

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ВИСЛОВЛЮВАНЬ ТА СПОСОБИ ЇХ ХУДОЖНЬОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ У ДРАМАТИЧНИХ ЕТЮДАХ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Амбівалентна природа висловлювання, що сприймається більшістю дослідників як цілісна значуща одиниця мовлення або сегмент тексту, привертає увагу дослідників різних галузей гуманітарних знань: логіки, філософії, лінгвістики, літературознавства, психоаналітики тощо.

Пожвавленню дослідницького інтересу до амбівалентної природи висловлювання сприяли наукові досягнення засновників лінгво-філософського спрямування прагмалінгвістики Дж. Остіна, П. Грайса, Дж. Серля та інших. У працях представників цієї школи мовленнєвий акт осмислюється як цілеспрямована дія, обумовлена інтенціями суб'єкта комунікації. Дж. Серлю належить твердження: "Мова логічно походить від інтенціональності"¹. Теорія мовленнєвих актів відкрила нові перспективи для осягнення стратегії мовленнєвого впливу, для дослідження прагматики комунікації, а також для віднаходження нових способів інтерпретації висловлювань у художньому тексті.

Характер функціонування мовленнєвого акту в структурі дискурсу дозволяє по-новому дослідити феномен художнього твору в його безмежній словотворчій потужності. Це дає можливість не тільки простежити за формуванням індивідуального авторського стилю, а й виявити родо-жанрову природу того чи іншого художнього тексту в умовах зрощення, модифікації жанрів на рубежі культурних епох.

Привертає увагу розуміння специфіки жанру у трактуванні Р.Барта, що, на думку дослідника, співвідноситься з типом мовлення (вислову), який функціонує у відповідних синтаксичних структурах².

Глибинний внутрішній зв'язок специфіки жанру з типом висловлювання помітив ще М. М. Бахтін, досліджуючи розвиток первинних мовленнєвих жанрів та їхнє розчинення у вторинних (літературних): "Мовленнєвий жанр – це не форма мови, а типова форма висловлювання, як така, жанр включає у себе і відповідну типову притаманну цьому жанрові, експресію. Жанри відповідають типовим ситуаціям мовного спілкування, типовим темам, отже, і деяким типовим контактам значень слів з конкретною реальною дійсністю за типових обставин"³.

Ідеї М. М. Бахтіна знайшли продовження у працях М.А.Лейдермана, В.Є.Халізева, представників польської та чеської шкіл генології. Одним із чинників жанрової форми (носієм жанрової ознаки) М.А.Лейдерман назвав інтонаційно-мовленнєву організацію художнього твору, що вбирає насамперед стилеформувальні функції. Завдяки інтонаційно-мовленнєвій організації створюється, на думку М.А. Лейдермана, "мелодія", яка цементує текст⁴.

Цікава спроба типології мовленнєвих творів (до яких дослідник, до речі, відносить і драму) належить К. Гаузенблазу, який запропонував критерії розрізнення таких текстів відповідно до характеру функціонування висловлювання, його структури, оформлення тощо. К.Гаузенблаз виділив мовленнєві твори з гомогенною та

¹ Див.: Павилёнис Р. И. Понимание речи и философия языка // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1986. – С. 382.

² Див.: Barthes R. Linguistique et littérature // Langage. – 1968. – № 12.

³ Бахтин М. М. Проблема речевих жанрів // Естетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 267.

⁴ Лейдерман Н. А. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982. – С. 26.

гетерогенною структурою. Зокрема він відносить діалог до текстів комбінованого типу, у яких виголошення один за одним різних адресантів, утворюють єдиний текст: "В ньому виявляється, до речі, зіткнення стилів різних учасників діалога; це зіткнення приводить або до певної акомодатії, або, навпаки, – до ще більш різкої диференціації"⁵.

Привертають увагу спостереження дослідника над різними типами колажу, обумовленого прагматикою висловлення в межах тексту й контексту.

