
Розділ 2

ХУДОЖНЄ СЛОВО І ЙОГО РОЛЬ У ДУХОВНОМУ ПОСТУПІ СУСПІЛЬСТВА

Н. П. Малютіна

кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури
(Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова)

РИТМО-ІНТОНАЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ ВИСЛОВЛЕННЯ У ДРАМАТИЧНИХ ЕТЮДАХ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Монтажна композиція вбирає ритмо-інтонаційні структури висловлювання у драматичних етюдах Олександра Олеся. Дослідники поетичного ритму та інтонації Р. Барт, М. Бахтін, О. Волкова, Є. Еткінд, Ю. Лотман, І. Ковтунова, М. Жинкін та ін. переконливо довели, що інтонація організує і сегментує потік мовлення. Поскільки інтонація упорядковує парадигматику одиниць членування та відбиває закономірності зв'язків або стосунків між елементами тих одиниць, то вона, надбудовуючись над ритмом, у поетичних творах "...шляхом циклічних повторювань створює ритм" [6; 81].

За думкою Ю. М. Лотмана, поетичний ритм слугує основою співпротиставлення всіх мовних елементів поетичної структури [Див. 10]. Перераховуючи види ритмічних форм, Е. Г. Еткінд насамперед пов'язує з поняттям поетичного ритму "...всі композиційно значимі повтори словесно-звукового матеріалу" [13; 105].

Доцільно розрізняти у художньому тексті ритм плану вираження і ритм змістового плану. Ритм плану вираження формується в результаті періодичного відтворення "...ряду розташованих у лінійній послідовності означаючих як фонетичного сегментного / суперсегментного, так і синтаксичного й інших рівнів текстової організації..." [3; 13].

Ритм змістового плану простежується насамперед у межах тек-

стової ізопоції цього плану і полягає у повторюваності частково або повністю еквівалентного ряду сем, що осмислюється як дискретна або континуальна даність [3; 13]. У зв'язку з цим ритм розглядається як внутрішній закон породження смислу в художньому тексті (кодування), так і декодування. Процес породження ритму в літературному творі лінгвісти пов'язують передусім із функціонуванням синтаксичних утворень. Так, І. І. Ковтунова, посилаючись на дослідження В. М. Жирмундського, Б. В. Томашевського, Л. В. Златоустової та інших, вважає, що одиницею ритму в поетичному тексті є “повнонаголошене слово або група слів з одним словесним наголосом” [7; 10]. Особлива ритмо-інтонаційна структура поетичного мовлення відбивається на її синтаксичному оформленні і безпосередньо впливає на семантику. Ритмо-інтонація, таким чином, слугує основою зчеплення та співставлення значень слів, внаслідок чого виражається неповторний глибинний поетичний зміст [7; 12]. Натомість прозове літературне мовлення організовано синтагматично (мовленнєві такти, колони), що складаються переважно з двох або кількох повнонаголошених слів. Синтаксичне оформлення висловлювання у прозі узгоджується з її синтагматичним членуванням. Також у прозі інтонаційно відокремлюються “психологічні присудки” (предикат, рема), що обумовлено відповідною “комунікативною перспективою” прозового мовлення [7; 11].

Не стверджуючи ізоморфності музичної та поетичної інтонації, слід наголосити на відповідній спільності, що обумовлена семіотичною спорідненістю поетичного і музичного мовлення, їх емотивною природою [Див. 12].

“Інтонація стає музичною мовою, тобто способом вираження обривно-значимої інформації тільки тоді, коли оформляється (виникає) у часі за законами музичної логіки і музичного ритму”.

Істотно нова сутність музики як екзистенційної праоснови Всесвіту була проголошена Ф. Шлегелем, Ф. Ніцше, А. Шопенгауером та оприявлена у творчих досягненнях символістів: “...від Верленівського *“de la musique avant tout chose”* до... Блоківської стихії музичного, від мелодійності та співності Костянтина Бальмонта до структурально-композиційної музичності Белого... В естетиці та філософії Іванова музика... сполучається із його теорією “соборності”, з концепцією театру містеричного, з процесом креації Діоні-

сівської символіки...” [5; 34]. Художня свідомість раннього модернізму підносила музичність до рівня символу.

Концептуально важливими стали спостереження А. Белого над діалектикою ритму в “Медном всаднике” О. С. Пушкіна. Привертає увагу насамперед розуміння родової природи ритму: “Ритм у минулому є родовий зміст наспівності; метр у сьогоденні є видова форма або розмір” [1; 25]. А. Бєлий підкреслює злитість формозмісту у ритмо-інтонації, у зв’язку з чим ритм є “...діалектика композиційної фігури завжди даного цілого, що розгортається в лінії часу...” [1; 64].

