

УДК 82-2

ЄВГЕН ВАСИЛЬЄВ

м. Житомир

eugeneparadox1971@gmail.com

ЕПІЗАЦІЯ І ЛІРИЗАЦІЯ В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ БІОГРАФІЧНОЇ ДРАМИ)

Статтю присвячено важливим жанротворчим процесам у сучасній драматургії. На матеріалі творів репрезентантів української біографічної драми (Олег Миколайчук, Неда Неждана, Анна Багряна, Тетяна Іващенко, Світлана Новицька) розглянуто процеси епізації та ліризації. Проаналізовано особливості міжродової дифузії та створення специфічного жанрового типу – ліро-епічної драми.

Ключові слова: драматургія, епізація, ліризація, ліро-епос, метатеатральність.

Теоретики драми (Б. Брехт, О. Чирков, В. Головчинер) відзначають два її жанрові типи. Перший із них, так звана «аристотелівська», або «закрита» драма, розкриває характери персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі.

Іншим жанровим типом драми є так звана «неаристотелівська», або «відкрита» драма. В її основу покладено синтетичне художнє мислення, коли до драматичного роду активно проникають епічні чи ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії. Це характерно як для драматургії минулого (театри Кабуки і Но, «Перси» Есхіла), так і для драматичної творчості сучасності (Б. Брехт, Н. Хікмет, М. Куліш, Є. Шварц, Е. Йонеско).

Якщо в даному жанровому типі домінують епічні елементи, то така драма називається епічною. Притаманними їй елементами можуть бути умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання письменника в дію. Епічна драма яскраво представлена у творчості Б. Брехта, Є. Шварца, С. Третьякова, Х. Байерля, Б. Стейвіса, Н. Хікмета, Ф. Дюрренматта, М. Куліша тощо. У ліричній драмі автор виносить у центр зображення внутрішній світ героїв. У ній помітну роль відіграють ліричні елементи, значно посилюються естетичні функції умовності, деформуються часові та просторові параметри, складнішою стає композиція, домінують асоціативні зв'язки

(п'єси Лесі Українки, М. Метерлінка, О. Блока, М. Цвєтаєвої тощо).

Серед особливостей сучасної драматургії слід виокремити потужний процес епізації та ліризації драми. Особливості цієї динаміки на межі ХХ–ХХІ сторіччя полягає в тому, що епізація та ліризація діють не в окремих текстах, як це траплялось, скажімо, у творах кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Тепер епізація та ліризація нерідко відбувається у межах однієї п'єси. Це яскраво доводять драматичні твори останніх років, скажімо, зразки сучасної української біографічної драми (Ярослав Верещак, Валерій Герасимчук, Неда Неждана, Олег Миколайчук, Анна Багряна, Тетяна Іващенко тощо).

Наприклад, у драмі О. Миколайчука «Гайдамаки. Інші» вплив епічних та ліричних елементів діє на реципієнта симультанно і фактично неподільно існує у тексті. У ній відтворено репетиційний процес – режисер Сергій Іванович працює над поемою Т. Шевченка «Гайдамаки» і намагається відновити легендарну виставу Леся Курбаса. Ця «п'єса-репетиція» має яскравий метатеатральний характер. У ній зображено протистояння режисера і групи акторів (вони не вірять в успіх постановки), його бесіди із натхненними виконавцями головних ролей (Оксани та Яреми), діалог зі старим майстром сцени – відданим служителем Мельпомени. Та поряд із героями цієї «п'єси у п'єсі» О. Миколайчук наче розсуває її сценічний час і театральний простір. У ній діють персонажі українського культурного простору ХІХ та ХХ століть. Так,

