

МОДЕРНІЗМ VS ПОСТМОДЕРНІЗМ: ПОШУКИ ВТРАЧЕНОГО ЗНАЧЕННЯ У ТВОРАХ Е.ОЛБІ

Едвард Олбі є однією з яскравих постатей американської літератури та зокрема драматургії ХХ – ХХІ століть. Його доробок налічує близько 30 п'єс, більшість з яких було з успіхом інсценовано та опубліковано. Тому інтерес вітчизняних та зарубіжних учених до творчих здобутків Олбі та їх особливостей не згасає. Зокрема наукові розвідки українських дослідниць Н. Висоцької, Т. Денисової, російських учених Б. Гіленсона, М. Кореневої, В. Павермана, Г. Коваленко, С. Казакова, зарубіжних науковців К. Бігсбі, Г. Блума, А. Паоуччі, Т. Адлер висвітлюють художні та тематичні особливості ранніх п'єс та деякі аспекти творчості Е. Олбі. П'єси написані в період розквіту абсурдизму було досліджено досить ґрунтовно, хоча поза увагою науковців все ще залишаються п'єси кінця ХХ початку ХХІ століть.

Постмодернізм наклав свій відбиток на творчість Олбі, хоча її не можна віднести до суто постмодерністського канону через потужні впливи інших художніх напрямків. Та й навколо терміну “постмодерністська драма” продовжуються активні дебати. С. Уотт використовує термін через похилу лінію (postmodern/drama), говорячи, що ясно одне: “постмодерністський театр розпочався із п'єсою “Чекаючи на Годо”, або у період одразу після неї та течії абсурдизму, або його не було взагалі” [13, 26]. Інший автор – Р. Сімард – пише, що “в історії сучасної драми Пінтер і Олбі входять до першого покоління постмодерністів, перехоплюючи лаври у Беккета, останнього із модерністів” [12, 25]. Вивчення розвитку і специфіки постмодерністського театру – це окреме дослідження, а ми звернемося до деяких його особливостей у пізніх творах Олбі.

Найяскравіше постмодернізм проступає у таких драмах, як “П'єса про шлюб”, “Три високі жінки”, “Фрагменти”. Н. Дженкес пише, що “у цих трьох п'єсах проявляється енергійна напруга між постмодерною самоіронією та переглядом цінностей і старими добрими цінностями модернізму” [8, 107].

Дружина Джиліан у “П'єсі про шлюб” – це автор-постмодерніст, яка занотовує усі випадки своїх статевих зносин із чоловіком у “Книзі днів”. З одного боку, книга виконує функцію, подібну до записів Креппа у Беккета, проте в Олбі вона має виражені ознаки постмодерного продукту. Коли Джиліан читає вголос уривки зі своєї книги-щоденника, чоловік відзначає, що один фрагмент нагадує за стилем Гемінґвея, інші – Джеймса, Лоуренса. Тобто у стислій формі Олбі представляє здобутки західної літератури, створює “велетенський склад-архів, де можна знайти і еkleктично поєднати різні стилі

та ідеї, виплекані відомими діячами минулого. Отже, це явний зразок комодифікації культури” [8, 109].

У “Трьох високих жінках” проходить перегляд цінностей, ми спостерігаємо відмову від критики та осуду. Постійно відбувається зміщення моральних цінностей, і тільки час може виступати верховним суддею. Крім того, леді “А” виконує роль ненадійного оповідача, а вся історія – це пародія на суб’єктивне самовдоволення (зауважимо, що у першій дії кожен скаржить на своє життя, а в другій говорить про найщасливіший момент у теперішньому). Ще один важливий елемент – це постмодерністське розщеплене, множинне і суперечливе “Я” та відсутність цілісності ідентичності. Саме таким є персонаж леді “А” (сума А, В і С). Вісім голосів у “Фрагментах” також можна розглядати як прояви одного розпорошеного “Я”.

