

О. О. Цокол,

Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

ДРАМАТУРГІЧНІ ЖАНРИ Й СОЦРЕАЛІСТИЧНИЙ КАНОН У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1980-Х РОКІВ

У статті розглянуто жанрові модифікації в українській драматургії 1980-х років, особливу увагу зосереджено на описі сюжетної структури текстів комедії, фантазмагорії та сатиричної драми. Окреслено кілька тенденцій, які характеризуються жанровим конгломератом.

Ключові слова: сучасна українська драматургія, жанр, експеримент.

В статье рассмотрены жанровые модификации в украинской драматургии 1980-х годов, особое внимание сосредоточено на описании сюжетной структуры текстов комедии, фантазмагории и сатирической драмы. Определено несколько тенденций, которые характеризуются жанровым конгломератом.

Ключевые слова: современная украинская драматургия, жанр, эксперимент.

The paper considers genre modifications in the Ukrainian drama of the 1980s. Special attention is given to the description of the plot structure of comedy, phantasmagoria and satirical drama texts. Several trends characterized by genre conglomerate are outlined.

Key words: modern Ukrainian drama, genre, experiment.

Українські драматурги, Ярослав Верещак та Володимир Сердюк, у розмові «Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця ХХ століття», говорять про труднощі, які були пов'язані з допуском до публічного виконання, через свою гостру актуальність і новаторські сюжетні побудови. Але, тим не менше, їм вдалося не лише зберегти в собі високий художній потенціал, а й збільшити його актуальність. «Ці твори слід було б зараз особливо ретельно переглянути, але, на жаль, ми не маємо ні відповідних творчих комісій, ні експериментальних театрів, які б сьогодні спробували відродити ці замулені джерела» [3, с. 169].

Мета нашого дослідження – проаналізувати жанрові експерименти, спонукати до широкого ознайомлення та творчої реалізації творів, що пройшли уже апробацію на сценічних майданчиках театрів, і тих, які мало-відомі, проте порушують питання, співзвучні нашому часу.

Викорінення основних жанрових ознак канонічної драми простежується на рівні архітекtonіки текстів. П'єсам новохвилівців притаманні відкриті фінали, використання моделі сцени на сцені, переплетіння зовнішнього подієвого ряду з внутрішніми рефлексіями героя, варіювання часопросторовими вимірами, фактомонтаж, наративна сюжетність, фантазмагорія і прийоми очуднення, деструкція сюжету. Використання цих компонентів у текстах драматургії 80-х роках зумовлено однією з провідних ознак драматургії «нової хвилі» – наявністю різномірної текстової структури, що вміщувала зовнішній подієвий ряд та «підводну течію», яка і визначала основне ідейне навантаження текстів.

Тематичне багатство, конфлікти, широкий типаж дійових осіб зумовили жанрове розмаїття п'єс. У визначене десятиліття драматурги працювали як у класичних жанрах так і в авторських: монодрама (Олена Клименко «Плоть поезії», 1988), драма (Віра Вовк «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія», 1982; Лариса Хоролець «Третій», 1981, «В океані безвісті», 1987; Ярослав Стельмах «68», 1982; Василь Босович «Опір», 1985), трагікомедія (Маорія Віргінська «Матріарх Козіна та Маєстро», 1987; Ярослав Стельмах «Провінціалки», 1988), трагедія (Ярослав Стельмах «Запитай колись у трав...», 1981), трагедія в фарсовому аранжуванні, у двох діях за мотивами руського фольклору (Альберт Вербець «Оливкова олія», 1985), комедія (Володимир Канівець «Мама збирається заміж», 1983; Анатолій Крим «Фіктивний шлюб», 1981), драма-притча (Валерій Шевчук «Птахи з невидимого острова», 1988), рок-опера (Юрій Рибчинський «Біла ворона», 1978-1982), казка для дорослих (Марія Віргінська «Три яблука», 1980-1981), чарівна казка (Альберт Вербець «Назад шляху немає», 1987), фантазмагорія (Альберт Вербець «Новосілля», 1981), весела історія на дві дії (Олена Клименко «Насреддін в Бахчисарай», 1981), інтермедії (Валерій Шевчук «Мізерія», 1985), поетична інтерпретація теми (Лідія Чупіс «Плач над Юдою», 1989), слово про Григорія Сковороду на дві одміни (Валерій Шевчук «Сад», 1985), українська п'єса радянською мовою (Олена Клименко «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні», 1987), колапс гравітаційний на дві дії (Ярослав Верещак «Чорна зірка» («Центрифуга»), 1989), драматичний репортаж-попередження на дві частини (Ярослав Верещак «Банка згущеного молока»), п'єса на дві дії (Альберт Вербець «Голгофа», 1983; Альберт Вербець «Груздеви», 1984; Альберт Вербець «Дитячі ігри», 1983).

