

## ЛІРИЗАЦІЯ ДРАМИ ЯК ВИЯВ ЛІТЕРАТУРНО-РОДОВОЇ ДИФУЗІЇ В ТВОРЧОСТІ ТЕННЕССІ УЇЛЬЯМСА

*У статті проаналізовано сутність ліризації драми в творчості Теннессі Уїльямса в її зв'язку з феноменом літературно-родової дифузії.*

Під **ліризацією** драми, що є, на нашу думку, характерною для творів Уїльямса, ми маємо на увазі широке введення автором у художню тканину творів думок, почуттів, асоціацій тощо драматурга, які, характеризуючи, перш за все, твори, що належать до ліричного роду літератури, не є в цілому традиційними для драматичних творів, у яких подібну роль виконує дія або розповідь (епізація драми). Крім того, слід зазначити, що згадані вище традиційні елементи лірики є вкрай важливими для розуміння твору, що й вирізняє згадані елементи з-поміж так званих ліричних відступів, що є вторинними стосовно сутності художнього твору, оскільки виконувана ними художня роль є допоміжною. Ліричні елементи уїльямсівських творів з точки зору форми літературного твору та впливу, який згаданий твір справляє на читача, значною мірою детермінують *поетику авторської точки зору* в художньому творі, *стилістичне забарвлення* п'єси та, крім того, вимагають від читача таких *рецептивних зусиль*, які не є визначальними при сприйманні драматичного твору.

Використовуючи згаданий трикомпонентний концептуальний інструментарій, можна констатувати, що ефект ліризації досягається Теннессі Уїльямсом наступним чином: **максимально прагматизуючи авторську поетику точки зору** (звертаючись до режисера, а не до читача) **та підкреслюючи**, таким чином, **художню умовність змальовуваних подій, автор**, у той же час, **використовує традиційну стилістику ліричного роду літератури, що призводить до появи відповідних рецептивних ускладнень** – результату вищезгаданої прагматично-стилістичної недоречності; аби подолати згадані ускладнення, **реципієнт має відмовитися від своїх первинних рецептивних очікувань та звернутися до твору як до лірики, а не драми, спробувати налаштуватися на "авторитарну"** (термін М. Бахтіна) **мову автора та декодувати її в результаті рецептивної співтворчості.**

Відомий естетик та мистецтвознавець Ю. Борєв пише: "В поетиці художнього твору значну роль відіграє ракурс авторського погляду, певний кут зору на дійових осіб та події, що відбуваються. Автор постає то всеобізнаним, то людиною, котрій усе відомо про події, проте нічого не відомо про їх причини. І це перетворюється на поетичний інструмент побудови художньої реальності" [1: 257]. Подібною ж думки дотримується і французький теоретик літератури Ц. Тодоров, котрий визначає точку зору письменника як спосіб, у якому події, що подаються, сприймаються оповідачем та, як наслідок, і потенційним читачем [2: 116]. Слід зазначити, що драма як окремий рід літератури має при цьому свою специфіку, пов'язану з самою її природою: в драмі явища життя та характери героїв розкриваються в безпосередньому зіткненні дійових осіб; за Аристотелем, драма є "наслідуванням дії дією, а не розповіддю", і при цьому авторська мова в драматичних творах зведена до коротких ремарок. З огляду на це нам видається правильним, що в *драмі* поетика точки зору є відношенням між мовою героїв та авторською мовою, власне художнім текстом твору та авторськими ремарками. При цьому позиції різних авторів також різняться між собою залежно від того, до якого саме потенційного реципієнта, перш за все, звертається драматург, та підкреслюється чи не підкреслюється ним при цьому художня умовність змальовуваних подій.

Такі фактори, як характер потенційного реципієнта та, відповідно, підкреслення чи не підкреслення художньої умовності літературного твору, також, як нам здається, є окремими характерними рисами, що їх набуває загальнолітературне поняття поетики точки зору при перенесенні його у сферу драми як одного з родів літератури. Це пов'язано з двоїстою природою драми як проміжного явища між двома видами мистецтва – літературою та театром. Можна, щоправда, розглядати драму як явище виключно літературне, нехтуючи при цьому її театральними елементами, однак це неминуче призведе до неможливості належного висвітлення тих чи інших особливостей індивідуальної авторської манери будь-якого драматурга, котрий (як і Теннессі Уїльямс) був як літературним, так і театральним діячем. Саме тому нам видається за доцільне вдатися до аналізу уїльямсівського творчого доробку з позицій очікуваної автором рецепції – читачької чи режисерської як, відповідно, власне рецепції (рецепції-декодування) або ж творчої рецепції (рецепції-співтворення). Крім того, ми вважаємо за потрібне одразу ж згадати і про явище акцентування або ж нівелювання художньої умовності твору, що тлумачиться нами як одне з супутніх явищ поетики авторської точки зору в царині драми. Як нам здається, сприймання одного й того ж твору читачем та режисером значною мірою різняться: перший сприймає драматичний твір як завершений витвір літературного мистецтва, для другого згаданий об'єкт є матеріалом для доопрацювання, для більш рішучої критичної оцінки, для приведення у відповідність з нормами та принципами власної творчої манери. Звідси ж беруть свій початок різні рецептивні очікування згаданих типів реципієнтів та різне "бачення" ними одного й того ж твору. Умовність як необхідний компонент мистецтва не викликає відчуття рецептивного дискомфорту у співтворця-режисера, котрий і сам творить з огляду на той же закон; однак та ж умовність в її акцентованості певною мірою дезорієнтує читача, якщо тільки вона не є сильним та дієвим засобом художньої виразності.