П’єса “Фрагменти” порушує умовності драматичного жанру, тому Олбі пише у вступі пояснення-виправдання: “Фрагменти” – це п’єса: вона виглядає, як п’єса, звучить, як п’єса, ставиться, як п’єса, проте бентежить, що велика кількість критиків (поспішу уточнити – не глядачів) заявили, що це не п’єса у їхньому розумінні поняття, тому нею і не є. Хоча, мені здається, це їхня проблема – критиків – я вирішив назвати цей твір “a sit-around”¹, хай вони самі розбираються, що це означає” [1, 386]. Про таку свободу дій говорив і Ж.-Ф. Ліотар: “Художник або автор постмодерніст схожий на філософа: його текст, його твір, у принципі, не слідує встановленим правилам, і їх не можна оцінювати за допомогою певних підходів, застосовуючи знайомі категорії для аналізу тексту чи твору. Адже твір мистецтва сам шукає такі правила і категорії. Тому художник і письменник працюють без правил, для того щоб сформулювати закони того, що буде зроблено” [9, 81]. Річ у тім, що Олбі дає акторам свободу рухатися сценою, як вони хочуть і вважають за потрібне, зображувати тих, ким вони є, тобто установка драматурга – “хай вистава самостійно вибудовує напругу і набуває кінцевої форми” [1, 387]. Вісім осіб (чотири чоловіки і чотири жінки, без імен, віком від 25 до 65 років, серед яких один афро-американець) сидять півколом і розмовляють, іноді вони встають, ходять, збираються групами на свій власний розсуд. Постмодерний текст вітає і заохочує зовнішні впливи, що для драми особливо природно, оскільки це творчий продукт багатьох людей – автора, режисера, постановника, акторів, глядачів та ін. Як пише К. Шмідт, у драмі це відбувається невимушено, тому що драма, із її трансформацією тексту на сцені, за самим своїм визначенням є змішаною художньою формою [11, 21]. Крім того, у постмодерній драмі особистість актора не приховується, а може навіть протиставлятися ідентичності його героя, що якраз і відбувається у “Фрагментах” [11, 55].

Із самого початку драми проявляється її метатеатральність: п’єсу розпочинають слова найстаршого чоловіка: “Ну, що ж, почнемо? (до глядачів) Фрагменти; дія перша” [1, 389], а у середині він оголошує: “Час для антракту”

¹ Дослівно: “сидіння колом” або “сидіння без діла”.

[1, 430]. Пізніше цей же чоловік пригадує аукціон знаменитостей, на якому був “Едвард Олбі, автор цієї драми” [1, 396]. Потім один із персонажів розповідає свій сон, у якому він побував на експериментальній виставі, що нагадувала, можливо, твори Річарда Формана, і у ній безіменні персонажі надзвичайно повільно рухалися сценою. У пізніх роботах Олбі, ще більше, ніж раніше, дійові особи у виставі повністю свідомі того, що вони грають у театрі для глядача і навіть не намагаються це приховати чи створити ілюзію дійсності. Персонажі не стільки переживають емоції, скільки їх описують. Увага драматурга до мови, її нюансів та потенцій, часто виявляється вищою, ніж увага до характерів. Але й образи Олбі не вписуються у традиційні рамки. Звичайно, у них є свої історії, багате минуле, але “він використовує методи, які не спрямовані на те, щоб викликати емпатію; він просить нас будувати взаємозв’язки із протагоністами не стільки через їх емоційний вплив на нас, скільки через власну риторичну п’єсу, частиною якої вони є” [2, 157].