у сцені 3 з'являються Іван та Марічка Миколайчуки: актриса Оксана розповідає Сергію Івановичу про сон, в якому дружина Івана Миколайчука напередодні затвердження того на роль молодого Кобзаря побачила Тараса Шевченка. У сцені 4 дія переноситься у XIX ст.: шеф жандармів граф Орлов і агент Долбаганов виношують план знищення Шевченка алкоголем. У наступній сцені постає сам Шевченко на засланні – він зустрічає подорожніх з України, які лишають йому на згадку вербову палицю. Сцена 6 зображує зустріч Шевченка з Михайлом Щепкіним у 1860 році, під час якої постає ще одна «сцена у сцені» – більш рання зустріч Щепкіна та М. Гоголя. Подібні зміни метатеатрального хронотопу п'єси, що відносять його у минуле, безперечно слугують її епізації. Цьому сприяють і авторські назви структурних частин драми: О. Миколайчук озаглавлює кожний епізод у дусі епічного театру («Сцена третя: Сон. Миколайчуки»; «Сцена четверта: Жандарми і зрада»; «Сцена п'ята: Самотність. Тарасова верба»; «Сцена шоста: Щепкін і Гоголь»). Однак разом із епічними елементами у драмі «Гайдамаки. Інші» присутні засоби, які працюють на її ліризацію. Цю функцію, наприклад, виконують вірші Тараса Шевченка, котрі звучать у сцені «Самотність. Тарасова верба». Цікаво, що в одних випадках власну поезію читає сам Шевченко (він читає перехожим «одну думу, яку доніс сюди вітер з України», – це рядки «Добре жить тому Чия душа і дума Добро навчилась любити!»), в інших – уривки з його поезій («І знов мені не привезла Нічого пошта з України») звучать у виконанні невидимого Голосу). Ліризує драму і поетична сцена сну Марічки.

Проте можна стверджувати, що низка прийомів і засобів п'єси Олега Миколайчука виконують неподільний, сказати б, ліризуєчо-епізуючий ефект. Його, наприклад, створюють сцени репетицій «Гайдамаків». Очевидно, що сама метатеатральність п'єси О. Миколайчука надає їй ліро-епічного ефекту. Вона знімає однозначно епічні та ліричні елементи, поєднуючи їх воедино. Наприклад, такий прийом у драматургії XX століття, як використання форми Хору, завжди очужував дію, надавав їй епізуючого характеру, тоді як по-

етичні елементи традиційно ліризували драму. В першій сцені драми О. Миколайчука також діє хор (він, як відомо, був і в постановці Шевченкової поеми Леся Курбаса). Проте через метатеатральність цієї сцени, що зображує репетиційний процес, режисерські зауваження у різні моменти репетиції стосовно мізансценування й роботи хору («Хор розташовується двома півмісяцями у кутках сцени»; «Звучать жіночі голоси хору. Світло на хор»; «А тепер різка зміна темпоритму. Хор виходить на декілька кроків вперед»), цей прийом позбавляється свого виключно епізуючого характеру. Подібну репетицію з аналогічним не-епічним хором спостерігаємо у сцені 7 («Червоний бенкет»), де актори репетирують іншу сцену з «Гайдамаків» (у ній також звучать режисерські вказівки хору). Ймовірно, це відбувається через те, що режисер Сергій Іванович бере на себе функції не стільки фахові, персонажні, скільки авторські, драматургічні. Адже його зауваги щодо дій хору є нічим іншим як формою *авторської* присутності в драмі, інакше кажучи – авторськими ремарками! Саме це, цілком можливо й неусвідомлене переключення функцій, що носить своєрідний трагікомічний характер, і сприяє зняттю епізуючого ефекту, притаманному хору в драматичних текстах XX ст.

