

УДК 821.111

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2020.1\(44\).211031](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2020.1(44).211031)

КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ ЛІРИЗАЦІЇ ДРАМИ

Синявська Л.І.

доктор філологічних наук, доцент,

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Стаття присвячена дослідженню комунікативної стратегії ліризації драми. Матеріалом дослідження слугували твори Олександра Олеся. В сучасному літературознавстві ліризація драми пов'язується із суб'єктивізацією драматичної дії. Різні типи ліричної композиції драми служать для структурної організації емоції автора і в такий спосіб реалізують комунікативну стратегію ліризації драми посередництвом ритмо-інтонаційної організації тексту, поліфонізму авторської позиції, музичності тексту, поєднання сценічного реалізму й художньої умовності, різкого, свідомого загострення модельованих життєвих ситуацій. Висловлювання у ліричній драмі реалізує безліч смислів, які передаються найчастіше через метафору або символ. Одна із функцій такого типу висловлювань у ліричній драмі полягає в стиранні межі між поетичним переживанням і словом, що увібрало потенціал почуття поета, та надання йому символічного статусу. На рівні жанру в період кінця XIX – початку XX ст. актуалізується драматична тема, яка є відображенням тенденції ліризації драми. Вона реалізується поетизацією драми як вияву комунікативності чи й операбельних властивостей лірики у драмі, коли закони лірики стають структуроутворюючим первнем драми. На ґрунті комунікативної стратегії трансформації форми Олександр Олесь зумів створити ліричну драму з відсутністю традиційного поділу на дії чи акти. Натомість є лише графічно-математичне членування на епізоди, які об'єднують текст п'єси візією сну, модель “гри в життя”, яка має умовно-іронічний ігровий характер. Завдяки візії сну автор драми актуалізував “світ – театр”, символізував хронотоп п'єси, надаючи йому умовного та ігрового-іронічного характеру.

Ключові слова: жанр, комунікативна стратегія, ліризація, драма, лірична композиція.

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ЛИРИЗАЦИИ ДРАМЫ

Синявская Л.И.

доктор филологических наук, доцент,

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова

Статья посвящена исследованию коммуникативной стратегии лиризации драмы. Материалом исследования послужили произведения Александра Олеся. В современном литературоведении лиризация драмы связывается с субъективизацией драматического действия. Различные типы лирической композиции драмы служат для структурной организации эмоции автора и таким образом реализуют коммуникативную стратегию лиризации драмы посредством ритмо-интонационной организации текста, полифонизма авторской позиции, музыкальности текста, сочетание сценического реализма и художественной условности, резкого, сознательного обострения моделируемых жизненных ситуаций. Высказывания в лирической драме реализует множество смыслов, которые передаются чаще всего через метафору или символ. Одна из функций такого типа высказываний в лирической драме – стирание грани между поэтическим переживанием и словом, вобравшее потенциал чувства поэта, и предоставление ему символического статуса. На уровне жанра в период конца XIX - начала XX в. актуализируется драматическая тема, которая является отражением тенденции лиризации драмы. Она реализуется поетизацией драмы как проявлением коммуникативности операбельных свойств лирики в драме, когда законы лирики становятся структурообразующим стержнем драмы. На почве коммуникативной стратегии трансформации формы Александр Олесь сумел создать лирическую драму с отсутствием традиционного разделения на действия или акты. Здесь

есть лишь графически-математическое членение на эпизоды, которые объединяют текст пьесы видением сна, модель "игры в жизнь", которая имеет условно-ироничный игровой характер. Благодаря видению сна автор драмы актуализировал "мир - театр", символизировал хронотоп пьесы, наделяя его условным и игрового-ироническим характером. **Ключевые слова:** жанр, коммуникативная стратегия, лиризация, драма, лирическая композиция.

