

РЕАЛІЗАЦІЯ «ЕФЕКТУ ОЧУЖЕННЯ» У ДРАМІ ЮРІЯ КОСАЧА «КОРТЕЗ І БЕЗТАЛАННА»

Марія Реутова

Аспірант,
кафедра історії української літератури і фольклористики,
Донецький національний університет (УКРАЇНА),
21007, м. Вінниця, вул. Фрунзе 4, e-mail: m-reutova@mail.ua
UDC: 821. 135. 1.09

ABSTRACT

Reutova Maria. Implementation of «the alienation effect» by Yuriy Kosach's drama «Cortez and Unlucky»

The article deals with the specifics of drama Ukrainian immigrants, which has a distinctive character for developed without regard to Soviet literature, art suffered influences that raged in western European space twentieth century. Proved that undeniable impact on Ukrainian artists had the German playwright Bertolt Brecht and his theory of the "epic theater". In the article the implementation of the alienation effect" for example Yuriy Kosach's drama "Cortez and Unlucky" Characteristic feature of the author's application assembly building work, the ancient choir and pirandello's scheme "theater-in-theater". Poetykalni features Yuri Kosach's drama "Cortez and Unlucky" indicate the uniqueness of emigration drama, including its innovation and common nature of emigration and Western literature. Analysis drama in the context of theoretical positions the "epic theater" made through the use of cultural-historical and structural-semiotic methods.

Key words: alienation effect, drama, installation, choir, prologue, epilogue, theater-in-theater.

У статті розкривається специфіка драматургії українських емігрантів, яка має самобутній характер, бо розвивалась безвідносно до радянської літератури, зазнавала мистецьких впливів, що вирували у західноєвропейському просторі ХХ столітті. Доведено беззаперечний вплив теорії «епічного театру» Бертольда Брехта на творчість українських митців. У статті досліджено реалізацію «ефекту очуження» у драмі Юрія Косача «Кортез і безталанна». Проаналізовано характерну особливість авторського застосування монтажної побудови твору, введення античного хору та піранделлівської схеми «театру-в-театрі». Поетикальні риси драми Юрія Косача «Кортез і безталанна» свідчать про своєрідність еміграційного драматичного мистецтва, зокрема його новаторство, а також спільний характер розвитку еміграційної та західноєвропейської літератури. Аналіз драми у контексті теоретичних положень «епічного театру» здійснено завдяки використанню культурно-історичного та структурно-семіотичного методів.

Ключові слова: ефект очуження, драма, монтаж, хор, пролог, епілог, театру-в-театрі.

Драматургія українських емігрантів середини ХХ століття – Івана Багряного, Людмили Коваленко, Юрія Косача, Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана, Віри Вовк, Богдана Бойчука – посідає окреме місце у вітчизняному літературному контексті. Адже у ХХ столітті українська література нарешті отримала омріяну можливість повноправно долучитися до найновіших течій світового дискурсу.

Локалізована за межами материкової України, діаспорна література (і драматургія зокрема) швидше й результативніше вбирала в себе західні мистецькі концепції, тенденції розвитку постмодерного театру і драматургії. Беззаперечний вплив на українських митців мав німецький драматург Бертольд Брехт та його епічний театр. Адже саме Б. Брехт теоретично систематизував та визначив «ефект очуження», здійснивши перед цим аналіз еволюцій та реалізацію очужуючих елементів у світовій драматургії.

Наслідкування теоретичних положень українськими драматургами епічного театру виявляється у включенні в художню тканину п'єс: прологу, епілогу, монтажу, хору, піранделлівської схеми «театру-в-театрі». На цьому наголошує і Світлана Антонович, вважаючи, що у цих композиційних частинах письменники концентрують увагу читача на актуальних, концептуально важливих питаннях. «Ідея трансформованого прологу, рідше – епілогу є знаковою в еміграційній драматургії, – зазначає дослідниця, – адже вона, заявлена як сфера «присутності» автора, виявляє прагнення особистості (ді-пі) осмислити та висловити своє розуміння подій, зокрема ХХ століття» [1].

