

Л. Ю. Корзова,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ

КАТЕГОРІЇ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ В ДРАМАТУРГІЇ А.Б. ВАЛЬЄХО

У статті аналізуються категорії часу та простору в драматургії Антоніо Буєро Вальєхо, арсенал засобів театральньо-драматургічної виразності у п'єсах соціально-політичної спрямованості: «Історія одних сходів», «У палаючій темряві», «Сьогодні свято», «Підвальне вікно», «Сон розуму».

Ключові слова: *хронотоп, моделювання дії, конфлікт, дія, характер, іспанський театр, драматургія, вистава, сценографія.*

В статті анализируются категории времени и пространства в драматургии Антонио Буэро Вальехо, арсенал средств театрально-драматургической выразительности в пьесах социально-политической направленности: «История одной лестницы», «В пылающей тьме», «Сегодня праздник», «Подвальное окно», «Сон разума».

Ключевые слова: *хронотоп, моделирование действия, конфликт, характер, испанский театр, драматургия, спектакль, сценография.*

This article deals with categories of time and space, dramatic action models, a store of the means of dramatic expressiveness in Antonio Buero Vallejo's plays of social and political trend: «The story of the stairs», «In the flaming darkness», «It is a holiday today», «The skylight», «The sleep of mind».

Key words: *chronotop, dramatic action models, conflict, character, Spanish theatre, dramatic composition, performance.*

Опанування художнього багатства, створеного драматургами Західної Європи – одне з найнагальніших завдань сучасного українського літературознавства, адже на сьогодні тут спостерігається цілий ряд лакун. Творчість видатного іспанського драматурга Антоніо Буєро Вальєхо є однією з таких лакун, оскільки українське літературознавство ще не займалося вивченням творчості Вальєхо.

В російському літературознавстві справи дещо кращі. Так, відомий російський літературознавець В. Ю. Сілюнас у книзі «Іспанська драма ХХ століття» дуже побіжно характеризує проблемно-тематичну спрямованість, робить окремі зауваження стосовно драматургічної стилістики п'єс Вальєхо. Дуже коротко аналізує деякі драматургічні твори Вальєхо літературознавець З. І. Плавскін у своїй книзі, присвяченій загальним проблемам розвитку сучасної іспанської літератури. Літературознавець Л. Синяньська у післямові до збірки п'єс А.Б.Вальєхо також коротко коментує п'єси раннього періоду творчості Вальєхо. Наявність цих робіт дає змогу певною мірою спиратися на них, досліджуючи ті чи інші сторони творчості А. Б. Вальєхо. Втім, в цих роботах ідейно-тематична спрямованість та драматургічні принципи Буєро Вальєхо не розглядаються із скільки-небудь достатньою докладністю.

Моделі хронотопу, до яких Б.Вальєхо звертається при організації дії, є різноманітними. Використання художнього часу здійснюється драматургом за найрізноманітнішими нормами: від тих, які відповідають канонам класицизму, до таких, які з'явилися у світовій драматургії лише у ХХ столітті.

Найменшою регламентацією характеризується художній час у п'єсах «У палаючій темряві» та «Сон розуму». У п'єсі «Сон розуму» він зазначається у авторській ремарці таким чином: «Действие происходит... в декабре 1823 г.». І хоча жанр п'єси визначається автором як «фантазія», ця конкретна вказівка на час дії підсилює документальну основу п'єси, що відображає один з епізодів життя великого Гойї.

А у драмі «У палаючій темряві» взагалі немає ніяких авторських вказівок з приводу тривалості часу дії. Але по ходу дії можна зрозуміти, що відображувані у п'єсі події можуть відбутися протягом порівняно невеликого відрізка часу: одного-двох, може бути, трьох місяців. І усі ці місяці – осінні, адже дія починається у день, коли святково відмічається початок нового учбового року, хтось з вихованців інтернату тільки в цей день повертається сюди після літніх канікул. На осінь як на час дії вказує і така деталь сценографії, обумовлена у ремарках: у першій дії дерева на території інтернату стоять з пишними кронами, у другій дії можна побачити їхні голі стовпи, «вся терраса усеяна опавшими листьями». Ці обставини хронотопу певною мірою пов'язані зі змістом дії: на початку нового учбового року в інтернаті з'являється новий вихованець – Ігнасіо, він вносить у життя інтернату зовсім несподівані, нові віяння.

