

РЕЦЕНЗІЇ

БЕЗМЕЖНА ПЕРСПЕКТИВА З НЕСКІНЧЕННИМИ ДЛЯ ТЕОРІЇ ПАСТКАМИ

[Рецензія на монографію: Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. – Луцьк : ПВД „Твердиня”, 2017. – 532 с.]

Питання теоретичного огляду такого динамічного і всеохоплюючого явища, як світова драматургія (в плані її сучасного стану, а також принципів жанрового оновлення) сьогодні постає актуальним, важливим, багатозначним чинником аналітики класичного і некласичного матеріалу. Монографія репрезентує оригінальну позицію Є. Васильєва, актора, режисера, інтерпретатора і науковця, який наважився на титанічний вчинок – здійснити „комплексне жанрологічне дослідження сучасної драматургії” (с. 8). Літературознавче прочитання проблеми ускладнюється синкретичною природою театру, фактично – невичерпністю можливих форм, що в кожному разі іманентно перетворює першотекст на прецедент.

Висвітлюючи проблему в руслі „наукових та авторських рефлексій”, тобто як проблему *рефлексій*, Є. Васильєв концептуалізує її в параметрах дискурсу, рішуче відхиляючись від намагання заформалізувати свій задум, фактично відштовхуючись від нормативних теорій минулого. Відтак спостерігаємо, як постає власний авторський аналітичний підмуток для розгляду численних оригінальних текстів. За своєю архітектонікою монографічна праця зладнана вельми раціонально, аргументовано висвітлює логіку дедукції: послідовно аналізуються конститутивні чинники генеративних процесів новітньої драматургії, типові форми так зв. жанрових трансформацій, новаторські засоби оновлення архаїчних жанрових форм драматургії й, нарешті, подано аналітичний контур новоутворених зразків сучасної світової драматургічної практики. Такий дискурсивний ритм цілком виправданий, хоча логічно передбачає ряд теоретичних доповнень і залишає проблему

відкритою через, як визнає сам автор, „безперечний опір матеріалу” (с. 8).

На огляді, без перебільшення, вся якісна світова драматургія кінця XX – XXI ст. від Австрії до Японії (122 автори!), в контексті якої чіткіше усвідомлюється український сегмент, також представлений тут зразковими прикладами (28 авторів). І це не враховуючи всіх класиків світової драми, до яких апелюють сучасні драматургічні тексти, виразно позначені „інтертекстуалізацією”. Підкреслюється й зростаюча інтенсивність потоку графоманських спроб через можливості інтернету, що ускладнює огляд.

Монографія Є. Васильєва заслужено претендує на енциклопедичність тематичного охоплення (бібліографія налічує 826 найменувань). Достоїнством цієї розвідки вважаємо аналітичний стиль власного дискурсу, глибоку й послідовну увагу до наукових попередників, тактовний діалог із театральною критикою, коректний науковий тезаурус (куди доречно включаються й такі авторські терміни, як „метAPERсонаж”, „драма-пріквел”, „драма-ремікс”, „драма-сайдквел”, „драма-кросовер”), ретельне шліфування власних умовиводів, а також, прямуючи за пропозицією теоретика драми Манфреда Пфістера, намагання „відновити мультимедійну єдність” у поглядах на театр, на противагу наявній окремішності літературознавчої та театрознавчої позицій (с. 11). Автор застерігає від ототожнення *драми* й *драматургії* (які подекуди синонімізуються), інтерпретуючи, за О. Чирковим, драматургію як *метавид мистецтва*, ширший за парадигму *драма* (с. 25). В авторській стратифікації „сучасна драматургія” (за Леманом – „постдраматичний театр”) подається як третій етап після *нової* та *новітньої* драми, що починається зі знаменного 1991 року. Безперечно, тут латентно спрацьовує соціокультурна школа дискурсу.