На переконання Світлани Соколовської, традиційний театр і драма у ХХ столітті зазнають істотних змін, пов'язаних з тим, що концепція естетичного впливу ХІХ сторіччя (драматургія цілісної дії й герой, який організовує та з'єднує цю дію) змінюється впровадженням монтажного мислення, яке апелює до «нового глядача» (не співпереживання, а аналітичне співставлення, збирання вистави воедино) [6]. Монтаж як композиційний прийом почали активно використовувати у ХХ столітті такі драматурги як Бертольд Брехт, Фрідріх Дюрренматт, Макс Фрїш, Фердінанд Брукнер, Артур Міллер та ін. У своїх творах Б. Брехт подолав ототожнення сюжету з подієвою канвою. Значущою для нього стала думка про розчленованість єдиного потоку дії, завершеність у собі епізодів, сцен, а також особливий порядок їх слідування. Драматург підкреслив, що динаміка зображуваного не повинна переживати в сучасній драмі, зазначав, що в епічній драмі, на відміну від аристотелівської, попередня сцена не зумовлює наступну, кожна є незалежною, і головне, що лінійний розвиток подій поступається місцем монтажу [8, с. 95].

Техніка монтажу активно використовувалась й українськими драматургами в екзилі (І. Костецький, Ю. Косач, І. Чолган, Віра Вовк, Б. Бойчук). «Монтаж представляє композиційні можливості драматичних творів, – наголошує Світлана Антонович, – побудованих як багатопланова структура, що включає в себе не тільки сцени-мініатюри («мигунці» І. Чолгана), але й картини, дії (комедії І. Чолгана, присвячені мандрам чумака Мамая)» [1]. При цьому дослідниця зазначає, що відхід драми ХХ століття від традиційної замкненості дії та зовнішніх зчеплень між подіями не знаменує послаблення її сюжетно-композиційної єдності. Натомість ця єдність стає більш змістовною та вдаліше відображає художнє мислення драматурга. Літературний текст, звільнившись від влади єдиної зовнішньої дії, насичується живою грою думки драматурга: багаточисельними смисловими паралелями й контрастами, найрізноманітнішими зближеннями, вставками, аналогіями, варіаціями, поворотами, які відіграють часом роль лейтмотивів.

Особливого застосування техніка монтажу набуває у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». Скерований на пошук формальних прийомів реалізації в художньому тексті «фактичного матеріалу» навзамін «ідентичної транскрипції дійсності» (Л. Кавун), Ю. Косач демонструє тип конструкції, означеної Ю. Лотманом як «текст у тексті». За визначенням Ю. Лотмана, «“Текст у тексті” – це особлива риторична побудова, у якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу» [4, с. 45]. На думку дослідника, водночас відзначається роль меж тексту, як зовнішніх, що відділяють його від тексту, так і внутрішніх, що розділяють ділянки різної кодованості. Актуальність меж позначається саме їх рухомістю, тим, що зі зміною установок на той чи інший код змінюється й структура меж» [4, с. 45].

Одна зі сцен третьої дії драми Ю. Косача має іманентну структуру «тексту в тексті» (за Ю. Лотманом). Для неї характерне те, що первинний текст нейтрального характеру є витвором авторської фантазії. Смысл іншого формує процес уявного моделювання дійсності двома іншими героями – Альфарою та Моралесом:

АЛЬФАРА. На башті Пуерта дель Соль вдарило одинадцятую годину. Ось там шепчуться пальми Авеніди део Реставрадорес, а там – у тій таємниці, ледве шевелючі, сповненій цикадами тиші-водограй. Він веде її туди...

МОРАЛЕС. Це початок роману, сеньоро.

АЛЬФАРА. Леле, як яскраво я це бачу все...

КОРТЕЗ. Нарешті, нарешті, любя. Я біля твоїх стіп. Я тебе так шукав...[...]

МОРАЛЕС. Я повинен признатися, що ваша палка уява, сеньоро, створює хоч і розумі, але дещо оклепані картини.

АЛЬФАРА. Ах не вражайте хоч ви мене... Слухайте...

КОРТЕЗ. Незрівнянна, божественна, найсолодше раювання! Як хотів би я випити увесь п'яний нектар твоїх уст...

МАРИНА. Випий, пий, любий! О, коли б ти знав, як я страждала свідомістю того, що тебе нема біля мене, і хтось інший...

МОРАЛЕС. Загорнемо на хвилину завісу. Все що буде далі – відоме.

АЛЬФАРА. Що б я дала, аби бути на її місці, цієї – мерзеної...

МОРАЛЕС. Ви не можете, одначе, приховати вашого почуття [1, с. 30].