Сюжету у “Фрагментах” у традиційному розумінні немає. Це мозаїка з історій різної тональності, тематики, обмін думками і спогадами. Розмову починають із пригадування прислів’їв – кожен по-черзі називає вираз, а інші можуть його уточнювати і коментувати. Молодий чоловік читає свій вірш “Вправи” і перепитує у кінці: “Думаєте, це допомогло?”, на що йому відповідають по-різному: “Жінка 4: Поезія допомагає непомітно: ми думаємо, що нічого не сталося, а потім – бабах! Чоловік 4: Я думаю, це допомогло, дуже допомогло” [1, 395]. Серед безлічі інших історій ми чуємо трагікомічний опис жінки, як вони з чоловіком ховали свого улюбленця-собаку, а його заморожений труп не поміщався у яму через довгий хвіст. Молодий чоловік (Чоловік 1) розповідає про те, як із самого дитинства він викликав бажання, і наводить довгу історію із сексуальним відтінком про сусіда-вуайериста. Афро-американець гірко відказує, що його ніколи ніхто не хотів, крім поліції. Коли оповідачі завершують, то відбувається обмін враженнями, який часто перетворюється на пародію, не зважаючи на те, на скільки зворушливою та відвертою була історія. При цьому уїдливі репліки виголошують як слухачі, так і самі оповідачі:

“Чоловік 2 (пародіює): Люди мене хочуть, завжди мене хотіли.

Жінка 1 (пародіює): Коли я був немовлям, від мене не могли відірватися [...].

Жінка 1: Візьміть мене! Візьміть мене!

Чоловік 2: Якимось жив чоловік, який любив свою доньку.

Жінка 1: О-о-о-о!

Чоловік 1: Ну, ну, хватить!

Чоловік 2: Я помітив, що ти помітив, як вона мене збуджує.

Жінка 1: О-о-о-о!” [1, 436-437].

Розказані історії сповнені смислу для самого оповідача, хоча інші його не завжди розуміють. Слухачі можуть сміятися із слів, за якими прихований біль і розчарування, іронізувати із щирих зізнань. Іншими словами, “значення, в

основному, не формулюється чітко, а імплікується” [2, 155]. Саме постмодернізм відкидає фіксовані значення та завершеність тексту, що відповідає процесуальному характеру драми Олбі.

У драмі відсутні причинно-наслідкові зв'язки. Читач задається питанням: “чи це уривки із ненаписаної автобіографії Олбі, шматки незавершених драм, чи почуті історії, занотовані у блокнот?” [8, 111]. Як відомо із книги М. Гуссова, деякі історії, що звучать у “Фрагментах” (наприклад, про поховання замороженого собаки), траплялися із самим драматургом. Один із епізодів пізніше дав назву драмі Олбі: “Я, сам і я”. Так визначив свою проблему Чоловік 3: “Я дивлюся на себе у дзеркало і бачу, що зображення на мене не дивиться. Я бачу його. Я бачу, як воно дивиться на мене, дивиться крізь мене на себе [...] Я... я починаю зникати” [1, 424-425]. Як побачимо, у драмі “Я, сам і я” один брат заявляє іншому, що того, не існує, що й пояснює інтертекстуальний вибір заголовка Олбі.

Як би глядач/читач не прагнув віднайти логіку, об'єднуючий підтекст чи ідею у розповідях персонажів, його зусилля зводяться нанівець в останній сцені, коли старий чоловік висловлює незадоволену потребу у дотику. Його слова – це вербалізована скарга на брак близькості між людьми, а у контексті твору – прагнення кожного побачити логіку, яка поєднує монологи у єдине ціле: “Іноді мені дивно, чому ми у житті так мало торкаємося одне одного. Усіх знайомих, які померли, я так достатньою мірою і не торкнувся, хоча ми, звичайно, обмінювалися дотиками” [1, 455]. Тоді відбувається ритуал дотику – кожен торкається, гладить або обіймає чоловіка та одне одного. На сцені відбувається своєрідний катарсис. Таким чином проходить обмін усім тим, чого словами виразити неможливо. Невербальні зв'язки беруть гору над виказаними фрагментами із життя. Тоді усі історії про тварин перетворюються на “сурогат дотику: звірі прекрасні у тому, що дозволяють себе гладити, вони цього хочуть, просять, не відштовхують і не докоряють” [8, 111].

