

Олена Бондарева

доктор філологічних наук (м. Київ)

НОВІ РЕСУРСИ ОПРАЦЮВАННЯ БІОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ У П'ЄСІ О. ДЕНИСЮКА «ОКСАНА»

Збережений в українській драматургії інтерес до біографічних творів – це досить цікаве явище, оскільки сучасна європейська драматургія в цілому вже давно розчинила будь-яку особистість у знеособленому постмодерному світі, тож натомість цілісності особи досліджує її розірваність, дискретність, мовби збирає її по уламках, при цьому припускаючись помилок. Зрозуміло, що сильний струмінь біографізму в українській драматургії частково спричинений формуванням, а згодом – і переформатуванням своєрідного «національного канону». Проте класичні ресурси біографічної драми (впізнавана колізія, документалізм, цитатно-монтажний принцип та ін.) на сьогодні себе майже повністю вичерпали, тож п'єси, написані у традиційній стилістиці, практично приречені на дуже обмежене поле реценсії.

Тиск «міфу батьківства» на образну і жанрову природу п'єс про видатних письменників відчутний насамперед у драматургічній Шевченкіані – структурно це один із найбільш розроблених біографічних канонів з певними усталеними іконографічними параметрами. «Вписуваність» тієї чи іншої драми в рамки канону взагалі знімала проблему літературного новаторства, оскільки клішованими ставали сценічні ситуації, реєстр дійових осіб, ракурс інтерпретації образу протагоніста, зрештою, панегіричний або трагедійний жанровий код. Реакцією на подібний тиск драматургічних ідеологем у суспільній свідомості виступає ледь не «трикстеризація» знакових протагоністів, а відтак традиційна біографічна драма, по суті, позбавляється перспектив розвитку. Саме тому драматурги-«біографісти» змушені шукати нових підходів до опрацювання біографічного модусу, найчастіше розмиваючи, руйнуючи власне біографічний канон.

Проте наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років усе частіше складається враження, що драматурги також шукають нових естетичних ресурсів усередині самого каркасу традиційної біографічної драми. Подібні

намагання демонструє хроніка Олексія Денисенка «Оксана» («Наша драма»: Збірник п'єс. – К., 2002). Оновлення біографічної драми драматург прагне досягти за рахунок малопомітного розмивання жанрових кордонів масивним потоком периферійних нововведень, актуальних для драматургії кінця ХХ століття в цілому:

– віртуальне моделювання ймовірних декорацій, які здатні *«трансформувати простір»*, адаптація тексту до того, що *«оформлення сцени може бути зовсім умовним і вкрай простим, без будь-яких конкретних декорацій»*;

– зміни у традиційній структурі драми, що полягають насамперед у відмові від необхідності розбивати п'єсу на дії, *«аби не завдавати зайвого клопоту і полегшити роботу сучасним режисерам, які звикли в будь-яких, навіть класичних, творах усе переінакишувати, скорочувати і доточувати своє»*;

– актуалізація палімпсестного декларативного і прихованого потенціалу створюваних чи явлених на сцені артефактів – записи з'являються і витираються на очах у глядачів, поверх стертого пишеться щось нове – на дверях в актуальному вимірі, по ходу дії, а на стінах – потенційно, експліцитно: адже майстерня Шевченка ситуативно прикрашена різними тематичними добірками його картин, а стіни – фрагментами різних поетичних текстів (але ж саме палімпсестний код прочитується і в тому, що у петербурзькій повії Шевченка вражають риси його дитячої подруги Оксани, а у фіналі п'єси з'ясовується, що нещасна жінка, яку доля закинула до північної столиці, є дочкою першого поетового кохання, і в тому, як крізь всі нові сюжетні ходи неухильно «проступає» навидовижу нав'язлива «тінь», матеріалізованою потворою якої виступає всюдисущий шпигун Честахівський);

– привнесений у драму принцип «макаронічного вірша» – чергування літературної російської, літературної української, а в окремих епізодах – ще до того ж і епатажно транслітерованої української або, навпаки, російської мови;

– застосування прийому «театру в театрі» – наприклад, вставки на сюжети комедії дель арте, створення імпровізованої «сцени», на якій показуються «живі картини», пантомімічний етюд, що інсценує витягування з річки уявного великого сома;

– проникнення у невербальні ресурси п'єси сучасної рафінованої культурологічної термінології – *«З цього моменту дія на сходовому майданчику і в помешканні Честахівського відбувається симультанно»*.