COMMUNICATIVE STRATEGY OF DRAMA LYRIZATION

Synyavska L.I.

doctor of philological sciences, associate professor,
Odessa I.I. Mechnikov National University

The article is devoted to the study of the communicative strategy of drama lyrization. The study was based on the works by Oleksander Oles. In modern literary criticism, the lyrization of drama is associated with the subjectivization of dramatic action. Different types of lyrical composition of drama serve for the structural organization of the author's emotions and thus implement the communicative strategy of lyrization of drama through rhythmic-intonational organization of the text, polyphony of the author's position, musicality of the text, combination of stage realism and artistic conventionality. Expression in a lyrical drama realizes many meanings, which are often transmitted through a metaphor or a symbol. One of the functions of this type of expression in lyrical drama is to blur the line between the poetic experience and the word, which has absorbed the potential of the poet's feelings, and to give it a symbolic status. At the level of the genre in the late nineteenth - early twentieth century the dramatic theme is actualized, which is a reflection of the tendency to lyricize the drama. It is realized by the poeticization of drama as a manifestation of communicativeness or operable properties of lyricism in drama, when the laws of lyricism become the structure-forming foundation of drama. Based on the communicative strategy of form transformation, Oleksandr Oles managed to create a lyrical drama with no traditional division into actions or acts. Instead, there is only a graphical-mathematical division into episodes, which unite the text of the play with a dream vision, a model of "game in life", which has a conditionally ironic game character. Due to the vision of the dream, the author of the drama actualized the "world - theater", symbolized the chronotope of the play, giving it a conditional and playful-ironic character.

Key words: genre, communicative strategy, lyrization, drama, lyrical composition.

Вступ. Суттєвою рисою драми кінця XIX – початку XX ст. є транспонування до її структур синкретичного мелосу, які є звичними для міфологізованого світосприйняття (в епоху модернізму вони, звісно ж, стилізовані). Ознака синкретизму є онтологічною для модерну (Свербілова та ін., 2009: 134), що реалізується на жанровому рівні у переосмисленні містерії та трагедії, а на стильовому рівні – у символістському та неоромантичному письмі. Частково погоджуючись з цією думкою, додамо: на рівні жанру в цей період актуалізується драматична тема, яка є відображенням тенденції ліризації драми. Вона реалізується поетизацією драми як вияву комунікативності чи її операбельних властивостей лірики у драмі, коли закони лірики стають структуроутворюючим первнем драми. *Мета статті* полягає в дослідженні комунікативної стратегії ліризації драми. Матеріалом дослідження слугували твори Олександра Олеся.

Результати і обговорення. Ліризація драми пов'язується із суб'єктивізацією драматичної дії, "автор вибудовує себе знаково і текстуально", адже, "суб'єктивізуючи мову, кодує культурні знаки і символи, автор творить

багатопланову смислову реальність, дискурсивно маркує свої інтенції, формує певну модель читача, фіксує “порожні місця” і перспективи ймовірних значень, укріплюючи так свою присутність, освоюючи, привласнюючи реальність за допомогою слів, образів, символів, дискурсу” (Гундорова, 1997: 135). Тож існують підстави стверджувати: естетичні еманации й переживання власного Я набувають у ліричній драматургії об’єктивного оформлення та реалізуються в образно-уявній організації висловлювання у ліричній драмі. Саме у цьому інтерпретаційному ключі сприймаються ліричні драми Олександра Олеся, Я. Мамонтова, Є. Кротевича. Висловлювання у ліричній драмі реалізує безліч смислів, які передаються найчастіше через метафору або символ. “Парадигма значень творимого мовленням організованого “смислового поля впливає на розвиток драматичної дії, “диктує” логіку образного наповнення і глядацьких вражень” (Малютіна, 2006: 265). Одна із функцій такого типу висловлювань у ліричній драмі – стирання межі між поетичним переживанням і словом, що увібрало потенціал почуття поета, та надання йому символічного статусу. Можемо констатувати, що структурно організовані емоції є фундаментом архітектоніки, композиційно-структурної організації ліричної драми, до яких долучаються і форми ліричної композиції. Різні типи ліричної композиції драми служать для структурної організації емоції автора і в такий спосіб реалізують комунікативну стратегію ліризації драми посередництвом ритмо-інтонаційної організації тексту, поліфонізму авторської позиції, музичності тексту, поєднання сценічного реалізму й художньої умовності, різкого, свідомого загострення модельованих життєвих ситуацій.

