

ПРИТЧЕВІСТЬ ТА АСОЦІАТИВНІСТЬ У ПОЕТИЦІ П'ЄСИ-ПРИТЧІ

У статті досліджуються особливості функціонування притчевості та асоціативності у поезиці драматургійної притчі. Визначається система прийомів, за допомогою яких ці якості реалізуються у творі і забезпечують його концептуальну цілісність. Ключові поняття: п'єса-притча, притчевість, асоціативність.

П'єса-притча – помітне явище у літературі, що вже довело своє право на існування. Жанр виявився досить продуктивним у творчості митців ХХ століття: від часу утвердження у драматургії Б. Брехта до нього у різні періоди зверталися Б. Шоу, М. Фріш, Ф. Дюрренматт, Ж. Ануй, Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. Беккет, Е. Йонеско, Т. Уайлдер, Т. Стоппард, О. Володін, Кобо Абе, Є. Шварц, Г. Горін та ін. Однак, у літературознавстві п'єса-притча лишається жанром, який ще чекає на своє дослідження. Зокрема, йдеться про те, що сьогодні не вистачає розвідки, у якій основним став би комплексний, системний підхід до вивчення цього феномену, хоча певні кроки у напрямку вивчення особливостей сучасної притчі та її модифікації у драматургії, безсумнівно, зроблені. У такому контексті найвагомішими є праці А.С. Близнюка та О.В. Журчевої [1; 2], у яких здійснено спроби представити п'єсу-притчу як цілісне явище, характерне для сучасної драматургії. Визнаючи вагу згаданих досліджень, зауважимо, що чимало важливих питань, пов'язаних з функціонуванням жанру, лишаються невичерпаними. Серед них відзначимо вивчення особливостей поезики п'єси-притчі: тих елементів, що й визначають специфіку творів цього жанру. У даній статті автор намагається заповнити існуючу прогалину. Предметом дослідження стали притчевість та асоціативність, які багато в чому впливають на природу жанру п'єси-притчі.

Притчевість – невід'ємна складова п'єси-притчі, один з важливих організуючих елементів цього жанру. Однак, як якість твору вона не належить винятково драматургійній притчі, оскільки виявляється у багатьох інших жанрах. Так, про притчевість можемо говорити кожного разу, коли зміст твору постає ширшим від того конкретного одиничного тлумачення, що випливає з його безпосереднього сюжету, тобто у випадку появи смислових нашарувань на поверхні твору. Притчеві твори потребують від читача активного залучення елементів аналітичної діяльності, апелюють до вміння бачити паралелі з минулим і майбутні перспективи, оцінювати й узагальнювати свій власний досвід, вписувати його у контекст досвіду людства, інакше кажучи, спонукають до свідомого занурення у глибини змістових та ідейних проблем, до відмови від однозначності та незаперечності будь-яких висновків. Використання притчевості сприяє перетворенню повісті, роману чи п'єси з явища суто художнього на специфічний спосіб освоєння дійсності. Такий твір завжди містить певну концепцію і поєднує індивідуальне авторське світобачення з етико-філософською картиною реального світу. У цьому світі не існує суспільного чи історичного поділу, і незалежно від хронологічної та географічної локації сюжету притчевість виводить зображуване на рівень універсальної проблематики. Притчевість може виявлятися з різною інтенсивністю у різних творах: від надання ледь помітного притчевого забарвлення творові чи окремій його частині до повного і абсолютного підкорення змісту. У першому випадку притчевість не змінює жанрових параметрів, а у останньому призводить до виникнення нової жанрової модифікації: роману-притчі, повісті-притчі, оповідання-притчі, п'єси-притчі та ін.