Характер драматургії Теннессі Уїльямса значною мірою детермінується фактом апелювання автора до режисера та акцентуванням театральної умовності змальовуваних подій, причому точка зору автора перебуває немов "поза" твором. Так, у п'єсі "Татування у вигляді троянди" автор пише:

"As the curtain rises we hear a Sicilian folk-singer with a guitar. He is singing. At each major division of the play this song is resumed and it is completed at the final curtain"; "The house has a rear door which cannot be seen. The facing wall of the cottage is either a transparency that lifts for the interior scenes, or is cut away to reveal the interior"; "(They [манекени – А.З.] will have to be made especially for the play as their purpose is not realistic. They have pliable joints so that their positions can be changed. Their arms terminate at the wrists. In all their attitudes there is an air of drama, somewhat like the poses of declamatory actresses of the old school.)"<sup>1</sup> тощо.

Згадка про спів у його зв'язку з частинами п'єси підсилює читачке відчуття того, що перед ним вигадка, художньо-умовний твір; такий же ефект досягається через опис помешкання героїні за принципом "або – або"; не важливо для читача й те, чи слід постановнику спеціально виготовляти манекени для вистави. Список подібних прикладів цілком можна продовжити: це й завдання режисерові нівелювати певні відмінності, що їх мали б мати Танжер, Гавана, Шанхай і т.д. (п'єса "Каміно Реаль"), і детальний опис маршруту Кілроя, котрий рятується від поліції Каміно Реаль у глядачській залі, й актори-помічники, котрі відверто підкреслюють умовність дії (п'єса "Молочні ріки тут більше не течуть") тощо.

Драматург звертається до режисера й підкреслює художню умовність ситуації, в читача складається враження, що він читає незавершений твір, такий, який потребує режисерського доопрацювання, – твір, звернений не до нього. У певному розумінні це може нагадати традиції епічного театру (саме *театру*, а не драми) Б. Брехта, що були доведеними до крайнощів деякими його послідовниками: так, наприклад, видатний англійський актор Нікол Уїльямсон під час однієї з бродвейських вистав "перервав на півслові монолог "Бути чи не бути" та, вибачившись перед публікою, пішов за куліси, аби випити склянку води", про що один з критиків писав: "Я уявив собі в цей момент за кулісами дух покійного Бертольта Брехта, котрий, сміючись, простягав Уїльямсові склянку холодної води, вмовляючи облили нею публіку, аби повернути її від ілюзій театру до реального життя" [3: 195]. Цей випадок досить вдало ілюструє брехтівську концепцію акторської гри – вимогу до виконавця ролі, аби той не розчинявся у створеному ним образі та йшов до його втілення раціональним, а не емоційним шляхом.

Голос Уїльямса, звернений до режисера, як може здатися, є своєрідним перенесенням принципів брехтівського театру в царину драми при збереженні "ефекту очуження". Проте подібні припущення уцент розбиваються об уїльямсівську концепцію "нового пластичного театру", що її драматург висуває в передмові до п'єси "Скляний звіринець", а також не відповідають змістові його мелодраматично-камерної драматургії. З огляду на це, первинна думка читача змінюється припущенням про звичайну **театральність** уїльямсівських п'єс, про театральну за визначенням творчу особистість драматурга, проте й подібний підхід, загалом цілком умотивований, в аспекті, що нас цікавить, виявляється хибним.

Особливості поетики авторської точки зору в творах Теннессі Уїльямса виявляються значною мірою детермінованими стилістичною манерою драматурга, яка різко контрастує із згаданими особливостями, причому саме завдяки подібному контрастові й досягається згаданий нами художній ефект ліризації, що є характерним для уїльямсівських творів.