Подеколи у загалом прозовому масиві тексту відчутні органічні переходи прозового мовлення у ритмізоване, з акцентацією віршованого,

майже силабо-тонічного ритму («*Та вже найвся... досить... / Ту каторжну личину, дівку дучьку, / як Дон Кіхот, сприйняв за Дульсінею.. /.*»); «*Як я малим ще був і пас отару, / я на могилу вийшов край села / і, заснівавшись, в небо задивився. / І сам незчувсь, як провалився, / немов в якусь печеру*»), інколи навіть у поезію в прозі з навіюваннями із Тургенєва чи Верлена («*О Господи! Яке примарливе плетиво з листя, квітів і гілок! І запах! Запах тасмниці! І як тремтять від вітереця дрібні пелюстки квітів... Яка промовистість, так ніби тасмниці природи і всього життя сплелись у трепеті цього куца*»; «*Если представить себе, как тучные негритянки в своих маленьких деревянных фабриках-табакерках все в поту под звуки ритмических песен скручивают на своих округлых ляхках толстыми мокрыми руками листы табака в сигары, то легко убедиться, что твоя миниатюрная ручка похожа на цветок, а пальцы – на длинные лепестки, между которых легко и изящно дымится тонкая сигарка*»), білий вірш («*Як високо!.. Так, наче упаду... А хочеться летіти, а не падать... / Й мені здається, що я се вже бачив. / І Честахівського теж бачив десь й колись... / Немов у сні... / Один він, на горі. Внизу Дніпро. / І я з Оксаною крайберег походжаю. / І під плече її, під лікоть підставляю / свою долоню... І ми з нею йдем, / а хвилі, мов веселі цуценята, / в ногах нам граються – і ноги в нас сухі.. / І нам вода, як твань чи як пісок... / Оксана ж виривається, сміється / і... і біжить від мене. / А я – за нею! Господи, як гарно! / Як солодко пробігтися Дніпром... / А Честахівському, мабуть, того й не видно. / Він на горі вогонь все розкладає... / І множить тіні, що ховають образ. / Хай бавиться... / За тінню гасне суть усіх речей*») або витончений верлібр («*Чогось її немає... довгенько вже... могла б уже й зайти... Вона мені так зримо нагадала... Ні, це малячня... Це гра уяви... Якись примари пам'яті. Оксана старша. І за мене старша... Ми у ставок коли дивилися удвох, руками поєднавшись, то вона була на шпильку мене вища. І риси я її так пам'ятаю, як свої. Вони у тій воді з моїми в одно зливались і потім виринали з глибини і блискали на сонячному оці... Ні, це не вона... це просто лиш безумство...»; «*Не треба мені опій... Я тобі скажу, що ще нікому не казав й ніколи... Я в день отой крізь землю провалився, неначе у могилу... І бачив світло там й картини, що виступали із земних громад... На них ураз постало усе життя моє... І маму мертву бачив, і тебе, й пустелю, і... Як виліз я на божий світ, не знаю... Уже надвечір мене знайшла Оксана... Та, яку любив. І я їй розповів усе, що бачив... Потім... довго плакав... І вона мене, співаючи, в степу... заколисала...»).**

Усі названі прийоми поетизації белетризованого слова спрямовані на приховане, але неухильне виокремлення протагоніста з-поміж інших ді-

йових осіб за допомогою маркування «мовленнєвої особистості» – у Шевченкові завжди, навіть у найбуденніших сценічних ситуаціях, живе Поет і Художник, чиє покликання вищає над злиднями, убозтвом, побутом, щоденними примхами долі. В основному всі випадки вторгнення версифікаційних законів у прозову тканину тексту вкладені саме в уста Шевченка; єдиний раз він немовби «втягує» в цю поетичну гру свого приятеля Костомарова, але ритм зворотної репліки Костомарова, як бачимо, більш скупий і спрощений, а сама відповідь позбавлена поетичних тропів і гранично побутовізована («Скажусь слугі, щоб лікаря привів... / А ти потерп. Він прийде й отій дасть»). Засоби створення психологічно привабливої «мовленнєвої особистості» протагоніста у п'єсі О. Денисенка відмінні від улюблених прийомів Шевченкіани – вкладання в уста героя хрестоматійних або ж менш відомих цитат з «Кобзаря», листів, документованих спогадів: у даному випадку драматург дає своєму героєві нагоду позбутися певної мовленнєвої заштампованості завдяки свіжому струменю поетичного голосу – не за рахунок цитат із його творів або недолугих стилізацій «під Шевченка», а поетичними засобами, не притаманними багатьом поезіям Кобзаря, але не абсурдними в його вустах як персонажа сучасної драми підкреслюючи високість його душевних порухів та іманентність мистецького сумління.

