

ОКСАНА ОЖИГОВА
НОВІ СТИЛІСТИЧНІ АКЦЕНТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Семантичний потенціал системи мови — безмежний. Але увесь простір цієї великої мережі складається з невеликих елементів: речень, словосполучень, слів. Підшуковуючи той чи інший елемент, автор завжди має перед собою значну кількість варіантів. І обираючи найбільш вдалий, він витворює неповторний власний стиль.

Мова драматургії має особливі, лише їй властиві риси. З одного боку, вкладене в уста дійової особи слово зберігає погляди автора і скеровує процес усвідомлення викладеного. З іншого боку, драмі притаманна специфічна мовна конкретизація, здатність у певному контексті відтворити не тільки окрему подію, ситуацію, характер, але й вийти на більш високий рівень узагальнення — соціальний тип, явище у суспільстві тощо.

Відомо, що сприйняття драматургічного твору відбувається шляхом інформаційної поліфонії (режисерське та акторське рішення, декорація, музика). Проте українську п'єсу кінця ХХ — початку ХХІ ст. характеризує насамперед мовна креативність — такий тип мовомислення, який не тільки відтворює найактивніші лінгвальні процеси, але й формує мовну модель сучасного суспільства. Адже немає сумніву, що вітчизняне театральне мистецтво кардинально відрізняється від західного. Якщо зарубіжна драма на сучасному етапі розвитку — це рух, антураж, видовищність, то основою нашого драматургічного твору залишається говоріння, мовлення. І чим більше увиразнюється експресивний зміст слова у контексті певної мовної ситуації, тим яскравішим і «живішим» виявляється персонаж.

Окрім того, на художньому творі позначаються позамовні фактори. Політичні, економічні, соціальні чинники сприяють активізації одних мовних шарів і пасивізації інших. Ці процеси знаходять своє відображення у літературі: змінюються стилістичні акценти, змінюється і сама манера викладу.

Мабуть, тому автори, які репрезентують молоду українську драматургію, намагаються знайти нові форми відтворення мовного матеріалу, побачити нові семантичні грані у знайомих словах.

На макрорівні стилістика сучасної драматургії представлена засобами і формами, які успадковані від попередніх епох і без суттєвих змін наповнені іншим мовним матеріалом (драма-«перелицювання», стилістикою якої володів Я.Стельмах) або ж ті, що ґрунтовно переосмислені і перебудовані порівняно з попередніми (так звана «нова драма», представлена п'єсами В. Діброви, Н. Ворожбит, О. Миколайчука). Спостерігаємо також новаторські форми і засоби (жанри драми абсурду, епічної, ліричної драми, розвинуті у творчості таких авторів, як Ю. Тарнавський, Л. Демська, С. Слон, А. Дністровський, В. Сердюк). У кожному із названих типів п'єс відзначаємо посилену увагу до слова, його зовнішньої і внутрішньої форми. Саме це характеризує новий підхід до мовного матеріалу сучасної літератури.

Останніми роками визначилася загальна тенденція до інтимізації особистого життя персонажів, що сприяє «олюдненню» сучасної драми. Це, в свою чергу, вимагає нових стилістичних засобів, глибоко індивідуальних для кожного письменника. Сильовою домінантою п'єси сучасного українського драматурга Т. Іващенко «Гаїна буття» (шість споминів) є об'єктивація внутрішнього світу героїв. Твір побудовано на ретроспективних спогадах Івана та Ольги Франко про роки їхнього спільного життя.

Уже в першій картині п'єси з'являється своєрідний символ внутрішнього сумління героя.

Ремарка. *На кону спалахує багаття. З'являється гуцул-ворожбит — переодягнений Франко.*

Мотив переодягання поширений в українській літературі. Він виступає засобом створення комічного, активізує мовну своєрідність того чи іншого персонажа залежно від конкретної ситуації. У згаданій п'єсі травестійний характер зачину має пророчо-трагічне звучання. Семантично наголошена репліка Гуцула-ворожбита («*Не тебе, пташко, чоловік твій любить*») концентрує зміст усього твору.

