

до метакоду. У цьому й полягає процес наукового літературознавчого пошуку, у цьому насолода від наукового пізнання, захоплення від наближення до осягнення людського та божественного, профанного та сакрального.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вілсон Б. Соціологія релігії. – Харків, 2002.
2. Донченко О. Фрактальність психіки і суб'єктність // *Людина*. Суб'єкт. Вчинок: Філософсько-психологічні студії. – К., 2006.
3. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії / Пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк. – К., 2002.
4. Еліаде М. Священне і мирське // Мефістофель і андрогін / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К., 2001.
5. Куцлер М. Літургія Церкви. – Львів, 2001.
6. Степанов Ю. Протей. Очерки хаотической революции. – М., 2004.
7. Горобець Ю., Кучко А., Вавилова І. Фрактальна геометрія у природознавстві. – К., 2008.
8. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // *Слово*. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2002.
9. Gutowski W. Literatura wobec *sacrum*. Wątpliwości i propozycje // *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. – Toruń, 1994.
10. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. – Warszawa, 1988.
11. Maciejewski M. "Azeby ciało powróciło w słowo". Proba kerygmaticznej interpretacji literatury. – Lublin, 1991.
12. Nosol A. Teologiczny wymiar *sacrum* i *profanum* // *Człowiek-dzieło-sacrum*. – Opole, 1998.
13. Rudolf O. Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych. – Warszawa, 1999.
14. Sawicki S. *Sacrum* w literaturze // *Sacrum* w literaturze. – Lublin, 1980.
15. Söderblom N. Das Heilige // *Die Diskussion um das "Heilige"*. – Darmstadt, 1977.
16. Van der Leeuw G. Fenomenologia religii. – Warszawa, 1997.
17. Zdybicka Z. Człowiek i religia. Zarys filozofii religii. – Lublin, 1993.
18. Zarebianka Z. W meandrach metodologii // *Tropy sacrum* w literaturze XX wieku. – Bydgoszcz, 2001.



Мар'яна Шаповал

ІНТЕРТЕКСТ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ ЧИННИК МНОЖИННОГО ВТІЛЕННЯ СУБ'ЄКТА МОНОДРАМИ Ю.ЩЕРБАКА "СТІНА"

У статті окреслюється концепція монодрами відомого режисера, драматурга й теоретика театру М.Євреїнова, що побудована на принципах емпатії та ідентифікації глядача, внутрішньої централізації дії і виокремлення єдиного суб'єкта дії як жанротворчого чинника. На тлі цієї концепції за допомогою інтертекстуальних методик розглянуто п'єсу Ю.Щербака "Стіна", яку проінтерпретовано як монодраму з єдиним персонажем, що інкорпорує кілька інтертекстуально мотивованих суб'єктних інстанцій.

Ключові слова: автор, персонаж, оповідач, ліричний суб'єкт, драма, монодрама, інтертекст.

Maryana Shapoval. Intertext as a constructive factor of the subject's plural realisation: Yu. Shcherbak's monodrama "The Wall"

This article outlines the concept of monodrama developed by famous stage-director, dramatist and theatre theorist Nikolai Yevreinov, which was guided by the principles of empathy and identification on the part of the spectator as well as of internal centralisation of action and isolation of a single subject of the action as a genre-creating factor. Against this background, Yu. Shcherbak's play "The Wall" was interpreted by means of intertextual analysis and thus categorised as monodrama with a single personage that incorporates several intertextually motivated planes of subjectivity.

Key words: author, personage, narrator, lyric subject, drama, monodrama, intertext.

Термін "монодрама" застосовують до багатьох жанрів, які виникали в різні часи в різних мистецтвах, тому усталеного погляду на це явище не

виробилося. І хоча віднедавна український літературний процес, відгукуючись на режисерський запит, пропонує цікаву монодраматургію, ще не з'явилося ґрунтовних теоретичних праць, присвячених цьому літературному жанру. Проблеми автора, персонажа, оповідача монодрами і досі не порушуються в літературознавстві.

