

УДК 80.01-2

Є. М. Васильєв

Житомирський державний університет імені Івана Франка

### Жанрова конвергенція в сучасній драматургії

**Васильєв Є. М. Жанрова конвергенція в сучасній драматургії.** Статтю присвячено жанровій конвергенції як одному з найпоширеніших різновидів жанрових трансформацій у драматургії на межі XX – XXI ст. З'ясовується сутність явища та встановлюється розбіжність між поняттями «жанрова конвергенція» та «жанрова дифузія». На матеріалі п'єси сучасного німецького драматурга Роланда Шіммельпфенніга «Жінка з минулого» проаналізовано різноманітні прояви жанрової конвергенції, що призводять до жанрового поліфонізму, поєднання елементів епічної та ліричної драми, широких інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків.

**Ключові слова:** сучасна драматургія, жанр, жанрова трансформація, жанрова конвергенція, жанрова дифузія, інтертекстуальність, інтермедіальність.

**Васильєв Е. М. Жанровая конвергенция в современной драматургии.** Статья посвящена жанровой конвергенции как одному из самых распространенных разновидностей жанровых трансформаций в драматургии на рубеже XX – XXI вв. Определяется сущность явления и устанавливается разница между понятиями «жанровая конвергенция» и «жанровая диффузия». На материале пьесы современного немецкого драматурга Роланда Шиммельпфеннига «Женщина из прошлых времен» проанализированы различные проявления жанровой конвергенции, приводящие к жанровому полифонизму, сочетание элементов эпической и лирической драмы, широких интертекстуальных и интермедиальных связей.

**Ключевые слова:** современная драматургия, жанр, жанровая трансформация, жанровая конвергенция, жанровая диффузия, интертекстуальность, интермедиальность.

**Vasyliiev E. M. Genre Convergence in Contemporary Drama.** The article is devoted to genre convergence as one of the most widespread varieties of genre transformations in drama at the border of the 20th – 21st centuries. As genre convergence, we understand the process of interaction, convergence, eventually merging of different genres elements in one text. The genre convergence in contemporary drama is the merging of drama, comedy, farce and melodrama elements. The essence of the phenomenon is determined and the difference between the concepts "genre convergence" and "genre diffusion" is established. In contrast to genre diffusion, in the process of which elements of different, polar genres (tragic, comic, farcical) not only interact genre elements that participate in genre convergence, while converging and even merging still keep their autonomy nevertheless.

Unlike genre diffusion, genre elements that are involved in genre convergence, when converging and even merging, still maintain their autonomy. The melodramatic component in the text carries its load and retains its influence on the text and genre nature, comedy and drama perform their own functions.

There you can see convergence of various drama types (epic, lyric), total intertextualisation, intermedialisation of drama piece and also convergence, interaction of different genre elements: comedy, farce, drama, melodrama.

Various manifestations of genre convergence that lead to genre polyphony, a combination of epic and lyrical drama elements, wide intertextual and intermedial links are analyzed on the material of the play by the contemporary German playwright Roland Schimmelpfennig "A woman from past times".

**Key words:** contemporary drama, genre, genre transformation, genre convergence, genre diffusion, intertextuality, intermediality.

Одним із найбільш поширених у сучасній драматургії різновидів жанрових трансформацій слід вважати жанрову конвергенцію. Термін конвергенція (від лат. *convergere* – наблизитися, сходитися) давно прийнятий у ряді наук (математика, біологія, етнографія, філософія, соціологія, мовознавство) для позначення аналогічних процесів зближення, сходження, взаємної подібності. Сутність терміну найвлучніше передає поняття «злиття». Виходячи із цього значення, у 1950-ті роки його почали вживати у суспільно-політичних науках, зокрема, у контексті поступового згладжування відмінностей між капіталістичними та соціалістичними суспільствами. Науково-технічна революція стимулювала конвергенцію ідеологічно протилежних суспільних формацій (В. Росту, Я. Тінберген, Д. Белл).

З 1970-х років це поняття дедалі частіше вживається для позначення інтеграції інформаційних і комунікаційних технологічних пристроїв – комп'ютерів, телефонів, телевізорів. А у 1990-х роках «швидке запровадження Інтернету у повсякденне життя мільйонів людей надало дискусіям про конвергенцію широкий практичний сенс» [1:11].

На межі XX–XXI століть конвергенція почала вживатись у журналістиці, позначаючи процеси, що лежать в основі сучасних змін ЗМІ. Конвергенція – це 1. злиття технологій, що дозволяє різним технічним носіям (кабельним або телефонним мережам, бездротового супутникового зв'язку) доставляти інформацію користувачеві; 2. зближення колись віддалених і роз'єднаних ЗМІ; 3. злиття ринків для різних каналів. Так, завдяки конвергенції виникають нові інтегровані медіажанри. Продуктом телевізійної доби став інфотейнмент (*information + entertainment*), доба

Інтернету створила едютеймент (education + entertainment), канали сучасної інформації породили інфорторіал (information + editorial). «Конвергенція є процесом, який в найближчі десятиліття може повністю змінити не тільки системи засобів масової інформації та комунікації, але й різноманітні, пов'язані з ними індустрії» [1:12].