Розглядаючи мовлення як предмет художнього зображення, В.Халізов вважає спосіб мовленнєвого вираження художньої думки, "...принцип ведення художньої мови, точніше, акцентування її сполучних складників (deskриптивних), або дієво-комунікативних, або ж власне експресивних начал..."⁶ одним із визначальних критеріїв родових відмінностей літератури. Спостерігаючи за процесами взаємопроникнення літературних родів у драматургії ХІХ – початку ХХ століття, за процесами синтезування монологічного і діалогічного мовлення, літературознавець зробив посутні висновки щодо зміни діалогів традиційного типу, нівелювання монологічної риторики, редукування монологічної структури тощо.

Проблема жанру як способу художнього оформлення, організації твору, тією чи іншою мірою розглядалась О.І.Білецьким, С.Г.Бочаровим, М.О.Петровським, М.Я.Поляковим, В.І.Турбіним, О.М.Фрейденберг та ін.

Зрозуміло, що тип висловлювання і характер його функціонування в художньому цілому – не єдині критерії жанроутворення, але саме вони вбирають динаміку родо-жанрових трансформацій, особливо у перехідні періоди в історії літератури, на рубежі культурних епох. Так, наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. в літературі виявилась тенденція демонстративного оголення висловлювання у мінімалізованих жанрових формах новели, нарису, етюда, шкіцу, ліричної мініатюри тощо. Драматичний етюд-одноактівка виявляє особливу креативну потужність висловлювання, що у сконденсованій вибуховій формі містить потенцію до розгортання у кількаактну п'єсу і водночас є самостійною жанровою формою, яка найрізноманітніше представлена у спадщині Олександра Олеса.

На наш погляд, своєрідність цієї жанрової форми виявляється в особливому візіонарному типі висловлювання, що реалізується у відповідних ритмо-інтонаційних структурах тексту. Характер функціонування висловлювань різного походження (вербальних, музичних, кінетичних...) унаочнює монтажний принцип композиції Олесевих етюдів, і це стане предметом наших подальших спостережень. Монтажна організація висловів провокує до парадигматичного розгортання текстових утворень, що пов'язане із "проростанням" художніх текстів у контексти й навпаки.

Візіонарні механізми висловлювання реалізуються в етюдах Олександра Олеса в особливому типі діалога, який формально і змістовно вбирає в себе екзистенційні поривання суб'єкта мовлення до невизначеної сутності. Дейксис до уявлюваного створюється у процесі говоріння як образ в образі. Фокус драматичної дії переноситься у мовленнєвий план, що, послуговуючись влучним виразом Ж.Лакана, експлікує "топіку уявлюваного"⁷. Це суттєво впливає і на композицію діалогу. Якщо у класичній драмі співвіднесення форм мовлення відбивало стратегічно продуманий розвиток драматичної колізії, то у сконденсованих до

⁵ Гаузенблас К. О характеристике и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 68.

⁶ Халізов В. Е. Драма как род литературы. – М., 1986. – С. 209-212.

⁷ Див.: Лакан Ж. Семинары. К. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). – М., 1998. – 432 с.

мінімального діалогу ранньомодерністських етюдів, драматичних поемах, ескізах, фрагментах відсутність експлікованої авторської стратегії відбивається на всіх рівнях художнього дискурсу. Сама прагматика висловлювання у таких текстах породжувала імпліковану у внутрішній формі слова дію, завдяки чому драматичні етюди Олександра Олеся набували статусу самостійної жанрової форми, утвореної за іманентними законами.

В етюдів Олександра Олеся помітно формалізуються такі істотні функції діалогу, як обмін інформацією, зіткнення і виявлення позицій, виборювання істини тощо. Натомість висловлювання у діалозі, а також і в монологічних мікротекстах у структурі діалогів розгортають візійний дискурс, коли семантична вибуховість тексту проектує трансцендентні зрушення. Візійна присутність образу іншого в структурі мовлення витісняє дискурс "власне я" героя. Конструювання уявлюваного образу іншого в репліці героя ускладнює структуру його власного "я", оскільки у мовленні референтом цього "я" стає інший. У такому випадку, спираючись на психоаналітичні спостереження Ж.Лакана, можна встановити характер стосунків між образом суб'єкта і його візійним референтом: "Власне Я встановлюється у співвідношенні з іншим. Воно є його корелятом. Рівень, на якому відбувається переживання іншого, точно визначає рівень, на якому, в буквальному розумінні, для суб'єкта існує власне Я"⁸.