Враховуючи величезний масив наукової бази літературознавчого річища, автор поділяє сукупність наявних висловлювань та значущих концепцій феномену *сучасної драматургії* на п’ять методологічно різнопланових груп. Остання з них заслуговує на особливу увагу – тут йдеться про жанротворчі процеси в аспекті інтертекстуальності драматичного твору, що нею буквально „ферментується” будь-який сучасний драматургічний

текст (с. 114–130). Справедливо підкреслюється, що „в українському літературознавстві метатеатральний пласт драматургії освоєний недостатньо” (с. 129).

Аналогічної практики тематичного структурування оглядових фрагментів розгляданої праці Є. Васильєв дотримується для власної зручності та зручності читача. Проте в монографії домінує не так елементарний перелік актуальних концепцій, як аналізуються їхні суголосся, зчіпки та протистояння: приміром, висвітлюється конгруентність поглядів Ганса-Тіса Лемана (спирався на режисерські втілення) та Бернхардта Асмута (спирався на текст), пропонуються свої рішення (с. 37–42). Важливо, що в контексті представників світової жанрології (Н. Фрай, Н. Лейдерман та ін.) виважується внесок українських науковців у цю галузь. Зокрема, справедливо виокремлюються жанрологічні моделі, запропоновані знаним львівським теоретиком Нонною Копистянською.

За переконанням Є. Васильєва, „система авторських номінацій є своєрідним відбитком теорії драматичного жанру” (с. 132). Відштовхуючись від цієї тези, він розглядає чималу кількість прикладів, що підтримують справедливі теоретичні узагальнення (українські приклади унаочнено навіть табличкою).

Характеризуючи жанрову систему сучасної драматургії зі специфічною для неї відсутністю канонічних („чистих”) жанрів (стараннями представників театру абсурду – с. 136), звертаючи увагу на відповідну до цього „своєрідну наукову приреченість” означеного наукового вектора (с. 147), Є. Васильєв намагається спростувати подібне положення через визначення нових жанрових критеріїв і, відповідно, виділяє три групи: „жанрові трансформації”, „жанрові модифікації”, „жанрові новації” (с. 153).

Важливою теоретичною розробкою монографії є увага до парадигми „драматургічний текст” (у другому розділі). Саме на цьому рівні яскраво висвітлюються її сучасні новації. Очевидною тенденцією є структурування текстів на „сцени”, які тут ідентифікуються на зразок певних „молекул” драми, або, навпаки, відсутність будь-якого поділу драматургічного тексту, а також поява „типового для сучасної драматургії метаперсонажа” – Наратора (с. 155–158), деякі інші прийоми. За спостереженнями автора монографії, сьогодні деформуються фундаментальні

композиційні принципи як такі, за рахунок чого активізується так зв. жанровий ресурс (цей фрагмент супроводжується також табличкою специфічних авторських жанрових найменувань – с. 165).

У зв'язку з темою епізації і ліризації у сучасній драматургії на матеріалі українського досвіду (с. 170–180) артикулюється питання про *закриту* та *відкриту* драму (так зв. аристотелівську та неаристотелівську). Остання відкрита для елементів іншої родової генези.

Розгляд інтертекстуальної специфіки сучасної драматургії сфокусовано лише на двох зразках (В. Набокова і Е. Йонеско) на підставі типологічної подібності та наявності персонажа „Автор” (с. 180–186). Як на мене, цей параграф виглядає доволі умовним і не досягає заявленої мети. Теоретичний контур широкої і проблемної практики накреслено досить побіжно. Сама ця практика широко і переконливо представлена в заключному розділі монографії як стратифікація найсучасніших жанрових форм. До того ж „інтертекстуальну тематику” розпорошено й по інших розділах. Наприклад, ідеться про так зв. *шекспірівський інтертекст* у зв'язку зі зразками метадраматичних творів, але можна зрозуміти, що в аспекті інтертекстуальності мовиться про Шекспіра як персонажа сучасної драматургії, хоча інтертекст – це не лише перетворення автора на персонажа, а й цитування його текстів (с. 200–201). Це питання доцільно було б спробувати розглянути принаймні в аспекті женеттівських палімпсестів.