Поняття конвергенції іноді використовують і в літературознавстві. Так, О. Фрейденберг розглядає теорію конвергенції у своїй фундаментальній книзі «Поетика сюжету і жанру» [5:26–28]. С. Чупринін у своїй книзі, присвяченій поняттям сучасної літератури, відзначає, що «говорити про конвергенцію, розуміючи під нею процеси дифузії, взаємопроникнення різнозорієнтованих імпульсів, а також виникнення гібридних, кентаврничних форм, абсолютно необхідно» [6:225]. Він вважає, що численні явища в культурі є результатом подібних дифузій («Майстер і Маргарита» Булгакова є зближенням класичних реалізму і модернізму, а «Пушкінський дім» Бітова – взаємообміном постмодерністських ідей зі стратегією художнього консерватизму). Окрім того, відзначає С. Чупринін, «суперництво тенденцій до дивергенції (розбіжності) і конвергенції взагалі, мабуть, становить саму сутність літературного і – ширше – загальнокультурного процесу» [6:226].

В літературознавстві останніх років поняття жанрової конвергенції спорадично застосовувалось, проте нами не зафіксовано його вживання стосовно жанрів драми. В монографії О. Зирянова, присвяченій еволюції жанрової свідомості, мова йде про новелізацію лірики, що розуміється як процес, іманентний родовому началу лірики [3:319]. Жанрова конвергенція спирається на підстави, що забезпечують і закріплюють взаємопритягнення лірики й новели: підвищена сугестивність і символістика, стислість, пунктирність сюжету, навантаженість окремої події загальним змістом. О. Зирянов демонструє також процес жанрової конвергенції балади і новели [3:346–370], віднаходить близькість цих жанрів у самій специфіці їх жанрових структур. Характерними рисами балади і новели є «фабульна стислість і розповідний лаконізм, установка на сюжетну захопливість і драматизм дії» [3:348]. Науковець розглянув і шляхи жанрово-родової конвергенції на матеріалі типів ліричного роману.

Г. Коптева досліджує жанрову конвергенцію лірики й епосу в творчому універсумі М. Заболоцького, художній стиль якого вона визначає як ліро-епічний [4]. Ф. Штейнбук студіює конвергенцію тілесних мікропопсів (топос бажань, топос спокусливості тощо) у сучасній світовій літературі [8].

Як слушно зауважує українська дослідниця жанрів лірики О. Юферева, «тенденція до вивчення

кордонів структури жанру, що відображають характер змін, акцентує «трансформаційні» явища: уточнення ознак динаміки жанру крізь призму міжжанрових конвергенцій, визначення модифікацій і їх жанроутворюючого значення, з'ясування смислових «потоків», які впливають на перетворення жанрової системи конкретного історико-культурного періоду, – такі аспекти викликають найбільшу зацікавленість в сучасній науці» [9:53].

**Метою статті** є дослідження специфіки жанрової конвергенції як одного з найпоширеніших різновидів жанрових трансформацій у драматургії на межі ХХ – ХХІ ст. Під жанровою конвергенцією ми розуміємо процес взаємодії, сходження, зближення, зрештою злиття елементів різних жанрів в одному тексті. Щодо драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст., то найбільш плідними випадками жанрової конвергенції є злиття елементів драми, комедії, фарсу, мелодрами. Відразу оговоримо, що поєднання в одному драматичному тексті полярних елементів (трагедія і комедія), що також поширене в драматургії ХХ – початку ХХІ століття, ми відносимо до явища жанрової дифузії.

На відміну від жанрової дифузії, у процесі якої елементи різних, полярних жанрів (трагічне і комічне, трагічне й фарсове) не лише взаємодіють, але й взаємодоповнюються і взаємозамінюються, жанрові елементи, котрі беруть участь у жанровій конвергенції, при зближенні й навіть злитті все ж таки зберігають свою **автономність**. Мелодраматична складова у тексті несе своє навантаження і зберігає своє поле впливу на текст і жанрову природу, комедійне і драматичне відповідно виконують власні функції. Але при взаємодії мелодраматичного, драматичного, комедійного тощо жанр у цілому стає різнобарвним, стереоскопічним, **поліфонічним**. Наприклад, у «мелодрамофарсі» (за авторським визначенням) Неди Нежданой «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів» за мелодрамою «закріплена» сюжетна лінія ліричних стосунків шефа школи блазнів Гордія та інспекторки райвно Соломії, яка має перевірити її діяльність, що вочевидь були зв'язані непростими любовними стосунками у минулому. За фарсом же закріплені численні витівки, розіграші та перформанси учнів школи блазнів, спрямовані насамперед на їхню непрохану відвідувачку.

Жанрова конвергенція нерідко маркується в паратекстуальних елементах драматичного твору. Ярослав Верещак, наприклад, маркує її в самих заголовках своїх п'єс: «Чоловіча комедія з жіночими сльозами» та «Жіноча комедія з чоловічими сльозами». Частіше жанрова конвергенція відбивається у підзаголовках. Ізраїльський драматург Ханох Левін визначає жанр

п'єси «Пакуємо валізи» як «комедія на 8 поховань», а драматичний твір «Якіш і Пупче» називає «сумною комедією». Лідія Чупіс дає визначення «мелодраматичний трагіглюк» своїй п'єсі «Життя на трьох». Віктор Понізов кваліфікує свою драму «Пес Господній» як «трагікомічна мелодрама з присмаком похмілья». «Осінні квіти» Олександрі Погребінської отримали авторську номінацію «комічна драма». Юрій Паскар, наче маючи на увазі жанровий поліфонізм своєї п'єси «YQ», іменує її «поліфонічною драмою».