У п'єсі-притчі життєва ситуація підноситься до рівня загальнолюдської, оскільки є частиною цілісного процесу, а через конкретику відбувається перехід до інтерпретації буття, яка тяжіє до філософського осмислення. У п'єсі-притчі завжди більше питань, ніж відповідей. Притчевість, яка має важливе значення у поезиці цього жанру, багато в чому визначає його особливості. Отже, для того, щоб п'єса перетворилася на притчу, притчевість має стати її домінантою на рівні змісту. Крім цього, обов'язковою умовою існування п'єси-притчі є параболічність структури.

Перш за все, п'єса-притча тяжіє до розробки проблем глобального характеру, переважно морально-етичних та філософських. Сучасні драматурги звертають свій погляд на долю та місце людини у сучасному світі, вказують на існування гострих конфліктів, викликаних втратою життєвих орієнтирів. Образ сучасного світу у п'єсах-притчах деякою мірою перегукується з тією картиною дійсності, яка поставала у творах драматургів на зламі ХІХ та ХХ століть (Моріс Метерлінк, Леонід Андреев). Знову виникає проблема дезорієнтованої людини, як правило дуже самотньої, зайнятої пошуками свого місця в певному середовищі. Причому характерним є те, що в одному творі піднімається одразу декілька взаємозумовлених проблем. Так, темою п'єси-притчі Макса Фріша "Андорра" є стосунки особистості та суспільства, індивідууму та колективу, а у межах цієї теми окреслюється цілий спектр дотичних проблем: панування стереотипів, які призводять до спотворення міжособистісного спілкування, конформізм як одна з умов існування, самоідентифікація людини, створення *self-image* та ін. Домінування притчевості виявляється як у самому виборі тем, так і у способі реалізації поставлених драматургами завдань. Притча, як відомо, має універсальне звучання – це стосується як канонічного жанру, так і його драматургійної модифікації – тобто створена для потенційно широкого кола реципієнтів, а це робить неможливим обмеження творчого пошуку зображенням конкретного локального явища.

Полісемантичність того чи іншого образу у п'єсі-притчі зумовлює виникнення та розвиток *асоціативності* бачення. Під асоціативністю ми розуміємо існування зв'язку, внаслідок якого зображуване у художньому творі

(символ, деталь, ситуація) викликає у свідомості автора та реципієнта появу паралелі з тим чи іншим явищем дійсності. Константою асоціативності є *багатоваріантність* уявлень. Це пояснюється тим, що зв'язок між художнім твором та асоціаціями завжди має суб'єктивне начало, оскільки вирішальну роль у ньому відіграє особистий досвід реципієнта, а також специфіка його світовідчуття. Таким чином, можемо виокремити принаймні ще одну особливість асоціативності: її *двоаякість* (подвійність). З одного боку, драматургічна притча, як і будь-який художній твір, постає у результаті певного перетворення дійсності у свідомості автора, йдеться, отже, про первинну асоціативність (асоціативність автора) – вияв волі художника стосовно об'єкту його творчого пошуку. Окрім цього, при сприйнятті твору читачем виникає вторинна асоціативність (асоціативність реципієнта) – вияв його власної волі стосовно твору мистецтва. І в першому, і в другому випадку це волевиявлення є волевиявленням суб'єкта (особистості), що й дає підстави для появи відмінних асоціацій.

У п'єсі-притчі асоціативність та притчевість взаємопов'язані та доповнюють одна одну: притчеве звучання засвідчує перехід до універсальності, а завдяки асоціативності реалізується зв'язок між узагальненим та дійсністю. Такий прийом – один із засобів, якими досягається концептуальна цілісність твору. Наприклад, використання давньогрецького міфу про помсту Ореста за смерть свого батька Агамемнона дозволило Ж.-П. Сартру підняти проблеми, що розробляються у п'єсі "Мухи", до рівня загальнолюдських, глобальних; разом з тим, смислове наповнення традиційного сюжету відбувається внаслідок залучення процесів асоціативного мислення і автора, і читача. У результаті, п'єса, що має за основу античний міф (який у даному разі виступає і як поодинокий випадок, "історія з життя"), розширює свої жанрові параметри до меж драматургічної притчі і завдяки багатоваріантності асоціацій набуває неоднозначності тлумачення: залежно від суб'єктивного досвіду реципієнта вона спонукає до роздумів про реалізацію свободи та відповідальності у цілком конкретних історичних обставинах, тобто у час поширення фашизму, або ж панування іншого тоталітарного режиму чи взагалі у будь-якому існуючому суспільстві.