Те ж саме можна сказати і про елементи п'єси О. Миколайчука, які традиційно ліризують драму. У тих же першій та сьомій сценах, що зображують репетицію «Гайдамаків», значне місце посідає віршований текст, котрий належить дійовим особам, зайнятим у виставі Сергія Івановича. Однак і цей обмін віршованими партіями навряд чи створює чистий ліричний ефект, як, скажімо, у класичних ліричних драмах Лесі Українки або Марини Цвєтаєвої. Адже у метатеатральній п'єсі зображуються актори, які грають поетичний текст. Більш того – грають текст поеми, тобто *ліро-епічного* жанру. Показово, що сам режисер перед початком репетиції нагадує акторам, про жанр «Гайдамаків»: «Жанр: ліро-епічна поема героїчного характеру». Тому й у тих віршованих репліках, котрі промовляють на репетиції актори, переплітаються ліричне й епічне начало поеми. Прикладом можуть слугувати рядки з репетиції сцени «У титаря», дійові особи

(включаючи той же хор) озвучують як ліричну, так і епічну лінію Шевченкового ліро-епічного твору:

ПОЛКОВНИК. Хочеш жить?

Скажи, де гроші?

ПЕРШИЙ КОНФЕДЕРАТ. Той мовчить.

ДРУГИЙ КОНФЕДЕРАТ. Налигачем скрутити руки.

ПОЛКОВНИК. Об землю вдарить <...> .

ТИТАР. Оксано, дочко (Падає мертвим до долу).

ХОР. Не витерпів святої карі.

Упав сердега. Пропадай,

Душа, без сповіді святої [3, 266–267].

Подібне поєднання ліро-епічних елементів можна спостерігати і у п'єсі Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу». В ній також присутні ознаки ліричної біографічної драми – адже це твір про Леся Українку та трьох найбільш значущих для неї чоловіків – Нестора Гамбарашвілі, Сергія Мержинського та Климента Квітку (усі вона входять до числа дійових осіб драми). Априорі п'єса, присвячена долі й коханню найвидатнішої ліричної поетки та драматургині України (до того ж творцеві саме ліричних драм), не може бути уявленою без потужного ліричного струменю. І він справді присутній упродовж всієї «драматичної імпровізації» (так авторка визначає жанр) Неди Нежданої. Наприклад, Леся читає власні віршові твори – причому робить це в усіх трьох сценах. Наприкінці сцени з Нестором вона декламує поезію «Як я умру, на світі запалає Покинутий вогонь моїх пісень...» В епізоді з Сергієм Мержинським вона читає славнозвісний поетичний твір «Твої листи завжди пахнуть зов'язаними трояндами...» А наприкінці сцени з Квіткою Леся залишається, за авторською ремаркою, на самоті, «можливо, розглядає аркуші паперу, списані віршами, і знаходить шукане». Вона читає вірш, що власне і спричинив провокативну назву всієї п'єси Неди Нежданої: «Тебе я може зраджу...»

Проте «І все-таки я тебе зраджу» – не лише біографічна, але й метатеатральна п'єса, стилістику якої створюють та визначають оригінальні постаті Драматурга, П'єро та Арлекіна. Драматург зображений як деміург, творець художнього світу п'єси, а також

руйнівач театральної ілюзії та канонів аристотелівської драми: «Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображенням світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я – ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів... Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагнув достовірності. Сприймайте все, як міф, легенду, притчу» [2, 13]. У своєму першому ж монолозі Драматург висловлює принципи епічного театру. І його постать, що час від часу втручається у дію ним же самим створеної п'єси, епізує твір. Поряд із ліричною атмосферою його «біографічної» площини, він конструює її епічну складову. Адже він іноді виконує функцію хору, вступаючи в контакт із дійовими особами або роз'яснюючи глядачам сенс та поетику власної п'єси («П'єсу майже дописано. У ній не буде ефектного фіналу. Він був би недоречний. Адже писалася вона за законами життя» [2, 32]). Іноді він виступає в інтермедійній ролі, маркуючи зміну трьох сцен, пов'язаних із трьома коханими чоловіками Лесі Українки.