У центрі п'єси — актуальна для модерної літератури проблема генія та навколишнього світу: чи може бути щасливим геній, чи може дарувати щастя близьким людям, чи визнають його сучасники, і як він розуміє їх. Шукаючи відповіді на ці питання, авторка творить за законом концентрованої системної цілеспрямованості мовних образів, за допомогою яких окреслює багатогранну картину внутрішнього світу персонажа. Мова п'єси вдало передає найтонші нюанси людських почуттів, взаємин, думок. Як відомо, особистий світ персонажів часто розкривається через їхні внутрішні монологи. Саме такі монологи відтворює Т. Іващенко, використовуючи приватне листування героїв. Листи І. Франка як справжнє мистецтво слова та думки письменника постають у п'єсі своєрідним стильовим засобом віддзеркалення інтимних переживань героя у характерній для нього індивідуальній манері.

Іван Франко: *А діло, про котре я хотів би писати Вам, ось яке. Що сказали б Ви, якби який-небудь галичанин, приміром я, приступив би до Вас з проською: будьте моєю дружиною?.. Ставлю се питання як гіпотезу, і прошу Вас обдумати як гіпотезу...*

Ольга Франко: *...А чому в такій сухій академічній манері? Закоханий так не може писати... Треба якось змінити цей стиль.*

Багатозначність лексеми *стиль* та можливість різного її тлумачення відповідає основній концепції нової драми — поставити слово у центр уваги читача (слухача, глядача). Через обігрування внутрішньої форми слова відбувається моделювання особистості (в тому числі і мовної) персонажа.

Ольга Франко: *1886 рік. Франко був вражений і щасливий зустрічі зі мною. Це я прочитала по його очах...*

Залежно від місця теми та реми в актуальному членуванні останнього речення компонент *прочитала* відповідає різним значенням. Якщо вважати його темою, то фраза набуває такого тлумачення: відносини, що зароджувалися і розвивалися у листуванні, є міфом, вигадкою Ольги, яка інтерпретувала її по-своєму. Адже вона прочитує погляд, як читала твори, листи, а в цьому виявляється буденне ставлення героїні до нареченого. Якщо ж назва дії «прочитала» виступає ремою, то сама дієслівна форма минулого часу доконаного виду вказує на довершену дію, яка й зумовлює певний результат: **Ольга Франко:** *Ми побралися з Франком 16 травня у Києві.*

Особливості епістолярного жанру у драмі «Таїна буття» є основою розгортання сюжету. Навіть кульмінація твору «схована» у листі: **Іван Франко:** *Люба Ольдзю! Клянуся, що де б я не був, Ви завжди зостанетесь для мене провідною зорею моїх днів, метою, до якої я прагну... Львів. Серпень 1875 року... — Ольга Франко:* *Я ошелешена. 1875 рік! Це неможливо!.. Але ми познайомилися із Франком через 10 років після написання цього листа! Так от про кого говорив гуцул-ворожбит?! «Ольга Рошкевич...» .*

Змальовуючи почуття Ольги, автор знову вдається до епістолярного стилю, вводячи у текст лист, надісланий сестрою Рошкевич дружині І. Франка: «*Сестра моя Ольга заповіла покласти собі під голову до труни листи Івана Франка, перев'язані стрічкою...*» .

Отже, стильовий акцент п'єси Т. Іващенко «Таїна буття» спрямований на інтимізацію внутрішнього світу героя-генія. Використовуючи інтертекстуальний потенціал епістолярного жанру, авторка створює власну концепцію особистості персонажа. З цією ж метою вона звертається до іншого стилістичного засобу: поєднанням внутрішньої і зовнішньої мови відтворено взаємодію авторської мови і мови персонажів.

Форми й характер взаємодії репліки та ремарки у драматургійному тексті — різноманітні. Так, у деяких п'єсах (особливо в драматургії діаспори) ремарка втрачає статус «допоміжної» і стає головним елементом драми, виконує важливі сюжетні, композиційні та стилістичні функції. У цьому простежується тенденція до розмивання меж між ремаркою та реплікою, що сприяє наближенню драматургійного твору до епічного. У п'єсі «Таїна буття» спостерігаємо протилежний процес: накладання ремарки на репліку-діалог зумовлює поширення, розгортання репліки (а не ремарки, як, наприклад, у п'єсах Ю. Тарнавського або Л. Демської). У Т. Іващенко виявляємо унікальне явище поєднання у репліці власне прямої,

невласне авторської мови і навіть оповіді, яка загалом не характерна для жанру драматургії. В. Виноградов визначив оповідь як художню імітацію монологічного мовлення.