Для драматургічної притчі характерною є просторова та хронологічна невизначеність дії – це ще один вияв притчевості. Відсутність авторської вказівки на час чи на місце подій не обмежує рецептивних можливостей читача і надає творові необхідної глибини та універсальності. Таким чином, підкреслюється те, що зображене може відбутися будь-де та будь-коли. У п'єсі М. Фріша "Санта-Крус" основні події відбуваються у дещо загадковому замку Ротмістра та сповненому романтики напівміфічному порту Санта-Крус. І замок, і Санта-Крус – це набагато більше, ніж звичайна вказівка на визначену точку весвіту, це один з елементів, за допомогою яких втілюється концепція твору. Персонажі п'єси зазначають, що у замок надзвичайно важко потрапити: він нагадує укріплення, фортецю, що живе своїм власним життям, у якому "має бути лад" [3:50]. Санта-Крус – це, навпаки, необмежений простір, втілення "іншого світу", принаймні для Ротмістра: "*Це слово наповнене чужими вуличками і голубінню, портиками, пальмами та атавами, мурами, щоглами, морем... Воно пахне рибою та водоростями, я бачу гавань, яскраво-білу, мов крейда*" [3:52]. Порт Санта-Крус та замок Ротмістра у п'єсі символізують дві різні моделі людського життя, адже одним з основних питань "Санта-Крусу" є проблема існування вільного вибору людиною свого життєвого шляху та залежності цього вибору від деякого фатуму. Троє головних героїв п'єси – аристократ Ротмістр, його дружина Ельвіра та волоцюга Пелегрін – за сімнадцять років до початку описуваних подій зустрілися у порту Санта-Крус, і кожен з них прийняв рішення, яке визначило їх подальшу долю: Ельвіра пов'язала своє життя з Ротмістром, який, в свою чергу, віддав перевагу стабільності та впевненості у майбутньому перед невизначеністю морських мандрів, а Пелегрін, навпаки, обрав вічний неспокій та блукання по світах, сповнених пригод та небезпеки. Однак, свідомо обравши свою долю, вони не перестають думати про інше життя – те, від якого відмовилися. Йдеться, отже, про розщеплення особистості щонайменше на два рівновеликі образи, які М. Фріш визначив як "незадоволену внутрішню людину" та зовнішню "людину в масці". Для Ротмістра, як бачимо, всі втрачені можливості оживають у житті Пелегріна: "*Хотілося б ще раз зустрітися з ним, із тим, що живе моїм іншим життям. Оце й усе*" [3:52]. Ельвіру уві сні не полишають епізоди з її "іншого" життя, і на перший погляд здається, що лише Пелегрін не сумнівається у правильності обраного шляху, однак і він двічі (у пролозі і у першому акті) каже: "*... на Кубі є ферма, покинута, спалена, висохла ферма, яка чекає на мене, щоб давати плід: ананаси, персики, сливи, смокви, виноград! Через місяць відпливає судно... а через рік, слово честі, ви отримаєте першу каву!*" [3:45]. У цих словах відчувається стремління наблизитися до постійності, певної стабільності, отже, Пелегрін, можливо, теж прагне пізнати своє інше життя, подібне до того, яким живе Ротмістр. Однак, жодному з персонажів п'єси не судилося змінити своєї долі, оскільки, зробивши вибір сімнадцять років тому, вони раз і назавжди визначили своє майбутнє: "*Видно, не можна мати і те, й те разом. Один має море, другий замок; один має Гаваї, другий дитину...*" [3:84]; тому Ротмістр і мріє потрапити у Санта-Крус, а Пелегрін проникає у замок – аби побачити другу частину свого життя. Отже, Санта-Крус та замок – це два полюси на шляху кожної людини, так як Ротмістр і Пелегрін – частини одного цілого, які взаємодоповнюють одна одну.