Неокресленість обсягу поняття монодраматичності провокує різночитання і плутанину. Наприклад, як зауважує О.Бондарева, досить поширене й уже вкорінене у словникових статтях хибне твердження, що монодрама походить від театру доєхлівської епохи, в якому один актор грав різних персонажів, змінюючи маски [1, 355]. Спроби обстоювати максимально можливу тяглість жанру (від ранньої античності) здійснювалися через надання преференцій статусові актора, котрий виявлявся чи не найважливішим жанротворчим чинником цієї моделі. Дослідниця переконливо доводить, що античний протагоніст, колись єдиний виконавець вистави, не міг виконувати монодраму і здійснювати монологічне мовлення хоча б тому, що міняв маски й зображував різних персонажів. Цілком поділяючи таку позицію, до цього аргументу додамо, що вже наявність на кону хору, який повинен був коментувати виставу з погляду ідеального глядача, свідчить про мінімальну персонажну диференціацію та первинну діалогізацію античної драми. “Підносячись над “приземленістю” дії персонажів, хор перебирає на себе функцію “глибинного” дискурсу автора й забезпечує перехід від окремого до загального” [6, 574].

Припускати генезу монодрами від ранньоантичного театру так само складно, як і запроваджувати квантитативний критерій визначальним у конституюванні жанру, оскільки наявність одного актора в цьому випадку не стає умовою монодраматичності. Проте “Літературознавча енциклопедія” ще в межах цього підходу називає монодрамою жанр, що охоплює міжродові різновиди драми одного актора, а саме: п'єсу-монолог; драматичну мініатюру у вигляді розмови з безмовним персонажем; драматичний твір з двома дійовими особами, ролі яких виконує один актор, постійно змінюючи маски; п'єси з використанням предметів, зокрема тих, що можуть бути носіями голосу (телефону, магнітофону тощо) [5, 72].

Формально-технічні ознаки, що вказують на зовнішню централізацію дії, не можуть бути релевантними для окреслення монодраматичної структури на сучасному етапі розвитку літератури, яка має тенденцію до розмивання та інтерференції жанрів. Тому в основу концепції монодраматизму могли б лягти теоретичні погляди на цей жанр М.Євреїнова, викладені у статті “Вступ до монодрами” [3] та розвинуті в пізніших працях.

М.Євреїнов, режисер, драматург, теоретик театру, котрий формальними пошуками та парадоксальними ідеями набагато випередив свій час, ще на початку минулого століття передбачав тенденції, які зреалізувалися в театрі сюрреалізму, “театрі жорстокості” А.Арто, “убоному театрі” Є.Гротовського аж до авангардних течій другої половини століття з перформансом і геппенінгом включно. Його надзвичайно широке розуміння театральності передбачало, що гра/театралізація цілковито пронизує життя людей і, намагаючись проявитися у всіх його сферах, не лише надає сенсу й задоволення будь-якій діяльності, а й здатна зцілювати душу у прямому значенні цього слова (метод “театротерапії” М.Євреїнова дотичний до лікувальних технік Я.Л.Морено [10], що мають назву психодрам).

Теорія монодрами М.Євреїнова дістала значний розголос у суспільстві, оскільки намагалася подолати застій тодішнього театру через досягнення співпереживання глядацького залу сценічній дії. Якщо будь-яка людина прагне в житті театралізації, то вона шукатиме на сцені відповідний собі персонаж, з яким можна ідентифікуватися на час вистави й перетворити драму Іншого на

свою власну драму. Найпродуктивніше ідентифікація здійснюється в межах жанру, який М.Євреїнов визначає як монодрама – це “...такий драматичний твір, в якому світ, що оточує виконавця дії (“действующего”), є таким, яким він його сприймає в будь-який момент свого сценічного буття” [3,5]. (Як бачимо, теоретик у самій дефініції обминає термін “актор”, вважаючи первинним саме драматургічний текст). За умови монодраматичності сценічна вистава тотожна сприйняттю головного персонажа, а це сприйняття і породжене ним переживання, своєю чергою, зумовлює тотожне співпереживання глядача, тобто виникає ефект “двох вистав”: “На сцені має бути передусім один суб’єкт дії..., оскільки монодрама прагне дати таку зовнішню виставу, яка відповідала б внутрішній виставі суб’єкта дії” [3,15]. Мета теорії М.Євреїнова – нівелювати психологічну владу рампи, що відмежовує сцену від глядацького залу.

