

muerte / quiere bailar conmigo y con la vida» (Gustavo García Saravi. Memoria para el suburbio) [7, с. 497], «Del Parque Goal el payador / humedecerá sus mejillas / cantando sombrías coplillas / de sangre, de muerte y de amor» (Raúl González Tuñón. Los ladrones) [8, с.104].

В словесных поэтических образах танго воплощается метафорическая концептуальная схема ТАНГО – ЖИВОЕ СУЩЕСТВО, в которой происходит перенос признаков живого существа на неживое: «sollozos del bandoneón en cada nota; / Carcajadas de armonía, ríe el piano... la melodía gangosa» (Marcelino del Mazo. Final del tango) [7, с. 270], «El piano entre tus dientes tritura sus gemidos, / el violoncelo reza tu llanto a la sordina» (Juan Carlos Lamadrid. El tango) [7, с. 411], «Tango, / que en los atardeceres de extramuros / gemía melancólico» (Francisco Dibella. Casi elegía para el tango) [7, с. 479].

В словесных поэтических образах отражается также тот факт, что танго как стихотворное произведение с музыкальным сопровождением сначала выполнял только один музыкант (чаще гитарист или аккордеонист), а позже сформировались трио различных инструментов: «Tango, / tango / aprendido a bailar en las veredas / cuando el barrio era de árboles... / y los tríos, violín, guitarra y fueye, / gambeteaban el ritmo» (Juan Carlos Lamadrid. El tango) [7, с. 411], «una flauta en un trío de bandoneón y violín, / y vibra en el ambiente la melodía gangosa» (Marcelino del Mazo. Final del tango) [7, с. 270].

С помощью параллельных конструкций с однородными членами предложения подчеркивается не только разноплановость звучания музыкальных инструментов, но и особая этно-социо-культурная прагматика: «Tocaron tres musicantes / haciendo punt' al festejo: / con flauta, guitarra y arpa, / un rubio, un pardo y un negro» (Francisco García Jiménez. Jue un domingo, en los corrales) [7, с. 492].

Сочетание слуховой, зрительной и одоративной составляющих создает выразительный синестетический образ танго: «Tango... Eres una música que se respira, / Que tiene forma de curva y que huele a mujer» (Fernán Silva Valdes. Agua del tiempo) [7, с. 300]. Слуховой и зрительный образы сочетаются в изображении музыки танго с помощью цветов: «Todo el ambiente está oscuro... / La música es roja y negra» (Manuel Galvez. Bandoneón) [9].

Таким образом, отображение явления иммиграции занимает важное место в образном пространстве аргентинской поэзии начала XX в. Вследствие возникновения новых смыслов-ценностей в культуре Аргентины начала XX в. и влияния новых этнокультурных концептов (ИММИГРАЦИЯ, КОНВЕНТИЛЬО и ТАНГО) на традиционную культуру, происходит постепенное расширение концептуального пространства аргентинской поэзии. Этот процесс сопровождается этноспецифическими трансформациями мировосприятия, сосуществованием различных систем знаний и изменениями художественно-поэтического сознания. Культурно-исторические сдвиги и качественные изменения в мировосприятии косвенно отражаются в развитии поэтического образа.

Литература:

1. Андрущенко В. П. Сучасна соціальна філософія : [курс лекцій] / В. П. Андрущенко, М. І. Михальченко. – К. : Генеза, 1996. – 368 с.
2. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.
3. Качараба С. П. Еміграція з Західної України 1919–1939 : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора істор. наук : спец. 07.00.02 «Всесвітня історія» / С. П. Качараба. – Львів, 2003. – 34 с.
4. Лапшина І. А. Міжнародна міграція робочої сили: український аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. екон. наук : спец. 08.05.01 «Світове господарство і міжнародні економічні відносини» / І. А. Лапшина. – Тернопіль, 2002. – 20 с.
5. Salatino G. O. Historia Argentina – Período 1880-1916 [Електронний ресурс] / Guillermo Osvaldo Salatino. – Режим доступу : <http://www.monografias.com/trabajos11/histarg/histarg.shtml?monosearch>.