Інсценізація інтимних стосунків Кортеса і Марини компонує у драматичному творі картину ірреального світу, яка переплітається з реальністю. Надалі у драматичному дійстві відбувається ніби трансформація бажаного в реальне. Ірреальну картину світу перериває репліка Моралеса («*Може в дійсності це все відбувалося зовсім не так?...*»), тоді з'являються «дійсні» (за Ю. Косачем) Кортес і Марина і між ними відбувається діалог, який вже є витвором авторської уяви. Іншими словами, в одній художній площині поєднуються сучасні героєві (й авторові, у тому числі) та уявні («фальсифікація реальності» Альфорою) виміри, внаслідок чого зміщення рамок хронотопу усувається, таким чином порушується дихотомію *фікція / дійсність*.

Найпростішим способом «уведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції» Ю. Лотман вважав «подвоєне закодування» окремих ділянок тексту (тобто включення до тексту фрагменту, закодованого подібним кодом), яке ототожнюється з художньою реальністю, що в свою чергу детермінує сприйняття головного простору тексту як «реального» [2, с. 78]. Таким «подвійно закодованим» «текстом у тексті» у драмі Ю. Косача постають елементи монтажу. А. Речка зазначає, що під типом драматичного монтажу розуміють такий спосіб організації, компонування драми, який полягає в зіставленні, поєднанні окремих фрагментів, уривків, епізодів у цілісний континуум із застосуванням асоціативного, паралельного або контрастного «рядів» [3, с. 35].

Найчастіше у драмі Ю. Косача монтаж детермінований питальною реплікою одного з героїв. На рівні архітекtonіки чітко виявляються іманентно формальні прийоми та елементи німого кіно, зокрема саме зміна світла (початок монтажу ознаменовується затуханням світла, а наприкінці кінематографічної картини на сцені починає ясніти). Таким чином реципієнт розуміє, де закінчується монтаж і починається реальна дія. У ремарці драматург подає наступну інформацію для читача: «*Темно. Проступають нарешті контури корабельної каюти. Хлюпоче море. Десь вигуки, випали. Маркіза АННА МАРІЯ КРЕССОН ДЕ ВІАР падає на килим*» [1, с. 20]. У другій дії драми Альфара запитує у Кортеса, чи він був піратом. Після ремарки автор подає сцену у якій Кортес постає вже в образі пірата, що приходить на зміну образу коханця. Альфара виступає у ролі глядача зображуваних подій, також їй надано право втручатися у дію та аналізувати дії героїв.

АЛЬФАРА: Мовчіть, безумний! Хіба ви не бачите, що ця жінка вас зовсім не кохає? Це брутальна натура, що не збагне ніколи ні ваших віршів, ні вашої... [...]

КОРТЕЗ. Я кохав її... Я її ще кохаю... Даруйте, це хвилинні слабощі. Я її вже не побачу [3, с. 33].

Отже, монтаж у драмі Ю. Косача отримує статус своєрідного прийому викладу подій – як зовнішнього, так і внутрішнього характеру, розширює межі драматичного твору. Недомовлене прояснюється завдяки можливості показати всі наслідки прийнятого рішення і здійсненого вчинку. За допомогою монтажу драма запозичує в епосу насамперед «масштаб» подій, що передаються симультанно. Монтаж виступає своєрідним способом викладу сюжету зі швидкістю перекидання з місця на місце (виділення деталі, деформація часу і простору).

Нового звучання в еміграційній драматургії набуває хор, що інтерпретується письменниками як персонаж (коментар), ідейно та організаційно важливий для втілення авторського задуму та, на переконання Ейзенштейна, «являє собою найвищу стадію монтажу» [7, с. 163]. Хор як композиційний елемент побутував вже в античній драмі («Поетика» Арістотеля), був поліфункціональним та виступав своєрідним засобом звернення адресата до глядача, донесення до них філософсько-морального сенсу виконуваного дійства, приводом для вираження власних думок (хор як ідеальний слухач), і прямим співбесідником героїв. Проте відновлення хору як композиційного елементу драматичного твору відбулось лише у ХХ столітті завдяки творчому доробку Бертольда Брехта.

Наслідування основних творчих постулатів німецького драматурга та включення хорової лірики до драматичного тексту було характерним й для українських драматургів. Ігор Костецький першим серед когорти представників української діаспори включив цей композиційний елемент до драми «Дійство про велику людину». Надалі цю традицію продовжували Юрій Косач та Віра Вовк.