Одним з провідних завдань драматургів 80-х років є деміфологізація як розвіювання сформованих неправдоподібних уявлень й очищення свідомості суспільства. Драматурги «напружено шукають і в царині художньої форми, кохаються в умовно-притчевій стилістиці, працюють на грані реальності й химери, широко послуговуються реквізитом трагікомедії, вертепної драми тощо. Ужгородський письменник Д. Кешеля назвав свою п'єсу «Голос Великої ріки», «закарпатським видінням»; до жанру «химерної драми» (досі в нас був лиш химерний роман) можна віднести і його п'єси «Дерев'яні люди» та «Обережи нас, Маріє» [6, с. 436–438].

Український шістдесятник, Валерій Шевчук, у 80-ті роки створює драму-притчу на дві дії «Птахи з невидимого острова» на основі власної однойменної повісті, але із внесенням змін до сюжету. Письменник зазначає, що звернувся до переробки власного твору в інший жанр у зв'язку з виниклою потребою. «Драматургія з'являється тільки тоді, коли є театр і коли той театр тієї драматургії потребує. Драматургія без театру немислима – це я переконався на власному досвіді» [7, с. 411]. Головна тема п'єси «Птахи з невидимого острова»

– воля чи відсутність волі, і споконвічний до неї порив. Це стало першопричиною, з якої однойменна повість тривалий час була недоступна в першій редакції, хоча створена була в сімдесятих, у той застійний час на довгі роки з літератури вилученим. У зазначеній п'єсі драматург використовує паралельно сакральний та профанний час. За висловлюванням М. Еліаде, сакральний час – це час Він, міфічний час, час у часі, час снів, час до падіння, загублений рай тощо; профанний або буденний час – це лінійна й незворотна історія [8, 312]. Зі слів Олізара Носиловича читач може спостерігати складну взаємодію сну та дійсності. Художня модель світу, яку створив драматург, – це постійне переплетіння реальності та ірреальності. Слід відзначити, що в драмі-притчі В. Шевчук використовує кумулятивний тип сюжету. Одні й ті ж події відбуваються на початку твору з Олізаром Носиловичем, а наприкінці п'єси вже з його братом, Остапом Носиловичем.

Надзвичайно сценічними й цікавими та актуальними для сучасного глядача є п'єси Анатолія Крима, в яких відображено сучасне життя з усіма протиріччями, що спричиняє загострення сприйняття постановок. Найбільшу популярність йому принесла комедія «Фіктивний шлюб», яка мала лише в Україні постановки в 16 театрах. Драматург звертається до морально-етичних проблем саме в жанрі комедії, де виявилася загальна тенденція до ліризації.

У 80-их роках з'являються перші спроби написання в новоутвореному жанрі рок-опери українським поетом та драматургом Юрієм Рибчинським. Виникає необхідність дослідити походження рок-опери в контексті стильових і жанрових новоутворень. Музичний словник подає таке визначення, що: «Рок-опера – це музично-драматичний жанр, основою якого є рок-музика, а коріння пов'язане з мюзиклом» [9, с. 229]. Тобто, якщо керуватися цим визначенням, типовою і якісно новою рисою цього жанру стає обов'язкове використання рок-музики під час театральних постановок, у поєднанні з іншими музичними формами та стилями, а композиція, структура та деякі принципи музичної драматургії були почерпнуті з мюзиклу. Рок-опера Юрія Рибчинського «Біла ворона» належить до п'єс біографічного типу. Варто звернути увагу, що в рок-опері відсутнє розважальне спрямування, яке характерне для мюзиклу, натомість у змісті домінує драматизм і філософське спрямування драми. У назві п'єси драматург використовує символ білої ворони, який готує читача до персонажа, який виділяється серед інших чимось незвичайним та зовсім не схожим на пересічну особу. Біла ворона в п'єсі – це молода пастушка Жанна Д'Арк, яка згодом стає вигнанкою. У природі зустріти білу ворону майже не можливо, оскільки колір їх пір'я обумовлений альбінізмом, ці птахи довго не живуть – вони занадто помітні для хижаків. Жанна Д'Арк постає саме тим символом незвичайності та відмінності від оточуючих, чистоти, і, в той же час, нерозуміння і неприйняття суспільства, біла ворона або біла пляма на фоні чорної маси. «Будь середній, Жанна! Будь такою, як все! Торгуй, як ми, своєю душою и телом! Не то ты прослынешь вороной белой И жизнь свою закончишь на костре!» [1, с. 30]. Не зважаючи на всі перешкоди, Жанна здійснювала свою духовну потребу допомагати країні та суспільству досягнути свободи. Вона від цього отримувала моральне задоволення, працюючи на стимулі «якщо не я, то хто», мене обрали святі, я обрала Діва.