Спорідненість природи музики з природою символу унаочнює необмежені можливості інтерпретації поетичного твору за конструктивними моделями музичного і навпаки інтерпретації музичного мислення за принципами поетичного (літературного). Яскравим прикладом екстраполяції принципів музичної організації на літературний матеріал стали чотири симфонії А. Белого, побудовані згідно з прийомами рефрену, контрапункту, перехресного чергування тем і т. п.

“Симфонізм” мислення А. Белого спонукав його до віднайдення метафізичних сутностей у фактурі музично орієнтованого художнього тексту. Цикл ранньої прози А. Белого (“Симфонії”) побудований за принципами музичних форм, зокрема сонатної. Унікальний жанр виник шляхом розростання ліричних уривків і настроїв у більш складні утворення внаслідок розчинення митця у стихії музичного переживання. “Слово підбирається автором для того, щоб слугувати натяком, емоційним сигналом; слова в симфоніях аналогічні нотним знакам, які знаючому дають уявлення про музичну фразу, але самі по собі ще її не викликають...” [8; 17].

Особлива ритміка “Симфоній” породжена синтезом прози і лірики, своєрідною композицією образів, що обумовлена тональністю, членуванням тексту на фрагменти (музичні такти), поєднання музичних тем і лейтмотивів-рефренів.

За логікою мислення П. Флоренського, внутрішній ритм образної організації “Симфоній” підпорядкований іманентним законам: “Цей ритм нагадує повторюваність теми чи окремої фрази в музиці і полягає в тому, що зараз розвиваються кілька тем різної важливості; внутрішньо вони єдині, але зовні різні” [8; 19].

Музикознавці спостерігають, що для музики ХХ ст. характерне розширення структурних рамок тематизму. На рівні із мелодією тематичне (тобто змістове) навантаження набуває у музичному модерні тембр, динаміка, інтерваліка, ритм... [12; 107]. Ця принципово важлива теза координує закономірності художнього мислення, властиві і драматургії модернізму, зокрема дозволяє вважати, що певні структури ритмічної організації висловлення у драматичному тексті, інтонаційні закономірності, особливості просодії... поряд із драматургією слова обумовлюють рух і характер драматичного дійства.

Лесь Курбас, працюючи над постановкою драматичних етюдів Олександра Олеся, режисерською інтуїцією відчув значущість внутрішнього ритму і пластики: "Він будував кожний з етюдів на тонкому відчутті внутрішнього ритму не стільки поетичної мови (бо вони небагатослівні), скільки ритму не висловлених у них думок та почуттів". Нам видається, що драматичне дійство багатьох п'єс Олександра Олеся доцільно структурувати за моделями організації музичних творів (зокрема, етюдів, п'єс фрагментарного типу) [2; 127].

Рефлекси наскрізної сонатної форми спостерігаємо у драматичному етюді Олександра Олеся "Трагедія серця", причому логіка музичного руху, що відбиває у сонаті етапи діалектики духу (згадаємо Гегелівську тріаду: тезис — антитезис — синтез), трансформується в п'єсі у діалектику візійних проростань, які реалізуються крізь висловлення.

Перший діалог між Дівчиною і Чоловіком утворює головну партію висловлення (це тема спокою і кохання), але вже в уяві чоловіка прориваються нотки побічної партії (трагедія життя, пов'язана з родиною і колишнім коханням Чоловіка). Минуле персоніфікується у монологічних висловах Чоловіка і озвучується як переплетення двох мовних потоків свідомості. У мовленні це проявляється як очуження візії.

Чоловік

Але умерле часом
Знову воскресає,
Встає в усій своїй невиданій красі
І журно дивиться на тебе.
Тремтять його уста
І чуються слова докору;

“Забув... забув і зрадив...” (Виділено мною. — Н. М.).
І я боюсь,
Що думка вічно буде
Літати над минулим,
Тужить над ним,
Як тужить чайка
Над озером зеленим [11; 68].

Музикознавці з'ясували, що саме у побічній партії виникає той динамічний зсув, той контраст у русі, яким позначене класичне сонатне мислення [12; 68]. “Злам у розвитку” пов'язаний із темою смерті, що все активніше “звучить” у мовній партії Чоловіка, і темою жертви, що “проростає” у висловленні Дівчини: “Ми віддаємо, що маємо, і необхідне беремо ціною крові” [11; 72].

Замість розробки у тканині драматичного дійства з'являється вставний епізод (діалог Жінки з Хлопчиком). У ліричних переживаннях Жінки розгортається метафора вгасання, спроектована на емоційне сприйняття лілей. Поетика цього діалогу помітно вбирає образні нашарування, що спостерігаємо у поезіях Олеся. Так, символічний образ лілей реалізується крізь семантику жертвовності, страждання, недосяжного ідеального кохання. (“Я думаю, я мрію про лілеї”, “Ти бідна лілея, побита вітрами”, “В білому ти — лілея біла...”, “Нарцис закоханий в лілею...”). У драматичному етюді “Трагедія серця” образ лілеї стає своєрідним подразником, що зрушує драматичну дію. Зрештою, це асоціативне утворення, означене тональністю смерті. Нотою смерті завершується вставний епізод.