О. Денисенко хоче досягти і стереоскопічного погляду на образ свого протагоніста, максимально розширивши каталог його можливих рецептивних амплуа, – відтак Т. Шевченко опиняється під варіабельними кутами «ідентифікацій», спровокованих різними персонажами: кумир академічного художнього товариства, зведений на п'єдестал натомість римського Юпітера (драматург багатократно обіграє цей мотив: не лише Шевченка визнають за академічного Юпітера, а навіть скульптура Юпітера, виготовлена професором Піменовим, нагадує графу Набатову саме ненавидженого ним Шевченка – «А мне как раз в голову пришло, что у Юпитера лоб больно упрям, ровно как у хохла», і тому він вимагає, аби служитель-шпигун, витираючи скульптуру ганчіркою, не дивився в її очі), а у баченні Лікери він же – всього-на-всього багатій-«живописець»; міфічний, майже тотемний «Батько» нації, ототожнюваний ледь не з Мойсеєм, і водночас «батько» (= старший чоловік з поважним досвідом) для молодих художників Петербурзької академії; пустельник-схимник або, навпаки, каторжанин-невдаха; «поэтическая изюминка сезона» очима освіченого петербуржця і «свиня в кожусі» з позицій російського критика-ортодокса, «малорусский стихомаз» і «маэстро в тулупе» в устами поліцмейстера Академії мистецтв, «народний поет» в колах української громади в екзилі, «наша українська велика знаменитість», з якою

«*все малоросійство знатися хоче*» у сприйнятті «для-інших» і «*чорт*» у власному розумінні недалекого служачки-українця Грицька Честахівського – людини з розряду тих, у чиїх очах сам Шевченко себе бачить в ролі «*шимпанзе з сигарою*»; Честахівський же каламбурно контамінує міфобіографічні штампи рецепції Шевченка – з цього у нього виходить неоміфологічний штамп «*кобзар-художник*»; «*геній*» і «*месія*» для одних, а для декого – «*полукрепостной, полухудожник, полупоэт, да и пьяница к тому же*»; гнівний месник, що ладен вступитися за скривджену просту людину (такий собі національний Робін Гуд); казково-апокрифічний герой-авантюрист, який у народній пліткарській уяві полює за масковоною «принцесою» – «*А что? А то, что украд он энту девицу-то! Украд у какой-то графини. И што она незаконнорожденная наследница царского престола по линии Екатерины Великой!*»; зрештою – мрійливий і романтичний чоловік, що крізь усе життя проносить платонічну любов до своєї подруги дитинства Оксани. Шевченко в п'єсі щиро наділений також іншими міфопоетичними амплуа: друг поета чиновник Лазаревський бачить в його стихійній силі «*запорожця*» («*Чуба нема, а буйний, як вітер...*»), служитель Академії мистецтв Гаврила Єфімов вбачає у пані-квартиранті безнадійного грішника («*Єфімов. К энтому Шевченке уже и мальчики стали захаживать!.. Приходил один и таким тоненьким женским голосом говорил... Я сразу удумал, что поэт-то наш этиоть... как энто... / Набатов. А ты его, этого содомца, в глаза хоть видел? / Єфімов. Видеть не видел, а слышать слышал! / Набатов. И что же он тебе сказал? / Єфімов. Сказал мне, что он-де – он!.. А не она... и таким нежным деланым девичьим голоском – прям уши у меня вздрогнули... Но я точно услышал, как его звать!... И записал – вот! Ма-арко Во-овчик!*»); «*И зачем им энтоТ Тарасий?.. Гулять он пустился, во все тяжкие...*»), але перед його вже мертвим тілом сам відступається від ганебного вчинку: спочатку забирає у покійного золотий кишеньковий годинник, ховає його від стороннього ока, «*а тоді зовсім несподівано підступає до небіжчика, стає перед ним на коліна, витягає годинника,.. кладе назад небіжчикові в руку і плаче*»; чиновник митниці Петербурзької комісаріатської комісії Недоборовський у своєму «*землячкові*» розгледів «*гайдамаку*» – пристрасного, стихійного, надміру авантюрного героя, що приносить чимало клопоту офіційним інстанціям; якщо колись закохані у Шевченка інтелігентні Надія Забіла та Олександра Білозерська-Куліш усвідомлюють, що близький їхнім серцям чоловік має надзвичайну душу («*Бо Тарас – душа!*»), то Ликера бачить його справжнім «*паном*» із повним гаманцем: «*Ви такий... такий... химерний, важний, модний... і на балах, наверно, ходите у фраківі?*». Сам Тарас говорить нареченій, що