Драматург по-особливому, нетрадиційно як для звичного стилю авторських ремарок використовує стилістичні засоби художньої виразності. Тексти авторських ремарок, передмов тощо, безумовно, тяжіють до метафоричності, до широкого використання художніх епітетів, порівнянь тощо, причому, з огляду на те, що автор адресує свої п'єси, перш за все, режисерові, в такому художньому прийомі відчувається певна невідповідність між, сказати б, інструктивністю, директивним характером та високою художністю стилю. Автор навіть, окрім прямого звертання до режисера, використовує й ще один прийом подачі матеріалу, вдаючись до яскраво суб'єктивного змалювання подій.

Так, автор досить часто констатує ті чи інші відчуття, що їх викликають у нього певні атрибути п'єси ("The first lightning is extremely romantic"; "the setting seems almost tropical"; "a palm tree leaning dreamily"; "We see an interior that is as colourful as booth at a carnival"; "The most salient feature is a collection of dressmaker's dummies"<sup>2</sup> тощо), залишаючи декодування подібних авторських вражень (чому саме "romantic", "tropical", "dreamily", "as colourful as booth at a carnival", "salient" і т.д.) повністю на розсуд режисера; Уїльямс немов одразу "читає" іще не написану ним же п'єсу й занотовує власні враження щодо її перебігу при їх мінімальному фактичному наповненні.

Художня тканина авторських ремарок у творах Уїльямса демонструє значну насиченість подібними суб'єктивними оцінками драматурга та високий ступінь емоційності сприймання ситуації творцем. Це переконливо доводить одна з ремарок п'єси "Трамвай "Бажання", яка звучить так:

<sup>1</sup> "Після підняття завіси, ми чуємо звуки сицилійської народної пісні, що виконується під акомпанемент гітари. Під час початку кожної дії ця пісня повторюється, а потому іще раз звучить під завісу"; "У будинку є задні двері, які не може бачити глядач. Передня стіна будинку має бути зроблена з прозорого матеріалу та підніматися для показу внутрішніх сцен, або ж її не має бути взагалі, аби вона не закривала інтер'єр"; "(Вони мають бути виготовлені спеціально для вистави, оскільки їх роль не є реалістичною. Вони мають рухомі суглоби і їх пози можна змінювати. Їх руки закінчуються зап'ястками. У їх постанях є якийсь дух драми, щось на зразок поз актрис-декламаторок старої школи)".

<sup>2</sup> "Мить після підняття завіси підкреслено романтична"; "оточення здається майже тропічним"; "пальма, що мрійливо схилилася"; "ми бачимо інтер'єр настільки ж різнобарвний, як балаган на ярмарку"; "визначальною рисою є набір кравецьких манекенів".

"The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay. You can almost feel the warm breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of bananas and coffee. A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a bar-room around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers<sup>3</sup>".

Підкреслено емоційна художня тканина твору демонструє значну насиченість засобами стилістичної виразності – метафорами-уособленнями ("the sky that shows around", "the warm breath of the brown river"), абстрактними іменниками ("lyricism", "decay"), розмовними виразами ("just around the corner", "a few doors down the street"), уживанням метонімії ("brown fingers"), – й, водночас, провокує розгубленість режисера, до якого, як ми з'ясували, ця ремарка, перш за все, звернена: вона не містить жодних точних відомостей та якихось прямих вказівок.

Саме контраст між надметафоричністю, з одного боку (характерною, найбільшою мірою, для лірики), та згаданими вище особливостями художнього адресування уїльямсівських творів (орієнтація, перш за все, на режисера в якості потенційного реципієнта), з іншого боку, призводить до появи вторинних (уже не у читача, а в режисера) рецептивних ускладнень. Директивність безпосереднього звернення до режисера виявляється значною мірою детермінована характерними рисами повністю унікальної творчої особистості автора, його яскраво суб'єктивним баченням та супутнім такому баченню суб'єктивним зображенням об'єктивних проблем оточуючого світу. З огляду на цілком імовірні відмінності між художніми позиціями драматурга та режисера подібна "лірична" (надсуб'єктивно осмислена автором, і саме в подібній надсуб'єктивності подана реципієнтові – через авторські враження, асоціації тощо, котрі режисер має осмислити в їх причинності, дати відповідь на питання про те, що могло їх породити) побудова твору, при застосуванні якої світ бачиться як пропущений через призму спочатку неминучої суб'єктивності будь-якого автора, а після цього і ще й через призму суб'єктивно-метафоричного викладу побаченого, призводила до неминучої нетотожності між рецептивними очікуваннями адресата твору та рецептивними цілями його адресанта.