Жінка

Біжим відсіль!
Тут віє смертю, о дитино!.. [11; 75]

Монтажний стик між вставним епізодом і наступною реплікою Чоловіка, що благословляє “Бога, і життя, і всю красу...”, сприймається як контраст двох тональностей, інтонацій. Невеличка реприза головної партії (дуету кохання Чоловіка і Дівчини) означена певним динамізмом. Емоційний накал посилюється, репліки стають однослівними, рвучкими. Крізь висловлення Чоловіка знов прориваються інтонації забуття.

Чоловік

Пора забутись,
Навік заснути в забутті:
Бриять останнє слово казки [11; 76].

Візія дитини в уяві Чоловіка, як і в експозиції, стає тим чинником, що провокує різку зміну у драматургії висловлювання. Позасвідомо спогад про дитину збуджує потяг Чоловіка до лілей. Репліка героя “Лілеї зірвані!?” стає кульмінаційною у діалозі, що стрімко переходить у стадію коди, яка разом з побічною партією (тема трагедії життя) утворює один екстенсивний блок. Пафос трагічного у висловленнях героїв стає виразно штучним, завдяки чому профанізується задана побічною партією тема трагедії життя. Риторика реплік Чоловіка безумовно містить авторську інтенцію до розчинення “трагічного” у прозі буденності. Своєрідним акомпанементом докорів Чоловіка і його імператива: “Біжи, нехай уб'ють тебе, А я знайду собі могилу” [11; 78] звучить голос Дівчини, повторений тричі: “Горе, горе...”. Отже, стилізація пафосу у драматургії Олеся як одна із примет модернізму стає початковим етапом формування авторської іронії, що передусім реалізується у відверто пародійних п'єсах (водевілі “По Мюллеру”, “Морока” та жарті “Патріот”).

У драматургії Олеся переважно використана жанрова форма драматичного етюд. Сама назва п'єси Олександра Олеся “Місячна пісня” і жанрова вказівка “етюд на 1 дію” завдають той вимір музичного буття, у якому ідеальний зміст трансцендентного мелійного переживання зустрічається з логікою етюдної форми, що у модерністській свідомості межі ХІХ-ХХ століть набувала нової актуалізованої якості.

Етюдна будова “Місячної пісні” Олександра Олеся екстраполюється на ритмічне чергування уявлених образів-переживань, що створює композицію п'єси. Своєрідним організуючим началом слугують виголошені автором паузи (чом не рефлекс музичного твору!) і ремарки. Поєднання реального і візійного планів засвідчує і перелік дійових осіб, що складається з двох уявлених і двох реальних персонажів, між якими — посередник, що виконує функцію координатора. Це Русалка, що втілює ідею інтуїтивного проникнення у позарозумову сутність, і Фавн (за римською міфологією, як свідчить авторська ремарка, польовик і лісовик), конституційована

аторською творчою уявою ідея руху. Професор — своєрідний медіатор між уявлюваними персонажами та реальними (Панною та паном Яном). Професор виконує роль інтерпретатора, намагаючись пояснити Панні інтенції пана Яна до незбагненого, явленого у музичному бутті-переживанні.

Вся драматична дія підкорена силі місячної гравітації, що узгоджується з мелійною природою п'єси і породжує особливий магнетичний сенс висловлювання, коли “звучання й сенс мовного цілого складають нерозривну єдність структурної цілісності...” [4; 136-137].

Звертаючись до семантики й синтаксису тексту, ми спостерігаємо, що в основі мелодики висловлювання найхарактерніший принцип Олесевої поетики — принцип гармонійного дисонансу, синтез протилежних за значенням, але співзвучних за емоційним переживанням сполучень слів.

Магнетична сила місячного сьйва впливає на уяву персонажів і на їх мовлення, що породжує образні дисонанси, які посилюють експресію вислову. Ці дисонанси утворюють внутрішню композицію тексту, що завдяки їм як єдине ціле “...замикається в осмислену мелодію змісту” [4; 270].