Невеличкий етюд-діалог Олеся "На свій шлях" став майже лабораторною препаратією об'єктивованого у відчуттєвих спостереженнях "я" жінки, що набуває автентичності, пориваючи із психологічною залежністю від чоловіка. Усвідомлення духовної смерті (розчинення в особі чоловіка, втрата власної індивідуальності) сприймається героїнею як крок до віднайдення себе. У процесі екзистенційного визволення душі відбувається витіснення з уяви героїні присутності іншого (у даному випадку чоловіка). Експансія чужого дискурсу оприявнюється у висловлюванні:

"Жінка. — Я за собою стежила, я прислухалась, як в мені поволі умирає власне "я". Я чула, як твоє велике, дуже "я" вривається в усю мою істоту, як без жалю воно моє все власне убиває, душить..."⁹.

У драматичному етюдів Олександра Олеся "При світлі ватри" висловлювання персонажів організовано за певною мовленнєвою моделлю, притаманною казці або легенді.

Структура окремого монологу вбирає трагічну умовність ситуації, узагальнено-особовий характер розв'язки кожного з уявлюваних епізодів.

Виникає мовленнєва ситуація, що нагадує гру, запалену вогнем збудженої пристрастю фантазії. Принцип гри уможлиблює органічне існування в тексті драматичного етюдів інших самостійних, відносно цілісних текстів, утворених за іншим способом кодування. Співіснування по-різному закодованих висловлювань (для всього твору — це модель драматичної сцени, для окремих розповідей Андрія, Давида, Марії — це мовленнєва модель казки-легенди) надає всій п'єсі театралізованого, іронічного, пародійного характеру.

За концепцією Ю. Лотмана, текстовий колаж породжує подвійний ефект: протиставлення реального та умовного підкреслює водночас як умовність умовного, так і його безумовну реальність ("справжність")¹⁰.

Таким чином, запрограмованість учасників полілогу на розказування казок водночас актуалізує модус вимислу, локалізації дії в межах традиційних формул

⁸ Там само. — С. 70.

⁹ Олександр Олександр. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 123. Цитуючи далі це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

¹⁰ Лотман Ю. Семіосфера. — СПб., 2000. — С. 70.

– loci communes (ініціальних, медіальних та фінальних), анонімність героїв тощо, але зберігається також і цілком реальне відчуття хронотопу, реакції слухачів, комунікативної спрямованості висловлювання тощо.

Внаслідок цього полілог набуває характеру наскрізного дійства, що розгортається за принципом “ланцюжкової реакції”.

Подразнювальною силою стає насамперед інтонація висловлювання. Невипадково розповідь Давида, що містила магнетичну інтенцію смерті (згадаємо комплекс Емпедокла), викликає у його співбесідників страх. Алегорична візія розлитої крові, що струменем бризнула із серця поета, сприймається в контексті висловлювання Давида як одна з трансценденцій субстанції вогню.

Привертає увагу монтажний характер організації висловлювання в межах Олесевого тексту. У семіотиці монтаж сприймається як установка на синтаксичні стосунки між знаками в тексті. Монтажна композиція включає у себе розбивку загального плану на кадри, організацію планів (близький – далекий), розмежування точок зору, передачу почуттєвого сприйняття (зорового, слухового, дотикового) розчленовано або взаємопов’язано¹¹. Серед інших типів монтажу (перехресного, паралельного, інтелектуального, обертоного) слід виокремити “вертикальний монтаж”, що, на думку С. Ейзенштейна, актуалізує “звукозоровий синтаксис” тексту¹². Звук набуває у фільмі значення ритмотвірного чинника. Відповідно до цього у художньому тексті засобами вертикального монтажу створюється не синтагматичний ряд висловлювань, а певна парадигма, внаслідок чого кожен текст містить у собі контекст, а його знакові утворення викликають безперервну актуалізацію культурних кодів у реципієнта.

