

УДК 821.161.2-2 Олесь

Наталя Малютіна

ЖАНРОТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ ВИСЛОВЛЮВАННЯ В ДРАМАТИЧНИХ ЕТЮДАХ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Досліджуючи розвиток первинних мовленнєвих жанрів та їх розчинення у вторинних (літературних), М. М. Бахтін помітив глибинний внутрішній зв'язок специфіки жанру з типом висловлювання: "Мовленнєвий жанр — це не форма мови, а типова форма висловлювання; як така, жанр включає у себе і відповідну типову, притаманну цьому жанрові експресію. Жанри відповідають типовим ситуаціям мовного спілкування, типовим темам, отже, і деяким типовим контактам значень слів з конкретно реальною дійсністю за типових обставин" [2, 267].

Висловлювання як смислова єдність відкриває простір для осмислення художнього тексту як певної самодостатньої цілісності і, водночас, явища, що знаходиться у складних діалогічних стосунках у культурній парадигмі.

У структурі художнього тексту висловлювання актуалізує численні дискурси, зокрема, комунікативний, семіотичний, прагматичний...

Характер функціонування мовленнєвого акту в структурі дискурсу дозволяє по-новому дослідити феномен художнього твору, в тому числі і його родо-жанрову природу. Привертає увагу саме розуміння специфіки жанру у трактуванні Р. Барта: "Жанр з самого початку несе в собі щось на зразок норми, яку в процесі аналізу прагнуть віднайти... щоб зберегти свободу аналізу, достатнім буде вважати, що специфічність жанру — не в самих правилах композиції, не в макроструктурах (що нагадують поетику Арістотеля), а в елементарних синтаксичних схемах... Таким чином, жанр визначається як специфічна клітинка мовлення, — клітинка, що може зберігатись в найрізноманітніших творах найрізноманітніших жанрів...

Загалом завдання семіолітературного аналізу полягає у визначенні типів мовлення, а не типів творів” [1].

Зрозуміло, що тип висловлювання і характер його функціонування в художньому цілому — не єдині критерії жанроутворення, але саме вони вбирають динаміку родо-жанрових трансформацій, дозволяють вловити певні закономірності у такому мінливому явищі культурного процесу, як літературний жанр.

Одним із визначальних критеріїв родових відмінностей літератури В.Є. Халізов вважає спосіб мовленнєвого вираження художньої думки, “... принцип ведення художньої мови, точніше, акцентування її складників (deskриптивних), або дієво-комунікативних, або ж власне експресивних начал” [11, 33]. Спостерігаючи за процесами взаємопроникнення літературних родів у драматургії XIX — початку XX століття, за процесами синтезування монологічного і діалогічного мовлення, літературознавець зробив посутні висновки щодо зміни діалогів традиційного типу, нівелювання монологічної риторики, редукування монологічної структури тощо [11, 209-212].

Саме у “малих” жанрових формах перехідної доби кінця XIX — початку XX ст. виявляється креативна потужність висловлювання, що утворює смислотворчі дискурси, в структурі яких актуалізуються мовленнєві акти: діалог, монолог і редукований полілог.

Візіонарні механізми висловлювання реалізуються в етюдах Олександра Олеся в особливому типі діалогу, що формально й змістовно вбирає у себе екзистенційні поривання суб’єкта мовлення до невизначеної сутності. Фокус драматичної дії переноситься у мовленнєвий план, що, послуговуючись влучним виразом Ж. Лакана, експлікує “топіку уявлюваного” [5]. Це суттєво впливає і на композицію діалогу. Якщо у класичній драмі співвіднесення форм мовлення відбивало стратегічно продуманий розвиток драматичної колізії, то у сконденсованих до мінімального діалогу ранньомодерністських етюдах, драматичних поемах, ескізах... відсутність авторської стратегії відбивається на всіх рівнях художнього дискурсу, зокрема, комунікативному, прагмасемантичному, що і стане предметом подальшого аналізу. Сама прагматика висловлювання у таких текстах породжувала імпліковану у внутрішній формі слова дію, завдяки чому драматичні етюди Олександра Олеся набували статусу самостійної жанрової форми, утвореної за іманентними законами і логікою будови.