Мелійна природа висловлювань у тексті ліричних драм реалізує себе і у виборі автором відповідної жанрової форми (єтюд, пісня), тяжінні до жанрів давньогрецького мелосу (елегія, сколія, ода, дифірамб, гімн), до хорових пісень, з яких з часом постає трагедія і драма. Ця мелічна складова реалізується не лише на рівні змісту висловлювання, а й його форми, тобто структури тексту, що є, на наш погляд, продуктивною нарративною тактикою побудови ліричної драми. Мелічна її складова як феномен мистецтва модерну доповнюється відповідною сценографією, хореографією, музикою, пластикою мізансцен, мальовничим оформленням сцени, введенням строф і антистроф хору, як у спробі оновити “класичний стиль” (“Іфігенія в Тавриді” Лесі Українки) тощо. Деякі з цих особливостей поезики ліричної драми кінця XIX – початку XX ст. властиві також символістським п’єсам (наприклад, “Злотній нитці”).

У ліричній драмі дія часто має умовний характер та розігрується не в дійсності, а в уяві суб’єкта мовлення. Уява протагоніста втілюється у різних “формах візії, інтуїтивного передбачення, елементарних праобразів, духовного трансцендентування символів, “алегоризуючо-дедуктивної” медитації тощо (Тамарченко, 2002: 356). Утворений уявний світ є способом поетичного буття автора, який через персонажне мовлення героя драми, що стає автором висловлювання, розгортає власну візію. Автор вдається до стратегії “перетворення словесного суб’єкта поетичного буття” (Федоров, 1984: 164), тобто головний герой є творцем (наратором) і виконавцем одночасно. Авторська

стратегія корелює із здатністю висловлювання до творення нових смислів, часто непередбачуваних автором. Така авторська комунікативна стратегія непередбачуваності смислів та інтерпретацій тексту є основою продукування реципієнтом множинності значень і смислів, завдяки яким він зазнає особливого емоційного впливу слова. Зазначена комунікативна стратегія послідовно реалізована у ліричних драмах “Трагедія серця”, “Злотна нитка”, “Тихого вечора”, “При світлі ватри” Олександра Олеся. Проф. Н. Малютіна вбачає у цих одноактівках “реалізацію символічної візії трагедії, зокрема в мініатюрній драматичній поемі “Злотна нитка” (Малютіна, 2006: 274). Звичайно, зв’язок із давньогрецькою трагедією тут простежується, але хотілося б звернути увагу на інше – дискретну комунікацію.

На близькість ліричних драматичних етюдів Олександра Олеся до драматичних образків, феєрій, пісенних форм (які зберігають синкретичні ознаки прадавньої обрядовості і класичної трагедії), передусім драматичних поем вказують автори праці “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст.” (Свербілова та ін., 2009: 151). Звичайно, зв’язок із попередньою фольклорною та літературною традицією у поетичному театрі митця простежується, однак не менш важливі ознаки майбутнього – театру абсурду, які накреслюються в одноактівках драматурга.

Так, у ліричній драмі “Злотна нитка” Олександр Олесь вдається до “нанизування” кодів у межах “міфу про театр”. Автор використовує тактику тришарової організації тексту, де буття театралізується, постає полем “космічної драми”. Учасники драматургічного дійства реалізують різнорівневі коди (традиційного погансько-фольклорного, який репрезентовано Жінкою в чорному, античного міфогенного, представленого трьома парками (Мойрами), та символістського, явленого Дівчинкою в білому).

Ця символістська персоносфера об’єднана авторською комунікативною стратегією структурування візії на текстовому рівні. Звичного розгортання дії у ліричній драмі немає, натомість дія розвивається тільки в образній уяві суб’єкта мовлення. Така структура ліричної драми нагадує народні думи. На це вказує й початок драми, де відтворено хорівий плач-голосіння, побудований на семантичному паралелізмі та риторичних запитаннях:

Хто мої перли – розгублені сльози

Скрізь на великій дорозі, Хто позбирає, Хто поховає?