Неабияку метатеатральну та епізуючу роль відіграють також «асистенти Режисера. З одного боку, це відомі маски італійської комедії дель арте – П'єро та Арлекін, що самою своєю появою створюють атмосферу театральності. З другого боку, їхня роль не зводиться до традиційного комікування італійських слуг-дзанні. П'єро та Арлекін виступають у п'єсі Драматурга в ролі двох духів – Білого Ангела (або Доброго Духа) і Чорного Ангела (або Злого Генія) відповідно. Вони виконують у драмі Неди Нежданої різні функції. Наприклад, вони наче поєднують дві площини п'єси, оскільки здатні безпосередньо розмовляти як із Лесею (щоправда, за авторською ремаркою, «розмова нагадує допит»), так і з Драматургом. Окрім цього, маски втілюють важливу для автора проблему духу, багато в чому запозичену з «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше. Недаремно Драматург говорить про

три перетворення духу: «як дух стає верблюдом, левом верблюд і, нарешті, дитиною лев. *«Що таке тягар – питає витривалий дух, укладаючи, ніби верблюд. Чи це означає бути хворим і відіслати розрадників, а подружитися з глухими, які ніколи не почують, чого ти хочеш... Наша п'єса почалася трагічно. Одна мрія була зруйнована: музика зачинила перед нею свою браму і не лишила вибору — писати чи не писати. Але інша музика – почуттів, тонких порухів душі, зосталася з нею. Наша п'єса про іншу Лесю – земну, живу, лукаву...»* [2, 14]. Подібні переплетіння ліричних та епічних (у даному випадку – метадраматичних) компонентів у драматичному творі Неда Нежданої створюють неповторний художній світ п'єси, в якому неподільно злиті елементи усіх трьох літературних родів.

Дещо схожий прийом використала у своїй «драмі на два постріли» «Сум і пристрасть» Анна Багряна. П'єсу присвячено життєвій і творчій долі визначної української поетки та громадської діячки Олени Теліги. У ній висвітлено ключові моменти біографії, пов'язані з її коханням (знайомство, а згодом і одруження з Михайлом Телігою) та ранньою героїчною смертю (насамперед фатальне для О. Теліги повернення в окупований фашистами Київ, яке завершується загибеллю поетеси у Бабиному Яру). Проте як і Неда Неждана, Анна Багряна створює не традиційну біографічну – лінійну – драму (хоча події з життя Олени Теліги мають тверде документальне підґрунтя: листи, статті, спогади як самої поетки, так і її літературних та громадських соратників Є. Маланюка, Д. Донцова, Н. Лівницької-Холодної). Вона наче вихоплює з життя головної героїні найбільш значущі і напружені та водночас зламні епізоди. Але найбільшою ознакою п'єси є її метатеатральність, адже драму супроводжують дві алегоричні постаті – Сум і Пристрасть, які, за авторською ремаркою, «конфліктують в душі Олени, приводячи до внутрішнього роздвоєння й несподіваних вчинків, але продовжують іти по її життю пліч-о-пліч – до самої смерті». Саме таке пояснення давала драматург у варіанті тексту, що було подано нею на конкурс «Коронація слова» у 2015 р. (тоді драма мала іншу назву – «Останнє танго»).

Ці умовні персонажі не лише «конфліктують» між собою, не лише проливають додаткове світло на події внутрішнього життя протагоністки, але мають здатність перевтілюватись упродовж драматичної дії в інших дійових осіб (так, Пристрасть в одній із сцен виконує роль подруги Олени Теліги, тоді як Сум – поета Євгени Маланюка). З точки зору змістовної п'єса пройнята неабияким моральним (проте не моралізаторським) пафосом, який зокрема втілено у проблемі відповідальності літератури і митця, та справжнього патріотизму, що його власне й уособлює героїчна доля Олени Теліги, а також влучних і тонких перегуків із сучасною долею України.