Взагалі, драматична дія в Олесевих п’єсах помітно подвоюється: зовнішній подієвий (фабульний) план виноситься на периферію сприйняття, натомість на авансцену “виходить” словесна і метасловесна дія (динаміка знаків, висловлювань, текстів і контекстів). Приміром, висловлювання персонажів драматичного етюдю Олександра Олеся “Танець життя” утворюють риторичний дискурс тексту внаслідок зіткнення різних, протилежних культурних кодів.

Оскільки емоційний накал у п’єсі сягає такого рівня, що емоції ніби вириваються за межі висловлювання, вони набувають нового статусу – автономних феноменів, екзистенційно представлених у стихіях логосу, мелосу і танцю. Узгодження вербального, музичного і кінетичного висловлювань надає драматичному етюдю Олеся певну структурованість, що забезпечується внутрішньою ритмізацією тексту.

У драматичному етюдю Олександра Олеся “Танець життя” драматична дія розгортається як стихія текстів-висловлювань різного порядку, кожен із яких вбирає численні прошарки значень і формальних ознак, які загалом розгортаються у необмежені площини культурно-історичних, міфологічних, лінгво-прагматичних значень. Експозиційна ремарка “Кімната в вечірній сутіні. Ліворуч нерухомо, як статуя, сидить Четвертий брат. Другий схвильовано, нервово ходить по кімнаті” (108) створює опозицію двох смислових кодів: руху (кінетики) і статики. Динаміка і статика утворюють у межах тексту єдність, організовану насамперед як оголення ритму. Виникає асоціація з експресією матіссівського ритму, втіленого у його відомих панно “Танець” та “Музика”, що викликають у мистецтвознавців аналогію з розробкою музичної теми. Поєднання руху і спокою викликає ефект звучання полотна.

¹¹ Жильцова В. Знаки препинания в монтажной композиции лирики М. Цветаевой // Wiener Slawistisches Almanach 35 (1995). – P. 134.

¹² Див. Ейзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. – М., 1966. – Т. 4.

Статика у драматургії Олеся найчастіше означена екзистенцією мовчання, яке у культурі цього періоду набуло знакового статусу завдяки філософії трансцендентного мовчання М. Метерлінка. Мовчання героїв драматичного етюдю "Танець життя" відтворюється в мовленні Першого і Другого братів як текст. Екзистенційне проривання до Бога в екстатичному безмовному молінні відсутнього на сцені Батька переживає у висловлюванні Перший брат: "Чуєш, скільки муки в його зітханні і надлюдського екстазу в мовчанні?! Так може мовчати лише той, хто слухає далекий голос самого Бога" (108).

Мовчання Брата-скрипаля представлено крізь екзистенцію музичного висловлювання, відтворену вербально Другим братом: "Крізь мертву тишу я дивився на його, і в той час, здавалось, у його не було горба" (109). Екзистенційне вивільнення емоцій у музиці викликає зміну зорового сприйняття (зміну фізичної сутності). Ускладнення структури висловлювання в діалозі братів стає вагомим чинником драматичного руху, внутрішньої дії, що розгортається у площині сполучи й опору текстів. Завдяки акцентації риторичного плану висловлювання сфера вираження стикається зі сферою означувального. Висловлювання персонажів етюдю утворюють риторичний дискурс тексту внаслідок зіткнення різних, протилежних культурних кодів. "Риторична організація виникає в полі семантичної напруги між "органічною" і "чужою" структурами, ...", між якими, на думку Ю.Лотмана, встановлюються ігрові стосунки¹³. Наприклад, у мовленні Першого брата вмонтований "книжний писемний текст", розпізнаний героєм і свідомо представлений як знак філософської культури, питомої для батька родини: "Ти пам'ятаєш останню книжку нашого батька?! Ти пам'ятаєш його слова: "Страждання — се стежка, яка веде на високі гори раювання. Тільки той, хто страждав, пізнав світ і поділив тугу його Творця. Тільки той був щасливий, чие щастя згоріло в стражданні" (110). Мабуть, вилучений з природних смислових зв'язків, цей уламок книжного тексту має розпізнаватися як вчення А.Шопенгауера про творчу природу страждання, що вивільнює волю до життя, пізнання, самосвідомості...