Список источников иллюстративного материала:

6. Antología de la poesía argentina, siglo XX / Антологія аргентинської поезії XX століття / [упор. О. Криштальська]. – Луцьк : Ініціал, 1998. – 192 с.
7. Antología documental [Directores de la obra / T. de Lara, I. Leonilda, R. de Panti]. – Buenos Aires : Ediciones Culturales Argentinas, 1981. – 534 p.
8. González Tuñón R. Antología poética / Raul González Tuñón. – Madrid : Visor libros, 1989. – 162 p.
9. Inmigración a la Argentina: Españoles [Электронный ресурс] / [Dir. de la obra M. González Rouco]. – Режим доступа : <http://www.monografias.com/trabajos34/inmigracion-espanoles/inmigracion-espanoles.shtml>.
10. Inmigración y literatura: Poesía 1872-2004 [Электронный ресурс] / [Dir. de la obra M. González Rouco]. – Режим доступа : <http://www.monografias.com/trabajos24/inmigracion-poesia.shtml>.

УДК 821.112.5-3Вербекє.09

Ю. А. Ващенко,

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, г. Харьков

«КОМПЛЕКС ИОНЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА АННЕЛИЗ ВЕРБЕКЕ «НЕСПЯЩИЕ» («SLAAP!»)

Роман «Спи!» розглядається в аспекті проблеми інтерференції «високої» і «масової» літератур. Демонструється, що А. Вербекє адаптує в межах «мідл-літератури» низку інтелектуальних дискурсів (екзистенціальний, міфопоетичний, карнавальний, фрейдистський, оніричний) і поетологічні прийоми модернізму й постмодернізму (часо-просторові зсуви, фрагментарність, складна нарративна структура, «оголення прийому»). Аналізується структуруюча роль архетипової теми повернення до материнського черева, реалізованої в романі за посередництва біблійного міфу про Йону.

Ключові слова: А. Вербекє, «Спи!» («Slaap!»), мідл-література, міфопоетика, «комплекс Йони».

Роман «Неспящие» рассматривается в аспекте проблемы интерференции «высокой» и «массовой» литератур. Демонстрируется, что А. Вербекє адаптирует в рамках «мидл-литературы» ряд интеллектуальных дискурсов (экзистенциалистский, мифопоэтический, карнавальний, фрейдистский, онірический) и поетологические приемы модернізма и постмодернізма (пространственно-временные сдвиги, фрагментарность, сложная нарративная структура, «обнажение приема»). Анализируется структурирующая роль в романе архетипной темы возвращения в материнскую утробу, реализованной посредством апелляции к библейскому мифу об Йоне.

Ключевые слова: А. Вербекє, «Неспящие» («Slaap!»), мидл-литература, мифопоэтика, «комплекс Ионы».

The article deals with the novel «Sleep!» in aspect of «high» and «mass» literature interference problem. In the article we demonstrate the A. Verbeke's adaptation within the novel of a number of intellectual discourses (existentialistic, mythopoetic, carnival, Freudian, oneiric) and poetological devices of modernism and postmodernism (shifting dimensions of time and space, fragmentariness, complex narrative structure, disillusionment). The structurizing role in the novel of archetypal theme of returning to the mother's womb, which was performed using the appeal to the biblical Jonah's myth also was analyzed.

Key words: A. Verbeke, «Sleep!» («Slaap!»), middle-literature, mythopoetics, «The Jonah complex».