Лишенько, горенько чайці-небозі... Сльози, як перли, горять на морозі.

За цією завуальованою авторською позицією, просякнутою погансько-фольклорним світопереживанням, приховується символічне сприйняття смерті як фатуму, іншого прояву життя. Життя і смерть постають проявами вічного, космічного буття, трансцендентна сутність якого передається через символічну трансформацію візії, міфологізованої автором на текстовому рівні.

Друга частина драматичного етюду – це пісенні партії Мойр (Клото, Лахесіс і Атропо), які не звучать у міметично-реалістичній площині, тож і не становлять тривіальну подібність до давньогрецького міфу. Ця частина відбувається у “межисвіті” – між небом і землею, – де парки спокійно

продовжують роботу. Коли ж чується *“Дзвін розірваних струн і брязкіт ножиць. Обірвалась пісня, і заплакала над співцем рідна земля”*. Душа митця (конкретно: батька української музики М. Лисенка) потрапляє у “міжчасся” між хронологічно маркованим конкретно-історичним сьогоднішнім та вічністю. Авторське поле “квазіреальності” і є тим “межичассям”, куди потрапляє душа, бо вона жива – це пісня. *“І вік її – вічність. І летиться вона десь далеко-далеко, наче в других світах, і розкажує про свого творця”*.

Тож розгорнуто сцену, в якій персонажі зовсім не чують один одного, а кожна парка виконує свою самотійну партію, що є проявом дискретної комунікації, яка стане згодом основою “драми абсурду”. Можемо припустити, що у такий спосіб реалізується авторська комунікативна стратегія “знищення п’єси” як концептуально-драматургічного дійства. Автор театралізує поле “космічної драми”, де ніхто ніколи не вмирає, душа є вічною. Цей простір “космічної драми” доповнюється заключною третьою частиною, де пісня Дівчинки в білому символізує вічність життя Миколи Віталійовича у пісні-душі. Символом цієї душі-пісні стають “співи лебедині” як одухотворений звуковий образ-уявлення. “Співи лебедині” – образ-рефрен; авторські інтенції та тактики вказують на численні фольклорно-міфологічні та літературно-культурні претексти, які і творять своєрідну текстово-образну тканину драматичного етюдю.

Відсутність інтриги, характерів, подій, які відбуваються перед глядачами, вказує на прояви “нової драми” в етюдній манері Олександра Олеся. Автор культивував двоплановість зображення: світ людей, який представлено Жінкою в чорному та Дівчинкою, світ богів – парки, що й створює “космічний простір” тексту. У такий спосіб через суб’єктне мовлення автор передав свої емоції та інтенції, а через персонажні знакові символи, фольклорне, літературне й культурологічне підґрунтя, яке пов’язує текст драматичної поеми з претекстами, впливав на реципієнта поліваріантністю емоцій, залучаючи його до дійства, акцентуючи його співучасть у ньому, що створює завдяки змістовій комунікативній стратегії “міф театру”.

Уведені персонажі не чують одне одного, їхні роздуми та дії мають рефлексійне підґрунтя, відтворюють в інтуїтивно-драматичній формі дискретну комунікацію, що є проявом абсурдності та екзистенційного сприйняття буття як кроку до смерті. “Космічна драма” відтворює сугестивно-емоційну авторську концепцію, реалізовану текстом, унаслідок чого він сприймається як такий, що породжує нові думки, емоції, почуття реципієнта, тобто є тією творчою субстанцією, де перехрещується, взаємодіючи, авторська уява й читацька рецепція, як нова комунікативна стратегія змістового плану.

Музичні ремарки відтворюють поетичний настрій за допомогою синестезії, створюють імпресіоністичну ліричність: *“Декілька акордів, як бурних дихань вихору”*. *“Музика. Чуються перші звуки, перші акорди, перші пісні, радісні і наївні, як ранок на світанні. Ось вони розростаються, сміливішають, виправляють крила і дзвонять високо над землею, як тисячі жайворонків. І всі вони – одна пісня, один гімн Великому Життю”*. Музика аудіює конкретні

емоційні переживання, стає символом-персонажем, що виконує гімн Великому життю та переносить драматичну дію у сферу інтуїтивного, надає їй динаміки. Тому у такій семантичній інтерпретації музика постає окремим персонажем серед інших, виконує структуротвірну роль у драматичному етюді, що фіксується текстом, врешті, виступає одночасно суб'єктом і об'єктом гри.