Драма Тетяни Іващенко «Таїна буття», присвячена Іванові Франку, складається із епізодів, що красномовно названі «споминами». Вони носять яскраво епізований характер, адже у кожному з них міститься спогад про певний момент із минулого, який пригадує Ольга Хоружинська – дружина І. Франка. Наприклад, у Споміні першому вона згадує: *«Прийшов 1885 рік. Мені виповнилося 20 років. Я ще не спізналася із Франком. Щойно я приїхала з Харкова, де закінчила інституту шляхетних дівчат, до Києва. Вирішила продовжувати навчання на Вищих жіночих курсах»* [3, 168]. А далі йде доволі об'ємний текст про першу зустріч із Франком на вечірці у Трегубових, про мрії Ольги щодо знаків уваги з його боку та розчарування. А у Споміні другому містяться також віднесені у минуле, а відтак епічні описи початку подружнього життя: *«По весіллю ми переїхали жити до Львова... Я хвилювалась, гадала, що не здатна бути дружиною за демократичних умов»* [3, 172]. Проте подібні епічні монологи-спогади з минулого, що містяться у кожному зі структурних підрозділів драми Т. Іващенко, поєднуються з драматичними діалогами, які, за законами традиційної аристотелівської драми, відбуваються у теперішньому часі – безпосередньо на очах у публіки. Ось, наприклад, гострий, конфліктний, динамічний діалог між Іваном та Ольгою у тому ж другому Споміні:

ОЛЬГА ФРАНКО. Іваночку, тобі сподобався мій борщик?

ІВАН ФРАНКО. Усе, що ти готуєш, мені смакує.

ОЛЬГА ФРАНКО. То не був борц. Я насмажила хробаків, і залила їх томатним соком. (Кидає в обличчя йому капелюшка).

ІВАН ФРАНКО (зловив капелюшок). Олю, ти так більше не жартуй.

ОЛЬГА ФРАНКО. Це не жарт. Це тобі помста, Іваночку! Цілий вечір у мене на голові розквітав новий капелюшок, а ти й не помітив.

ІВАН ФРАНКО. Пробач! Мужичького я роду. Ніколи не помічаю шовкових суконь. Витончених парфумів. Ти, Олю, є мій товариш. Ми дивимось з тобою в один бік, однією мовою розмовляємо. Саме цим ти мене зваблюєш.

ОЛЬГА ФРАНКО. А кохання?

ІВАН ФРАНКО. Та й кохання, зрозуміло, теж [3, 174].

Проте поряд із подібними поєднаннями епічних спогадів і драматичних діалогів, у п'єсі «Таїна буття» міститься їх синтез із ліричними елементами. Показовий у цьому відношенні Спомин четвертий. У ньому крім традиційних для драми споминів Ольги Франко (епізод, власне, починається з її спогадів про день, коли «Франко повернувся після засідання радикальної партії зовсім понурий. Обідати відмовився і сів до столу плести рибальські сіті» [3, 178]), її діалогів із чоловіком, міститься також об'ємний спогад самого Івана Франка. У ньому міститься сповідь про знайомство із Целіною Журовською за три роки до одруження та про почуття, що викликала в нього упродовж багатьох років ця дівчина, зрештою про їх недавню зустріч («я неначе оскаженив, годинами простоював під її вікнами, аби вона лише підняла фіранку і я міг уклонитися їй... В травні я наважився підійти до неї. Благов вислухати мене, говорив, як палко її кохаю. Моя любов викликала у неї роздратування» [3, 181]), яка постає у вигляді діалогу. Проте найприкметнішим у даному епізоді є те, що презентовані у Спомині четвертому епічні спогади двох героїв (Ольги та Івана) та стрімкі діалоги (Франка й Целіна, Франка та Ольги) постійно поєднуються із засобами ліризації: упродовж епізоду драматург вміщує шість віршованих текстів, що належать Франкові. Більшість із них (чотири) звучать під час монологів Івана Франка, наче ілюструючи його почуття до Целіни:

ІВАН ФРАНКО. Я повернувся до Львова з хворими нервами. Мої вірші народжувались хворими і безнадійно зболеними.