Він переконаний, що сприйняття/співпереживання охоплює всі компоненти вистави: “...У предметах, що з’являються на сцені, мусить ніби-то циркулювати кров дійової особи, і найкам’яніший камінь не повинен мовчати поряд із нею...” [3, 21]. Цей принцип внутрішньої централізації поширюється і на персонажів, що оточують єдиного суб’єкта дії і становлять об’єкти його рефлексії, “...а отже, не мають самостійного значення, а сценічної ваги набирають лише тією мірою, якою проектується крізь них сприймаюче “Я” суб’єкта дії” [3, 25]. Отже, поза суб’єктом дії, або, як ми його можемо називати, носієм авторської свідомості в монодрамі немає самостійних фігур. Допоміжні персонажі, за М.Євреїновим, якщо й існують, то автономного статусу не мають, тому для глядача вони перетворюються на умовність і гру свідомості центруючого “Я”.

Концепція уможлиблює як редукцію персонажної структури, зведення її до одного реального персонажа, так і залученість до цієї структури умовних та реальних персонажів, що є допоміжними й за функціями не відрізняються від реквізиту і декорацій, необхідних для сценічного дійства. Ще один важливий аспект концепції – це принципова нестабільність суб’єкта, котрий “...повинен з’являтися перед нами так, яким він себе уявляє в той чи той момент сценічної дії” [3, 26], демонструючи театральними засобами різне ставлення до себе, акцентуючи не лише різні настрої, а й різні стани “Я”-свідомості.

Ілюстративна до цієї теорії трагедія “Владимир Маяковський” (1913) В.Маяковського, дві вистави за якою відбулися в петербурзькому театрі “Луна-парк”. Несподівані асоціації та складні метафори раннього Маяковського були настільки герметичними, що публіка поставилася до цього експерименту відверто вороже. Складно сприймалася також форма монодрами з самим поетом у головній ролі та режисерській функції, і хоча ця форма й прихована – на сцені з’являється багато умовних персонажів (Людина без вуха, Людина без ока й ноги, Жінка зі сльозою), але звучить лише голос абстрактного автора, упізнаваний стиль В.Маяковського ми фіксуємо і в ремарках.

Концепція монодраматизму в розумінні М.Євреїнова пропонує визначати жанр не на підставі кількості акторів, задіяних у п’єсі, а за кількістю суб’єктів мовлення драматургічного тексту. У періоди інтересу до бюджетних вистав в Україні, у кінці минулого століття, ця жанроформа зміцнювала свої позиції. Змінність, пластичність головного персонажа (носія свідомості), одушевлення реквізиту та декорацій, активізація глядацької емотивності для повної ідентифікації з суб’єктом дії стали прикметними рисами сучасної української моноп’єси. Суб’єкт дії при цьому, хоч і вважався героєм-протагоністом драматичного твору, але з огляду на можливі процеси епізації або ліризації драматичного роду в деяких конкретних творах міг збігатися з автором-персонажем, оповідачем або ліричним суб’єктом, а сконструйований так образ ставав джерелом художньої умовності та неправдоподібності у сценічному втіленні.

До яскравих прикладів монодрами можна зарахувати такі п'єси, як "Стіна" Ю.Щербака, "Синій автомобіль" Я.Стельмаха, "Гра в шахи" О.Шипенка, "Життя на трьох", "Танці гончарного кола" Л.Чупіс, "Маленька п'єса про зраду для однієї актриси" О.Ірванця, "Мільйон парашутиків" Неди Нежданой, "Людина" Ю.Паскара, "Зніміть з небес офіціанта" О.Миколайчука-Низовця та ще низку менш вартісних і не опублікованих досі творів.