Яскравим прикладом жанрової конвергенції може слугувати п'єса німецького драматурга **Роланда Шіммельпфенніга «Жінка з минулого»** («Die Frau von früher», 2004). У ній зображено пересічну німецьку оселю (квартира у старому будинку). Подружжя Франк і Клаудія, які пов'язані дев'ятнадцятирічним шлюбом, та їх юний син Анді збираються переїздити. Оселя ця є справжньою пустелею, певна річ, у метафоричному сенсі – адже очевидно, що і між чоловіком і дружиною немає, а скоріш за все, ніколи і не було, кохання; і син є абсолютно чужим своїм батькам та до того ж внаслідок переїзду повинен залишити свою кохану дівчину Тіну. Але пустеля також і в сенсі буквального, оскільки майже всі речі спаковані й вже назавтра всі троє від'їжджають – далеко і назавжди. («В коридорі стоять уже спаковані коробки. Ні меблів, ні картин») (тут і далі цит. за: [7]).

Двері оселі відгороджують «своє», затишне, від «чужого», ворожого; старе, застигле від молодого, нового, вони схожі на домашній митний контроль. Недаремно в авторській ремарці вказано, що у квартирі «чотири двері: двостворчасті вхідні, у ванну, в кімнату сина і в спальню батьків. Можливо, перехід або ще одні двері у вітальню і на кухню». Ці, здавалось, незначні деталі інтер'єру символічні, вони підкреслюють не лише чіткий розділ на своє (замкнене ізольоване життя всередині оселі) і чуже (зовнішній простір), але й внутрішні кордони всередині існування сім'ї. У вхідні двері роздається наполегливий стук. Це – непрохана гостя, «жінка з минулого» Ромі Фогтлендер, яка, виявляється, двадцять чотири роки тому упродовж цілого літа кохалася з Франком, і вони обіцяли любити одне одного вічно. І тепер вона нарешті знайшла його і має лише один намір – нагадати Франку про його обіцянку та виконати свою, тобто забрати його з собою назавжди.

Подібний початок твору Шіммельпфенніга, на перший погляд, нагадує **комедію**. Це відзначали різні театрознавці. Наприклад, Дітмар Шмідт зауважує, що «в усякому разі на початку це комедія. Одна з численних комедій про стосунки всередині любовного трикутника» [10]. Підтвердженням комедійності на початку «Жінки з

минулого» Д. Шмідт вважає ляпаса, що отримує від своєї дружини Франк. Хотілось би лише уточнити, що ці ляпаса, які повторюються наприкінці першої і другої сцен, а також на початку четвертої сцени, є навіть свідченням елементів **фарсового** характеру. Недаремно інший німецький театральний критик Ульріх Вайнцірль порівнює початок «Жінки з минулого» з манерою Фейдо [11] – французького комедіографа, що уславився передусім своїми фарсами.

Однак для драматургії ХХ – початку ХХІ століття ця ситуація зовсім не нова, скоріше, типова, або ж навіть архетипова і, головне, не така вже й комедійна. Адже чимало жінок та чоловіків «з минулого» порушували спокій та мирне життя героїв-обивателів. Згадаймо Клер Цаханасян з трагічної комедії Фрідріха Дюрренматта «Гостина старої дами». Ця «найзаможніша жінка світу», що після сорока років відсутності прибуває до рідного Гюллена, пропонує мешканцям заштатного міста мільярд за вбивство Альфреда Ілля, котрий колись розчавив їх любов. Або ж «п'єсу-романс» «Санта-Крус» Макса Фріша, де у похмурий замок проникає пірат-романтик Пелегрін, який сімнадцять років тому кохав його нинішню володарку Ельвіру. Чи, скажімо, драму Гарольда Пінтера «Кімната», в якій замкнені у своєму обмеженому «світі-кімнаті» підстаркуваті Роз та Берг відчувають загрозу і небезпеку ззовні. Сюди ж належать також містичні «непрохані» в «театрі мовчання» Моріса Метерлінка («Непрохана», «Сліпці», «Гам, усередині»), які сіють смерть і перетворюють людей на безмовних, заціпенілих від жаху перед Невідомим маріонеток.

Проте подібну ситуацію можна вирішувати на театральному кону в різних жанрових і стилевих площинах, шукати відповіді у традиційному реалістичному, соціально-психологічному театрі, або ж залучати екзистенціальну модель свободи вибору; трактувати «візит дами» з минулого як вторгнення у життя абсурду або ж здійснювати пошук у вимірах естетики сучасного постдраматичного театру. Шіммельпфенніг намагається органічно сплавити різні, подекуди полярні і на перший погляд несумісні театральні концепції й жанрові форми. Адже в його драмі «Жінка з минулого» знаходиться місце як поважній, навіть дещо архаїчній традиції (театр побутовий, реалістичний), так і не менш поважному театральному авангарду, що встиг перетворитися на класику (естетика Антонена Арто, епічний театр Бертольта Брехта, театр абсурду). Але головне, що стилістика твору не є еkleктичною (хоч добою постмодерну можна виправдати і будь-яку еkleктику), а гармонійною, і різні стилістичні тканини – насамперед, традиція та авангард – вплетені одна в одну майстерно й органічно.