У п'єсі «Таїна буття» асоціативне мислення пов'язане зі спогадами. Тож авторську мову подано крізь призму мови персонажа, яка відтворює не тільки думки, почуття, події, що відбуваються в момент мовлення, але й асоціативні спогади. Наприклад, у другому «спомині» авторська мова представлена лише кількома ремарками, функції яких чітко обмежені:

1. *Львів. Двокімнатна квартира, яку винаймає Франко. Франко працює. Ольга прибирає в хаті* [6, 31].

2. *Вони виходять з дому* [6, 32].

3. *Ольга і Франко входять до кімнати* [6, 32].

4. *Ольга сідає на стілець, Франко виходить з кімнати. Звучить музика* [6, 32].

Наведені ремарки відіграють у творі допоміжну роль. Лише дві з них пов'язані з процесом мовлення (*посміхаються; з захопленням*) і мають експресивне забарвлення.

Звернімо увагу на поліфункціональність реплік Ольги Франко: *Минуло лишень два місяці нашого подружнього життя. А мені здається, що Іван про мене забув* (невласне пряма мова у формі внутрішнього монологу).

На мене дивилися розумні, суворі очі, яким було байдуже, чи поруч я, чи відсутня (поєднання невластиво авторської мови із власною прямою).

Навіть краще, якщо відсутня... (власне пряма, але не героїні — в монолог ніби вривається голос Франка).

І ці думки примушували мене страждати (невласне авторська).

Іваночку! Іваночку! Облиш працювати. В тебе молода дружина (власне пряма мова у формі вже не внутрішнього монологу, а відкритого експресивного висловлювання).

Таке поєднання у репліці кількох видів художньої мови увиразнює внутрішнє напруження та емоційність жанру.

Беручи до уваги герменевтичну концепцію Ф.Шлеєрмахера, згідно з якою інтерпретація тексту, його мови є творчістю кожного окремого дослідника, спробуємо визначити визначальні мовні особливості «далеко не п'єси» В. Сердюка «Розібрати М.*** на запчастини». Герой драми — людина, що існує водночас у двох світах: реальному і уявному і має незвичайне ім'я — **М**. Автор пояснює його так:

*М.*** — усіма відомими мовами означає чоловіка...*

М. — також смерть усіма європейськими мовами...

М. — Місіму Юкіо..., був великим японським письменником...

М. — це також можливість, припущення...

Отже, припустімо, що М. — самотній Мужчина, життя якого — пуста. Його оселя — це маленька кімната з похилою стелею, нерівною підлогою, кривими стінами, брудними вікнами і обшарпаними дверима. І ще — він мріє про «малюсіньку жовту кульку». Жовта кулька — самодостатній персонаж твору, якому не відведено жодної репліки, але він досить часто з'являється на сцені, іноді навіть «роблячи непристойні рухи». Показово, що з усіх кольорів автор вибрав саме жовтий, семантика якого є однією із найбільш складних та суперечливих. З одного боку, він символізує сонце, світло, тепло. З другого, жовтий — це колір хвороби й божевілля (за даними психології, єдиний колір, на який неадекватно реагують люди із порушеною психікою, — саме жовтий).

У п'єсі дивовижно поєднуються краса і потворність, нормальне життя і божевілля. Жовта напівреальна Кулька в останній сцені драми матеріально втілюється в образі банального вареного яйця, всередині якого «завжди» присутня «маленька жовта кулька». Вона символізує першопочаток Всесвіту. Кожна людина теж має свій початок, закодований у простому слові «мама». Тільки один раз М. з'явиться перед читачем в образі звичайної усміхненої людини — саме тоді, коли почує це магічне поєднання двох повторюваних звуків. Тобто, у «далеко не п'єсі» В. Сердюка спостерігаємо цікаву макрорівневу метафоризацію

твору: та сама думка реалізується різними засобами (зокрема, «кулька» — символ безкінечності, а повтор звука [м] у слові *мама семантизується* як символ життя).

Як бачимо, сучасна драма шукає нових засобів мовного вираження, відкриває новий рівень функціонування мовних одиниць, коли слово актуалізується відповідно до логіки і креативних потреб модерного драматургічного тексту.