Хор у драмі «Кортес і безталанна» Ю. Косача – це різновид «тексту в тексті», він наповнює драму відкритою прагматичною спрямованістю на аналітичну позицію реципієнта. Хор є особливою формою епічно-коментуючого тексту повчально-роз'яснювального характеру, який виконується спеціально введеними персонажами (арлекінами). Як ліро-епічний компонент у канві драматичного тексту, ці пісні є одним із головних структурних компонентів драми і формою авторської присутності у творі. Введення хору у драму свідчить про розширення меж і збагачення традиційної форми драматичного твору. Хор надає можливість автору не лише імпліцитно бути наявним у творі, а й безпосередньо втручатися у перебіг подій. Найголовніша функція ліро-епічної композиції – ілюзоруйнівна та викривальна. Вона представлена як відносно ліро-епічне утворення у драматургічній канві, водночас семантично тісно пов'язана з текстовим цілим. У такий спосіб хор виконує текстотвірну функцію: по-перше, вони впливають на семантику твору, по-друге, завдяки цим вставним конструкціям драматичний твір набуває епічних рис.

Композиційний прийом хору, учасниками якого виступають арлекіни, застосовується драматургом у третій (останній) дії. Арлекіни словесно відображають настроєвий фон драматичного дійства та постають рупорами ідей, що репрезентують авторську точку зору:

*Спижем скутий тріолета, тріолета, тріолета,
Той, хто прагне будь поетом, будь поетом,
Та чого бо варте все те, варте все те,
Кане так чи просто в Лету, просто в Лету.
Нісенітне все на світі, добре знаєм, добре знаєм,
В чорний морок, пропадає, пропадає [3, с. 35].*

На змістовому рівні фрагмент такого виступу виконує текстокоментуючу функцію. Хор постає контекстуальним антонімом до попередньої репліки персонажа (Кортеза) про важливість призначення людини, зокрема вартості мистецької праці. Словесний виступ арлекінів постає тотожним до позиції самого автора, який репрезентує екзистенційний мотив смисловтрати та фатальності людського життя.

Хор у драмі Косача виконує й тектодоповнюючу функцію. Автор вводить репліку Альфари, у якій вона роздумує над своїми стражданнями та задається питанням: «Чому судилось мені так страждати? І не знаю, не знаю: сон це, яв це?» [3, с. 41]. Ліро-епічна конструкція постає контекстуально синонімічною до попередньої репліки героїні і певним чином дублює діалогічний текст у віршовано-музичній формі:

*І не знаю, ні, не знаю, ні, не знаю,
Сон чи яв, вас тільки запитаю.
В цій немилій ситуації, ситуації, ситуації
Сон би мав найбільше рації, рації, рації.
Все ж – дрімота не дрімота,
Спіть, коли до того єсть охота.
Раджу все ж не просипати, ати, ати
Добре, добре уважати,
Сон не байка і не казка,
Всіх загадок це розв'язка [3, с. 40].*

На змістовому рівні хор може виконувати і текстопродовжуючу функцію, поставати контекстуально синонімічним до наступної сцени або репліки.

*На яві, чи у дрімоті, у дрімоті
опинились ми у турботі, у турботі.
Дійсність це чи гра уяви, гра уяви,
скаже нам поет вкінці забави, забави.
Може так, а може й ні,*

*хто ж довідається в сні?
Що ж, лишімо сумніванню
Те, що проти сподівання* [3, с. 43].

Наступною постає репліка Досамантеса: *«Не інакше, як доведеться мені вирішити ці питання, сеньори і сеньорити. Проблема, дійсно, схвилювала нас. Вже я сказав нині, що не слід легковажити снів. Вони відсвічують інші, може, і немилі боки життя пронизливим і викривальним сяйвом»* [3, с. 43].

Отже, хор сприяє фіксації уваги глядача на найважливіших моментах твору, концентровано відбиває авторську думку. Він постає однією з форм авторської присутності у драмі. Це свого роду апарте, промова персонажа, що адресується не співрозмовнику, а самому собі, а також публіці. Він виступає «моментом внутрішньої правди» – адже в апарте герої ніколи не лукавлять – надають подієвій динаміці своєрідної перерви, під час якої глядач отримує час (і матеріал) для роздумів, (само)рефлексії, оцінки чи переоцінки явищ та власних цінностей.

Українські драматурги часто послуговуються піранделлівською схемою «театру-в-театрі», яка сприяє пошукам як у сфері змісту, так і форми. Основна формальна ознака такої побудови твору є те, що сюжетом спектаклю постає вистава або репетиція театральної п'єси. Таким чином, зовнішня публіка дивиться п'єсу, всередині якої публіка, яка складається з акторів, що також присутня на виставі або репетиції. Варто зазначити, що у п'єсі водночас співіснують драматичний і епічний рівні: історія, яку розповідають персонажі, і «ненаписана п'єса», котру вони намагаються грати. Тобто внутрішньо п'єса є жанрово неоднорідною. На структуру «театру-в-театрі» мали свій вплив елементи і прийоми комедії дель арте, зокрема її основний принцип – імпровізація.

