

## ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВУ В ЗАРУБІЖНІЙ ДРАМІ ХХ СТОЛІТТЯ

Анна Гайдаш

Кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра перекладу, Київський університет імені Бориса Грінченка (УКРАЇНА),  
04053, м.Київ, вул. Воровського, 18/2 e-mail: [a.haidash@kubg.edu.ua](mailto:a.haidash@kubg.edu.ua)

UDC: 82 – 2.09(100)

### ABSTRACT

#### **Gaidash Anna. Narrative features in Western drama of the 20th century**

The paper studies narratives in modern dramatic discourse. The author of the paper analyzes points of view of major academic papers on the subject. Role of homodiegetic narrators in memory plays is determined. The process of dramatic genres' mutation is considered. Examples of docudrama and verbatim are exposed.

**Keywords:** narrative, drama, play, homodiegetic narrator, memory play.

У розвідці представлена проблема наративів у сучасному драматичному дискурсі. Досліджені точки зору провідних теоретиків на наративні форми у п'єсах зарубіжних авторів ХХ ст. Виокремлено процес романізації драматичних жанрів. Визначена роль гомодієгетичного наратора. Розглянуті моделі театру оповіді та verbatim драми.

**Ключові слова:** наратив, драма, п'єса, романізація, гомодієгетичний наратор.

### ВСТУП

Вивчення наративів драматичних текстів ХХ століття знаходиться на початковій стадії як у вітчизняній, так і у зарубіжній наративістиці. Проблема визначення наративів п'єси та окреслення особливостей їх функціонування у творах для сцени постають необхідними завданнями для розуміння сучасної зарубіжної драми. У схематичному визначенні наративності В.Шміда п'єси входять до складу «міметичних наративних текстів, які передають історію без посередництва оповідача» [13]. Оскільки співвідношення мімезису та дієгезису є нерівномірним у творах для сцени, завданням даної розвідки автор вбачає дослідження особливостей наративів сучасних драматичних творів, зокрема «первинних» текстів або інтрадієгетичного рівня [14], який складається з реплік дійових осіб, за П.Хюнном та Р.Зоммером. Вивчаючи візуальну природу вистави (перформативний дискурс), дослідники висувають гіпотезу про те, що дійство, яке складається з вибору, поділу, поєднання та розміщення сцен передбачає наявність абстрактного або «прихованого» автора, що відповідає першому типу наратора у баррівській класифікації. Подібний оповідач (у драмі автор-деміург) «постає лише як голос або стиль» [2, с. 276]. Представники трансжанрової наратології П.Хюнн та Р.Зоммер визначають у п'єсах ХХ ст. наступні наративи: репліки хору та посланців, прологи, оповіді «епічних» персонажів (напр., режисер «Нашого міста» Т.Вайлдера), обрамлення та вбудовані наративи, монологи та розмови із самим собою, репліки вбік, звернення до глядачів, прийом «п'єси-в-п'єсі» тощо. Про один з таких наративів (спосіб реалізації образу автора п'єси) говорить українська дослідниця: «Монолог є одним із засобів введення до тексту драми голосу оповідача або точки зору, яка у романі досягається за допомогою оповідача, способом творення оповідальної перспективи» [5, с. 139].

## АНАЛІЗ ОСНОВНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У революційних змістоформах зарубіжної драматургії ХХ ст. простежуємо потужну тенденцію до синтезу з різноманітними культурними явищами, неприпустимими у класичній аристотелівській традиції, що підкреслює первинну синкретичність драми – найдавнішої з усіх форм мистецтв. Одним з відходів від канону стає романізація драматичних жанрів: М.М.Бахтін стверджує, що з ХІХ ст. «майже всі жанри більшою чи меншою мірою романізуються» [цит. за 8, с. 239]. А драма як жанр синтетичний, як жанр-гегемон, стає найпридатнішим полем для такого експерименту. В ряді спостережень теоретиків драматичного дискурсу знаходимо підтвердження даного припущення. Зокрема Сахновський-Панкєєв так описує театральні пошуки ХХ століття: «Останніми роками драма все частіше набуває вигляду ліричного монологу у драматичній формі» [11, с. 216]. Новаторську структуру ліричного монологу представлено у «Патетичній сонаті» П.Куліша та «Після гріхопадіння» А.Міллера. Це тип драми, побудованої на кшталт оповіді персонажа-героя, в якій розповідь побудована як подія, що вже відбулася, а не відбувається зараз перед очима глядачів. Йдеться про взаємодію двох часових площини: про минуле оповідається в теперішньому.