В етюдах Олександра Олеся помітно формалізуються такі істотні функції діалогу, як обмін інформацією, зіткнення і виявлення позицій, виборювання істини ... тощо. Натомість висловлювання у діалозі, по суті, замикається на самому суб'єкті мовлення і проектує трансцендентні зрушення, коли візійна присутність іншого в структурі мовлення витісняє дискурс "власне я" героя.

Невеличкий етюд-діалог Олеся "На свій шлях" став майже лабораторною препарацією об'єктивованого у відчуттєвих спостереженнях "я" жінки, що набуває автентичності, пориваючи із психологічною залежністю від чоловіка. Усвідомлення духовної смерті (розчинення в особі чоловіка, втрата власної індивідуальності) сприймається героїнею як крок до віднайдення себе. Згадаємо, що за логікою мислення М. Гайдеггера смерть "... визначає той онтологічний вимір, у якому я відкриваю самого себе і визначальну основу завершеного існування" [8, 65].

Помітно порушується комунікативна логіка діалогу: жінка звертається, по суті, лише до себе. В процесі екзистенційного звільнення душі відбувається акт феноменологічної редукції: образ власного "я" витісняє з уяви героїні все інше.

"Жінка. Я за собою стежила, я прислухалась, як в мені поволі умирає власне "я". Я чула, як твоє велике, дуже "я" вривається в усю мою істоту, як без жалю воно моє все власне убиває, душить..." [6, 123].

Репліки героїні представляють екзистенційні поривання у трьох часових вимірах: проективному майбутньому, теперішньому та минулому з точки зору теперішнього сприйняття. Образ проективного майбутнього виникає візійно, за логікою уникнення у собі відчуття деградації. Теперішній вимір — це фіксація етапів відчуження власного "я", що вбирає недиференційоване минуле, яке віддзеркалює втрату героїнею своєї особистості. Зізнання "Я стала дзеркалом твоїм" стає ключовим для розуміння структури екзистенційних зрушень в процесі висловлювання.

Прорив жінки до звільнення власного "я" проектується, щоправда, із зворотньою реакцією, на емоційному знесиленні чоловіка: "Тепер мені самому тісно в стінах! Я хочу волі сам!..." [6, 125].

Фінальна сцена діалогу демонструє відчай героя, обумовлений руйнуванням психологічної "моделі світу", що визначається лише у рефлексивних зізнаннях його дружини.

Часові візійні плани ускладнюють структуру діалогу. У зв'язку з актуалізацією часовості в межах зовнішнього діалогу виникає внутрішній, уявлюваний.

Так, у драматичному етюді Олександра Олеся "Тихого вечора" відбуваються трансцендентні поривання до майбутнього і кризь нього до минулого двох особово не визначених персонажів. Це заручені Він і Вона.

Композиція діалогу за характером комунікативного спрямування висловлювань, інтенцією суб'єктів мовлення, способом виявлення екзистенції та за деякими формальними ознаками організації мовленнєвих актів складається з п'яти відокремлених паузами образів-переживань, структурованих за принципом емоційно-мелійних сплесків словотворчості. Ця будова вбирає рефлексії музичної етюдної будови, що складається із створених на основі одного музичного матеріалу контрастних за інтонацією, змістом, темпо-ритмом епізодів. Від першої до п'ятої умовних частинок діалогу помітно змінюється комунікативне спрямування висловлювань.

Так, перший обмін репліками двох заручених відбиває їх потяг до мрії про щастя. Між героями поки що зберігається порозуміння, їх голоси зливаються майже в унісон, створюється єдиний текст, хоча у висловлюваннях чоловіка з'являються інтонації зневіри, потужність до розгортання яких передається у синтаксичному оформленні трикрапкою:

"Він
Мені здається те ж,
І через те не вірю я,
Що наше щастя стане..." [6, 92]

Другий епізод відтворюється у проєктивних зазіраннях закоханих у майбутнє кризь стан нинішнього палаючого почуття. Від майбутнього герой поринає в уяві до минулого, певною крапкою відліку у якому стала зустріч з коханою. Поетичні зізнання зливаються в емоційно-піднесеному дуєті, несподіваним дисонансом у якому стає питання жінки:

"Скажи, — я не питаю, —
Вона була вродлива? Дуже?" [6, 94]

З відповіді героя змінюється комунікативне спрямування діалогу, що, по суті, трансформується у монологічне висловлювання персонажів, кожне з яких утворює окремий текст. Таким чином, “мікротексти” учасників формального діалогу виявляють внутрішнє відштовхування їх інтенцій і відсутність перспективи порозуміння. Утворюється своєрідний, характерний для модерну, тип діалогу, в основі якого паралельне розгортання протилежних за концептом висловлювань.