"Стіна" Ю. Щербака вважається переломним твором у драматургічній шевченкіані. Новаторським було вже саме зображення монументальної постаті українського поета крізь рецепцію окремої людини, а тим паче закоханої в нього жінки, чиїм афектним сприйняттям можна було виправдати суб'єктивність підходу до розкриття "забронзовілого" образу.

Зосередимо увагу на двох аспектах твору: на його монодраматичності та насиченій інтертекстуальності. Як і в трагедії "Владимир Маяковський", список дійових осіб у "Стіні" не вичерпується одним персонажем: на сцені можуть з'явитися Княжна, Поет, Княгиня, Ганна Вродлива, Язиків, Дівчина, Кобзар, Козак, Відьма, Смерть з косою, Хлопчик-поводир, Молодиця, Літня жінка, Мочеморди, актори масовки. Частина з них подає власні репліки, а частина декламує поезії Т.Шевченка, але лише одного-двох з цих персонажів можна вважати конкретним, більшість є символічними, допоміжними в суб'єктивованій монодраматичній презентації єдиної героїні п'єси Варвари Репніної. Цю специфіку помітили не лише літературознавці [4, 411; 1, 362], а й режисери: образ Варвари в режисурі М.Мерзлікіна став знаковим для творчої долі актриси Г.Стефанової, що понад двадцять років грає цю роль у найрізноманітніших театральних та кіноверсіях п'єси [7]. Спочатку режисерські інтерпретації передбачали двох акторів – з Г.Стефановою грали Р.Недашківська, В.Легін, та з часом викристалізувалася класична моновистава, хоча це й суперечить погляду біографічного автора Ю.Щербака та викликає його незадоволення.

Показати сутність Т.Шевченка через сприйняття нещасливої в особисто-му житті жінки було очевидним і природним художнім ходом. Жіноча тема наскрізна в ліро-епіці Шевченка (традиційна тріада – "Катерина", "Наймичка", "Марія"), через жіночу лірику він висловлює власні затаєні почуття ("Не тополю високою...", "Зацвіла в долині", "Ой, одна я одна..."), врешті, як слушно узагальнює Г.Грабович, увесь тогочасний український світ був для Шевченка жіночим zagrożеним світом, а тому "...поетове розуміння України як жертви (а точніше – жертви жіночої статі), може, очевидно, виробляти нескінченний ряд варіантів, кожен з яких матиме свій сюжет і набір персонажів..." [2, 64].

Одним із цих варіантів виступає Варвара Репніна, голос якої резонує з тематичними домінантами Шевченкового коду. Абстрактний автор констатує самоусвідомлення протагоністки як ліричного суб'єкта балади "Тополя": "Я думаю про вашу поезію... Ви знаєте, Тарасе Григоровичу, адже це про мене написані ваші вірші, це я – одинокая тополя, це я чекаю свого судженого... чекаю і не дочекаюся ніколи" [9, 321]. Її особиста драма (фатальною була заборона матері на шлюб з Л.Баратинським) знаходить відгук у поезії "Породила мене мати..." [9, 329], через Шевченків інтертекст просвічує жар ревнощів ("Ой гоп! Не пила, / На весіллі була, / До господи не втрапила, / До сусіда зайшла...") [9, 329] або передчуття життєвого фіаско ("Доле, де ти, доле, де ти? / Нема ніякої / Коли доброї жаль Боже, / То дай злої! злої!") [9, 301] – загалом таких прикладів можна наводити більше, що вказуватиме на несамостійність постаті Поета в контексті п'єси Ю.Щербака. Голос протагоністки збігається з ліричним суб'єктом не лише поезій Т.Шевченка, а й "Пісні пісень" [Пісн. 1:1-6; 2:3], яка цитується експліцитно саме з метою характеротворчою, адже саме на

інтертекстуальних відсиланнях до Шевченка та Біблії заснований образ Варвари Рєпніної. На цьому тлі навіть за умови розбіжності свідомостей протагоністки та ліричного суб'єкта останній сприймається як заангажований у діалог саме з її свідомістю, що посилює монодраматичність "Стіни" Ю.Щербака.