Авторська вказівка на місце чи час дії може бути досить умовною характеристикою ще й тому, що увагу у кожному разі зосереджено на тому, *що* сталося, а не *де* це сталося. У "Антигоні" Жана Ануй згадка про реалії сучасного побуту виводить дію за межі Давньої Греції, хоча й автор про це ніде не зазначає прямо. Перенесення дії п'єси у давні часи дозволяє максимально дистанціювати матеріал від читача. Переосмислюючи відомий сюжет "Антигони" Софокла, Жан Ануй подає його так, що читач розуміє сучасне звучання твору, а, отже, й умовність зазначеного місця подій. Таким чином, автор перешкоджає виникненню ілюзії достовірності і досягає

розщеплення сюжету п'єси на зовнішній та внутрішній. Будь-який колорит (національний, історичний) у п'єсі-притчі допомагає розширити масштаби її сприйняття. Так, у п'єсі Ежена Йонеско "Голомоза співачка" на місце дії вказано з максимально можливою чіткістю: *"Типичный английский интерьер. Английские кресла. Английский вечер. Г-н Смит, англичанин, сидит в английском кресле и в английских тапочках, у английского камина, в котором горит английский огонь, курит английскую трубку и читает английскую газету. На нём английские очки. У него седые английские усы. Рядом с ним в другом английском кресле сидит г-жа Смит, англичанка, и штопает английские носки. Абсолютное английское молчание. Английские настенные часы бьют по-английски семнадцать раз"* [4:23].

Читачеві повинно здаватися, що персонажем "Голомозі співачки" є середньостатистична англійська родина, однак, безперечно, автор переслідував більш далекоглядну мету, коли так наполегливо конкретизував місце дії. Наголошуючи на одиничності, конкретності ситуації драматург тим самим досягає цілком протилежного ефекту: розширеної рецепції п'єси з боку її читачів: адже середня англійська сім'я мало чим відрізняється від будь-якої іншої, якщо зважити на підняту автором проблему автоматизації людських стосунків. Власне, універсальний характер і актуальність цієї проблеми підкреслюється авторським поясненням до останньої сцени: *"Неожиданно наступает тишина. Снова вспыхивает свет. Г-н и г-жа Мартен сидят так же, как сидели Смита в начале пьесы. Пьеса начинается вновь, Мартены произносят те же самые реплики, которые произносили Смита в первой сцене. Занавес медленно опускается"* [4:52], вказуючи на невичерпаність теми і її вихід за межі конкретної ситуації. П'єса-фантазмагорія про англійські родини Смітів та Мартенів перетворюється на притчу, що зображає процес поступового руйнування взаєморозуміння людей.

Притчевість зображення виявляється і через використання асоціативних опозицій. У п'єсі "Санта-Крус" протиставляється два типи погодних умов: тепло та холод, відповідно й дві пори року: літо та зима, а також є протиставлення на рівні акустичних відчуттів: тиші та гамору. Разом ці опозиції допомагають створити відповідну характеристику не лише місцю дії, а й персонажам твору, кожен з яких, перш за все, втілює певну модель існування. Характер життя у замку Ротмістра підкреслюється описом погоди: *"Уже сім днів і сім ночей іде сніг. Такого ще ніколи не було. Разом зі снігом усюди западає тиша, дедалі глибша й глибша"* [3:50]. Порт, Гавайські острови і все, що для Ротмістра втілено у понятті його "іншого життя" асоціюється з теплом, сонцем, шумом: *"...там цвітуть цитрини, ананаси, персики, смокви, фініки, банани, все разом! ... там немає зими..."* [3:73]. Ці протиставлення акцентують увагу читача на одній з магістральних думок твору: світ для головних його персонажів існує у двох вимірах – реальному (мікросвіті, у яких живуть Ротмістр, Ельвіра та Пелегрін) та "іншому", який не піддається пізнанню, але до якого постійно прагнуть.