Слушними з цього приводу здаються міркування К.С. Серажим: “На рівні концепту розрізняються монологічні та діалогічні тексти. Специфіка останніх полягає у тому, що в діалозі беруть участь кілька комунікантів, у кожного з яких є своя комунікаційна програма, своя тактика і стратегія комунікації. У кожного з них народжується свій концепт, з’являється свій мотив породження тексту. І, отже, якщо вони не можуть (або не хочуть) зрозуміти значення і — завдяки йому — концепт тексту співрозмовника, то вони створюють паралельні тексти (що вельми характерно, наприклад, для “театру абсурду”)” [9, 110].

Наративна відповідь героя містить уявлюваний діалог з колишньою коханою, що постає у висловлюванні насамперед як зорове враження.

Виникає певна аналогія з експозицією давньогрецької драми, зокрема такою архаїчною її формою, як мім, у якому, за аналітичними спостереженнями О. Фрейденберг, оповідь замінювалась показом: “Як завжди, у візійних образах, перекритих поняттями, зорове “бачення” відкриває майбутнє. Події не викладаються, не розповідаються, але відбуваються. Вони тільки “бачаться”, і статичний “показ” замінює їх розвиток” [12, 358].

Уявлюваний спогад героя про колишню кохану відбувається у минулому часі крізь теперішнє сприйняття:

“Він
Не так вродлива, як цікава, —
Хоч легкодуха, як метелик.
Ось підбіжить, всміхнеться, стане,
Простягне руки і чекає...
Не знаєш — сон це сниться
Чи бачиш в очі щастя!..” [6, 94]

Монолог чоловіка, по суті, є внутрішнім діалогом з образом колишньої коханої, він у сконденсованому вигляді вміщує в собі цілу драму кохання від її розквіту, що фіксується в уяві героя крізь зміни у природі (грім, дощ), до зради дівчини.

Монологізований спогад героя характеризується функцією “перехоплення” мовлення іншим, коли візійний дискурс насичує тканину висловлення і витісняє дискурс “власне я”. Присутність уявлюваного образу в репліці героя ускладнює структурність його власного “я”, оскільки референтом цього “я” у мовленні стає інший. У такому випадку, спираючись на психоаналітичні спостереження Ж. Лакана, можна встановити характер стосунків між образом суб’єкта і його візійним референтом: “Власне Я встановлюється у співвіднесенні з іншим. Воно є його корелятом. Рівень, на якому відбувається переживання іншого, точно визначає рівень, на якому, у буквальному розумінні, для суб’єкта існує власне Я” [5, 70]. Фактично, висловлювання героя містить діалог із колишньою коханою та інтенцію звертання до колишніх друзів.

Динаміка монологічного дійства посилюється зафіксованими у дієслівних категоріях змінами психологічного стану героя: “мені зробилось страшно”, “і щось в мені забилося, застогнало”, “беру її за руку, ховаємось під дубом”, “хвилину в нерухомості стою і починаю цілувати”, “Прекрасно в ті хвилини, / Коли стоїш царем землі і неба / І не скоряєшся нікому — навіть смерті !..” [6, 97]. Градація переживань відтворює, у той же час, об’єктивізацію відчуженості героя. Причому тут відбувається подвійне відчуження, коли крізь пережиту драму кохання структурується трансформований образ героя, який є опосередкованим візією колишнього кохання та коханої і, по-друге, поетичним монологізованим висловленням, що відбиває творчу екзальтовану душу митця, бо лише поет може мислити метафорично і переживати зміни у власному стані як уявлювані природні катаклізми:

“Я думав:

