

Шляхи епізації драми на матеріалі п'єси Артура Міллера "Смерть комівояжера"

Епізація драматичних творів є, напевно, найбільш характерною особливістю розвитку драматичного мистецтва у ХХ столітті. Сам термін "епічна драма" неодноразово використовується О.С. Чирковим, який зазначає, що епічна драма дозволяє митцю "використовувати все різноманіття художніх можливостей літератури для найбільш повного відтворення об'єктивної картини світу" [1;7]. Процес епізації драматичних творів був настільки масштабним, що зачепив практично всі національні літератури і театри світу. Не стала виключенням і американська драматургія. Яскравим прикладом може слугувати п'єса відомого американського драматурга Артура Міллера "Смерть комівояжера" ("Death of a Salesman"). Цей твір був написаний у 1949 році всього за 6 тижнів, але став справжньою подією не лише в американському, але й світовому театро- та літературознавстві. П'єса має підзаголовок "Деякі приватні розмови у двох діях і реквієм" "Certain private conversations in two acts and a requiem". Підзаголовок твору дозволяє краще зрозуміти структуру п'єси, але в той же час вводить в оману, адже розмови в п'єсі є значно ширшими ніж просте обговорення приватних проблем. Слід відмітити, що структура п'єси залишається класичною, проте природа конфлікту та зображальні засоби відрізняються від класичних канонів. Сам автор зазначає, що метою написання цієї п'єси стало прагнення знайти таку форму літературного твору, яка б дозволила зобразити "правдиве обличчя життя" [2;x], а саме неминучий крах американської мрії, основне прагнення якої полягає лише в досягненні матеріальних цінностей. Така мета потребувала нових зображальних засобів і нової композиції, саме тому "Смерть комівояжера" значно відрізняється від всіх попередніх п'єс драматурга, що були побудовані на лінійній композиції, що забезпечувала поетапне розвертування часового плану і де один факт з життя породжував інший. У "Смерті

комівояжера" драматург жертвує формою традиційної драми, вводячи в неї цілий ряд епічних елементів, заради досягнення бажаного результату – зображення не міжособистісного конфлікту, а соціально - психологічного.

Перш за все це стосується організації темпорального (часового) простору. У "Смерті комівояжера" часове сприйняття зміщене, як пише сам драматург "герой є своїм минулим" [2;xii]. Справді, часові пласти минулого і теперішнього тісно сплетені не лише у свідомості героя, а й в композиції п'єси, все співіснує паралельно: важливі події минулого, безвихідь теперішнього та даремні сподівання на майбутнє. Таке зміщення часових пластів дозволило автору відобразити процеси, що відбуваються в свідомості Віллі Ломена. Спочатку, Міллер навіть мав намір назвати свою п'єсу "В його голові" ("The Inside of His Head") та мав певні плани щодо режисури: завіса повинна була бути зображенням величезного обличчя, і коли вона відкривалася – всі події як би відбувалися всередині голови головного героя. Минуле в п'єсі виконує ще одне завдання: залишаючись суб'єктивним досвідом героя, саме минуле дозволяє створити ілюзорні мости, що поєднують усіх персонажів. Проте саме ставлення до минулого змінюється, як зазначає Пітер Сонді "Минуле вже не вноситься у відкрите обговорення драматичного конфлікту; дійові особи більше не зображується господарями свого минулого, щоб задовольнити формальний принцип, адже насправді вони є його безпомічними жертвами" [3;20]. Теперішнє ж у п'єсі триває не більше 48 годин, починаючи від несподіваного повернення героя з ділової поїздки і закінчуючи його самогубством, хоча фактично у п'єсі зображуються події, що відбуваються протягом 30 років. Міллер досягає такого ефекту завдяки використанню особливого прийому – флешбеку (flashback), тобто введення минулого в простір за межами діалогу. Даний прийом не є характерним для

драми, але широко використовується в епічних творах. Саме цей прийом дозволяє драматургу не змінюючи декорації та акторів руйнувати просторово-часові межі. Справді, на сцені весь час залишається будинок комівояжера, проте дія переноситься то в Бостон, то в Нью-Йорк та інші міста; один і той же актор грає Віллі в різні вікові періоди. Ще більш цікавими є сцени, в яких внутрішні та зовнішні плани, теперішнє та минуле співіснують паралельно. Так, у сцені, де Віллі грає в карти з Чарлі, Віллі згадує свого брата Бена, і той відразу з'являється на сцені, причому Чарлі його не бачить, а головний герой веде паралельно два діалоги:

Віллі: Я страшенно стомився, Бен.

Лунає музика Бена. Бен оглядається навкруги.

Чарлі: Добре, продовжуй грати; будеш спати краще. Ти назвав мене Беном?

Бен дивиться на годинник.

Віллі: Смішно. На мить ти нагадав мені брата Бена.

Бен: В моєму розпорядженні всього декілька хвилин.

Віллі та Чарлі продовжують грати.

Ще більш важливою є сцена в ресторані, в якій з'являється "інша жінка". Віллі згадує про свою зраду дружини, про те як Біф (старший син) в намаганні знайти допомогу та розуміння батька, застає його з коханкою в готельному номері, і це повністю руйнує відносини між батьком та сином, змушує Біфа покинути дім і повернутися в нього лише за декілька днів перед самогубством.

Десь ліворуч сміється жінка.

Віллі: Біф, ти підеш завтра на цей обід, а то...

Біф: Я не піду. Мене ніхто не кликав!

Хеппі: Біф, заради...

Віллі: Ти знову говориш це мені на зло?