Проте цікаво було читати про *метатеатральність* та *метаперсональність* сучасної драматургії, що, зокрема, тут інтерпретується як „реалізація метафори про світ-театр і людей-акторів”, улюблений мотив, приміром, Ж. Ануя (с. 188), успадкований від попередніх періодів драми. В даному разі автор також говорить про „термінологічну спокусу”, за аналогією з поняттям *метасюжет*, включити застарілий термін „вічний образ” у поняття *метаперсонаж* (с. 191–192). Щоправда, він не наполягає на такій заміні, хоча й має рацію, адже вже є спроби оновити цей фрагмент компаративістичного напрямку за рахунок поняття *транзитивність*. Доречним видається зауваження про приклади зайвої термінологічної синонімії, які фактично можна звести до певного узагальнення: *театр абсурду* іменується різними авторами

і театром обурення, і театром протесту та парадоксу, і театром насмішки (с. 223).

Жанрові трансформації класичних форм (трагедія, комедія) в сучасній драматургії розглядаються у даній монографії з опертям на численні авторські та режисерські спостереження всесвітньої практики і закономірно інтерпретуються як *еволюція*. У науковому викладі (зокрема, при аналізі п'єси Олівера Буковські „Гості”) справедливо і слушно активізуються дотичні до сучасних прикладів давні положення В. Волькенштейна з його виваженої драматургічної теорії (с. 213–216).

Відштовхуючись від досвіду так зв. драми абсурду, автор розглядає новий й оригінальний формат жанротворення – *жанрову конверсію* (парадигма М. Ріфатера). Проінтерпретовано це так: „Сутність жанрової конверсії полягає у тому, що драматичним жанром стає не просто позадраматичний або ж позалітературний жанр. На жанрові категорії перетворюються концепти” (с. 220). Дуже переконливо у даному разі розглянуто протиріччя-суголосності Йонеско з Брехтом (с. 230–240). Питання конверсійних перетинів театру абсурду з епічним театром загалом автор відносить до дискусійних (с. 228). Проте, як він сам дослідив, режисери, як правило, „після постановки брехтівських творів зверталися до творинь абсурдистів (причому, майже одночасно)” (с. 237).

Уважно відстежуються явища жанрової *конвергенції* та жанрової *дифузії* як найбільш поширені форми жанрової трансформації сучасної драматургії, що в певний спосіб розхитують межі між трагічним та комічним (с. 271) – в передісторії постає трагікомедія, від якої у ХХ–ХХІ ст. відокремлюється *трагіфарс* як самостійна жанрова форма (с. 286). Наведені приклади доводять, що трагіфарсові ефекти сьогодні мають місце в усіх театральних практиках світу (с. 293).

Вагомим теоретичним досягненням роботи постає аналіз сучасних модифікацій архаїчних жанрів. Автор підкреслює, що більшість з них надовго „випадала” з культурологічного руху і лише в сучасній драматургії активізувалися. У монографії таке оновлення безпосередньо пов'язується з естетичною програмою літературного напрямку. Йдеться про кореляції сучасної драми з різновидами релігійної драми (містерія, міраклъ та ін.), причому

подекуди тут можна „спостерігати синтез опери, ораторії, проповіді” (с. 300). Так, яскраві переконливі зразки автору постачає в тому числі й український досвід – і тут цікаво стежити за аналітичною майстерністю теоретика, міркувати над його висновками, приміром, над рядками щодо „вуличної містерії” Неди Нежданой „Maidan Inferno, або Потойбіч пекла” (с. 313–316). Як сучасна драматургічна модифікація дидактичних жанрів розглядаються притча, парабола, мораліте – ці визначення фігурують у заголовковому комплексі численних прикладів (с. 325–326), пропонуються зразки розмежування цих парадигм (зокрема, в аналізі „Оскара і Рожевої пані” Е.-Е. Шмітта). Зацікавлюють теоретичні міркування Є. Васильєва про п’єси відповідного жанрового формату, що належать відомому українському досліднику драматургії Брехта О. Чиркову з (збірка „Час і часи. Драми-притчі”). Наприклад, проаналізовано референтну функцію антропонімів з посиланнями на теоретичні сентенції самого автора (с. 328–331). Нарешті, хоча й досить побіжно, розглядаються театральні версії *релігійних мотивів*.