В Олбі постмодерністська гра найбільше виражається у грі словами та іронізації, яка часто, особливо у “Фрагментах”, переходить у пародію. Драма закінчується також цитуванням прислів'їв, які герої згадували на початку. Вони ніяк не прояснюють змісту тексту, деякі з них кумедні (наприклад, “Ніколи не вписуйте лікаря у свій заповіт”), інші цинічні (“Мати боягуза може за нього не переживати”), деякі сумні і серйозні (“Важка ноша нести дитину померлого”). Цей хаотичний набір перетворюється на псевдомудрість, яка найяскравіше проявляється в останній фразі, яка звучить безглуздо: “Dunder do gally the beans” [1, 392, 457]. На порубіжжі століть Олбі “змушений ставити питання не про значення, а про його відсутність” [8, 116]. Можливо, це суперечить його моралі та поглядам, але комодифікований симулякр став частиною його життя. За спостереженням Т. Іглтона, модернізм “вперто відмовляється припинити боротьбу за значення” [6, 132]. У цьому Олбі залишається закоренілим модерністом. Саме у цьому виявляється надзвичайна актуальність і цікавість його творів: “він продовжує боротьбу за значення у світі, який, здається, його

повністю втрачає”, у нього відчувається ностальгія за значенням, “він не може покинути свої пошуки правди, хоча уже й не уявляє, як та правда виглядає [...] Із логіки постмодернізму випливає, що якщо усі старі карти помилкові, то пошуки потрібно припинити, як також помилкові. Тільки упертий мораліст Олбі не може зупинитися: він все-одно вважає, що якусь істину можна відшукати. А якщо і виявиться, що її немає, то самі пошуки залишаються правдивими і необхідними” [8, 117].

Приквел “Життя удома” до одноактівки “Історія у зоопарку”, написаний Олбі півстоліттям пізніше, яскраво виявляє різницю у сприйнятті, підходах і творчій манері автора у 20 і 70 років. Дві частини об’єднує спільна тема – виявити тваринні якості у людині, розкрити справжнє ество під шкірою зовнішньої ввічливості, показати, що справжня небезпека чатує зовсім поряд (на лавці у парку, в одному випадку, і безпосередньо вдома – в іншому). Із драмами “Перераховуючи спроби” та “П’єса про шлюб” “Життя удома” пов’язує звернення до проблем подружжя, кожен із якого усвідомлює свою самотність у шлюбі. Як і в інших творах, в обох діях цієї п’єси автор намагається досягти неймовірного – віднайти рівновагу між сентиментальністю і цинізмом. Хоча очевидно, що раніше написана п’єса просочена “розчаруванням молодика і наповнена енергією гормонів”, а пізніша робота має більш поміркований і вдумливий характер [4, Е 7]. Домінуюча емоційна нота першої – гнів, а другої – покірність. Тому Б. Brentлі влучно зауважує, що “Життя удома” нагадує відкритий ляпас, а “Історія у зоопарку” – сильний удар стиснутим кулаком” [4, Е 7]. Можливо тому, у 1960-х п’єса перехоплювала подих у глядача, а реакція на її передісторію була досить стриманою, подекуди навіть негативною.

Драматург зауважував у інтерв’ю, що давно відчував потребу глибше розкрити образ Пітера, хоча, в результаті, той говорить занадто багато, розповідаючи навіть більше, ніж було б потрібно. У розмові пара розкриває таємниці, які роками приховувалися, і зосереджується, в основному, на фізичному аспекті. Пітер шкодує, що зробив обрізання, а Ен міркує, чи не відрізати їй груди, щоб усунути можливість раку. Вони торкаються і сексуального життя: Ен висловлює своє невдоволення, тому що хотіла б, щоб чоловік у ліжку був більше схожий на тварину, ніж на людину. Усе це готує глядача до того, що на лавці в парку Джеррі ще глибше копне і випробує агресивність Пітера хоча, звичайно, ефект несподіванки у другій дії значно від цього послаблюється.

