., т.4. – М.: Ис.- во, 1966 – 778 с.