Неабияк зацікавив підрозділ з висвітленням історії питання, де досліджуються комедійні жанри та такі їхні сучасні модифікації, як фарс і комедія дель арте. Коментується солідний корпус сучасних українських та зарубіжних праць щодо різних рівнів жанрової поетики, йдеться про креативний потенціал цих форм, висновується, що сучасні фарси переважно інтерпретують актуальну політичну ситуацію у світі (с. 358, напр.). Щодо модифікацій комедії дель арте, то, за спостереженнями автора, „здебільшого драматург прагне модифікувати її на рівні персоносфери”, яка складається з класичного трикутника Арлекін–Коломбіна–П’єро (с. 368). Проте на цей трикутник може накладатися інший шар персоносфери, що майстерно розкривається на прикладі п’єси Славомира Мрожека „Карнавал, або Перша дружина Адама”. До того ж це прекрасний приклад інтертексту (с. 368–372). Аналогічним зразком постає й драматична поема Івана Драча „Зірка і смерть Пабло Неруди”. Акцентується римейкування цієї жанрової класичної архаїки, наслідування її імпровізаційної стихії.

Звитяжним завершенням монографії виглядає заключний розділ, в якому структурується й коментується зовсім новий матеріал – жанрові драматургічні новації межі ХХ–ХХІ ст.: драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросовер (авторські пропозиції найменувань). Все це абсолютно оригінальні й, на перший погляд, украй епатажні стосовно класики форми, генеровані, на думку автора монографії, здебільшого або практикою пародій, або досвідом сучасного кінематографу, або ж іншими причинами – ключове, що вони визначаються як „вторинні сюжетотворчі/сюжетоутворюючі жанри” (с. 382–383). Погляд на сучасну драматургію в аспекті діахронії так чи інакше, стверджує Є. Васильєв, виявляє коріння цих феноменів „у класичній літературі минулого” (с. 383). Розділ, безперечно, стане першоджерелом для наукових студій у цьому річищі.

Монографія провокує й на деякі зауваження. Приміром, бракує уваги до сучасних методологічних практик, зокрема, такої, як співвідношення між герменевтичним ресурсом авторського тексту та потенціалом рецептивного відгуку на цей текст, що пропонують праці Г. Р. Яусса та В. Ізера з теорії рецепції, а також „Герменевтика і поетика” Г.-Г. Гадамера. Позаяк саме рецептивна поетика акцентує постать реципієнта (читача, слухача й глядача), в тому числі орієнтована на значення діалогу між актором (акторським колективом) і глядачем різновікових категорій – приміром, сучасна драматургія, розрахована на дитину тощо. „Часовий” критерій у динаміці жанроутворення, наприклад, варто доповнити концепціями часу П. Рікера та Р. Інгардена.

Крім того, в монографії проігноровано, що для драматургічної дії специфічним фактором постає так зв. колективний глядач, функції якого в театрі чи не найбільш вирішальні для успіху вистави. Тим паче, що останнім часом набувають параметрів власної жанрової моделі нові форми типу хепенінгів, перформенсів, де цей „сумарний” глядач постає як активізована діюча сила (особливо в такому жанрі, як флешмоб). Ці жанрові новації в монографії, на жаль, не згадуються.

На мій погляд, було б не зайве більш послідовно і розгорнуто розкрити заявлену тему мультимедійності, яка об’єктивно також

виступає вагомим конструктивним оператором у системі генерування нових форм.

Утім, потужна робота, як правило, має провокувати на безкінечний ряд дальших наукових запитань. У цілому, теоретичне прочитання проблеми ускладняється синкретичною природою театру, його здатністю до адаптацій, фактично – невичерпністю можливих форм, що іманентно перетворює першотекст на прецедент. Систематизувати ці прецеденти – чи не є тут якась безмежна перспектива з нескінченними для теорії пастками?

Ольга Червінська