Хоч у репліках Варвари Рєпніної подекуди можна зустріти ліричні відрізки, не пов'язані з іншими текстами, як-от: "Я безперервно думаю про нього... Вдень і вночі. Під час прогулянок і сніданків, розмов з мамá і слухання музики..." [9, 310], проте моноперсонаж частіше виступає з маскою оповідача, яка також має відповідну інтертекстуальну основу. Два листи, між якими відстань у 47 років, обрамлюють твір: у них княжна сповідується своєму духовному наставникові Ш.Ейнару (конкретному читачеві), детально описуючи історію кохання до Шевченка, його візити до Яготина, його працю, побут, з пиятиками і зальотами включно. Інтертекст біографічної В.М.Рєпніної охоплює також її літературні спроби: сповідальну повість російською мовою "Девочка", яку прочитав її фіктивний адресат – Шевченко, а також пізнішу автореферентну "Повість".

Як свідчить академічне видання, Тарас Григорович зреагував на алегоричне зізнання, яке до того ж дістало розголосу, досить стримано: "...Відповів княжні коротеньким листом..., [...] у якому ділиться своїми болями і стражданнями, які він не може відтворити поетичним словом... і виявляє певне співчуття до страждань В.Рєпніної, розуміючи безвихідь її становища" [8, 103]. Зовсім інакше кульмінаційний момент переповідається Варварою, адже безпосереднього спілкування протагоністки з Шевченком немає в дії п'єси – це спілкування експліцитно та імпліцитно цитоване з текстів Рєпніної у формі яскравої суб'єктивованої оповіді, що переважно витісняє драматичну дію: "О ні, ні, – відповів Шевченко, – ваша повість – це поезія, страшна поезія! Які страждання, як написано! Я ще ніколи не знаходив нікого, чия душа так відповідала б моїй душі..." [9, 348]. Отже, у цій частині монодрама структурується як оповідь експліцитного наратора та одночасна інтерпретація подій свідомістю тотожного головного персонажа.

Експліцитний оповідач або ліричний суб'єкт, які по черзі заміщують протагоніста, – це носії авторської інтенції, що виявляється передусім у komponуванні інтертекстом та передбаченні семантичних зміщень. Швидка зміна масок у монодраматичній моделі можлива не найменшою мірою завдяки швидкій зміні тону на тон впізнаваних інтертекстом, їх кількість у драмі збільшена до центонної концентрації, адже, крім названих текстів Біблії, Шевченка, архіву В.Рєпніної, цитуються вірші М.Лермонтова, Є.Баратинського, повість "4338" В.Одоєвського, замітки з газети "Северная пчела", згадуються малярські полотна Т.Шевченка та музичні твори. Функціонування кожного з них проаналізувати важко, тому зупинимось на заголовку п'єси.

Семантика концепту "стіна" розщеплюється на кілька пластів. На особистісному рівні, звичайно, ідеться про стіну між Варварою і Шевченком, яку вибудувало суспільство, засноване на нерівності кріпака і дворянки, – це ті "імперські" стіни "тюрми народів", які намагався захитати поет-романтик своїми віршами: "Сестро, сестро, настане час, і від нашого слова впадуть стіни ієрихонські... Так буде. Прощайте" [9, 349]. Далі в тексті йдеться про непорушні мури держави, наміри декабристів, каторжанські перспективи Шевченка, але біблійна алюзія імпліцитно суперечить сказаному. Мури міцні, але вони – ієрихонські: "І станеться, коли засурмить баранячий ріг, коли ви почуєте голос тієї сурми, а весь народ крикне гучним криком, то мур цього міста впаде на своєму місці, а народ увійде кожен перед себе" [Єг.6:5]. Інтертекстуально ієрихонській стіні протиставлено інший символ – ієрихонську сурму. Сурма має голос – слово Тараса Шевченка, що не лише колись обвалить імперський мур, а й безпосередньо тепер зруйнувало ретельно вибудовані стіни Варваріної

Іншості: “Лице моє було мокре від сліз. Вперше в житті я чула такі мелодійні вірші гарною і виразною мовою нашого народу...” [9, 320].