Екзистенційна сутність означеного книжним текстом естетизованого страждання озвучується потім у веселому таночку, що його написала і програє Сестра. Цей танець життя стає ланкою духовного єднання, що підносить опоетизовану сутність існування і заперечує водночас філістерську сутність Хама, знакової фігури у висловлюванні Другого брата.

Символіка імені "Хам" розгортається у тості Другого брата як урочистий риторичний текст, що несе у собі культурні нашарування від біблійної притчі до естетичних концепцій Д.Мережковського та Ф.Сологуба. Цей текст парадигматично організований, і тому тіньовою проекцією образу Хама стає образ блазня, що в контексті сприйняття життя як карнавалу, агонії набуває значення "паяц, балагур, розпусник...".

Уявлюваний образ Хама розгортається у висловлюванні Другого брата крізь приховану заперечувальну опозицію: "Він найкраще зрозумів, що душа прикута до тіла, що крила полетять, коли дозволить тіло. Коли думки сплять наш мозок, і муки розірвуть серце, і ми, каліки, дотліватимем в могилі, Хам останеться на землі і, здоровий, продовжить життя" (114). Візія Хама реалізується у майбутньому часовому плані, що викликає асоціацію зі сталим сприйняттям "Прийдешнього

¹³ Лотман Ю. М. Семіосфера. — СПб., 2000. — С. 191.

Хама": "людина у її цілковитому самоствердженні, у завершеному тріумфі її особистого звільнення"¹⁴, кінцевий етап якого — самозаперечення бездуховного буденного існування.

Розгорнутою реалізацією символічного образу Хама у творчості Олександра Олеся стала п'єса на 4 картини "Хам", написана на 3 роки раніше, ніж драматичний етюд "Танець життя". Отож, ім'я Хама у тості Другого брата вбирає і систему кодів, вироблену в попередній п'єсі.

Монтажна композиція у драматичних етюдах Олександра Олеся вбирає ритмо-інтонаційні структури висловлювання. Дослідники поетичного ритму та інтонації Р. Барт, М. Бахтін, О. Волкова, Є. Еткінд, Ю. Лотман, І. Ковтунова, М. Жінкін та ін. переконливо довели, що інтонація організує і сегментує потік мовлення. Оскільки інтонація впорядковує парадигматику одиниць членування та відбиває закономірності зв'язків або стосунків між елементами тих одиниць, то вона, надбудовуючись над ритмом, у поетичних творах "...шляхом циклічних повторювань створює ритм"¹⁵.

Як доводить Ю. М. Лотман, поетичний ритм — основа співпротиставлення всіх мовних елементів поетичної структури¹⁶. Перераховуючи види ритмічних форм, Е. Г. Еткінд насамперед пов'язує з поняттям поетичного ритму "...всі композиційно значимі повтори словесно-звукового матеріалу"¹⁷.

Доцільно розрізняти в художньому тексті ритм плану вираження і ритм змістового плану.

Ритм плану вираження формується внаслідок періодичного відтворення "...ряду розташованих у лінійній послідовності означників як фонетичного сегментного / суперсегментного, так і синтаксичного й інших рівнів текстової організації..."¹⁸.

Ритм змістового плану простежується насамперед у межах текстової ізотопії цього плану і полягає у повторюваності частково або повністю еквівалентного ряду сем, що осмислюється як дискретна або континуальна даність¹⁹. У зв'язку з цим ритм розглядається як внутрішній закон породження смислу в художньому тексті (кодування), так і як декодування.