У праці О.Анікста є твердження, що драматизовані притчі залишилися одним з найбільш розповсюджених жанрів драматургії сер. ХХ ст., позаяк притча й легенда та умовний сюжет мали і художнє виправдання: можна не відтворювати побутове середовище, оголити сутність найбільш драматичних ситуацій сучасності, поставити гострі моральні проблеми [1, с. 20]. Знаходимо підтвердження цієї тези у дослідженні А.Ромм, яка вбачає у п'єсах соціальної драматургії США 1930-х років (К.Одеттс, Л.Хеллман) тяжіння до епізодичності та монументалізації, максимального розширення сюжетних та композиційних рамок творів [10, с. 60].

Вивчаючи морфологію драматичного дискурсу, Е.Бентлі припускає, що трагедія спирається на оповідальну легенду, тоді як комедія на легенду про характер [3, с. 51]. Дослідник пояснює природу мови драматургії наступним чином: автор п'єси спирається на катехізис, рудиментарна форма питань та відповідей якого вводить ще й елементи церемонії й ритуалу [3, с. 82]. Відтак, оповідні стратегії текстів для сцени беруть свої витoki з жанру проповіді та риторики судовиробництва.

О.Горбунова обґрунтовує наявність оповіді у драмі тим, що «не все можна зображувати безпосередньо, наглядно; і це не завжди доцільно (напр., битви, страти, тортури, інтимні сцени)» [4, с. 77]. Драматичні форми містять «вторинні» тексти або екстрадієгетичний рівень – прологи, епілоги та інтермедії, репліки до публіки, вірші та пісні, вмонтовані у діалогічну канву персонажів – з метою їх прямого коментування, а отже декодування інформації. Подібно до авторів епічних жанрів драматургії в такий спосіб ніби «затримують» безпосередній хід драматичної події, «зупиняють» її для розмірковувань, оскаржень або тлумачення внутрішнього змісту зображуваного [4, с. 335].

Міркування А.Карягіна продовжують ланцюг нарративних властивостей драми: «Епос та драма виникають зі спільного джерела... і драма просякнута тою ж центральною для античного епосу ідеєю фатуму, приречення» [6, с. 12], доводить російський теоретик. У спостереженнях А.Карягіна з приводу явища метатеатру, сформоване в культурі ХХ ст., зазначається, що деякі концепції метатеатру типологічні близькі дієгетичним формам романного жанру: зокрема, протиставлення принципу вираження – відтворення та зображення; персонажі – скоріше носії певних ідей, аніж людські характери; в героях – менше індивідуальності, натомість тенденція до типізації; в основі сюжету – алегорія, притча, міф; руйнування ілюзії театральної вистави тощо [6, с. 188]. Те, що А.Карягін називає новими формами мімезису, по суті, є дієгетичним типом нарації в драмі.

До академічного обігу наратологічних студій драматургії В.Тюпа вводить поняття «анаративності» або «вчення про дискурсивні реєстри мовлення» [12] з метою вирішення парадоксу «нарації без наратора». Подібно до П.Хюнна та Р.Зоммера російський наратолог розглядає драму як перформативний дискурс. В результаті аналізу фрагменту гоголівської комедії «Ревізор» В.Тюпа вивчає реєстри перформативності у текстах інтрадієгетичного рівня, що дозволяє зробити висновок про співвіднесення наративності та анаративності в культурі (а це репрезентація всіх реєстрів мовлення). Аргументація дослідника

відкриває горизонти для подальшого аналізу реєстрів мовлення та дослідження оповідних конструкцій в драматичних текстах.

## ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Особливості наративної природи драматургічного дискурсу розглядаємо, беручи за основу репрезентативну функцію текстів дієгетичного типу, який притаманний п'єсам-спогадам. Дієгетичний тип значно перевищуватиме традиційну міметичну складову драматичного дискурсу в п'єсах-спогадах: "Хроніки Хайді" В.Вассерстайн, "Пощади блоху" Н.Воллас, "Вальс у Балтіморі" та "Як я навчилася водити машину" та "Гаряча й пульсуюча" П.Вогель, "Труді Блу" М.Норман тощо. У п'єсах-спогадах зображено головного героя чи певну кількість діючих осіб, які або з першої репліки повідомляють про свідоме занурення у минуле, або поринають у спонтанні спогади-спалахи (flashbacks). "Теперішній" художній час часто звужується до минулого діючих осіб, осмисленого з погляду теперішнього. Причинно-наслідковий зв'язок подій у ряді творів поступається місцем ахронологічній, нелінійній композиції. Неканонічна композиційна організація текстів, в основі якої спостерігається руйнування лінійної структури творів, уможлиблює існування дискурсу пам'яті. Руйнація традиційно лінійної оповіді відбувається ще й через те, що п'єси драматургів ХХ ст. насичені різними подіями, які, здається, відволікають увагу від основної сюжетної лінії, але насправді слугують глибшому її висвітленню. Формування альтернативних часових форм у драматичному мистецтві США ще на початку ХХ ст. простежує П.Шредер: паралельне існування минулого – і з точки зору теперішнього, і в контексті минулого дослідниця визначає як драматичний прийом "повторного руху у зворотному напрямку" (repeatedly retrograde) [17, с. 28].

Приклад нелінійної організації сюжету спостерігаємо, зокрема, у п'єсі М.Норман "Вивільнення" ("Getting Out"), фабула якої зосереджена навколо долі Арлін (протагоністки), яка постає у двох іпостасях. Перший акт в кімнаті Арлін розпочинає голос на плівці, зі слів якого дізнаємося про злочини і перебування за ґратами Арлі. Треба зазначити, що цей прийом використовується у значній кількості п'єс сучасного американського театру (зокрема у "Пральні" М.Норман, "Незвичайних жінках" та "Романтично, чи не так?" В.Вассерстайн, "Гарячій й пульсуючій" П.Вогель, "Пощади блоху" Н.Воллас). Анонімний механічний голос заміщує, на нашу думку, функції герольдів, посланців або давньогрецького хору, призначення яких полягало у поінформуванні глядачів щодо того, що відбувалося за лаштунками. У всіх зазначених п'єсах голоси не лише знайомлять реципієнта з подіями, які відбулися та відбуваються у творі, а, що найголовніше, встановлюють та навіть тлумачать зміст. Так і у "Вивільненні" Арлін представлена голосом начальника в'язниці як бездушний об'єкт.

Вже в експозиційній сцені з'ясовується, що Арлі існує в минулому; жінка, що відсиділа свій термін у в'язниці, називає себе Арлін. Одночасне співіснування сцен минулого та теперішнього (ролі Арлі та Арлін виконують різні акторки) розкриває несподівані аспекти поведінки діючих осіб, зокрема тиск оточуючого середовища на вчинки протагоністки. Симультанність дії в п'єсі дозволяє не лише простежити процеси трансформування особистості суспільством, а й визначити особливість моделі пам'яті. Таким чином, відбувається мнемонічна візуалізація минулого у теперішньому, яка, тим не менш, лише відчуває Арлі від Арлін. І тільки у фінальній сцені жінки починають відчувати, бачити одна одну та спілкуватися. Останній спогад Арлі про витівку у материнській комірчині викликає теплу посмішку на обличчі Арлін, після чого дії двох персонажів стають одним цілим. Наприкінці Арлін зображена "усміхненою та пригадуючою" [15, с. 56], що вказує на важливість цього збігу. Спогад із посмішкою можна потрактувати як прийняття дорослою жінкою свого юного "я", зокрема тих миттєвостей минулого, які того варті. Дана модель пам'яті можлива завдяки сучасній актуалізації двох різних часових відрізків як симультанних та виконує антиципаційну функцію щодо подальшого нормального існування головної героїні.