Так мине ще рік, другий,

А може, день, хвилина,

І я впаду, як се зотліле дерево,

І враз зо мною

Завалиться блакитне небо,

Одірвуться з повітря зорі,
Погасне сонце,
І все зіллється з мороком навіки" [6, 96]

По суті, ретрансляція минулого віддзеркалює для персонажів Олесового етюду "Тихого вечора" стереоскопічність власного "я". Спогади з минулого відтворюють подвоєння душі героїні, причому у її ретроспекційному монологі спостерігається витіснення візійних уявлень з глибин підсвідомості. Це нагадує психоаналітичні експерименти Ж. Лакана, що накладав оптичні ефекти відображення у дзеркалі на відтворення підсвідомих інтенцій пацієнта. (Див. його працю "Топіка уявлюваного" [5]).

Візійне пригадування героїні мимоволі відбиває структуру її власного "я":

*"О, скільки винесла я мук, —
Але вони ніщо були для його...
За день перед його від'їздом
Ми стрілися над кручею за містом
Угледівши мене,
Він голову схилив,
Постояв, повернув
І зник, розтав в тумані,
А я стояла довго, довго
Дивилась в яр і думала,
І бачила в яру на дні,
Якусь щасливу дівчину..."* [6, 99]

Отже, активізовані із глибин пам'яті образи вбирають інтенцію героїні до щастя й страждання від нерозділеного кохання. Нездійснення мрії про взаємне кохання символізується в уяві героїні у звуковий образ мелодії флейти, що стає своєрідним містком від спогадів до теперішнього, яке набуває зовсім іншого змісту, нової тональності внаслідок відтворених у двох монологічних висловлюваннях героїв переживань.

Ми спостерігаємо, як ці монологи набувають характеру цілісного самостійного висловлювання, що у контексті драматичного етюду виявляє внутрішню діалогічність з попередніми репліками. Фак-

гично, кожен суб'єкт мовлення “проростає” у слові, “добудовує” у візійній магії свої інтенції.

Хоча і зберігається бодай зовнішня конвергентність — співвіднесеність локутивних зв'язків спілкування, втрачається заданість адресації висловлювання. Згадаємо, що за думкою М.М. Бахтіна, “Кожний мовленнєвий жанр в кожній галузі мовленнєвого спілкування має свою типову концепцію адресата, яка визначає його як жанр” [2, 276].

У монологічних спогадах герої адресуються до власного слова, що, ніби живе джерело творчості, “вибудовує” модуси екзистенційних перетворень.

Весь драматичний етюд Олександра Олеся “Тихого вечора” має характер незавершеного висловлювання, мелодика його діалогічних поворотів смислу, інтонацій, словобудови... завмирає в унісон зі звуками флейти. Два тексти (поетичний і власне музичний) розчиняються у фокусі нашого сприйняття.

У драматичному етюді Олександра Олеся актуалізована така якість поетичного мовлення, як здатність до візійних проростань. Це пов'язано із символізмом поетичної мови, із тяжінням поетичного слова до “згущення”. “Сама поява внутрішньої форми, сама аперцепція в слові, — як переконливо доводив О. Потебня, — згущує чуттєвий образ, замінюючи всі його стихії одним уявленням, розширюючи свідомість, надаючи можливість руху великим масам думки” [7, 71].

Як відомо, О. Потебня пов'язував відмінність поетичного образу від прозаїчного з відтворенням ними, відповідно, уявлення та поняття [7, 58]. Поступова втрата образної насиченості поетичного слова веде, на думку дослідника, до його прозаїзації.

Характер висловлювання (поетичний чи прозаїчний) у діалозі впливає на внутрішню структуру цього діалогу і на цілісне сприйняття всього тексту не тільки в комунікативно-прагматичному аспекті, але і з точки зору особливостей формотворення. Для того, щоб це довести, варто порівняти драматичний етюд Олександра Олеся “Тихого вечора” і драматичний діалог Лесі Українки “Прощання”.