Уже згаданий нами Ю. Борєв пише: "*Рецептивна налаштованість* (тут і далі курсив автора – А.З.) виникає завдяки *рецептивному передуванню*. Останнє міститься в назвах. Так, ще не почавши читати літературний текст, ми вже знаємо: будемо ми сприймати вірші, прозу чи драматичний твір, а також із підзаголовка, що позначає жанр, і за різними ознаками дізнаємось, що на нас чекає: поема чи роман, трагедія чи комедія тощо. Ця інформація обумовлює рівень очікування й визначає деякі сторони *рецептивної установки*" [1: 272].

Проте Теннессі Уїльямс не виправдовує рецептивних очікувань аудиторії. Аби отримати цілісне враження від творів драматурга, реципієнтові доводиться ламати свої стереотипи, поновлювати механізми сприйняття: він може розраховувати не на власне драму, а на особливу, **ліризовану** драму – його рецептивна налаштованість мусить мати двоїсту, лірико-драматичну природу.

Значний внесок у вивчення законів читацького сприймання у зв'язку з особливостями художньої тканини оригінального авторського твору здійснив російський літературознавець М. Бахтін, який оригінально переосмислив культурний пафос своєї епохи, висунувши думку про діяльну, схильну до діалогу, до полеміки з автором, думку читача, причому сутність художнього твору тлумачилася вченим як така, що спирається не на слово, а на реакцію на слово – на можливість активної читацької співтворчості. М. Бахтін вважає, що різні роди літератури, різні жанри тощо мають свої особливості, що так чи інакше впливають на характер згаданої читацької співтворчості, полегшують або ускладнюють її перебіг.

Має подібні особливості й лірика. Ось як пише про погляди М. Бахтіна дослідник його творчості М. Гаспаров: "Звідси четверте у Бахтіна: протиставлення "роману" та "поезії", різка ворожість до поезії та взагалі до "авторитарної мови", що надто підкоряє співбесідника. Ми знаємо, що поезія не менш (якщо не більш) уміло грає "чужим словом", аніж роман; Бахтін був проти поезії не через це, а тому, що вона – "мова богів", яка драгує людину нової культури, а також тому, що вона – мова "авторитарна", яка паралізує власну читацьку творчість" [4: 115].

І саме цей аспект поглядів згаданого вченого оптимальним чином характеризує мову авторських ремарок у творах Уїльямса: звертаючись до режисера, ведучи діалог (хоча в цьому випадку скоріше монолог) "повз" читача, драматург використовує при цьому "авторитарну" мову, "мову-власне-бачення", причому співтворчість читача виявляється паралізованою – замість сприйняття поданих автором фактів як їх доосмислення (відчуття, асоціювання, психологічне перегрупування тощо) читачеві пропонується декодувати вже готові відчуття, асоціації, психологічні особливості сприймання самого Теннессі Уїльямса; рецептивний процес, у певному розумінні, міняє автора та читача місцями. Ліризуючи драму, Уїльямс, таким чином, робить читача заручником свого бачення, своєї думки, свого відчуття.

<sup>3</sup> "... небо проглядає такою невимовною, майже бірюзовою блакиттю, від якої на сцену немов входить поезія, що покільки вгамовує все те пропаще, зіпсоване, що відчувається у всій атмосфері тутешнього життя. Здається, так і чуєш як тепло дихає річка за береговими пакгаузами, що нудотно пахнуть кавою і бананами. І всьому тут під настрій гра чорних музикантів в барі за рогом. Та і куди не кинь в цій частині Нового Орлеана вічно десь поряд, рукою подати, – за першим поворотом чи в сусідньому будинку – яке-небудь розбите піаніно відчайдушно заходиться від запаморочливих пасажів вправних коричневих пальців".

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Боров Ю. Б. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
2. Todorov Tz. Poétique. – In: Qu'est-ce que le structuralisme? P., 1968, p. 116. Цит. за: Боров Ю. Б. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Georgij Poro, Hladan Hamlet otudena lika. – "Vjesnik", januar 13, 1970. Цит. за: Липков А.И. Шекспировский экран. – М.: Искусство, 1975. – 351с.
4. Гаспаров М. М.М. Бахтин в русской культуре XX в. // Новый круг. – 1992. – №1.

Матеріал надійшов до редакції 16.03.2006 р.

***Зорницький А.В. Лиризация драмы как проявление литературно-родовой диффузии в творчестве Теннесси Уильямса.***

*В статье анализируется сущность лиризации драмы в творчестве Теннесси Уильямса в ее связи с феноменом литературно-родовой диффузии.*

***Zornytsky A.V. Drama "lyrization" as the sign of literary gender diffusion in Tennessee Williams' fiction.***

*The article presents the analysis of the essence of drama "lyrization" in Tennessee Williams' fiction as connected with the phenomenon of literary gender diffusion*