*Як почувеш вночі край свого вікна,
Що щось плаче і хлипає важко,
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,
Не дивися в той бік, моя пташко!
Се не та сирота, що без мами блука,
Не голодний жебрак, моя зірко;
Се розпука моя, не втишима тоска,
Се любов моя плаче так гірко.*

На вулиці майже в кожній жінці мені ввижалася Целіна. Я втопився від своїх візій. І страхався, що назву дружину її ім'ям. Рік тривала ця маячня. І ось вже 2 місяці, як я відчуваю себе вивільненим від цього хворобливого кохання. Вирішив їхати до Перемишля, щоб переконатись, що я є свободна людина, не здатна до непоміркованих почуттів. Ніколи не любив я Целіну Журовську. То є мара!

*Я не тебе любив, о ні,
Моя хистка лілея,
Не оченька твої ясні,
Не личенько блідеє.
Не голос твій, що, мов дзвінок,
Мою бентежить Душу,
І не твій хід, що кожний крок
Відчути серцем мушу.
Я не тебе люблю, о ні,
Люблю я власну мрію,
Що там, у серденьку, на дні,*

Відмалечку лелію [3, 182] (Аналіз композиції, монтажності, художніх експериментів драми Т. Іващенко здійснено у [1]).

Схожі поєднання епізованих спогадів із ліричними вставками спостерігаємо й у драмі С. Новицької «Я бачив дивний сон...», яка також присвячена життю і творчості Івана Франка. П'єса була надрукована у «Буковинському журналі» (№ 1–2, 2001).

Отже, драматургія на межі ХХ–ХХІ століть відрізняється від драматургії більш ранніх епох тим, що в структурі драматичного тексту, на різних його рівнях відбувається не лише взаємодія та взаємопроникнення елементів драматичного та епічного (епічна драма) або ж драматичного та ліричного (лірична драма). У сучасній драмі, в межах одного тексту, міжродова дифузія епічного, ліричного

та драматичного відбувається, сказати б, тотально і неподільно. Відтак створюється новий специфічний жанровий тип – *ліро-епічної драми*.

Список використаних джерел

1. Закалюжний Л. В. Драма Тетяни Іващенко «Таїна буття» як спроба художньої реконструкції твор-

чої біографії Івана Франка / Леонід Володимирович Закалюжний // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2015. — Вип. 62. — С. 265—272.

2. Неждана Н. Провокація іншості: П'єси / Неда Неждана. — К. : Український письменник, 2008. — 277 с.
3. Таїна Буття. Біографічна драма. Антологія. — К. : Світ знань, 2015. — 304 с.

EUGENE VASILIEV

Zhytomyr

EPISATION AND LYRIZATION IN CONTEMPORARY DRAMATURGY (ON THE MATERIAL OF THE UKRAINIAN BIOGRAPHICAL DRAMA)

The article is devoted to important genre-making processes in contemporary drama. The processes of episation and lyrization are considered on the material of the works of the representatives of the Ukrainian biographical drama (Oleg Mykolaychuk, Ned Nedhdana, Anna Bagryana, Tetyana Ivashchenko, Svitlana Novitska). The peculiarities of intergeneric diffusion and the creation of a specific genre type – lyrico-epic drama are analyzed.

Key words: dramaturgy, episation, lyrization, lyrico-epic drama, metatheatrality.

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВ

г. Житомир

ЭПИЗАЦИЯ И ЛИРИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОЙ БИОГРАФИЧЕСКОЙ ДРАМЫ)

Статья посвящена важным жанротворческим процессам в современной драматургии. На материале произведений репрезентантов украинской биографической драмы (Олег Миколайчук, Неда Неждана, Анна Багряна, Татьяна Иващенко, Светлана Новицкая) рассмотрены процессы эпизации и лиризации. Проанализированы особенности межродовой диффузии и создания специфического жанрового типа – лиро-эпической драмы.

Ключевые слова: драматургия, эпизация, лиризация, лиро-эпос, метатеатральность.

Стаття надійшла до редколегії 01.10.2017