Прозовий драматичний діалог Лесі Українки побудований як обмін репліками, комунікативне спрямування яких оформлене пере-

важно за допомогою питальних речень. Ініціює спілкування найчастіше Дівчина ("... не коханка, не заручена, — мила") [10, 112]. Хоча у її висловлюваннях відчувається певна недомовленість, вона свідомо уникає розмови про заручини, про байдужість хлопця до неї. Характер реплік Хлопця відтворює розбіжність між зовнішнім смислом його звертань до милої та інтенціями, прихованими за байдужістю інтонацій. Невиявлений зміст його висловлювань ми вловлюємо у категоричних твердженнях Дівчини, яка за невисловленим передчуттям неминучого прощання намагається зберегти вгасаючі почуття.

Хлопець

Се томить. Не можна ж вічно на сповіді бути?
Чому ти не відносишся просто до того, що тобі життя дає?
Нащо ти мучиш себе тим пригляданням та допитуванням?

Дівчина

Хіба ж я про що допитуюсь?

Хлопець

Не словами допитуєшся, а поглядом і ... всім. Ні, справді, ти даремне мучиш себе.

Дівчина

Коли я тільки себе мучу, то се ще не біда. Чи, може, я мучу не тільки себе? [10, 120]

Висловлювання Дівчини характеризуються приховуванням якогось внутрішнього інтуїтивного знання, про що вона зізнається: "*Я не хутко навчилась ховатись під парасолем*" [10, 121]. Відповіді Хлопця містять інформацію про його уподобання, зацікавлення. Спогад про подругу дитинства, авторку листа, виявляє його потяг до щирого природного дитячого сприйняття і волевиявлення: "У неї все якось дуже просто і щиро виходить, до її подій зовсім не треба ніяких слів пояснення" [10, 122].

Характер висловлювань героїв переконує у тому, що їх діалог є моделлю драматичної дії, яка має здатність до розгортання у велику драму. Тому цей драматичний діалог сприймається як ескіз до об'

емного твору. У цьому відчувається впровадження властивостей епічного твору, зокрема жанрів фрагментарної прози, в поетику драми.

Дія драматичної мініатюри "Прощання" розвивається в площині недовомовленості, приховування, що, за спостереженнями Т.І. Гундорової, активізує трансцендентну природу мовлення, яке стає втіленням людської екзистенції, "... співвіднесеної з містерією словоназвання, з таїною означування й умовчування" [3, 250]. Як переконливо доводить дослідниця, текстологічне мислення Лесі Українки породжується на переплетенні, зміщенні, розщепленні дискурсів. Недомовленість у висловлюваннях героїв діалогу "Прощання" проковує до розгортання внутрішньої дії, яка виникає в читацькій уяві за межами незавершених висловлювань.

Слід відзначити, що здатність до приховування внутрішнього плану так само притаманна і психологічній новелі. Явище зрощення родо-жанрів, як відомо, визначало розвиток нового модерністського мислення кінця XIX — початку XX ст. Тому і виникає така жанрова форма драматичного діалогу, як "діалогізована новела". До речі, цей термін використав Е. Ценкер стосовно до п'єси Г. Манна "Тиран" (1908 р.) [4, 123]. Поряд із тим, як ми переконуємось, аналізуючи драматичні етюди Олександра Олеся, з'являється діалогізація, що за структурою і характером висловлювань у тексті набуває ознак самостійної жанрової форми.

Цитована література:

1. Barthes R. Linguistique et litterature // Langage. — 1968. — № 12. — S. 24-32.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 424 с.
3. Гундорова Т.І. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997. — 192 с.
4. Кобзарёва Л.В. Драматургия Г. Манна. Её роль в творческом развитии писателя // Проблемы зарубежной драматургии. — Свердловск, 1982. — С. 119-127.
5. Лакан Ж. Семинары. Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 / 54). — М., 1998. — 432 с.
6. Олесь О. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — 683 с.
7. Потебня О. Естетика і поетика слова. — К., 1985. — 302 с.
8. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. — К., 1998. — 669 с.

9. Серажим К. Текст як комунікаційне вираження дискурсу // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. — Запоріжжя. — 2001. — № 1. — С. 109-115.
10. Українка Леся. Повне зібр. Творів: В 12 т. — К., 1976. — Т. 3. — 376 с.
11. Хализев В.Е. Драма как род литературы. — М., 1986. — 260 с.
12. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978. — 605 с.