Проблема дифференциации и взаимодействия элитарной и массовой литературной продукции «приобретает особую актуальность в контексте художественной практики постмодернизма, щедро черпающего из арсенала популярной литературы ее приемы» [3, с. 154], – отмечает Н. Т. Пахсарьян. Параметры паралитературы и многие аспекты ее взаимодействия с литературой «высокой» литературоведами выявлены и описаны (установка на «правдоподобие», жанровая заданность, клишированность стиля и др.). Однако исследователи справедливо отмечают наличие среди паралитературных сочинений определенного пласта произведений, ориентированных «не на массового читателя, а на элиту» [4, с. 233], которые «не пренебрегают языковой игрой, подражательно воспроизводя или имитируя своеобразную семантическую и семиотическую саморефлексию – а значит воссоздавая не только «саму жизнь», но и «жизнь литературы, жизнь языка»» [5, с. 155]. Казалось бы, этот признак способен автоматическим образом вывести «массовый» продукт в разряд «высокой» литературы. Однако, как справедливо замечает Н. Т. Пахсарьян, «вторичностью может быть отмечена не только фабула произведения, но и рефлексия о ней писателя» [5, с. 155]. Паралитература, таким образом, не просто адаптирует поэтику, которая может вызвать интерес интеллектуальной элиты, но и демонстрирует, что «<...> эстетические пространства, «поля» элитарной и массовой словесности не только существуют рядом, <...>, но еще и накладываются друг на друга, <...>, порождая в зоне «интерференции» произведения, как бы одновременно принадлежащие обоим полям – как по функции, так и по своим поэтологическим характеристикам» [5, с. 156]. К разряду подобной «срединной», «мидл-литературы» принадлежит, на наш взгляд, и роман нидерландской писательницы Аннелиз Вербеке «Неспящие» («Slaap!», 2003, русск. пер. 2011), эксплуатирующий ряд интеллектуальных дискурсов (экзистенциалистский, мифопоэтический, фрейдистский, карнавалный, онирический) и поэтологические приемы модернизма и постмодернизма (пространственно-временные сдвиги, фрагментарность, сложная нарративная структура, «обнажение приема»). Роман воплощает характеристику, данную паралитературе Б. Дубиним: «Массовая культура – это система символической адаптации к происходящим переменам. Причем адаптации такого типа, которая рутинизирует ход и смысл этих перемен» [1, с. 161].

Цель нашей статьи – продемонстрировать функционирование в структуре романа А. Вербеке «Неспящие» неомифологической парадигмы, выявить структурирующую роль архетипной темы возвращения в материнскую утробу, реализованной посредством апелляции к библейскому мифу об Ионе.

В книге пророка Ионы изложена нарративная основа мифа и его основная мифологема – наказание через проглатывание и прощение (спасение) через выход наружу. «Тогда он сказал им: возьмите меня и бросьте меня в море, и море утихнет для вас, ибо я знаю, что ради меня постигла вас эта великая буря. <...>. И взяли Иону и бросили его в море, и утихло море от ярости своей» [Иона: I, 12, 15]. «И повелел Господь большому киту поглотить Иону; и был Иона во чреве этого кита три дня и три ночи. И помолился Иона Господу Богу своему из чрева кита и сказал: к Господу воззвал я в скорби моей, и Он услышал меня; из чрева преисподней я возопил, и Ты услышал голос мой. <...>. И я сказал: отринут я от очей Твоих, однако я опять увижу святыи храм Твой. До основания гор я нисшел, земля своими запорами навек заградила меня; но Ты, Господи Боже мой, изведешь душу мою из ада. <...>. И сказал Господь киту, и он изверг Иону на сушу» [Иона: II, 1-3, 7, 11].

Библейский текст трактует историю Ионы как спасение, полученное вследствие проглатывания. Как отмечает Г. Драценко, ««Комплекс Ионы» базируется именно на синтезе «проглатывания и спасения». В литературе «комплекс Ионы» встречается, например, в романе В. Гюго «Отверженные»: Гаврош (эдакий «Иона-сирота») прячется во чреве слона. Сюда же примыкает символика Людоеда и Мальчика-с-пальчика. Однако наиболее смыслообразующим образом этого комплекса является все-таки рыба, поэтому «комплекс Ионы» порождает символику материнства или материнского чрева (ребенок, как рыба, пребывает в материнских водах)» [3, с. 267]. Концепт «проглатывания», «символически воспроизводит «комплекс Ионы», который, в свою очередь, воплощает психологическое явление эвфемизации проглатывания и антитезирования символического проглоченного» [3, с. 260].