Піранделлівська схема «театру-в-театрі» активно застосовувалась діаспорними драматургами з метою порушення логіки зображуваних подій та розкриття взаємозв'язків між театром та глядачем («Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, «Діти Дажбога» І. Чолгана, «Справжня наречена» А. Юриняка). Як зазначає Світлана Антонович, митці використовують два типи побудови п'єс: вони чітко розмежовують внутрішнє та зовнішнє коло дії твору («Розгром» І. Багряного, «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, «Останнє втілення Лиса Микити» І. Чолгана тощо) або вдаються до дифузійного опису смислових центрів («Героїня помирає в першій акті», Л. Коваленко, «Справжня наречена» А. Юриняка та ін.) [1].

Однією з найбільш важливих особливостей творів Юрія Косача, а зокрема драми «Кортес і безталанна» – те, що перебіг подій і розв'язка драми стають відомими заздалегідь, бо вже сам оповідач виступає як руйнівник ілюзії. По мірі того, як драматична ілюзія гри, представлена публіці без посередництва автора, руйнується, персонажі приймають від нього естафету і виконують роль ідентичну ролі наратора в романі. Іноді неможливо відрізнити, що входить в роль персонажа, про що він може правдоподібно оповідати і що є авторським дискурсом. Відбувається постійний перехід від внутрішнього вимислу п'єси, де присутність оповідача мотивована і виправдана, до зруйнування ілюзії в момент звернення до публіки. Суб'єктивна авторська позиція реалізується завдяки введенню героя-резонера. Виразником авторських ідей у драмі Косача виступає лакей Досамантес: *«Як добре розставлені фігури, мій друже. Ти либонь, похвалиш мене за кебету, га? Це ж просто – як у старовинній комедії...»* [4, с. 48]. Поступово до запропонованої автором розмови з читачем долучаються й інші персонажі, які розкривають функції, виконуваними у творі. Надалі реципієнт усвідомлює, що герої втрачають ознаки людяності та постають образами-схемами, повністю контрольованими всесильним автором. У драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна» відсторонений авторський погляд реалізується також завдяки іронічній позиції драматурга по відношенню до власної творчості.

В історії як української, так і світової літератури самотність п'єс українських емігрантів середини ХХ століття, пов'язана з особливостями формального втілення ідейно-філософської сутності творів. Перебуваючи в річищі модернізму та постмодернізму, що почав зароджуватися, драматургія українських емігрантів всотує як традиційні, так і експериментальні елементи художнього осмислення доби. У зв'язку із цим вона набуває якості унікального явища порівняно з радянською літературою, у якій відчувається вплив офіційної лінії партії. Особливого значення в українській еміграційній драматургії набуває специфіка композиційної організації п'єс. Письменники використовують досвід світових мит-

ців. Підтвердженням цього є драматичний доробок Юрія Косача, який більшою мірою характеризується зв'язком із західноєвропейською традицією. Зокрема для аналізованої драми «Кортес і безталанна» прикметним є застосування монтажної побудови твору, введення хору та піранделлівської схеми «театру-в-театрі». Такі експерименти, покликані відновити античні, барокові й інші традиції у ХХ столітті, спостерігаються, наприклад, у творчості Б. Брехта, зокрема в його теорії «епічного театру». Це свідчить про спільний характер розвитку еміграційної та західноєвропейської літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: 10.01.01 / С. Антонович. – Харків, 2009 – 21 с.
2. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори // Бдизнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К., 1997. – С. 69.
3. Косач Ю. Кортес і Безталанна : драма / Ю. Косач // Сучасність – 1998. – № 5. – С. 12-49.
4. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 702 с.
5. Речка А. Композиційні особливості драми для читання (монтаж) / Анастасія Речка // Наукові записки. – Том. 19. Філологічні науки. – Харків : Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2001. – С. 35-39.
6. Соколовська С.Ф. Ефект очуження як теоретико-літературна категорія: генезис, поетика (на матеріалі творчості Б.Брехта) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06 / С. Ф. Соколовська; Донец. держ. ун-т. – Донецьк, 2000. – 16 с.
7. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти т., т. 5. – М. : Искусство, 1968. – 464 с.
8. Brecht B. Schriften. Bd. V. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – 585 S.