Ігри у слова, ідентичності і театр продовжуються у драмі “Я, сам і я”, яку критики називають “кумедним маленьким фарсом, у якому значення повсякденних слів подвоюються і множаться, як амеби на стероїдах, що включає, до речі, і всі особові займенники, і власні назви” [5, 15]. Текст драми ще друком не вийшов, тому обмежимося короткою характеристикою роботи, основою на відгуках і критичних оглядах, які з’явилися після прем’єри 2008 року в “McCarter Theatre” (Прінстон, Нью-Джерсі). Ця п’єса, з одного боку,

написана у руслі пізніх робіт із присмаком постмодернізму, таких як “П’еса про шлюб” і “П’еса про маля”, а з іншого, повертається до раннього абсурдизму. Робота Олбі підіймає уже знайомі проблеми: материнська і романтична любов, сексуальні, расові та психологічні упередження, приховані і двозначні смисли. Мати, зайнята своїм романом із Доктором (який з’явився у родині одразу після народження її близнюків, коли їх батько зник у невідомому напрямку), так і не навчилася розрізняти своїх синів – ОТТО і отто – хоча їм уже по 28 років. На початку п’еси ОТТО (поганий із синів) повідомляє, що хоче піти з дому, щоб стати китайцем, і що він вирішив, що його брат більше не існує. Його братові отто доводиться шукати підтвердження протилежного, в основному, від своєї дівчини Морін, з якою ОТТО також має сексуальний зв’язок. Серед усіх розгублених персонажів вона виглядає найбільш збентеженою. Звертаючись прямо до глядачів, Доктор застерігає: “Спантеличена аудиторія не може бути уважною”, натякаючи, що це самі глядачі винні у своїй розгубленості, а не Олбі. Це усе відбувається до того, як ми усвідомлюємо, що, можливо, народжується новий Отто – *Отто* [10]. У п’есі чітко виявляється дія подвійного архетипу Близнюків, головне завдання якого – поєднання діалектичних протилежностей, які не можуть існувати окремо (Світло і Темрява, Життя і Смерть). ОТТО (Добро) і отто (Зло) – точні копії один одного із прямо протилежною суттю.

Мова драматурга, як ніколи, характеризується двозначністю (подвійність тут присутня на різних рівнях – від персонажів близнюків до ігор словами) та іронічністю. Як підсумовує один із героїв, “у нас тут більше ніж достатньо невизначеності” [цит. за 3]. Окремо потрібно відзначити улюблені метатеатральні прийоми Олбі. Персонажі постійно коментують свою гру та те, що відбувається за лаштунками, звертаються до глядачів. Наприклад, після зміни декорацій говорять: “Ви помітили, що тут зникають речі?”, а в іншому епізоді, коли сцена не міняється, кажуть: “Це виглядає, як і кругом”. Іноді хтось із героїв вистави приєднується до глядачів і спостерігає за грою інших.

У витоків цієї драми, на нашу думку, стоїть самоаналіз Олбі. По-перше, одне із завдань п’еси – показати, як діти рано чи пізно хочуть звільнитися від стереотипу, що батьки їх повністю приймають, знають і визначають їх ідентичність. По-друге, як і в інших роботах, Олбі зображує дисфункціональність сім’ї, у якій роль батька нівельована, а мати робить невмотивовані вчинки (у цьому випадку з вибором імен для хлопців). По-третє, Олбі завжди переймався питанням, чи були у нього брати і сестри, можливо, навіть його близнюки [7, 22-23]. У сімейних та любовних колізіях Олбі найбільше цікавить пошук невидимого зв’язку між матір’ю і сином, братами, коханцями, подружжям, який найчастіше уже втрачено. У п’есі “Я, сам і я” драматург вперше звертається до братерської любові та втрати такого зв’язку між братами.