В романе А. Вербеке «Неспящие» миф об Ионе омыслен как реализация архетипной схемы возвращения в материнское чрево (через образ протагониста Бенуа де Хитера). В романе сложно переплетены нарративные голоса (Бенуа-ребенок и Бенуа де Хитер-взрослый, Майя) и сюжетно-временные пласты. Реконструкция фабульной линии главного героя дает такую событийную последовательность: мальчик по имени Бенуа живет с матерью у моря. С ней его связывают глубокая нежность и понимание. Это его «зона комфорта». Мать и сын часто совершают прогулки к морю, ласково именуя его «наше морюшко» («Наше морюшко, песок, казино, дамба, солнце, наше морюшко, человек с собакой, песок, наше морюшко!») [2, с. 34]. В своих фантазиях ребенок воображает себя китом (ключевое «проявляющее слово» мифопоэтического дискурса в романе): «Я набрал полный рот соленой воды и выпустил вверх соленый фонтанчик. Выплюнул каучуковый загубник и крикнул: «Я кит!»» [2, с. 34] (*Здесь и далее курсив наш – Ю. В.*). Мать Бенуа – проститутка, принимающая клиентов дома. Ребенок трактует визиты мужчин по-своему: он уверен, что мать – повараха, она «кормит» этих мужчин. Соученики Бенуа, посвященные родителями в суть ситуации, травят его. Защищая мать, мальчик камнем пробивает голову своему однокласснику и попадает в исправительный приют. Разлука с матерью переживается ребенком как катастрофа, он мечтает о возвращении домой. В снах и фантазиях маленького Бенуа живет кашалот Фредерик. В полубреду мальчик разговаривает с ним («Я закрыл глаза и стал качаться на спине у кита по волнам нашего морюшка. Он разговаривал со мной через отверстие, которое находилось где-то между его головой и спиной» [2, с. 36-37]). В образах мальчика-кита и кашалота-Фредерика А. Вербеке моделирует символическую инверсию проглатывающего проглатываемого (субъекта и объекта), свойственную мифологическому сознанию. Бенуа грезит о победе из приюта с матерью: «Я надеялся, что Фредерик прочтет мои мысли и будет ждать нас, готовый к отплытию» [2, с. 58]. Но мать нелепо погибает под колесами полицейского автомобиля: «Это был последний важный день в моей жизни. Все дальнейшее – просто существование» [2, с. 59].

Из монолога Бенуа де Хитера-взрослого [2, с. 83-99] мы узнаем, что теперь он действительно лишь «существует». Бенуа работает «дежурным» в бассейне («Никакая другая профессия не позволила бы мне быть настолько пассивным» [2, с. 84]), коротает время за чтением. Бассейн с его «химической голубизной» [2, с. 84] – профанный субститут «морюшка», сакрального для Бенуа места прогулок с матерью. «Однажды (*в бассейне. – Ю. В.*) какой-то мальчишка изобразил кита. После этого я до конца дня не мог читать. Я сидел на корточках, обхватив промокшие от дождя и маминой крови колени, и понимал, что я с них больше так и никогда не поднялся» [2, с. 85]. Бенуа выбрал экзистенциальное «бытие к смерти»

(«Первые десять лет я посвятил французским экзистенциалистам <...>» [2, с. 84]). «Существование на троне у кромки воды *гарантировало мне право на медленную смерть*» [2, с. 85]. «По понятным причинам я никогда не посещал церковь. Меня *тошнило* от мысли, что где-то есть Бог, спокойно взирающий на разрушение его творения. Поэтому я всегда отрицал его существование» [2, с. 115]). Так он провел семнадцать лет («До тех пор, пока один все-таки не утонул» [2, с. 86]). Последовало увольнение, усугубление одиночества и утрата сна.

Трагическая гибель матери переживается героем как болезненное столкновение с миром, который «проглатывает» человека, в котором он ощущает себя чужим и одиноком, «чужеродным телом». Бенуа де Хитер – экзистенциалистский «живой мертвец», выбравший пассивность и медленную смерть, – встречает Майю, девушку, очень похожую на его мать, также переживающую «экзистенциальное одиночество» [2, с. 117] и попытку самоубийства и, как и Бенуа, утрачивающую способность спать. «Я обдумывал вопросы, на которые она даст ответ и тем самым снова вдохнет в меня жизнь» [2, с. 117]. Обретение Майи, «двойника» утраченной матери («*Мама стояла под моим окном, такая же молодая, как и раньше*; «Взгляд у нее был лихорадочный, *волосы короче, чем у моей мамы*, и улыбка другая» [2, с. 99]; «<...> танцующие на песке *ноги моей матери*, которые плавно *перерастают в Майечкины ноги*» [2, с. 99]; «От этой женщины одновременно веяло опасностью и *теплом моей матери*» [2, с. 115]) – надежда Бенуа на спасение. Обращает на себя внимание созвучие «Майя – мама» и графическое соответствие написания буквы М волнообразной линии, символизирующей «материнскую» водную стихию («наше морюшко»). Трагическое измерение романа вводит мифологему воды в образах потоков дождя и крови («*промокшие от дождя и маминой крови колени*»), обладающих бесконечными смысловорождающими потенциями (дождевая вода как слезы: «Когда на сердце боль, вся вода мира превращается в слезы» [6, с. 107]; соединение акваобразов и смерти, а также амбивалентность воды как субстанции не только смерти, но и жизни; поэтика крови как «поэтика драмы и боли» [6, с. 73], которая благодаря собственному образному богатству несколько отделяется от поэтики воды, однако некоторые ее аспекты важны для трактовки акваобразов [6, с. 16]).