він – не пан, а «*півпана*», бо «*пан тільки зверху, а всередині кріпак*», але концепт «*півпана*» в тексті п'єси фактично ілюструє народницьку концепцію «двох еліт», принципово відмінних в українському суспільстві – «панства» як більш чисельної, але виродженої, та «інтелігенції» – зовні маргіналізованої, а сутнісно – сакральної духовної інстанції пригніченої, приспаної нації. Українські ж дівчата в Петербурзі, цитуючи поезію Шевченка напам'ять і вважаючи ім'я поета символом України, його міфологізований титул «Кобзар» сприймають як уособлення загального поняття «сліпого співця» («*Шевченко ж сліпий!.. Кобзарі всі сліпі!*»), відоме світовій фольклорній традиції ще з часів легендарного Гомера; буквально у наступній картині поняття «сліпий» з символічного рівня народного співця знижено і обіграно в іншому, особистісно-інтимному контексті – Шевченко рвучко говорить Ликері Полусмаковій: «*Я не сліпий і розумію, що вас чогось дуже хоче познайомити зі мною Честахівський...*», – а згодом у передфіналі «прозирає», зрозумівши зрадливу, рабську сутність своєї нареченої і власну майже Петраркової сили «приреченість» – відданість єдиному ранньому, цнотливому, ще дитячому коханню.

Також драматург грає з апокрифічною фольклорною традицією зарахування Шевченка до сонму «народних святих», але його апокрифізація у п'єсі сягає ледь не граничної межі – поета практично уподібнено земному Христу: адже він, «*нещасний і самотній чоловік*», відпускає «*гріхи вільні й невольні*» Грицькові Честахівському, котрий, попри власну душевну обмеженість, усвідомлює, що і житійні перипетії Шевченка, і його «слова» вже є скарбом історії: «*Треба більше слів його запам'ятати. Бо слова його, ніби окремі чоловік. Варто за ним повторити: «Відпускаю усі ваші гріхи, вільні і невольні!» – і уже всі будуть думати, що ти неабихто. І я коли так за ним промовлю, то й мені здається, що я – ніби він...*». Честахівський прагне навіть стати не просто «тінню» свого великого земляка, не лише закарбувати його «слова» (знижений рівень Булгаковського Левія Матвія), а й частково «перебрати» на себе його зовнішність і внутрішній дар: «*І я коли за ним так промовляю, то й мені здається, що я – ніби він... Тільки жаль, що в мене вуса погано ростуть. Було б харашо з вусами сфотографуватись. Він з вусами, з вусами і я поруч, як брати рідні! Потім, раптом що, мене за такий фотопортрет приймуть і в академіки... А що? Чим я гірший?!...*». Наявність у п'єсі цієї інфернальної тіні, невдалої зниженої «копії» в образі Честахівського оголює її приховану вертепну лінію та апофатично унаочнює недосяжність, непересічність і неповторність «оригіналу».

Індивідуальний досвід непересічної людини у процесі свого розгортання постійно створює навколо себе динамічне поле високої напруги,

тобто, потенційно такий досвід є драматургічним. Романна модель «світ як досвід», пересаджена у драму, підкреслює унікальність конкретної особистісної аксіології, неординарність смислових кордонів, нетривіальність бінарних опозицій в межах унікального життя, відповідно, сутнісно стає міфологічною, а з урахуванням публічної спрямованості сценічної дії біографічна постать на сцені не може приховати своїх інтимних, найпотаємніших рис, опиняється беззахисною перед Іншим.

Біографічна драма другої половини ХХ ст. тривалий час віддавала перевагу лакованому сакраментально-ціннісному відтворенню життєвих колізій протагоніста, новітні ж драматурги прагнуть зобразити біографічного героя амбівалентно, полемічно, інколи квазібіографічно, вписати його у нетрадиційний ігровий контекст, дистанціювати «голоси» біографічного та естетичного суб'єктів, представлених відповідно поляризованими «життям» і «творчістю» персонажа, розхитавши в такий спосіб устояну соцреалістичну ситуацію, коли «творчість» виступала лише прямолінійною сценарною ілюстрацією тих чи інших сегментів біографічного міфу про «генія», виправдовуючи черговий біографічний культ. Біографічна драма також певною мірою позбавлена «дірчастості» тексту, яка створювала б вільне поле реалізації інтенцій драматурга (задані вік персонажа, його родинний стан, психотип, характер мислення і поведінки, контекст, його максимальна конкретизація, інколи навіть тиражована типізація), але виведення на сценічний кін саме протагоніста-митця через його креативність, нестандартність мислення, внутрішню конфліктність дає драматургові змогу без додаткових пояснень інспірувати безліч неординарних сценічних ситуацій.