Не стверджуючи ізоморфності музичної та поетичної інтонації, слід наголосити на їхній відповідній спільності, обумовленій семіотичною спорідненістю поетичного і музичного мовлення, їхньою емотивною природою.

"Інтонація стає музичною мовою, тобто способом вираження образно-значимої інформації тільки тоді, коли оформляється, постає у часі за законами музичної логіки і музичного ритму"²⁰.

Істотно нова сутність музики як екзистенційної праоснови Всесвіту була проголошена Ф. Шлегелем, Ф. Ніцше, А. Шопенгауером та оприявлена у творчих досягненнях символістів: "...від Верленівського "de la musique avant tout chose" до... Блоківської стихії музичного, від мелодійності та співучості Костянтина Бальмонта до структурально-композиційної музичності Белого... В естетиці та

¹⁴ Сологуб Ф. О. О Грядущем Хаме Мережковского // Д. С. Мережковский: pro et contra. — СПб., 2001. — С. 139.

¹⁵ Жинкин Н. И. Механизм регулирования сегментарных и просодических компонентов языка и речи // Poetics. Poetyka. Поэтика. — Варшава, 1961. — С. 81.

¹⁶ Див.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Ленинград, 1972.

¹⁷ Эткинд Е. Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Ленинград, 1974.

¹⁸ Бочкарев А. Е. Ритм как отражение дискретности / континуальности текста литературного произведения // Функции единиц языка в системе текста. — М., 1987. — Вып. 294. — С. 13.

¹⁹ Там само. — С. 13.

²⁰ Див. про це: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс; Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки. — К., 2000. — С. 105.

філософії Іванова музика... сполучається із його теорією "соборності", з концепцією театру містеричного, з процесом креації Діонісівської символіки..."²¹. Художня свідомість раннього модернізму підносила музичність до рівня символу.

Музикознавці спостерігають, що для музики ХХ ст. характерне розширення структурних рамок тематизму. На рівні із мелодією тематичне (тобто змістове) навантаження набуває у музичному модерні тембр, динаміка, інтерваліка, ритм..."²². Ця принципово важлива теза координує закономірності художнього мислення, властиві і драматургії модернізму, зокрема, дозволяє вважати, що певні структури ритмічної організації висловлювання у драматичному тексті, інтонаційні закономірності, особливості просодії поряд із драматургією слова обумовлюють рух і характер драматичного дійства.

Лесь Курбас, працюючи над постановкою драматичних етюдів Олександра Олеся, режисерською інтуїцією відчув значущість внутрішнього ритму і пластики: "Він будував кожний з етюдів на тонкому відчутті внутрішнього ритму не так поетичної мови (бо вони небагатослівні), як ритму не висловлених у них думок та почуттів"²³. Нам видається, що драматичне дійство багатьох п'єс Олександра Олеся доцільно структурувати за моделями організації музичних творів (зокрема, етюдів, п'єс фрагментарного типу)²⁴.

Сама назва п'єси Олександра Олеся "Місячна пісня" і жанрова вказівка "етюд на 1 дію" передбачають той вимір музичного буття, у якому ідеальний зміст трансцендентного мелійного переживання зустрічається з логікою етюдної форми, що у модерністській свідомості межі ХІХ-ХХ століть набувала нової актуалізованої якості.

Етюдна будова "Місячної пісні" Олександра Олеся екстраполюється на ритмічне чергування уявлених образів-переживань, що створює композицію п'єси. Своєрідним організуючим началом слугують акцентовані автором паузи (чом не рефлекс музичного твору!) й ремарки. Поєднання реального і візійного планів засвідчує і перелік дійових осіб, що складається з двох уявлених і двох реальних персонажів, між якими – посередник-координатор. Це Русалка, що втілює ідею інтуїтивного проникнення у позасвідому сутність, і Фавн (за римською міфологією, як свідчить авторська ремарка, польовик і лісовик), а також конститутована авторською творчою уявою ідея руху. Професор – своєрідний медіатор між уявленими персонажами та реальними (Панною та паном Яном). Він виконує роль інтерпретатора, намагаючись пояснити Панні інтенції пана Яна до незбагненого, явленого у музичному бутті-переживанні.