Потеряв на время и Майю, Бенуа переживет сон (сны – «отказ выносить на свет свои тайные и глубинные образы» [7, с. 162]), в котором мечтает остаться (то есть не жить, умереть): «Я медленно сполз со стула на ковер. Меня ничуть не удивило превращение грубой шерсти в гладкую шкуру кашалота <...>. Здесь я хотел быть, здесь хотел остаться. Мы поплыли бы в Англию, потом в Марокко. Плыть вокруг света и не останавливаться, ни с кем не встречаться, не видеть домов, *не быть*. Это моя давнишняя мечта, так пусть ее воплощение длится вечно» [2, с. 147]. Воображаемый кашалот из сна Бенуа де Хитера заявляет: «Я выбрасываюсь на берег» [2, с. 147] (раз умирает герой, умирает и его иллюзия). Наяву же герой переживает помешательство, поджигает квартиру и бежит. Добравшись до побережья (вновь «наше морюшко»), он бросается в сторону дамбы и, пробиваясь сквозь толпу зевак, подходит к выбросившемуся на берег киту: «Последнее, что мне запомнилось, был огромный хвост, тщето пытавшийся сбросить с себя канаты» [2, с. 154].

Сакральное пространство романа являет космозацию женского архетипа (материнского лона). Женщина и вода как материнские образы доминируют в воспоминаниях, в воображаемом героя. Мифологический образ «матери-моря» субституирован пространственным образом прогулок с матерью к «морюшку». Образ материнского чрева (моря, чаши, вместительница) выступает в системе символических образов романа как хронотоп пренатального уюта, безопасности и интимности («солнце напоследок *превратило серую гладь с волнами в золотую чашу*» [2, с. 35]). С образом «матери-воды» связаны эпитетные архетипы *теплый, спокойный, глубокий, внутренний, скрытый*. «Она приложила свои *теплые* ладони к моим щекам и поцеловала в лоб. Казалось, мы смотрим друг на друга часами. *Теплота* спустилась куда-то *в середину* моего тела, <...>» [2, с. 33]; «<...> веяло <...> *теплом моей матери*» [2, с. 115]; «Я понимал, что сплю и еще какое-то время буду качаться *на волнах* на спине у Фредерика, *убаюканный безмятежным покоем*» [2, с. 95]. «Метатекстуальный» пассаж, звучащий в беседе Бенуа с пациентом-«психоаналитиком» в лечебнице, «разоблачает» и без того очевидный фрейдистский подтекст отношений героя с матерью и клишированность романной ситуации: «– Но ведь это так примитивно! <...> Подумаешь! Был влюблен в свою мамашу, миленькую путану, отличавшуюся по части кулинарии, <...>, затем душевная травма от злобных монахинь, в довершение всех бед – буйная фантазия... Дорогой мой, да вы опоздали родиться на целый век! Прежде вы могли бы стать великим символистом, но *на сегодняшний день вы клише!* Рыжие бес-тии, stalkивающие Иисуса с креста, дамы в подвязках, выгуливающие свиней – все это из той же оперы!» [2, с. 159-160].

Образы материнского, женского, плотского в романе соседствуют и сливаются с образами еды, чрева, пожирания, проглатывания, что по-карнавальному эфемизирует производительный акт: от мамы-«поварихи» («<...> всегда *пахло едой и одеколоном*» [2, с. 31], она готовила для Бенуа съедобные «мордашки» из глазуньи, помидоров и картошки, кормила «лядек», которые «так *любили покушать*», «*лопали* у нас дома» и потом стонали «*от резей в животе*». Бенуа-взрослый, утративший смысл жизни, структурирует свое существование приемами пищи – он начинает свой день с ритуала – похода за берлинским печеньем: «<...>, с пищи и с осознания себя как личности» [2, с. 88]. Возвращение в лоно матери, осмысленное в романе как символическая гибель во чреве кита, находит сюжетную реализацию: «Я не слишком разобрал, что рассказывал диктор о мужчине, который пытался *влезть в пасть кашалоту*, при этом дико отбивался от окружающих зевак и спасательной команды, <...>», демонстрируя «<...> *настойчивое желание вернуться в материнское лоно*» [2, с. 164]. А. Вербеке и здесь прибегает к «дезиллюзионистскому» приему постмодернистской поэтики, прямо указывая на использованную мифологическую схему.