Зауважимо, що вперше в Україні «Жінка з минулого» було поставлена на сцені Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру у листопаді 2006 р., постановку здійснив один із найбільш визначних режисерів сучасності Олександр Дзекун. Надзвичайно показово, як режисер-постановник не лише коректно підійшов до жанрової та стилізованої конвергенції вихідного драматичного матеріалу, але й поглибив деякі мотиви й поетикальні риси п'єси Шіммельпфенніга. Наприклад, знамениті брехтівські пісні-зонги, що покликані «очужувати» дію, коментувати її, проливати світло на характери дійових осіб та узагальнювати сенс твору, безперечно нагадували у виставі пісні у стилі реп (автором текстів до яких є, до речі, сам О. Дзекун), котрі виконувались молодими героями і проголошувалися безпосередньо в зал. А реп-група з чотирьох виконавців (відсутня у тексті драми) нагадувала осучаснений Хор – невід'ємний елемент давньогрецького театру. Цю давню театральну форму (хор спочатку був головною дійовою особою античної драми, активно втручався у події, коментував їх, щось радив героєві) також відродив у ХХ столітті Брехт, у сучасному театрі модернізований хор (його знайдемо, скажімо у Жана Ануя в «Антигоні», у Макса Фріша в «Бідермані і паліях», у Тормуда Скагестада в «Місті у моря», у «Чужих тілах» Юлії Голевінської) є не тільки певним посередником між глядачами і персонажами п'єси. Він, зокрема у «Жінці з минулого», сприяє тому, щоб захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами конфлікту, тобто «тим, як відбувається».

У «Жінці з минулого» сам драматург постійно звертається до естетики **епічного театру**, теоретиком і творцем якого був Бертольт Брехт, що від нього у сучасному театрі іде традиція знищення четвертої стіни і відштовхування від системи «перевтілення» К.С. Станіславського. Елементи епічної драми проявляються у тексті Шіммельпфенніга насамперед у монологах Тіни. В ряді епізодів (епізоди 3, 5, 10, 12.4, 18) Тіна виконує роль своєрідного наратора, вона повідомляє про залаштункові події драми, промовляючи свої монологи безпосередньо до глядача:

*ТІНА. Ми з Анді... Вечір теплий... Наш останній вечір. Осіннє сонце уже хилиться до заходу, і ми... ми не хочемо додому, не можемо розлучитися, але завтра він зі своїми батьками їде звідси, і дуже далеко. Ми любимо один одного. Він мій друг, мій перший друг. Я не хочу, щоб він їхав. Але все вже зроблено, батьки упакували все речі, і це наші останні хвилини. Ми сидимо на схилі перед будинком і не знаємо, що сказати: я люблю тебе, я ніколи тебе не забуду, залишися зі мною, що ж це*

*буде, ти ... Ми сидимо нагорі на схилі, як зазвичай, як це часто бувало, і бачимо жінку в плащі, як вона підходить і дзвонить у двері. Що ж з нами буде? Не знаю. Гадки не маю. Я тримаю його за руку, або він мене, ми сидимо й не знаємо, як далі бути.*

Проте ці й подібні безумовно епізуючі елементи драматичного тексту несуть також і ліричне навантаження. Адже Тіна не стільки інформує читача про події, скільки ділиться своїми **ліричними** переживаннями, емоціями, тривогами. Її монологи не стільки є сюжетними, подієвими, скільки замальовками, враженнями від тієї чи іншої події. Вони мають радше імпресіоністичний характер. Отже, епічні елементи мають яскраве ліричне забарвлення, і вкотре доводиться констатувати, що у сучасному драматичному тексті компоненти епічного театру поєднуються з елементами ліричної драми.

У подібній «ліро-епічній» ролі виступає і Анді. Одного разу драматург також відводить йому роль наратора (епізод 7), щоправда він промовляє свій монолог у присутності батька й матері. І у цьому монолозі є не лише зізнання у тому, що вони з Тіною раптом почали жбурляти камінням у Ромі, але й елементи поетичного тексту. В ньому наявні схожі з ліричними переживаннями Тіни почуття й емоції: *«Сьогодні у нас останній день, сонце уже на заході, й тут жінка... ця жінка виходить з дому ... І не знаю чому, але вона злить нас, щось в її манерах, в ході... не знаю що, якийсь неспокій ... але нас зло бере, ми відчули це одночасно... І тут Тіна хапає камінь і кидає їй услід, хибить, двічі... Далеко, не дістати, – подумав я і теж кинув. Але камінь, немов притягується нею, наздоганяє її, в той момент, коли вона відвертається, і точно потрапляє в голову. Жінка впала і більше не встала»*. Зауважимо, що навіть злочинне кидання камінням (Анді певен, що вбив жінку, хоча та невдовзі оклигала) герой пояснює почуттями: *«ми відчули це одночасно»*.