Отже, використовуючи лапідарну форму драматичної одноактівки, автор "Золотної нитки" реалізував комунікативну стратегію структурної організації емоції, яка переростає у символ, що реалізується у межах тексту "міфом про театр" шляхом нанизування фольклорних, міфологічних, літературних претекстів – тих кодів, які маркують авторські інтенції й емоції та формують певну модель поведінки реципієнта. Комунікативна стратегія експериментів Олександра Олеся з художньою формою малоформатних драм знаходить вияв і в формах драматургічного письма ліро-психологічних одноактівок "Трагедія серця", "Тихого вечора", "Місячна ніч".

По-перше, автор цих ліричних символістських етюдів суб'єктивував нарративну поетику, тобто на зміну оповідності приходять фрактація, художня реальність фрагментується та впорядковується ледь помітними асоціативними зв'язками та вмотивованою композицією. Так, ліричний етюд "Трагедія серця" реалізує тактику матеріалізованої розгорнутої метафори, яка розрослася до цілого сюжету і стала емоційною домінантою художнього світу п'єси. Поетика ліричного твору стає "будівельним матеріалом" екзистенційної концепції світу як буття-смерті.

Дівчина:

Хотілось би мені лежать, в якомусь забутті....

А дотик кучерів твоїх,

чи крила вітру весняного нехай би гладили мене

мої уста і очі.

Твоя рука в моїй руці...І спати вічно так,

і вже прокинутись ніколи не хотіти.

Їй втворює Чоловік: "Життя не треба нам". Така концепція світу як небуття є "маркантною семою" екзистенціалізму драматурга Олександра Олеся, який пізніше стане підосновою творчості Ж.-П. Сартра, А. Камю та філософським напрямом середини ХХ ст. Тактика розгорнутої метафори як основи концепції світу Буття-Смерті досягається поєднанням неможливого, руйнацією причинних зв'язків драматичного тексту. Структурно драма розпадається на дві частини, в яких втрачається межа між світом візії та реальністю завдяки внутрішньотекстовим діалогам, які мають додатковий імпліцитний характер ("Дівчина: Мені здається теж – / коли б ми розкувались / і вільно кинулись в блискуче море щастя, / життя було б уже не треба. – Чоловік: Смерті?").

Як бачимо, концепція світу ґрунтується тут на надзвичайності й алогізмі як конструктивному та мотиваційному принципі авторської стратегії організації тексту. У цій концепції можливі люди-привиди, люди-тіні, перетворення живої людини на маріонетку. Вдаючись до тактики фантазмагоричного моделювання картини буття-смерті як способу реалізації комунікативної стратегії змістового

характеру, Олександр Олесь поєднав різні жанрові форми: етюд-настрій, ліричну драму, малюнок, сон, видіння. Вони набувають також жанротворчих характеристик, адже “умерле часом знову воскресає”, “не треба прокидатись”.

Ця жанрова різноликість й образна амбівалентність дають змогу створити та передати внутрішній простір “іншого” як образ “невизначеного”, “ймовірно – множинного суб’єкта” через його візії, емоції, імпліцитні стани. Створені Олександром Олесем “мислеформи” образів (самотностей, розмов, образи снів і візій, квітів-лілей, “*вирваних сердець, виправданих кров’ю*”) демонструють суб’єктивізацію наративу та ліризацію тексту, в якому фрагментована, алогічна художня реальність упорядковується емоціями, асоціативними зв’язками, візійністю та композицією.