Вся драматична дія підкорена силі місячної гравітації, що узгоджується з мелійною природою п'єси і породжує особливий магнетичний сенс висловлювання, коли "звучання й сенс мовного цілого складають нерозривну єдність структурної цілісності..."²⁵.

Звертаючись до семантики й синтаксису тексту, ми спостерігаємо, що в основі мелодики висловлювання найхарактерніший принцип Олесевої поетики – принцип гармонійного дисонансу, синтез протилежних за значенням, але співзвучних за емоційним переживанням сполучень слів.

²¹ *Grażyna Bobilewicz-Brus. Aleksander Skriabin w móli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich // Slavia orientalis. – 1993. – Т. XLII. – № 1. – P.34.*

²² *Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки. – К., 2000. – С. 105.*

²³ *Бондарчук С. К. Театр О. Олеся // Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. – К., 1991. – С. 127.*

²⁴ Див.: *Малютіна Н. П. Модифікація жанрової форми етюду в "Місячній пісні" Олександра Олеся (до проблеми структурного осмислення) // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2002. – Вип. XI.*

²⁵ *Гадамер Г.-Г. ерменевтика і поетика. – К., 2001. – С. 136.*

Магнетична сила місячного сяйва впливає на уяву персонажів, і на їхнє мовлення, що породжує образні дисонанси, які посилюють експресію вислову. Ці дисонанси утворюють внутрішню композицію тексту, що завдяки їм як єдине ціле "...замикається в осмислену мелодію змісту"²⁶.

Ця витворена під силою місячної гравітації гармонія слів вбирає принцип "кривих дзеркал", коли дисонує звучання, накладаючись одне на одне, дає ефект магнетивної гармонії. Особливою екзальтованою чуттєвістю позначені репліки пана Яна, котрий під впливом місячної ночі перебуває у своєрідному трансі: "Так, спати тепер, в ці ночі, коли цвітуть дерева, було б страшно... І коли починає обсіпатись цвіт, казка перестає жити і починається життя" (322). Якщо вилучити останнє речення з мовного контексту твору, воно може видатись абсурдним. Але в процесі проростання усталеного значення слів у поетичний смисл воно починає звучати як містична музика, віддалена від логічного сприйняття. Тому-то поетика і синтаксис висловлювань передають особливий верлібрстичний ритм, що надає Олесевому етюду поетичного характеру. Взагалі, драматургія Олесь-лірика становить собою цікаве поєднання поетичної мови з ритмізованою прозою.

В межах одного тексту, скажімо, драматичного етюду "Осінь" верлібрстичне висловлення вбирає два дискурси, що передають два плани розвитку драматургічного дійства: прозаїчно-натуралістичний, що тяжіє до фарсу, та поетично-уявлюваний, означений символікою трагедійного звучання.

До верлібру тяжіє мовлення Сторожихи, що за рахунок емотивної піднесеності, еліптичних конструкцій речення, семантичного згущення внутрішньої форми слова, сугестивної ритміки заклинання, спрямованого до міфологізованого образу Вітру, формує в читацькій уяві поетично-уявлюваний план дії.

Риторика діалогу між Паном і Панночкою поєднує пафос висловлення, подекуди штучний, з клішованістю усталених реплік, що завдяки граничному лаконізму, смисловій однозначності, помітно контрастують з мовленням Сторожихи.

Конструктивним елементом ритмо-інтонаційної організації висловлення у драматичних етюдах Олександра Олесь стає поетика паузації.

В усному спонтанному висловлюванні пауза сприяє відокремленню однієї синтагми від іншої, виражає характер стосунків між ними, передає емоційні відтінки мовлення. Розрізняють реальні (не озвучені) паузи і озвучені, психологічні²⁷. Вважається, що "...незаповнені паузи відбивають пізнавальну діяльність того, хто говорить, а заповнені являють собою явище не ментального, але емоційного порядку... Таким чином, під час пауз, як і протягом усього мовного акту, відбуваються психологічні процеси, пов'язані з кодуванням, тобто формуванням наступної структури висловлення, або з контролем уже сказаного"²⁸.