Можем заключить, что роман «Неспящие» адаптирует и воспроизводит многочисленные «общие места» интеллектуальной литературы. Психологический «комплекс Ионы», ориентированный на мифологическую модель заглатывания героя во чрево кита и его освобождения, смерти и воскресения структурирует все повествование. «Неомифологическая оболочка» выбирает элементы хорошо освоенных «высокой» литературой дискурсов: экзистенциалистского («тошнота», «бытие к смерти», «экзистенциальное одиночество»), онирического (сны и видения главного героя), карнавального (материализующие образы еды и производительного акта), фрейдистского (инцестуальный мотив), однако романное целое не дает подлинного «приращения» художественных смыслов. Автор также не избегает соблазна обязательного для паралитературы «хеппи-энда», сохраняя ориентацию на «горизонт ожиданий» массового читателя.

Литература:

1. Дубин Б. В. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры / Борис Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 412 с.
2. Вербеке А. Неспящие. Роман / Аннелиз Вербеке / пер. с нидерл. С. Князьковой. – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 256 с.
3. Драненко Г. Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса : монографія / Г. Ф. Драненко. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 440 с.
4. Мельников Н. Г. Понятие «массовая литература» в современном литературоведении / Н. Г. Мельников // Литературоведение на пороге XXI века. Материалы международной научной конференции. – М., 1998. – С. 229–234.

5. Пахсарьян Н. Т. Литература и паралитература: проблемы интерференции / Н. Т. Пахсарьян // Избранные статьи о французской литературе: [Монография]. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2010. – С. 155–156.
6. Bachelard G. L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière / Gaston Bachelard. – Paris : Librairie José Corti, 1993. – 226 p.
7. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire / Gilbert Durand. – Paris : PUF, 1963. – 518 c.

УДК 82-12: 82-2

С. М. Винар,*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич***КОМУНІКАТИВНА РОЛЬ РЕМАРКИ В «ДРАМИ ДЛЯ ЧИТАННЯ»**

У статті на прикладі драматичної поеми Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді» розглянуто структуру та семантику ремарки як необхідної складової драматичного твору. Особливу увагу зосереджено на комунікативних особливостях ремарки в «драмі для читання» та її значенні для сприйняття твору реципієнтом.

Ключові слова: «драма для читання», ремарка, комунікативна функція, реципієнт.

В статье на примере драматической поэмы Леси Украинки «Ифигения в Тавриде» рассматривается структура и семантика ремарки как необходимой составляющей драматического произведения. Основное внимание сосредоточено на коммуникативных особенностях ремарки в «драме для чтения» и ее значении для восприятия произведения реципиентом.

Ключевые слова: «драма для чтения», ремарка, коммуникативная функция, реципиент.

The article deals with the problem of the structure and semantics of the remark as a necessary component of a dramatical piece by the example of dramatic poem «Iphigenia in Tauris» (Lesya Ukrainka). The author places special emphasis on communicative characteristics of the remark in «drama for reading» and its significance for the perception of the work by the recipient.

Key words: drama for reading, remark, communicative function, recipient.