У фіналі ліричного етюду автор іронізує через готовність до смерті Чоловіка і Дівчини. Зірвані лілеї заставляють його переживати вічність мук у будь-яку хвилину, а могилу він знайде собі сам. Іронічність як комунікативна стратегія допомагає автору дистанціюватися від тексту та висміяти життя, яке набуло форм шаблонів і штампів, нівелювати пафос трагічного. Отже, використовуючи комунікативну стратегію ліризації драми на рівні форми, Олександр Олесь у “Трагедії серця” матеріалізував метаформи як основи концепції світу Буття-Смерті, що є проявом екзистенціалізму, ефективно культивував тактики алогізації різних жанрових форм для створення “мислеформ” образів за допомогою емоцій, візій і передчуття та іронії, яка нівелює трагічне висміюванням життя за штампами та шаблонами.

Елементи “театру абсурду” як комунікативну тактику, що реалізується на рівні жанрологічних стратегій, спостерігаємо в етюді з трьох картин “По дорозі в казку”, де має місце фрагментування тексту і руйнація драматургічного конфлікту. Текст оформлено і подано як фрагментарно-репліковий, що руйнує традиційні канони константної структури драми. Поряд із реплікою відсутнє позначення, хто мовець, натомість надibuємо узагальнення “молоді голоси”, “окремі голоси юрби”, а репліки подаються діалогічно. У такий спосіб підкреслюється прозово-оповідна природа етюду, його близькість до новели, на що промовисто вказує і поділ на картини. Автор “По дорозі в казку” застосував прийом аналітичної композиції та європейський жанровий принцип “лезедрам” Lesedram’и (Bucholramol), коли драматургічний твір потенційно не є спектаклем для сцени. Залучаючи театралізацію, видовищність, які діють за іншими родо-видовими ознаками та законами, ніж драматичні, автор у цей спосіб творить власну форму етюду, який реалізує його комунікативну стратегію та інтенції. Кінець XIX – початок XX ст. – це час “насичення театральної образності тими художніми засобами, котрі, як вважалось раніше, були призначені для сприйняття читача, а не глядача” (Смирнов, 1981: 3). Саме так переломлюється авторське слово, що створює ефект умовності зображення. Умовними є й персонажі – люди, Він, Дівчина; місце дії – ліс, дорога, Казка, Великі скелі. Щоб її осягнути і досягти, потрібні фантазія і впевненість: “**Він:** *А Казка... Казка – вище (Тиша).* А хто б хотів угледіти її блискучу браму, хай духом зробиться

міцний, як криця”, “...і кожний, хто піти захоче в Казку, ітиме доти, аж доки цвіту стане”.

Умовність мрії про Казку автор намагається донести реципієнту. А чим вища міра умовності, тим більшою повинна бути співтворчість, співучасть читача, що робить актуальною проблему читацького і глядацького сприйняття тексту. Адже Казка є візією, якої прагне досягти Він і Юрба, але в кінці шляху Юрба перетворюється на привидів, які поклоняються королю, подібному до горили, а він бачить хлопчика в білім убранні, який сповіщає: “Із Казки я прийшов, де завжди сонце... і в золоті горить брама Казки”. Ця радісна звістка тільки для нього, а не для Юрби, бо його голосу ніхто вже не чує.

Як бачимо, Олександр Олесь створює в етюді умовні образи, які значною мірою розраховані на читацько-глядацьку інтерпретацію та трактування. Драматург практикує авторське відсторонення від персонажа, тому ці образи в розвитку п'єси створюються як “невизначені”, “ймовірно-множинні” суб'єкти, які проживають зображуване, наслідком чого є функціональна невизначеність статусу зображуваного суб'єкта. Координати невизначеності й множинності зображення суб'єкта є тими ознаками абсурдистської драми, до якої прийде в середині ХХ ст. західноєвропейська література, а в драматургічних творах Олеся вони присутні вже в десятих роках ХХ ст.