Окремим сегментом з точки зору наративів у текстах п'єс постають виражальні можливості монодрам у формі телефонних розмов. Так, у творі Л.Флетчер «Вибачте, ви помилилися номером» (радіоп'єса "Sorry, wrong number") основним наративним наповненням є дзвінки головної героїні до різних служб, з яких поступово вимальовується детективна історія: літня жінка випадково підслухала змову про власне вбивство, замовлене її начебто

люблячим чоловіком. У більш сучасному творі «Веселі балачки» Л.Ш.Каннінхем (“Happy Talkin”) оповідь так само представлена фрагментами телефонних розмов, в результаті нанизування яких утворюється гомодієгетична форма нарації. На думку Портер Еббота, саме «голос (протагоніста) є частотною репрезентацією дієгезису в драмі» [16]. Також нараторолог зазначає, що відмінністю драматичних та кіно-наративів від традиційно оповідних структур є засоби візуалізації. Трактуючи інтермедіальні форми (театр і кіно) як перформативний дискурс, дослідник запевнює, що актори оповідачі допомагають реципієнтові зрозуміти емоційне навантаження, розставити правильні акценти у сприйнятті інформації, визначити важливість зображуваної події та адекватно оцінити її (завдяки невербальним прийомам: виразу обличчя, жестам та неоднозначним паузам актори фактично виконують за глядачів їх роботу) [16].

Наробки транжанрової нараторології уможливають дебати з приводу оповідних структур драматургічного дискурсу. Хоча у класичній Штанцелєвій нараторології драма як літературний вид постає в опозиції до «наративного» через відсутність розповідача. Втім, деякі положення австрійського літературознавця видаються доречними для вивчення розповідних моделей у драмі. Так, можна говорити про співіснування у творі для сцени двох наративних ситуацій в контексті типології Ф.Штанцеля: першоосібної та персонажної. З точки зору першого типу технічно будь-який персонаж виступає носієм автобіографічності: «В принципі, кожна дійова особа драми є носієм власної, а, відтак, досить суб'єктивної версії події, яку він/вона переживає: кожен розповідь би сцену своєї взаємодії з іншими на власний манер» [12], пише російський теоретик В.Тюпа. Положення австрійського нараторолога про персонажну ситуацію в контексті романного жанру («історія пропущена крізь свідомість рефлексора – персонажа роману, який думає, відчуває та сприймає, однак, на відміну від наратора, не спілкується з читачем твору» [цит. за 9, с. 83]) спонукають провести паралель з п'єсою, для природи якої нехарактерні прямі звернення дійових осіб до реципієнта (глядача, читача тощо). Дану гіпотезу розвиває український літературознавець І.П.Мегела: «Жодна функція оповіді практично не виступає у чистому вигляді, вона «ускладнена» зазвичай поєднанням у будь-якій оповідній одиниці одночасно дією кількох функцій. Наприклад, персонаж поєднує в собі функції актора й оповідача, оповідач може стати актором, якщо буде виступати в ролі персонажа, або зміститься на вісь акторіальної оповіді, якщо буде виражати обмежену точку зору, що не співпадає з спільною ціннісною перспективою всього твору, і центр орієнтації читача буде віддано іншій оповідній інстанції» [7].

Першоосібна та персонажна ситуації присутні у таких творах для сцени американських жінок-драматургів, як «W;t» М.Едсон та «The vagina monologues» І.Енслер. Наративні функції протагоністів у першоосібній ситуації розщеплюються (І.Енслер): з одного боку маємо автобіографічну сповідь, а з іншого – відсутність єдиного головного героя надає другорядності всім розповідачам. У драмі М.Едсон оповідь поперемінно набуває або міметичної або дієгетичної модальності: прямі звернення протагоністки до аудиторії перемикаються зі сценами спогадів, позбавлені оповідної структури. Крім вищезазначених творів зарубіжна драматургія ХХ ст. пропонує чималу кількість п'єс з гомодієгетичним оповідачем, який є «героєм історії, яку він розповідає» [2, с. 277]: «Скляний звіринець» Т.Вільямса, «Історія в зоопарку» Е.Олбі, «Любовні листи» А.Р.Герні, «Вибачте, ви помилилися номером» Л.Флетчер, «Веселі балачки» Л.Ш.Каннінгхейм та інші. Прикладами таких та інших наративних моделей у драмі є «Приховані натяжки» Е.Гернстенберг, «Дрібнички» С.Гласпелл, «Санта-Крус» М.Фріша, «Портрет Дори» Е.Сіксу, «Схиблені на контролі» Б.Хенлі тощо. Д.Наливайко пише: «Завдяки органічній пов'язаності зі сценою драматичне мистецтво має змогу подавати в творі не закріплені за автором та площиною його розповіді і в цьому відношенні «незалежні» й самодостатні точки бачення героїв і водночас зрізи реальності, що перебувають у різних, частіше конфліктних співвідношеннях» [8, с. 249].