Опозиція стіна/голос варіюється як твердиня/слово, але існує ще одна пара значень, що менш виражена в тексті. За тлумачними словниками, лексичне значення слова “стіна” включає означники байдужості, мовчання; порівняймо: “мовчить як стіна”, “як горохом об стіну”. Отже, семантику символу поширюють антонімічні пари: байдужість/розуміння, мовчання/мовлення. Саме голос Шевченка зачарував Варвару (“Мені постійно ввижається його голос..., його сміх..., його спів...” [9, 320]), на схилі літ вона шкодує, що так пізно було винайдено фонограф, який дозволяє “зберегти людський голос назавжди” [9, 357]. Коли 17 березня 1858 р. відбулася їхня остання зустріч, спільної мови Поет і Княжна так і не знайшли – стіна встояла. Те, що головний мотив п’єси – це колізія між голосом і мовчанням, розумінням і байдужістю, засвідчують остання репліка й остання ремарка монодрами, засвідчують вагомо, бо вміщені в кінці тексту: “...Тарасе Григоровичу! Стривайте! Я хочу сказати вам щось дуже важливе! Щось дуже важливе! Дуже... важливе! *Поет дивиться на неї мовчки*” [9, 362]. Виразний натяк на руйнування можливостей мовлення, спілкування наближає п’єсу Ю.Щербака до поетики театру абсурду.

У монодрамі Ю.Щербака інтертекстуальність здійснює також неспецифічну конструктивну функцію – стає рушієм драматичної дії. Інтертекстуальні об’єкти каталізують розвиток сюжету: читання поеми Шевченком призводить до закоханості Варвари, написана нею повість – до розриву стосунків. Шевченко з’являється в маєтку, щоб писати портрети Репніних (інтермедіальність), він емоційно реагує на інтертекстеми, що відсилають до щоденних газетних статей, а Варвара шаленіє від ревностів, читаючи вірші, присвячені суперниці. Якщо всі ці дії є грою свідомості непересічної протагоністки, яка проживає складне внутрішнє життя, то виходить, що драматична дія зводиться до обміну текстами, які у процесі обміну нарощують і трансформують значення, а отже, свідомість протагоністки є текстуальною свідомістю, а п’єса артикулює пафос постмодернізму.

Отже, практика показує, що монодрама – це цікавий і продуктивний жанр, який самочинно розвивається передусім тому, що дає змогу якнайширше виявитися авторській інтенції у формах як персонажних, так і посередницьких (оповідач, ліричний суб’єкт), враховує читацьку реакцію і є гнучким матеріалом, придатним для режисерських модифікацій. Поява синкретичних персонажів, які поєднують у різних комбінаціях більшість суб’єктних інстанцій, становить специфіку монодраматичного жанру літератури, котрий дедалі глибше вкорінюється в сучасному письменстві й театральному процесі.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бондарева О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання: Монографія. – К., 2006.
2. *Грбович Г.* Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка – К., 1998.
3. *Еврейнов Н.* Введение в монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Круге 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, 4 марта 1909 г. – СПб, 1909.
4. *Єршов В.* Монодрама // *Українська літературна енциклопедія*: У 5 т. – К., 1995. – Т.3.
5. *Літературознавча енциклопедія*: У 2 т. – Т.2/ Авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К., 2007.
6. *Паві П.* Словник театру. – Львів, 2006.
7. *Поліщук Т.* Вільна птаха // *День*. – 18 травн.
8. *Т.Г. Шевченко.* Біографія: Монографія / В.Бородін, Є.Кирилюк, В.Смілянська, Є.Шаблювський, В.Шубравський. – К., 1984.
9. *Щербак Ю.* Сподіватись: П’єси. – К., 1988.
10. *Эрлахер-Фаркас Б., Йорда К.* Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к индивидуальной терапии. – К., 2004.