У них розширюється і змінюється роль персонажа, адже в тексті він уже виступає не в одній іпостасі, а в кількох. Наприклад, Він спочатку об'єкт насмішки, бо він уночі кликав “Мамо, мамо!” та “водив за руку батька”, “У його батька був Кобзар”. Потім протагоніст божевільний, бо ніхто з громади не бачить зорі, яка зійшла над ними. Ампліфікація додає означень: “Він демон!”, “Він пророк”, “Невже він з Казки?”, “Я вам казав, що він король”, “Ти привид сам”. Іпостасіобразу, зафіксовані в тексті, свідчать, що тут не лише одна основна роль, а й додаткові, які граються не лише на сцені, а й у самій п'єсі, тому персонаж є одночасно суб'єктом і об'єктом гри. Метаморфозність образу досягається постійним рухом та відсутністю принципової завершеності і статичності. В цьому можна доглядити ще один прояв абсурдності драми: при локальності зображуваного відтворюються та прочитуються інші плани життя, інші тексти, устремління й інтенції. Ця іншість дає можливість поліваріантного прочитання тексту реципієнтом. Апелюючи до чуттєвого досвіду реципієнта, а не до розв'язання соціальних чи навіть психологічних конфліктів, автор через реальний вплив на почуття, а не їх означення чи опис, через герменевтичне сприйняття і розуміння створює цілком нову якість тексту, який позначений проявами ліризації та абсурдистської драми.

Лірична драма “Над Дніпром” Олександра Олеся реалізує стратегію “театр в театрі”. Онейричною візією автор поєднує сучасність і минуле, вводить фольклорний пласт. Принцип “театр у театрі” забезпечує умови, коли персонаж опиняється на подвійній сцені, а вистава стає багатоповерховою (Тачев), тобто в такий спосіб відбувається театралізація дійства. Митець у цій драмі реалізував комунікативну стратегію ігрового заперечення реальної дійсності шляхом

перенесення сценічного дійства в театралізований світ сну і фантазії та створюючи таким чином модель “світ – театр”.

Два світи – реальний та міфологічний – поєднані образами Андрія та Оксани, яка втопилася заради коханого, котрий зрадив її з Мариною. Роль Андрія двояка: він бачить сон і одночасно є учасником візійного дійства сну. Так автор досягнув полісюжетності та багатоплановості театралізації суб’єктного зображення. Завдяки комунікативній стратегії “театр в театрі” створено текстову ситуація, яка є естетичним міфом, своєрідним каноном для подібних драм. Тому автор символізував сценічний простір, перетворив його за міфологічною моделлю.

П’єсу відкриває епіграф із хроніки газети “Рада” про тяглість поганських традицій. Його продовжує перелік дійових осіб, де поряд зі звичними постатями й іменами виступає як персонаж Дніпро. Символічність образу ріки провокує на сцені ситуацію “три у життя”. Місце дії залишається сталим – берег Дніпра. Лірична драма поділена на шість частин, які означені лише графічно, але їх можна вважати явами. Автор дотримується класицистичного принципу єдності часу, місця, дії: події тривають менше доби, розгортаються в одному місці, а сюжет розвивається послідовно. Але на цьому класицистична традиція завершується.

Олітературнюючи фольклорні уявлення про русалок і Дніпро як матеріальні стихії природи, автор створив ситуацію “текст–життя”, тобто на очах читача / глядача розгортається сценічне дійство, продовження життя. “Міфологізація” дійства є, з нашого погляду, стрижнем твору, а його ігровий характер направлений на відтворення реальної дійсності та пояснює драму Андрія. Візія сну уможлиблює сприйняття тексту як життя, поєднуючи, здавалось би, неможливе: сьогодення і минуле, мрію і спогад, кохання і страждання, життя і фантазію. Сон Андрія – міфологічно-феєрична картина із власним сюжетом, дійовими особами та інтригою. Важливі у концепції твору символічні внесення, в яких Дніпро закликає козаків до бою, розірвати кайдани, які стагнаційно сковують їх (“*Дніпро: Смерть ворогу-кату, зимовому сну! Рвіть, рвіть ланцюги, грудьми ріжте береги!*”).