Ця витворена під силою місячної гравітації гармонія слів вбирає принцип “кривих дзеркал”, коли дисонує звучання, накладаючись одне на одне, дає ефект магнетивної гармонії. Особливою екзальтованою чуттєвістю позначені репліки пана Яна, що перебуває у своєрідному трансі під впливом місячної ночі: “Так, спати тепер, в ці ночі, коли цвітуть дерева, було б страшно... І коли починає обсіпатись цвіт, казка перестає жити і починається життя” [11; 322]. Якщо вилучити останнє речення з мовного контексту твору, воно може видатись абсурдним. Але в процесі проростання усталеного значення слів у поетичний смисл воно починає звучати як містична музика, віддалена від логічного сприйняття. Тому-то поетика і синтаксис висловлювань передають особливий верлібрстичний ритм, що надає Олесевому етюд поетичного характеру. Взагалі, драматургія Олеся-лірика становить собою цікаве поєднання поетичної мови з ритмізованою прозою.

У межах одного тексту, скажімо, драматичного етюд “Осінь” верлібрстичне висловлення вбирає два дискурси, що передають два

плани розвитку драматургійного дійства: прозаїчно-натуралістичний, що тяжіє до фарсу, та поетично-уявлюваний, означений символікою трагедійного звучання.

До верлібру тяжіє мовлення Сторожихи, що за рахунок емотивної піднесеності, еліптичних конструкцій речення, семантичного згущення внутрішньої форми слова, сутеруючої ритміки заклинання, спрямованого до міфологізованого образу Вітру, формує в читачькій уяві поетично-уявлюваний план дії.

Риторика діалогу між Паном і Панночкою поєднує пафос висловлення, подекуди штучний, з клішованістю усталених реплік, що завдяки граничному лаконізму, смисловій однозначності, помітно контрастують із мовленням Сторожихи.

Конструктивним елементом ритмо-інтонаційної організації висловлення у драматичних етюдах Олександра Олеся стає poetика паузації.

В усному спонтанному висловленні пауза сприяє відокремленню однієї синтагми від іншої, виражає характер стосунків між ними, передає емоційні відтінки мовлення. Розрізняють реальні (не озвучені) паузи й озвучені, психологічні [9; 70]. Вважається, що "...незаповнені паузи відбивають пізнавальну діяльність того, хто говорить, а заповнені являють собою явище не ментального, але емоційного порядку... Таким чином, під час пауз, як і протягом усього мовного акту, відбуваються психологічні процеси, пов'язані з кодуванням, тобто формуванням наступної структури висловлення, або з контролем уже сказаного" [9; 73].

Зрозуміло, просодична організація висловлення в драматичних етюдах Олександра Олеся — предмет окремого спеціального дослідження. Дозволимо лише одне припущення: озвучена пауза у тексті етюду (прикладом може слугувати, хоча б, етюд "По дорозі в Казку") може стати знаком певного дискурсу. Так, у першій картині означеного етюду помітно контрастують настирливо повторювані у паузах два образи: "Сміх" і "Тиша". Можливо, сміх у контексті п'єси і ліричного доробку О. Олеся вбирає семантику профанного і відтворює стан юрби. Натомість, знакове утворення "Тиша" додатково сакралізує образ героя-поводиря, означеного абстрактно-займенниковою формою Він.

Драматургія пауз доповнюється і авторськими ремарками, які

відповідно створюють ефект присутності імпліцитного автора. Неосяжна потужність висловлення у драматичних етюдах Олександра Олеся до проектування смислів дозволяє простежити за процесом переростання мовлення у дискурси, що визначають голографічність рецепції тексту. В уяві читача ритм передає сутність висловлення як знаку і як вираження певних моделей структурування тексту.

Література:

1. Белый А. Ритм как диалектика и “Медный всадник”. — М.: Федерация, 1929.
2. Бондарчук С. К. Театр О. Олеся // Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991.
3. Бочкарев А. Е. Ритм как отражение дискретности / континуальности текста литературного произведения // Функции единиц языка в системе текста. — М.: МПНИИЯ, 1987. — Вып. 294.
4. Гадамер Г. -Г. Герменевтика і поетика. — К.: Юніверс, 2001.
5. Grazyna Bobilewich-Brus. Aleksander Skriabin w mysli estetycznej i tworczości symbolistów rosyjskich // Slavia orientalis. — 1993. — № XLII. — а 1.
6. Жинкин Н. И. Механизм регулирования сегментарных и просодических компонентов языка и речи // Poetics. Poetyka. Поэтика. — Варшава, 1961.
7. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. — М.: Наука, 1986.
8. Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого (“Симфонии”) // Андрей Белый. Симфонии. — Л.: Художественная литература, 1991.
9. Ладыженская Б. Я. Пауза как элемент просодической организации устного спонтанного высказывания // Вестник МГУ. — 1984. — № 2. Серия 9. Филология.
10. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — М.: Просвещение, 1972.
11. Олесь Олександр. Твори: В 2-х т. — Т. 2. — К.: Дніпро, 1990.
12. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной — к философии музыки. — К.: Факт, 2000.
13. Эткинд Е. Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л.: Наука, 1974.