Подібну взаємодію спостерігаємо у театрі оповіді та документальному театрі поч. ХХІ ст. Драматургічні експерименти реалізуються за допомогою наративних інтерв'ю у виставах московського Театр.doc. В основі документального театру лежать принципи сповіді, сценічні пошуки та досвід театрального монологу П.Брука, Т.Сальмона, Д.Фо, ідеї В.Бен'яміна щодо фігури та ролі оповідача. Автори та режисери активно звертаються до індивідуальної, родинної та історичної пам'яті та свідоцтв, трансформують епістолярні жанри. Найвідомішим прикладом українського театрального досвіду стали регулярні гост-

ролі колективу зі скандально відомою verbatim драмою Ів Енслер «The vagina monologues» (м. Санкт-Петербург). Verbatim драма є колективним проектом, в основі якого лежить опитування реципієнтів по темі, яка стане центральною для майбутнього спектаклю. Автор проекту записує на диктофон інтерв'ю, зміст яких стане основою майбутньої концепції твору для сцени. Так само італійський Театр оповіді, що почав формуватися у др. пол. 1980-х рр., складається з двох поколінь драматургів, режисерів, акторів за підтримки професіоналів з європейських країн і є близьким до російського документального театру.

## ВИСНОВКИ

Підсумовуючи роздуми та спостереження щодо оповідних конструкцій зарубіжної драми ХХ ст., зазначимо вітальність у вивченні нарративів «первинних» текстів п'єс на ряду з традиційним аналізом «вторинних» текстів (авторських ремарок, списків дійових осіб, вступів та епілогів). Процес романізації драматичних жанрів уможливорює появу різноманітних нарративів, які формують дієгетичний тип оповіді, зокрема в п'єсах-спогадах. Розвиток драматургічної наратології вбачаємо в оповідній інтерпретації абсурдистських текстів для сцени, позиції наратора та діалогічно-нарративному режимі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. Западная драма середины XX века (Хроника с комментариями). / Современный зарубежный театр. – М.: «Наука», 1969. – с. 5-38.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О.Погинайко; наук. ред. Р.Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Бентли Э. Жизнь драмы [Текст] / Э. Бентли ; пер. с англ. В. Воронина ; [послел. Д. Урнова]. - М. : Искусство, 1978. – 368 с.
4. Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. – М.: “Советский писатель”, 1963. – 508 с.
5. Донцова О.С. Монолог як засіб реалізації образу автора та уявний вихід автора з тексту п'єс постмодернізму // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КДЛУ. – 2000. – вип. 2. – С. 139-148.
6. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. – М.: “Наука”, 1971. – 224 с.
7. Мегела І.П. Лекція 7. Нарративні типи. / Режим доступу: [http://imegela.com.ua/view\\_lectures.php?id=37](http://imegela.com.ua/view_lectures.php?id=37)
8. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
9. Папуша І. В. Modus ropens. Нариси з наратології / Тернопіль: Крок, 2013. – 259 с.
10. Ромм А.С. Американская драматургия первой половины XX века. – Л.: Искусство, ЛО, 1978. – 247с.
11. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: “Искусство”, 1969. – 232 с.
12. Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения. / Режим доступу: <http://narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027584>
13. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
14. Hühn P., Sommer R. Narration in poetry and Drama. – 2012. / Режим доступу: [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration\\_in\\_Poetry\\_and\\_Drama](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama)
15. Norman M. Getting Out / Four plays. – N.Y.: TCG, 1988. – P. 1-56.
16. Porter Abbott H. The Cambridge Introduction into Narrative. – Cambridge UP: 2002. / Режим доступу: [https://www.google.com.ua/webhp?source=search\\_app&gfe\\_rd=cr&ei=GOJIU\\_WbAoak4ATbmlDoCg#](https://www.google.com.ua/webhp?source=search_app&gfe_rd=cr&ei=GOJIU_WbAoak4ATbmlDoCg#)
17. Schroeder P.R. The Present of the Past in Modern American Drama. – L. and Toronto: Associated UP, 1989. – 148 p.