Козаки підтримують заклик імперативом певності: “*Розіб’ємо кайдани, розвієм тумани – знову світ настане! Розпадуться ланцюги, розступляться береги*”. Дніпро закликає козаків до бою з зимою, Русалки ж переодягаються і приходять в село, де наймаються на роботу (умовно соціальний план). Спостерігаємо типово ліричні способи трансформації художньої події. Утоплениця Оксана стає наймичкою в Андрія, доглядає його сина. Андрієві здається, що він наче чув цей голос. Вогонь, яким люди виганяють Русалок з села, примушує Оксану зізнатися йому: “*Се я! Оксана твоя!*”. Далі лінія Андрія вибудовується Олександром Олесем як модель нелітургійної готовності до жертви (“*Андрій: О земле, о мати, прости і прощай – Навіки до суду! – Оксана: Стривай! (кидається з берега)*”).

Смерть заради коханої, яка покінчила життя самогубством через його зраду, – спроба спокутування провини. Вдаючись до зворотньо- поступального

типу ліричної композиції п'єси, автор переносить жертвність Андрія в іронічний план, адже остання, шоста частина – це пробудження Андрія: “*Се сон? Мара? О, Боже мій! Що в голові, в душі моїй?*”. Отже, герої і події, які з ними відбуваються, мають умовно-іронічний характер. Як наслідок створюється дистанція між автором і персонажами, реципієнтом і художнім світом п'єси, в який не можна “проникнути” прямим неіронічним словом. Автор вдається до комунікативної тактики персоніфікації неживого (Дніпро – козак, Русалки – дівчата), опредмеченням живого (розмова дядьків: “*Що робити? От таке-то! Де ти ділася, кебето?*”), анімалізації (кобзар – соловей, Дніпро – сивий орел, козаки – орли – вітри, дівчата – листом осіннім, бідні тремтять), створюючи у такий спосіб умовну та іронічно-ігрову стихію “три в життя” у п'єсі.

Висновки. На ґрунті комунікативної стратегії трансформації форми Олександр Олесь зумів створити ліричну драму з відсутністю традиційного поділу на дії чи акти. Натомість є лише графічно-математичне членування на епізоди, які об'єднують текст п'єси візією сну, модель “три в життя”, яка має умовно-іронічний ігровий характер. Завдяки візії сну автор драми актуалізував “світ – театр”, символізував хронотоп п'єси, надаючи йому умовного та ігрового – іронічного характеру.

Список літератури

- Вульф К. Антропология. История. Культура. Философия. СПб, 2009. 270 с.
Гундорова Т. Проявлення Слова. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 244 с.
Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 352 с.
Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 590 с.
Смирнов Б. Введение. Взаимодействие театра и литературы в зарубежном искусстве XX века. *Зарубежное искусство XX века. Взаимоотношение театра и литературы*. Ленинград: ЛГИТМЫК, 1981.
Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2002. 467 с.
Федоров В. О. О природе поэтической реальности. М.: Советский писатель, 1984. 164 с.
Олесь О. Твори. В 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. 683 с.

References

- Vul'f, K. (2009). *Antropology`ya. Istory`ya. Kul`tura. Fy`losofy`ya*. SPb.
Gundorova, T. (1997). *ProYavlennya Slova. Postmoderna interpretaciya*. L`viv : Litopy`s.
Malyutina, N. P. (2006). *Ukrain`ska dramaturgiya kincyа XIX – pochatku XX stolittya: aspekty` rodo-zhanrovoї dy`namiky`*. Odesa: Astropry`nt.
Sverbilova, T., Malyutina, N., Skory`na, T. (2009). *Vid modernu do avangardu: zhanrovo-sty`l`ova parady`gma ukrain`skoї dramaturgii pershoї treti`ny` XX stolittya*. Cherkasy.
Smy`rnov, B. (1981). *Vvedeny`e. Vzay`modey`stvuy`e teatra y` ly`teratury v zarubezhnom y`skusstve XX veka. Zarubezhnoe y`skusstvo XX veka. Vzaymootnoshenye teatra y lyteratury*. Leningrad: LGY`TMuK.
Tamarchenko, N. (2002). *Teorety`cheskaya poety`ka: ponyaty`ya y` opredeleny`ya*. M.: RGGU.
Fedorov, V. O. (1984). *O pryrode poetycheskoy realnosti*. M.: Sovetskyu pisatel.
Oles`, O. (1990). *Tvory`*. V 2 t. Kyiv: Dnipro.