Особливо яскраво ліричне начало проявляється у сцені 12.3, коли Анді на прохання Ромі описує свою кохану дівчину Тіну. Цей опис звучить як ліричний твір, у якому поєднується поезія і живопис, що робить цей монолог прикладом **екфрасису** в драматичному тексті: *«Я розмалював би всю стіну будинку, всі паркани її фігурою. Намалював би на стіні ліс, з якого виникало б її тіло: коріння, гілки, листя, все живе, нетлінне, що росте на очах. Тіло її було б на стіні з блакитних листочків, гнучке, на доріжці. Стіна, і ліс, і її тіло темне, променисте. Такий би я мав намалювати її. А це звірі, голоси. Несподіваний світло-зелений колір, як коли я прокидаюся з нею поруч. А далі – глибока чорнота. Тигри, папуги – місце, якого і існувати не може. Сум'яття, краса, чорнота, яка разом з тим і є її тіло. Чорнота, в якій не можна жити. Кілька сонячних променів падають на озеро.*

Там хтось пливе. Їх двоє. Ось що треба було б намалювати на стіні – коріння, риби. Все це – тіло моєї подружки, її юність і все, що ще до неї прийде: інше життя, інші чоловіки, діти. Те, як вона рухається. Настінний живопис, що складається тільки з лісу, стіна, заповнена лісом, з прогалинами, в яких подекуди, високо-високо, хтось прорубав крихітні вікна» Коли ж Анді на прохання Ромі описує обличчя Тіни, він створює портрет у стилі поетичної біблійної «Пісні над Піснями»: «Обличчя – це небо. Небо над будинком, над стіною. Димові труби – шия. Хмари – волосся, а небо – незбагненим чином її прозорі очі».

Із інших художніх контактів «Жінки з минулого» слід відзначити інтермедіальне зближення її театральної мови з мовою сучасного **кінематографу** – також конвергенцію, але вже не жанрову, а міжвидову, трансмедійну. Це, зокрема, проявляється у ситуації подвійного повтору (тобто своєрідного прокручування назад «плівки») сцени появи Ромі в оселі Франка і Клаудії, причому «другий дубль» охоплює події «за десять хвилин до цього», як пояснює драматург у ремарці. Так само, наприклад, перед початком епізоду 11 слідує авторська ремарка «за два дні до цього». Подібні ретроспективні прийоми залюбки використовують кінорежисери: від Курасави і Фелліні до Тарантіно і Тиквера, але цікаво, що ця поетика «дублів» та програвання-прокручування ситуацій приходить і в драматургію («Біографія» Макса Фріша, «Чайка» Бориса Акуніна).

У виставі О. Дзекуна інтермедіальні контакти зі світом кіно були не редуковані, а марковані ще відчутніше. Особливо помітною модель «театр+кіно» стає у фінальній сцені, коли Тіна коментує жахливий кінець п'єси, порівнюючи його не тільки з «сюр-жахом» Сальвадора Далі «Палаючий жираф», але і з фільмами кінокороля жахів Тарантіно. Героїня також озвучує непритаманні театральній традиції... фінальні титри: «у головних ролях...», «режисер-постановник» і, нарешті, промовляє кіношне «The End», що збігається із кінцем вистави. Усього цього немає в тексті драми Шіммельпфенніга.

До того ж Тіна розповідає про похід разом із Анді в кіно (епізод 10): «А фільм був про одну жінку, котра мала знайти ящик Пандори, перш ніж він потрапить до рук чоловіка, який стане загрожувати цим ящиком всьому світу. Полювання йде по всіх континентах: з Греції в Англію, через Росію, Китай аж до Африки, яка колись була людства. Ми подорожуємо з героїнею на підводних човнах, мотоциклах, джипах, з парашутами, на кораблях, конях і гвинтокрилах».

Важливе місце у тексті драми посідає також інтермедіальний зв'язок із **музикою**. Музика виконує у «Жінці з минулого» не просто допоміжну, супроводжуючу, фонову роль. Вона по

суті перетворюється на ще одного актора. Музичним лейтмотивом є пісня Джона Леннона і Пола Маккартні «I will»: «Who knows how long I've loved you You know I love you still...» («Хто знає, як довго вже тебе кохаю/ Ти знаєш, все ще я тебе люблю...»). Вона символізує минуле кохання Ромі та Франка, а також знаменує зближення «жінки з минулого», колись молодої і понині люблячої, з юним і дуже схожим на колишнього Франка його сина Анді. Ромі спокушує Анді, після чого вбиває – також за зраду коханню. Адже Анді за хвилину до пристрасного поцілунку з Ромі клявся у вічному коханні до Тіни.

Режисеру О. Дзекуну у виставі вдалось органічно поєднати кілька різнорідних, здавалося б, несумісних музичних тем. Це «Патетична симфонія» Бетховена, лірична мелодія А. Шонберга та вищезгадана «бітловська» пісня. Уже на самому початку спектаклю у знаменитую симфонію Бетховена вплітається голос Пола Маккартні. І в кожній музичній темі «Жінки з минулого» – своє коло, своя прив'язка. «Патетична симфонія» підкреслює трагічне начало п'єси, вторгнення фатальних, містичних сил у буденну дійсність; а чудовий лірико-драматичний мотив Шонберга є насамперед темою головного героя і говорить про неможливість повторити і відродити померле почуття.

Жанрове і стильове навантаження несуть і образи дійових осіб «Жінки з минулого». У їхній поведінці, взаємостосунках, внутрішніх переживаннях проступають риси любовної комедії, сімейно-побутової драми, мелодрами. Характер Клаудії побудовано за допомогою сухуватого, поміркованого малюнка, зовні стримано. Вона утвердилась у своєму філістерстві і занадто здоровому глузді. Клаудія, безперечно, викликає почуття природної антипатії. Проте у певні моменти читач або глядач здатний поспівчувати Клаудії, яка намагається зберегти – так, наскільки вона здатна, – свій (нехай і обмежений) світ, затишок і рівновагу: «Дев'ятнадцять років подружнього життя скріплюють намертво. Не розірвати... Вони скріплюють міцніше, ніж якась одне літо».