У цілому п'єса О. Денисенка суттєво трансформує на перший погляд бездоганно адаптовану структуру традиційної біографічної драми як за рахунок вже названих новацій, так і через урізноманітнення мовних стратегій. Застосовані драматургом транслітераційні засоби передачі прямої мови в її нелітературних, суржикових варіантах належать виключно постмодерній добі (суржикова іронія; демонстрація іншої літературної мови через власне її мовно-графічні знаки, а мовної девіації – через українську транслітерацію з присмаком легкого юродства: саме у такий спосіб використання «мовної магії» в сучасних українських ідеологіях відбувається демаркація «кордону між священним і мирським» (О. Гриценко); наявність у мовленні знижених персонажів своєрідних шаржованих міні-скетчів і, таким чином, органічна провокативність тексту) і до певної міри також пробивають канонічні кордони традиційного біографічного жанру, а в сполученні з уже названими прийомами дозволяють п'єсі з майже клішованим сюжетним кодом зазвучати досить

нетривіально і свідчить, що індивідуальні авторські новації виправдовують «оновлення» біографічного модусу у драматургії постмодерної доби.

Анотація

У статті на прикладі п'єси-хроніки Олексія Денисенка «Оксана» розглянуто індивідуальні авторські можливості реанімування та оновлення канону біографічної драми, до яких належать насамперед: малопомітне, але неухильне розмивання жанрових кордонів масивним потоком периферійних нововведень, актуальних для драматургії кінця ХХ ст.; непомітні переходи прозового мовлення у ритмізоване і поетичне (з широким спектром ритмомелодики – від силабо-тонічних фрагментів до поезій у прозі, білого вірша, верлібра) і навпаки; відсутність поетичних цитат із творчості Шевченка, натомість маркування його мовної поведінки авторськими поетичними засобами, не абсурдними, а органічними в устах протагоніста; варіабельні кути «упізнання» протагоніста, спровоковані «ідентифікаціями» різних учасників дії; уведення зниженої невдалої «копії» біографічного героя; урізноманітнення мовних стратегій, які належать здебільшого постмодерній добі (передача прямої мови в її нелітературних, суржикових варіантах; суржикова іронія; транслітерація з присмаком юродства; демаркація кордону між священним і мирським засобами мовної магії; органічна провокативність тексту).

Аннотация

В статье на примере пьесы-хроники Алексея Денисенко «Оксана» рассмотрены индивидуальные авторские возможности реанимирования и обновления канона биографической драмы, к которым относятся прежде всего: малозаметное, но неуклонное размывание жанровых границ массивным потоком периферийных нововведений, актуальных для драматургии конца ХХ века; незаметные переходы прозаической речи в ритмизованную и поэтическую (с широким спектром ритмомелодики – от силлабо-тонических фрагментов до стихотворений в прозе, белого стиха, верлибра) и наоборот; отсутствие поэтических цитат из творчества Шевченко, вместо этого маркировка его речевого поведения авторскими поэтическими средствами, не абсурдными, а органическими в устах протагониста; вариабельные углы «опознания» протагониста, спровоцированные «идентификациями» разных участников действия; введение сниженной неудачной «копии» биографического героя; разнообразие речевых стратегий, принадлежащих преимущественно постмодернистской эпохе (передача прямой речи в ее нелитературных, суржиковых вариантах; суржиковая ирония; транслитерация с привкусом юродства; демаркация границы между священным и мирским средствами речевой магии; органическая провокационность текста).

Summary

The article is devoted on the play-chronicles *Oksana* by Aleksei Denisenko the possibilities of reviving the individual authors and upgrade canon of biographical drama, which include primarily: unobtrusive but steady erosion of the boundaries of genre massive flow of peripheral innovations relevant to the dramatic end of the XXth century, imperceptible prose' transitions to the poetry and rhythmic things (with a wide range of the rhythmic melodic – from the syllabic-tonic fragments to poems in prose, blank verse, vers libre) and vice versa, the lack of poetic quotations from Shevchenko's creativity, rather than marking its author's poetic speech behavior means, not absurd, and organic in the mouth of the protagonist, are variable angles «identify» the protagonist, provoked by the «identification» of various participants of the action, the introduction of reduced failure «copy» of a biographical character, a variety of verbal strategies, mainly belonging to the postmodern era (the transfer of direct speech in her non-literary, «surzhyk» options; «surzhyk» irony; transliteration with a touch of foolishness; demarcation between the sacred and the mundane means of verbal magic; organic provocative text).