Один з засновників драматургії «нової хвилі», Ярослав Стельмах, п'єсу «Запитай колись у трав» визначає як трагедію. Оскільки текст наповнений глибокими розмірковуваннями, для глядача вибудовується ситуація діалогу з людьми сорокових років, можемо маркувати твір як трагедію-роздум. Літературознавець Г. Дорощ, відносить трагедію «Запитай колись у трав», трагікомедію «Провінціалки», драму «68» («Десант») до жанру психологічної драми. Оскільки в зазначених п'єсах простежується ретельне вивчення внутрішнього світу людини [5].

На початку 80-х років набула популярності драматург Марія Віргінська, яка була включена в члени драматургічної майстерні. У її трагікомедії на дві особи «Матріарх Козіна й Маєстро» (1987) розглядається функціонування гендерного питання за радянської влади. З назви п'єси зрозуміло, що драматург надає перевагу родинному досвіді з жіночою домінантою, що є свідченням утворення нових форми ідентифікації літературних героїв, які пов'язані саме з жіночою нарацією. Перед глядачем постають два різних характери – поважна п'ятдесятирічна жінка, й молодий юнак з гітарою. Між ними розгортається дискусія, щодо життєвих та політичних позицій із засудженням один одного. Зрештою, наприкінці п'єси, відкривається факт родинних зв'язків, між Козіною й Маєстро, які були розірвані, саме через вірність політичним поглядам Олександри Євгенівни.

Як відомо, в основу соціалістичної літератури покладено функціоналізацію індивіда, яка передбачала стирання статевих відмінностей; безстатеве суспільство відображало одну із граней тоталітаризму. Уніфікація статей здійснювалась шляхом перенесення життєвої енергії жінки на сфери соціалістичного змагання. «Козіна:... Були б ви чоловіком соціально-активним, ви б у цьому таборі не чортів видавали, а провели б роботу серед кочівників, схилили їх до правильного способу життя, осілого...» [4].

Варто звернути увагу, на те, що у громадянки Козіної було троє чоловіків, хоча на момент розмови, де знаходиться третій невідомо. В результаті періодичного усунення чоловіків владні повноваження переходили до жінки, як наслідок, настав час матріархату у житті Козіної та її близьких. В очах Козіної її чоловіки втрачають свій авторитет, у зв'язку з невдачами у народженні дітей. «Козіна: Якщо б ви знали, як я хотіла стати матір'ю! Від Спиридонова у мене дітей не було. Ви говорите, він хороший, добрий? Може бути! Але він безплідний! У всьому! Його хата – скраю! А Козін... Тричі – мертвонароджені» [4] Правомірним також є вигнання чоловіка з родини, мотивуючи це політичними переконаннями, коли насправді причиною є жіноча зрада. Як наслідок, Козіна була більше стурбована громадсько-політичним життям, ніж створенням надійної та міцної сім'ї. У зв'язку з геноцидом влади проти чоловічого населення, у п'єсі батько Ромашова, Ігнат Іванов, був оголошений ворогом народу, засаджений до в'язниці, але посмертно реабілітований. Водночас опозиція сильної жінки та слабого чоловіка цілком відповідала реальному досвіду радянської дійсності. Сильних та незалежних чоловіків винищувала система, натомість жінки змушені були витримувати тягар сімейних та суспільних обов'язків.

У пресі підіймається питання соціалістичного реалізму як знаряддя комуністичної партії для маніпулювання художньою творчістю відповідно до ідеологічних вимог комуністичного режиму, на прикладі Маестро Ромашова з якого намагалися взяти розписку за створені ним пісні, які нібито дискредитували й ганьбили режим. Соціалістичний реалізм спирався на принцип партійності і пролетарського інтернаціоналізму. «Ромашов: Ця ваша переконаність, що справу потрібно робити обов'язково на шкоду людині, за рахунок людини і призвела до того, що сьогодні ніхто ні в що не вірить і нічого не хоче» [4]. У пресі відображується переслідування інакодумців різних соціальних рівнях. «Ромашов: Справжня молодість – смілива, а нас в життя заштовхнули, як в клітку з безліччю замків, то не можна, це не можна, нікуди не можна. Заздалегідь розчарованими випхали, цинічними, втомленими від усього, що належало робити і говорити...» [4].