Постановка проблеми. Дія та конфлікт правомірно вважаються основними жанровими ознаками п'єси, де зазвичай варіюються композиція, проблематика, особливості поезики. Однак у сучасній критиці існує думка про те, що дія – лише окрема складова організації драматичних творів, а не обов'язкова норма для цього роду літератури. Конфлікт як основну рушійну силу драми теж розуміють по-різному. Зокрема, нова драматургія кінця XIX – початку XX ст. характеризується конфліктом, який часто виступає як конфлікт ідей. Такі п'єси складають у світовій драматургії цілий пласт і утворили жанровий різновид, який отримав назву «драма для читання». Прикметною рисою «драм для читання» є постановка серйозних, інтелектуальних проблем, філософська насиченість, наявність внутрішнього конфлікту, конфлікту тонких духовних сфер, який часто залишається імпліцитним. Ця жанрова форма порушує традиційні драматургічні канони і моделює свої власні прийоми та принципи побудови, створює парадигму, відмінну від класичної аристотелівської драми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жанрові та композиційні особливості «драми для читання» продовжують протягом тривалого часу викликати інтерес вчених. Істотний внесок в теорію питання зробили, зокрема, вітчизняні науковці – Л. Дем'янівська [2], Б. Мельничук [5], А. Речка [6], М. Суліма [7], С. Хороб [9] та ін. Зокрема і сьогодні у літературознавстві дискутується питання «несценічності», «читабельності» драматичної поеми, яке, проте, неодноразово спростовується театральною практикою.

Постановка завдання. Для сучасного літературознавства з його зацікавленістю комунікативними можливостями художнього твору неабиякий інтерес може викликати питання інтерпретації структурних і семантичних елементів «драми для читання» у площині комунікації, що дало б змогу з'ясувати феномен сприйняття «несценічної» драми реципієнтом.

Метою нашої розвідки є спроба розкрити комунікативні особливості ремарок Лесі Українки на прикладі драматичної сцени «Іфігенія в Тавриді» (тут і далі збережено авторське написання), дослідження їх комунікативного навантаження та функцій у структурі «драми для читання».

Виклад основного матеріалу. Твори, що можуть потрактовуватися як «драми для читання», писали Г. Ібсен, М. Фріш, Г. Гауптман, М. Метерлінк, Б. Шоу та ін. При розгляді драм в аспекті їх читабельності привертає особливу увагу драматургія Лесі Українки. Насамперед із творчістю Лесі Українки пов'язують становлення жанру драматичної поеми (чи «драми для читання») в українській літературі. Драматизм почуттів і думок, притаманний ліриці і поемам Лесі Українки, поступово змусив поетесу вдатися до найвідповіднішої жанрової форми – драматичної поеми. У своїх творах Леся Українка намагалася віддати перевагу ліричному елементу, безпосередньому вияву власних роздумів, почуттів, переживань. Жанр драматичної поеми давав поетесі можливість з найбільшою повнотою втілювати цей задум, адже драматичний елемент органічно підсилював конфліктне начало, в той час як ліричний елемент давав широкий простір для безпосереднього вияву багатьох суб'єктивних поглядів поетеси.

У залежності від домінанти епічних чи ліричних елементів у згаданому типі творів виділяють ліризовану та епізовану «драми для читання». Для ліризованої «драми для читання» характерним є використання монологу як засобу висвітлення внутрішнього світу героя, що особливо є характерним для аналізованого нами твору «Іфігенія в Тавриді». Прикметною рисою «драм для читання» є постановка серйозних, інтелектуальних проблем, філософська насиченість, концентрація уваги на сутності відтвореного предмета, цим обумовлюється тяжіння відповідних текстів до алегоричності, символіки, закодованості змісту. Навіть серед драматичних поем української поетеси «Іфігенія в Тавриді» драма займає особливе місце. Думки про історичну Тавриду поєдналися в ній з почуттям туги за батьківщиною, історичний символізм переплівся із символізмом античним. Філософські питання суті життя і смерті, що розв'язуються у складній боротьбі думок і почуттів, любов до вітчизни становлять ідейну основу цього твору. У традиційній драмі дія/подія є основним комунікативним засобом вираження сутності персонажів, в той час як для драматичної поеми важлива не так єдність дії, як єдність думки, наскрізної ідеї. В «драмі для читання» дія проявляється не так зовнішньо, як внутрішньо, напруженість сюжету передають не події, а ситуації, озвучені в діалогах та монологах героїв. «Драми для читання» сюжетно простіші, зате сповнені складних філософських узагальнень, інколи схожі на тривалий статичний діалог або ж монолог героїв. Так, Ю. Шевельов визначає деякі твори Лесі Українки як «драми для читання» за головною ознакою – домінантою слова, а не дії.

У Лесі Українки здебільшого не вчинки дають життя драматичній дії, а думка рухає дію і є причиною конфлікту. Основний, внутрішній конфлікт «Іфігенії» – у самій героїні драми. Фабульна сторона поступається безпосередньому ана-