Франк – це стомлений, слабкий чоловік, що понад усе цінує спокій своєї оселі-пустелі, однак назавжди втратив можливість любити і, головне, не відчуває потреби у цьому почутті. Слабкість і малодушність Франка особливо ефектно проявляється у сцені його зречення. Коли Ромі, яка нарешті залишилась із ним наодинці, вимагає, аби Франк вимовив, що «краще б усіх цих років не було: ні дружини, ні сім'ї, ні сина», після вагань він таки промовляє ці слова тремтячим, боягузливим голосом, зі слізьми на очах.

Проте Ромі карає його не за цю слабкість – карає передовсім за втрату пам'яті. Спочатку, коли

вона постукала до нього, він взагалі не впізнав ту, якій клявся колись у вічному коханні. Але це ще нічого, це ще можна пробачити. Та от коли Ромі виявляє, що він не зберіг аніяких спогадів про те літо, що Франк не пам'ятає «ту пісню», що співав їй (“I will”), не пам'ятає, як називався «той парк», а врешті-решт, забув про її подарунок («Так давно це було, – виправдовується Франк, – Не можу я перескочити через весь цей час»), жінка з минулого виносить йому вирок: «Значить, ти не підеш зі мною... я зараз одна вийду звідси, а ти один залишишся тут. Ні з чим». І цей жорстокий вирок звучить надзвичайно переконливо і справедливо. Образ Ромі, безумовно, найскладніший у творі. Він не знає меж ні у високій патетиці, ні у гострій характерності, проявляє себе і у дитячому наїві, і в пораненій гордості, і у пронизливому болі, і у жадабні помсти. Можна констатувати, що Ромі являє собою втілення властивих усьому тексту п'єси процесів жанрової конвергенції.

Наскрізним символом у „Жінці з минулого” стає *камінь*. Каміння висипається з переповненої коробки, і серед нього Франк і Клаудія знаходять по „курячому богу”, крізь дірку якого можна побачити минуле або майбутнє (залежно від того, яким боком повернути, уточнює Франк); камінням за лаштунками драми жбурляють у Ромі Анді з Тіною, і син ледь не вбиває жінку (це вже нагадає євангельські слова «хто з вас без гріха, нехай перший кине в неї камінь...»). У виставі Олександра Дзекуна камінці також кидає до ніг подружжя прибула Ромі, що може нагадати біблійні вислови про час розкидати і час збирати каміння. Взагалі кожна річ на сцені у постановці О. Дзекуна оживлена, одухотворена певною ідеєю, виростає до розміру багатогранного символу. Двері зі сталі уособлюють кордон між своїм і чужим, два глобуси можуть бути потрактовані як співіснування двох несумісних, паралельних, взаємовідчужених всесвітів (світу минулого і теперішнього насамперед для Франка і Ромі, життя старого і нового покоління), іграшковий автомобіль символізує зовні щасливе і радісне дитинство молодого героя.

У заключній сцені розкривається у всій повноті сенс *античного* інтертексту драми. Адже звістка про те, що Клаудія загорілася від подарунку Ромі (у сценічній редакції Дзекуна зроблено акцент на *грецьке* вбрання (пеплос) – воїстину, «бійтесь данайців») вказує на перегук драми Шіммельпфенніга з трагедією Евріпіда «Медея». Медея, палаючи від ревності і жадабні помсти, надсилає у подарунок коринфській царівні, яка «перехопила» в неї колишнього аргонавта й батька Медейних дітей Ясона, отруєне весільне вбрання, і та гине у страшних муках. Отже, у люблячій жінці з минулого прокидається Медея. Тіна розповідає, як зайнялася Клаудія: «в той момент, коли вона

*опускає руку в пакет, (принаймні, так це виглядає через вікно), її пальці, руки, плечі раптом займаються вогнем. Вся фігура жінки в спальні охоплена вогнем. Вона горить, горить все її тіло, горить неймовірно швидко і моторошно... Здається, вона навіть не в змозі закричати, за закритими вікнами мені нічого не чути, але рот її відкритий, болісно розкритий...»*

Показово, що античні мотиви звучать упродовж всієї дії п'єси. Тіна порівнює власний будинок з «античним надгробком» (епізод 10). А персонажі сучасного фільму, який вона дивилась із Анді, знаходились у пошуках «ящика Пандори» з античної міфології.

Про те, що люблячої слід стерегтися, сигналізує ще один інтертекстуальний зв'язок «Жінки з минулого». Коли в заключній сцені Тіна повідомляла про смерть Анді і згадувала про синці та криваві сліди на шії свого коханого (до речі, Ромі душить юнака за допомогою пластикового пакету просто на сцені), згадується новела Проспера Меріме «Венера Ілльська». У цьому напівмістичному творі чорна статуя задушила молодого Альфонса Пейрорада, покаравши того за легковажність (напередодні він надягнув їй на палець весільну обручку) і цинічний меркантильний вступ до шлюбу з розрахунку і без кохання. На статуї бронзової Венери містився напис – CAVE AMANTEM, у перекладі з латини бережись люблячої. Ромі теж карає юного героя – передусім за таку ж зрадливість своїй коханій Тіні, адже він назавжди залишає її, хоча й обіцяв тій (як колись Франк клявся Ромі!) любити її вічно, та певен, що це «не має значення». «Бережись люблячої!» Вона може помститися не тільки за своє, але й за будь-яке зруйноване, розчавлене, вбите кохання!