У пізніх п’есах Едвард Олбі продовжує експериментувати із формою та значенням, використовуючи художні здобутки “театру абсурду” та залучаючи

елементи постмодернізму, що викликає науковий інтерес дослідників і вимагає подальших розвідок.

Література

1. Albee E. The Collected Plays of Edward Albee, Volume 3 : 1978-2003 / Edward Albee. – New York, Woodstock, London: Overlook Duckworth, 2005. – 704 p.
2. Bigsby C. W. E. “Better Alert than Numb”: Albee since the Eighties / C. W. E. Bigsby // The Cambridge Companion to Edward Albee. Ed. S. J. Bottoms. – Cambridge University Press, 2005. – P. 148-163.
3. Biscoff S. Albee’s “Me, Myself & I” is Meta-theatrical, Absurd / S. Biscoff // Daily Princetonian. – February 7, 2008. Режим доступу : <http://www.dailyprincetonian.com/2008/02/07/19992/>
4. Brantley B. Edward Albee’s *Peter and Jerry*; Who’s Afraid of the Menace Within? Not Edward Albee / B. Brantley // The New York Times. – November 12, 2007. – P. E 1, E 7.
5. Brantley B. Ta-ta! Give ’Em the Old Existential Soft-Shoe / B. Brantley. // The New York Times. – January 28, 2008. – P. C-15.
6. Eagleton T. Capitalism, Modernism and Postmodernism // T. Eagleton. Against the Grain : Essays 1975-1985. – Verso, 1986. – P. 131–147.
7. Gussow M. Edward Albee: A Singular Journey / M. Gussow. – New York, London : Applause, 2001. – 448 p.
8. Jenckes N. Postmodernist Tensions in Albee’s Recent Plays // Edward Albee : A Casebook. Ed. B. J. Mann / N. Jenckens. – Routledge, 2003. – P. 107-118.
9. Lyotard J.-F. Answering the Question : What is Postmodernism? / J.-F. Lyotard // The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. – Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1984. – P. 71-82.
10. Saltzman S. Me, Myself & I / S. Saltzman // Curtain Up. – 2008. Режим доступу : <http://www.curtainup.com/memyselfandinj.html>.
11. Schmidt K. The Theatre of Transformation: Postmodernism in American Drama / K. Schmidt. – Rodopi, 2005. – 230 p.
12. Simard R. Postmodern Drama: Contemporary Playwrights in America and Britain / R. Simard. – University Press of America, 1984. – 163 p.
13. Watt S. Postmodern/drama : Reading the Contemporary Stage / S. Watt. – University of Michigan Press, 1998. – 220 p.

Анотація

У дослідженні розглянуто художні особливості п’єс Едварда Олбі написаних у період кінця XX – початку XXI ст. Особливий акцент зроблено на елементах постмодернізму в пізній драматургії Олбі та проаналізовано взаємодію художньої поетики модерністської та постмодерністської драми.

Ключові слова: постмодерністська драма, метатеатральність, катарсис, протагоніст, драматичний жанр, художній напрямок.

Аннотация

В статье рассмотрены художественные особенности пьес Эдварда Олби написанных в период конца XX – начала XXI ст. Внимание акцентируется на элементах постмодернизма в поздней драматургии Олби, а так же проанализировано взаимодействие художественной поэтики модернистской и постмодернистской драмы.

Ключевые слова: постмодернистская драма, метатеатральность, катарсис, протагоніст, драматический жанр, художественное направление.

Summary

The article deals with the artistic particularities of the late plays by Edward Albee written in the period of the end of the XX beginning of XXI st. The artistic elements of postmodernist drama in these plays by Edward Albee are opposed to the modernist ones. The attention is paid to the author's adherence to the absurd drama.

Key words: postmodern drama, protagonist, personage, catharsis, dramatic genre, methatheatricality, artistic direction.

Стаття прорецензована та рекомендована до друку доц. к. філол.н. Советною А.В.