Притчевість у драматургійній притчі реалізується також і через ставлення автора до матеріалу. Як правило розповідь (а п'єса-притча передбачає саме *розповідь* про ті чи інші події, через яку, повторимо, виявляється концепція твору) має відсторонений характер. Це особливо показово для п'єс Макса Фріша та Фрідріха Дюрренматта, яким, за словами Д. Задонського, властивий "швейцарський погляд на світ" [5:147] (що міг сформувався під впливом особливого становища Швейцарії серед інших країн світу), а також для творів Ежена Йонеско, хоча варто припустити, що ця особливість характерна для п'єси-притчі взагалі. Спостерігається тенденція до мінімізації виявлення авторського ставлення, прослідковується прагнення зайняти нейтральну позицію стороннього спостерігача. Персонажі таких п'єс діють ніби самі по собі, часто створюються враження, що перед нами не усталений текст, а суцільна імпровізація. Перед читачем розгортається історія, що становить частину з його ж життя, і драматург подає її так, щоб реципієнт зміг подивитися на себе "збоку", так, як цього не можна зробити у реальному житті. Кожний притчевий сюжет – це модель життєвої ситуації, виокремлена з дійсності і часто вміщена у невласиве їй середовище або незвичні обставини. Завдяки такому прийому виникає можливість привернути увагу до тієї чи іншої проблеми, і явища, які вже сприймаються як банальні, знову стають важливими.

Експресивність (виразність) притчі досягається завдяки спрямованості до завжди наявного в ній смислового центру, адже притча створюється не для самостійного функціонування, а в деякому контексті, у зв'язку з певним світоглядним положенням. У повному обсязі все сказане вище стосується і п'єси-притчі, повне розуміння якої можливе лише після включення її до цілісної системи світобачення. П'єса-притча виконує роль прикладу, іноді прогнозу певного явища дійсності. Це пояснює активне використання елементів умовності зображення, парадоксу, надмірне акцентування окремих аспектів проблеми, що призводить до деформації реальності, тих чи інших рис поведінки чи якостей людини у творах притчевих драматургів. П'єса-притча не містить зайвих деталей, відступів, вона характеризується лапідарністю, яка у зв'язку зі специфікою жанру, дещо трансформується і набуває своєрідної незавершеності, відкритості розповіді, оскільки притча, про що вже згадувалося, завжди ширша від тлумачення викладених у ній фактів.

Про п'єсу "Голомоза співачка" її автор Ежен Йонеско зазначив, що цей твір – п'єса мовчання, тому що вона ні про що не розповідає. Вже у такому зауваженні, на перший погляд, криється невідповідність, оскільки п'єса складається з самих лише діалогів та полілогів, які, згідно здорового глузду, не можуть не містити інформації. Однак, знайомство з текстом доводить абсолютну вірність сказаного Е. Йонеско: родина Смітів, а, згодом, і Мартени, що приєднуються до них, заповнюють простір звуками, словами, реченнями, але цей процес позбавлений навіть найслабкіших ознак процесу спілкування. Схоже на те, що персонажі "Голомозі співачки" існують у паралельних вимірах, що ніяк і ніколи не перетинаються, тому між ними не існує не лише *взаєморозумін-*

ня, а й розуміння, адекватного сприйняття один одного. Відсутність гармонії у середовищі існування Смітів та Мартенів підкреслюється невідповідністю всього, що їх оточує, наприклад поведінкою годинника. Мовлення персонажів повністю складається з мовних штампів, кліше, що відображають несамостійність та стереотипність мислення. Спотворений процес комунікації, використання мови для заповнення простору акустичним матеріалом дозволяє пізнати сутність героїв, точніше антигероїв "Голомозі співачки". Поступово, сцена за сценою, пан та пані Сміт, а також пан та пані Мартен все менше нагадують людей і перетворюються на маріонеток. Спочатку комічні діалоги набувають трагікомічних, навіть фарсових рис і "п'єса мовчання" стає озвученням однієї з найгостріших проблем сучасності.