Авторське жанрове визначення у творі Шіммельпфенніга відсутнє. Проте в її жанровій природі відбувається конвергенція відразу кількох жанрових елементів: комедії, фарсу, драми, мелодрами, трагедії. Дітмар Шмідт зауважує, що Шіммельпфенніг, перемикаючись між часами і поколіннями, начебто хотів грайливо узаконити свої перемикання між театральними жанрами. Адже п'єса розпочинається з ситуацій, які можливо знайти в легкій комедії, тому фарс, що шкребе минуле, стає драмою помсти, заснованої на стародавніх моделях. Ряд частин з цього набору взято з грецької міфології, вони закликають до віри в долю і водночас руйнують її» [10]. Ульріх Вайнцірль наголошує, що комедія, що розпочинається у дусі комедій Фейдо, перетворюється на трагедію. Він же зближує п'єсу із драмою абсурду: «він (Шіммельпфенніг – С.В.) пише так, ніби абсурд стає нормою. У чому він не такий вже далекий від істини. Абсолютне колапсує в абсолютну відносність» [11].

Проте не всі оцінки жанрів, що беруть участь у процесі жанрової конвергенції драматичного твору Шіммельпфенніга, є коректними. Ось що, наприклад, пише про «Жінку з минулого» німецький оглядач з «Байрішес Штаатсшауспіль»: «Нова робота Роланда Шіммельпфенніга віртуозно сполучає дотепний лаконізм діалогічної п'єси із рисами грецької трагедії і водночас із сучасним детективним жанром» [2:8]. Втім, із чим точно не можна погодитись, так це із «детективним жанром». Адже у центрі детективу (від англ. to detect – розкривати, шукати, викривати) знаходиться процес розслідування злочину та ідентифікації злочинця. Цей метажанр присвячений логічному й послідовному розкриттю обставин таємничої події. У «Жінці з минулого» є тільки «таємнича подія», але ніякого «розкриття» її обставин, певна річ, немає та й не повинно бути.

У жанровій номінації п'єси Шіммельпфенніга був би цілком доречний епітет «містичний», адже сама постать головної героїні, жінки з минулого, не виключає можливості тлумачити її образ не як реальну постать, а метафору совісті героя, або ж певну примаду, галюцинацію, одне слово, дещо містично-таємниче. Думається, коректно було б визначити жанр «містична драма» або ж, зважаючи на комедійний початок і фінальний «танець смерті» – «містична трагікомедія».

Отже, жанрова конвергенція у п'єсі Роланда Шіммельпфенніга призводить до жанрового поліфонізму, в якому представлені чи не всі основні традиційні жанри драматургії: комедія і фарс, драма і мелодрама, трагедія і містерія. У той самий час кожний з них, зближуючись із іншим, зберігає свою автономію, так що можна твердити про постмодерністський жанровий колаж. Окрім того, «Жінка з минулого» репрезентує поєднання елементів епічної та ліричної драми, які, на відміну

від компонентів окремих жанрових структур, перебувають у більш динамічному конвергенційному стані. До того ж поетика драми Шіммельпфенніга визначається широкими інтертекстуальними («Медея» Еврипіда, «Венера Ільська» П. Меріме) та інтермедіальними (естетика кінематографа, екфрасис, музичний лейтмотив “I will” Леннона і Маккартні) зв'язками.

Сказане про особливості твору німецького митця характерне й для усієї сучасної драматургії. У ній спостерігається злиття різних типів драми (епічна і лірична), тотальна інтертекстуалізація та інтермедіалізація драматичного твору, а також зближення і взаємодія різноманітних жанрових елементів: комедії, фарсу, драми, мелодрами. Прикладами можуть слугувати п'єси британців Тома Стоппарда («Індійська туш», «Рок-н-ролл») та М. МакДонаха («Людина-подушка», «Каліка з острова Інішмаан»), французів Еріка-Еммануеля Шмітта («Гості», «Загадкові варіації») та Ясмін Реза («Бог різанини»), ізраїльтян Йосефа Бар-Йосефа («Важкі люди») та Ханоха Левіна («Пакуємо валізи»), швейцарця Лукаса Берфуса («Тест»), серба Небойші Ромчевича («Парадокс»), поляка Януша Гловацького («Полювання на тарганів»), білоруса Андрія Курейчика («Скорина», «Стариган із крилами»), російських драматургів Людмили Петрушевської («Чоловіча зона»), Миколи Коляди («Полонез Огінського»), Олексія Слаповського («Від червоного пацюка до зеленої зірки»), Василя Сігарева («Пластилін»), українських митців Олександри Ірванця («Електричка на Великдень», «Якось в Америці»), Ярослава Верещака («Стефко продався мормонам»), Неди Нежданої («Химерна Мессаліна», «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів»), Олександри Погребінської («Осінні квіти»), Юрія Паскаря (“YQ”).