Альберт Вербець пресу «Новосілля» жанрово маркує як фантазмагорія. Така жанрова форма використовується драматургом для підкреслення відсторонення на певних рівнях. Найчастіше фантазмагорія в сучасній літературі зустрічається у формі переходу зі світу марення у світ реальності, який стає ірреальним, за допомогою ілюзорних картини, періоду сну, бадьорості та алкогольного сп'яніння. У цьому випадку спостерігається з'єднання точних побутових деталей, деталей сучасності з власне фантазмагоричним початком, що створює ефект правдоподібності. Зазвичай у таких випадках лише один герой (той, чиє марення і стає реальністю) виявляється на перетині реального і нереального світів. Інші персонажі або взагалі нічого не помічають, або сприймають фантазмагорію як щось буденне (як трапилося в картині з розбитим склом на кухні).

Провідною темою преси є деідеологізація суспільства, шляхом відвертого зображення таких проблем як відсутність реальної безкоштовної медицини, хабарництво на рівні державних структур, підлітчини між колегами та близькими знайомими в зв'язку з радянською організацією отримання квартир та інших механізмів підвищення якості прожиткового рівня, заохочення мовчання на робочих місцях навіть за умов відвертої несправедливості, життя за принципом кожен сам за себе, як результат розвиток спекуляції та алкоголізму в зв'язку зі складними психологічними умовами існування. «Аня. Йому б поменше язиком молоти на зборах, тоді б і квартира була. А то бачили його? Виступає: «Те – не так, це – не так». Тебе не спитали!» [2]. Означені вище проблеми розкриваються шляхом введення глядача в побут однієї середньостатистичної радянської родини, яка щойно отримала квартиру та обзавелася сусідами та страхами, що в будь-яку мить у них все можуть відібрати назад. Психологічний стан дитячої закоханості головного персонажа Міті, його страхи, що переходять у реальність, його бажання скоїти самогубство – все свідчить не тільки про слабкий психологічний стан особистості героя, а й про активний тиск суспільства на нього.

Преси написані в фантазмагоричному стилі стали особливо популярними. Окрім відвертої фантазмагорії «Новосілля», Альберт Вербець створив чарівну казку «Назад шляху немає», Марія Віргінська – казку для дорослих «Три яблука», Валерій Шевчук – драму-притчу «Птахи з невидимого острова. Драматичності зазначеним пресам надає сценічність та діалогічність творів, фантазмагоричний характер твориться за допомогою таких елементів як тип сюжету, певний набір персонажів, фольклорно-казковий хронотоп, наявність чудес. Варто наголосити, що незважаючи на казковість, головним адресатом преса стає не дитина, а дорослий. Спостерігається перехід від натуралізму до глибокого психологізму, незважаючи на широке використання фактомонтажу та документальності в пресах Ярослава Стельмаха. Не втрачає своєї актуальності комедійний жанр, яким послуговуються Анатолій Крим, Олена Клименко.

На основі розглянутих прес, можемо зробити висновок, що соціалістичний реалізм залишив свій слід і на українській драматургії вісімдесятих років. Драматурги розвінчують ідеальні картини з позитивними радянськими героями, відкриваючи й інші сторони зазначеного методу, простежується деміфологізація суспільства. У багатьох пресах проступає життєва правда, яка відображує суспільні зміни, які відбулися в країні. На зміну спустошеності та літературному примітивізму соціалістичного реалізму приходять час жанрових експериментів.

Література:

1. Белая ворона: Драматургія / Ю. Е. Рыбчинский. – К. : Укр. Письменник, 2010. – С. 30.
2. Вербець А. Новосілля: Фантазмагорія. – Рукопис А. Вербеця.
3. Верещак Я. Нерекомендовані спогади про українську драматургію кінця ХХ ст. (розмова перша) / Я. Верещак, В. Сердюк // Курбасівські читання: Науковий вісник. – 10/01/2011. – № 6 Ч. 1. – С. 166–174.
4. Віргінська М. Матріарх Козіна й Маестро: Трагікомедія на дві особи. – Рукопис М. Віргінської.
5. Дорош Г. Українська психологічна драма 70-80-х років ХХ століття : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Галина Олексіївна Дорош. – К. : Б. в., 2002. – 20 с.
6. Історія української літератури. ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960- 1990-ті роки: навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – С. 436–438.
7. Шевчук В. Мій театр і моє кіно / Шевчук В. О. Драматургія. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – С. 411.
8. Элиаде М. Космос и История. – М., Прогресс, 1987. – 312 с.
9. Юцевич Ю. Музыка. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – С. 229.