Біф: Не смій мене в цьому звинувачувати. Будь ти проклятий.

Віллі: (б'є Біфа по обличчю і, хитаючись, відходить від столу). Ах ти погань! Ти знову говориш мені на зло?

Жінка: Там хтось стоїть за дверима, Віллі!

Біф: Ну так, я погань, хіба ти не бачиш, що я повний нікчема?

Хеппі: (рознімаючи їх). Послухайте, ви в ресторані. А ну, перестаньте обидва!

Входять Дівчата.

Хеппі: Привіт, привіт! Сідайте, будь ласка.

Десь ліворуч сміється Жінка.

Міс Форсайт: Ми і справді сядемо. Це Летта.

Жінка: Віллі, ти прокинешся коли-небудь?

Біф (не звертаючи увагу на Віллі): Як життя молоде? Що ви будете пити?

Летта: Мені завтра треба рано вставати: мене обрали в присяжні, так цікаво! А ви, молоді люди, були коли-небудь присяжними?

Біф: Ні, зате я не раз вислуховував їх вирок! Дівчата сміються.

Така будова п'єси дозволяє драматургу зробити можливим неможливе: співіснування двох світів, що є неможливим для класичної аристотелевської драми.

Не менш важливим засобом епізації виступає створення "образів-типів" (термін О.С. Чиркова). Таким образом став, перш за все, Віллі Ломен – втілення бізнесмена-невдахи, який живе ілюзорними уявленнями про успіх. Все своє життя він тяжко працює, намагаючись досягти своєї мети – стати ідеальним комівояжером, а втіленням його мрії є Деві Сінгмен:

"Звали його Деві Сінгмен. Було йому вісімдесят чотири роки, і він торгував різними товарами в тридцяти одному штаті. Старий Деві підніметься, бувало, до себе в кімнату, суне ноги в зелені оксамитові капці - ніколи їх не забуду, - візьме трубку, зателефонує зі своїми покупцями і, не виходячи з кімнати, заробить собі на життя. У вісімдесят чотири роки. Коли я це побачив, я зрозумів, що торгова справа - найкраща для людини професія. Що може бути приємніше, коли тобі вісімдесят чотири роки, ніж можливість заїхати в двадцять чи тридцять різних міст, підняти телефонну трубку і знати, що тебе пам'ятають, люблять, що тобі допоможе безліч людей? Хіба не так? А коли він помер - а помер він, між іншим, смертю справжнього комівояжера: в зелених оксамитових капцях, сидячи у вагоні для курящих на лінії Нью-Йорк-Нью-Хейвен - Харфорд, по дорозі в Бостон, - коли він помер, на його похорон з'їхалися сотні комівояжерів і покупців. У багатьох поїздах в той день можна було бачити зажурені обличчя"

Не менш цікавими є образи синів головного героя. Старший син – Біф та молодший – Хеппі діють відповідно до своїх імен: Біф виступає руйнівником: він руйнує батьківські мрії про майбутнє в якості відомого спортсмена, потім дізнається про таємну зраду, руйнує сім'ю, руйнує своє життя крадіжками, а головне руйнує ілюзорне прагнення до успіху,

адже він зовсім не відповідає уявленням свого батька, його ідеалам. Біф шукає своє місце в житті, розуміючи, що він ніколи не зможе жити так як його батько, адже американська мрія в його випадку ніколи не стане реальністю. В реквіємі Біф говорить про свого батька: "І хибні мрії. Повністю хибні мрії". Хеппі ж просто пливе за течією, розважається і марнує своє життя. Він так і не розуміє всю марність гонити за мрією: "У нього була висока мрія. Це єдина мрія, яку варто мати людині: стати першим". На особливу увагу заслуговує образ коханки Ломена, вона з'являється декілька разів у п'єсі, проте не має власного ім'я, автор називає її "The Woman"- жінка.

Майстерним є і використання авторських ремарок. Власне, ремарок у тексті небагато, але вони відіграють важливу роль, адже Міллер режисує ними п'єсу, створює певну атмосферу твору. Дія перша розпочинається з розгорнутої ремарки, в якій автор описує житло Ломена, коментує декорації, які повинні бути на сцені. Важливою деталлю є умовність декорацій, а саме прозорі стіни будинку, скрізь які проходять актори, коли дія переміщується в

минуле. Особливістю цієї та інших ремарок є їх поетичність, яскраві метафори та порівняння. Наприклад:

"Дім і авансцену висвітлює синій відблиск неба; все навколо немов тліє у зловісному помаранчевому пеклі. На сцені стає світліше, і ми бачимо важкі склепи великих будівель, що нависли над маленьким і по вигляду таким тендітним будиночком".

Автор не оминає своєю увагою і музику, яка не лише оформлює твір, але й характеризує героїв та сповіщає глядача про їхню появу на сцені. Поява кожного з головних героїв супроводжується певними звуками: Віллі-флейта; Бен- "мелодія Бена"; жінка- голосний сміх.

Отже, розгляд драми Артура Міллера "Смерть комівояжера" дозволяє зробити висновок, що цей твір є яскравим прикладом епізованої драми. Оскільки в цьому творі відсутня причинно-наслідкова послідовність подій, сюжет складається з окремих епізодів, що відбуваються у різних темпоральних площинах, присутні образи-типи, а конфлікт набуває соціально-психологічного звучання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чирков А.С. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики. /А.С. Чирков. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
2. Miller Arthur. Death of a Salesman. – Longman Study Edition, 2008. – 204p.
3. Arthur Miller's Death of a Salesman edited by Harold Bloom. – New York: Chelsea House, 1988. – p. 19-23.