## Література

1. Вартанова Е. Л. К чему ведет конвергенция СМИ? / Елена Леонидовна Вартанова // Информационное общество. – 1999. – Вып. 5. – С. 11–14.
2. Васильев С. «Бережись закоханої!» / Євген Васильєв // Кіно-Театр. – 2007. – № 2. – С. 6–8.
3. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / Олег Васильевич Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. – 546 с.
4. Коптева Г. Г. Эпические интенции в творчестве Николая Заболоцкого: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Галина Геннадьевна Коптева. – Барнаул: Алтайская гос. пед. академия, 2011. – 205 с.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н В. Брагинской / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М.: Лабиринт 1997. – 448 с.
6. Чупринин С. Конвергенция в литературе / Сергей Чупринин // Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
7. Шіммельпфенніг Р. Жінщина із прошлых времен: п'єса / Роланд Шіммельпфенніг; пер. с нем. А. Рыбиковой / Режим доступу до ресурсу: // <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shimmelpfennig>
8. Штейнбук Ф. М. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі / Феликс Маратович Штейнбук. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.

9. Юферева Е. В. Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века. [монографія] / Е. В. Юферева. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 408 с.
10. Schmidt D. Mülheim Theaterstage. Stücke. 2005 [Електронний ресурс] / Dietmar N. Schmidt – Режим доступу до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/ru5049595.htm>
11. Weinzierl U. “Die Welt”, 14.09.2004 [Електронний ресурс] Weinzierl Ulrich / Режим доступу до ресурсу: // <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/de5049595.htm>

#### References

1. Vartanova, E. L. (1999) K chemu vedet konvergentsiya SMI? Informatsionnoe obschestvo [What is the convergence of the media doing? Information Society]. No. 5, pp. 11–14.
2. Vasyliiev, Ye. (2007) Berezhys zakokhanoi! Kino-Teatr [Beware of the lover]. No. 2, pp. 6–8.
3. Zyryanov, O. V. (2003) Evolyutsiya zhanrovogo soznaniya russkoy liriki: fenomenologicheskii aspekt [Evolution of the genre consciousness of Russian lyrics]. Ekaterinburg: Izd-vo Uralskogo un-ta. [in Russian]
4. Kopteva, G.G. (2011) Epicheskie intentsii v tvorchestve Nikolaya Zabolotskogo [Epic intentions in the works of Nikolai Zabolotsky]. [PhD Thesis]. Barnaul: Altayskaya gos. ped. akademiya. [in Russian]
5. Freydenberg, O. M. (1997) Poetika syuzheta i zhanra. Podgotovka teksta, spravochno-nauchnyiyy apparat [Poetics of the plot and genre. Preparation of the text, reference and scientific apparatus]. Moscow : Labirint. [in Russian]
6. Chuprinin, S. (2007) Konvergentsiya v literature [Convergence in literature]. Moscow : Vremya. [in Russian]
7. Shimmelpfennig, R. Zhenschina iz proshlyih vremen: pesa [A woman from the past: play]. [Electronic source] Available at: <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shimmelpfennig>
8. Shteynbuk, F. M. (2014) Konverhentsiia tilesnykh mikrotoposiv u suchasniy svitovii literaturi [Convergence of bodily microtoposes in modern world literature]. Kyiv : Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian]
9. Yufereva, E. V. (2014) Dinamika periferiynyih zhanrov v russkoy poezii vtoroy poloviny XIX veka [Dynamics of peripheral genres in Russian poetry of the second half of the nineteenth century. Monograph]. Kyiv : Vidavnychiy dim Dmitra Burago. [in Russian]
10. Schmidt, D. Mülheim Theaterstage. Stücke. 2005 [Electronic source] Available at: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/ru5049595.htm>
11. Weinzierl U. “Die Welt” [Electronic source] Available at: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/smp/de5049595.htm>

УДК 821.133.1.09 '18'

### Д. І. Дроздовський

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

#### Соціальні проблеми англійського «академічного роману»: історична ревізія піджанру

---

**Дроздовський Д. І. Соціальні проблеми англійського «академічного роману»: історична ревізія піджанру.** У статті окреслено діахронічну трансформацію, що в історії англійської літератури ХХ століття відбувається з таким романним піджанром або жанровим різновидом, як «академічний роман» («campus novel»). Проаналізовано ключову проблематику творів, які належать до цього жанрового різновиду, зокрема романи Дороти Саерс, Івліна Во, Чарлза Персі Сноу, Джона Вейна, Казуо Ісігуро. Визначено ключові епістемологічні проблеми, експліковані у творах англійської літератури, написаних як «campus novel». Зосереджено увагу на взаємозв'язках «campus novel» із соціальним і соціально-політичним романом, у якому в сатирично-іронічному ключі оприявлено різні політичні вади й суспільно-психологічні комплекси, які традиційно пов'язують із британським суспільством. Окрему увагу приділено стереотипним формам сприйняття одними соціальними прошарками інших. Наголошено на виявах критики університетської освіти. Акцентовано на протистоянні між представниками гуманітаристики та точних наук («sciences»), що знаходить широку репрезентацію в англійських «campus novels». Визначено філософсько-світоглядні й суспільно-політичні основи такого конфлікту, що проходить через історію англійської літератури ХХ-ХХІ ст. і знаходить особливу реактуалізацію у творах британського пост-