Зрозуміло, просодична організація висловлення у драматичних етюдах Олександра Олесь — предмет окремого спеціального дослідження. Дозволимо лише одне припущення: озвучена пауза у тексті етюду (прикладом може слугувати, хоча б, етюд "По дорозі в Казку") може стати знаком певного дискурсу. Так у першій картині означеного етюду помітно контрастують настирливо повторювані у паузах два образи: "Сміх" і "Тиша". Можливо, "Сміх" у контексті п'єси і ліричного доробку О. Олесь вбирає семантику профанного і відтворює стан

²⁶ Там само. — С. 137.

²⁷ Ладыженская Б. Я. Пауза как элемент просодической организации устного спонтанного высказывания // Вестник МГУ. — Сер. 9. — Филология, 1984. — № 2. — С. 71.

²⁸ Там само. — С. 73.

юрби. Натомість, знакове утворення “Тиша” додатково сакралізує образ героя-поводиря, означеного абстрактно-займенниковою формою Він.

Драматургія пауз доповнюється і авторськими ремарками, які відповідно створюють ефект присутності імпліцитного автора. Неосяжна потужність висловлення у драматичних етюдах Олександра Олеся до проектування смислів дозволяє простежити за процесом переростання мовлення у дискурси, що визначають голографічність рецепції тексту.

Лариса Лебедівна

УКРАЇНСЬКЕ ОБЛИЧЧЯ ВІЙНИ

(Повість-поема О.Турянського “Поза межами болю. Картина з безодні”)

“Критики називали його працю ледь не геніальною, просто-таки дивовижним явищем на ниві людської культури...”¹

Роман Федорів

У Відні 1921 р. вийшла друком невеличка книжечка Осипа Турянського “Поза межами болю. Картина з безодні”. Післямову до неї написав доктор Роберт Плен. І не сама лише повість вразила читачів, а й глибокий аналіз літературного критика з Відня, який підніс твір Турянського до найвищих висот світового письменства, наголошуючи на його органічній єдності з іншими видатними творами європейської літератури: “...Його твір – це акт душі, вицвіт людського духа – це твір світової літератури”².

Осип Турянський, як свого часу Леся Українка та Ольга Кобилянська, привніс новий світогляд в українську літературу, сприяючи *відкритості* української літератури і включенню її в процес “універсального [...] обміну вартостями”³ світової культури.

На жаль, ця повість-поема залишилась незрозумілою для земляків, як, зрештою, і драми Лесі Українки та рання творчість Ольги Кобилянської. Р.Федорів вважає, що “...причину замовчування його імені [...] треба шукати в тогочасному “галицькому болоті”⁴. Інший дослідник творчості Турянського С.Пінчук висловлюється ще радикальніше: “Твори Осипа Турянського були не до смаку законодавцям літературної моди із націоналістичного “Літературно-наукового вісника” [...]. Їх дратувало гостре антиімперіалістичне спрямування творчості письменника, заклик до братерського єднання народів, її антивоєнний пафос. Войовнича націоналістична преса або замовчувала письменника, або ставилась до нього вороже”⁵.

¹ Федорів Р. Повернення Осипа Турянського // Жовтень. – 1987. – №12. – С.32.

² Плен Р. Естетично-критичні замітки до твору Осипа Турянського “Поза межами болю” // Турянський О. Поза межами болю. Картина з безодні. – Відень; Чикаго, 1921. – С.2. Далі вказуємо сторінку в тексті, зазначаючи Р.П., стор...

³ Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. – К., 2001. – С.97.

⁴ Жовтень. – 1987. – №12. – С.8.

⁵ Пінчук С. Осип Турянський // Турянський О. Поза межами болю. Син землі. Оповідання. – К., 1989. – С.17. Далі цитуємо за цим виданням.