Притчевість та асоціативність, як якості твору, сприяють виявленню та розумінню його концепції, яка безпосередньо в тексті не висловлюється, а також виводять твір на універсальний рівень рецепції. Як одна з домінуючих ознак жанру, притчевість реалізується через цілу систему прийомів, серед яких відзначаємо *узагальнений характер розповіді, її філософічність; універсальність порушеної у творі проблематики; перетворення сюжету на модель певної ситуації; умовний характер місця та часу дії або відсутність вказівки на ці характеристики; вихід за межі конкретного тлумачення сюжету п'єси.*

Вище зазначалося про взаємозв'язок, що існує між притчевістю та асоціативністю. Повторимо, що він реалізується через взаємодоповнюваність цих особливостей твору: асоціації, які викликає сюжет п'єси-притчі, перетворюють підняті у ній глобальні проблеми на проблеми, актуальні й для кожного поодинокого випадку. На нашу думку, важливо відзначити той факт, що асоціативність бачення у драматургійній притчі не виникає спонтанно, поза волею автора, а, навпаки, є свідомим її втіленням: зіставлення зображуваного з дійсністю необхідне для глибинного розуміння художнього задуму, а тому й того повідомлення, що несе у собі притча. Таким чином, спрямування мислительної діяльності реципієнта до пошуку точок дотику реалій твору з реаліями буття постає однією з умов функціонування п'єси-притчі. З-поміж комплексу характеристик асоціативності найсуттєвішими постають наступні: *суб'єктивний характер; обов'язкова багатоваріантність асоціації; подвійна (двоїста) природа асоціативності.*

Окрім згаданих творів ("Санта-Крус", "Андорра" М. Фріша, "Антигона", Ж. Ануя, "Мухи" Ж.П. Сартра, "Голомоза співачка" Е. Йонеско), у подібній ролі притчевість та асоціативність функціонують у багатьох інших п'єсах-притчах: "Гостина старої дами" Ф. Дюрренматта, "Носороги" Е. Йонеско, "Наше містечко", "Довга різдвяна вечір" Т. Уайлдера, "Калігула" А. Камю, "Андрокл та лев" Б. Шоу, "Бідерман і палі" М. Фріша, "Кавказьке крейдиане коло", "Матінка Кураж та її діти", "Виняток і правило" Б. Брехта, тощо.

1. Близнюк А.С. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі. Дис... канд. філол. наук. – Житомир, 1995.
2. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.
3. Фріш М. Санта-Крус // Вікно в світ. – 2002. – №1.
4. Йонеско Э. Лысая певича // Театр парадокса. – Москва, 1991.
5. Затонский Д. Театр Фриша и Дюрренматта // Затонский Д. Зеркала искусства (статьи о современной зарубежной литературе). – Москва, 1975.

Матеріал надійшов до редакції 19.03.2004 р.

Веремчук Ю.В. Притчевість и ассоциативность в поэтике пьесы-притчи.

В статье исследуются особенности функционирования притчевости и ассоциативности в поэтике драматургической притчи. Определяется система приёмов, с помощью которых эти качества реализуются в произведениях и обеспечивают его концептуальную целостность. Ключевые понятия: пьеса-притча, притчевость, ассоциативность.

Veremchuk Yu.V. Parable Component and Associativity in the Poetics of a Parable Play.

The article investigates some peculiarities of parable component functioning and associativity in the poetics of a parable play. The author has defined the methods which provide the realization of the above mentioned qualities in a play and its conceptual integrity. The key words: parable play, parable component, associativity.