А у п'єсі «Сьогодні свято» Б. Вальєхо скорочує навіть суворі норми часу, що відпускалися для дії п'єси естетичними канонами класицизму. Тут дія укладається у часовий відрізок менше ніж одна доба: з ранку до сутінків, до появи перших зірок на небі. І майстерність Б. Вальєхо проявилася в тому, що, маючи і такий невеликий часовий відрізок, він зумів при мінімальному використанні інтриги організувати дію, що повною мірою висловлює художню думку, покладену за основу п'єси.

У двох наступних п'єсах масштаби художнього часу незмірно більш вражаючі, ніж це було у трьох попередніх.

Незвичайність структури дії у п'єсі «Історія одних сходів» визначена великою мірою незвичайним для традиційної драматургії використанням художнього часу. Класичний іспанський театр не був таким суворим у регламентації часу дії, як театр французького класицизму. Ні за часів Лопе де Веги та Кальдерона, ні у наступні періоди розвитку іспанської драми ніякі поетичні, естетичні норми і правила особливо не сковували драматургів. І все-таки Б.Вальєхо в «Історії одних сходів» подав модель дії, що різко виділяється використанням художнього часу: між першим і другим актами його п'єси проходить десять років, між другим та третім – двадцять років.

Взагалі, у сучасному театрі є певна традиція такого, «розтягнутого», з часовими «пропусками» художнього полотна. Таким твором, в якому за допомогою складної часової моделі реалізується авторський задум, є п'єса англійського драматурга Джона Бойнтона Прістлі «Час та родина Конвей». Складна модель художнього часу допомагає автору організувати таку дію, яка зближує цей твір з жанром п'єси-аналізу. Події другого акту п'єси, що відбуваються через дев'ятнадцять років після того, що було відображено у першому акті, дають можливість драматургу у наступному, третьому, акті знову представити події першого акту, але вже зовсім у іншій інтерпретації. Значні часові пропуски є органічною частиною первісного задуму драматурга, і вся художня модель за обсягом укладається у звичайну трьохактну дію.

Автору п'єси «Історія одних сходів» дія з такою структурою художнього часу знадобилася для дослідження важливого соціального явища – безрадісного становища людини з бідних прошарків населення. Така композиція дає можливість драматургу простежити долі людей протягом значного – у декілька десятків років – часового відрізка і таким чином вивести певну закономірність іспанської дійсності того періоду.

Як ми вже казали вище, п'єса «Підвальне вікно» свідчить, що творчість Б. Вальєхо не оминула хвиля експериментаторських тенденцій, які яскраво проявилися у західноєвропейському театрі 1950–60-х років.

У п'єсі «Підвальне вікно» ця захопленість Б. Вальєхо експериментаторством проявилася дуже сильно, особливо це стосується простору та часу дії.

Безпосередній час дії, протягом якого відбуваються події цієї «п'єси-епілогу», являє собою порівняно невеликий відривок, – автор не вказує, який саме, але за ланцюгом подій, що розгортаються перед нами, можна зрозуміти, що він охоплює кілька тижнів, може бути, 1–2 місяці. Але своєрідність художнього часу у цій п'єсі полягає в тому, що за подіями, які відбуваються у п'єсі, стежать не тільки глядачі, а й персонажі з іншої часової площини, які називають себе Експериментаторами. Автор, таким чином, пропонує подивитися на події з позиції історичної перспективи, критично переглянути свої уявлення про теперішнє та минуле Іспанії, стати учасниками єдиного світового експерименту, мета якого – врятувати людство.

При аналізі даного циклу п'єс Б. Вальєхо з'ясовується цікава тенденція у використанні драматургом художнього простору. Це тенденція – до уніфікації та універсалізації сценічного простору, на якому розгортається дія п'єс.

З п'яти творів, що ми розглядаємо, лише в одному – у п'єсі «У палаючій темряві» – один раз змінюється павільйон, в якому відбуваються події. У першому і у другому актах п'єси сцена являє собою кімнату для куріння у інтернаті для сліпих. У третьому акті на сцені – декорація холу у студентському гуртожитку. Для розвитку дії істотною є і абсолютно точно визначена ділянка позасценічного простору – спортивний майданчик. (Розглядаючи питання про простір у театрі А.Б.Вальєхо, ми виходимо з теоретичного положення про те, що драматичний простір включає у себе дві складові: простір сценічний і простір позасценічний). Як було сказано у авторській ремарці, спортивний майданчик знаходиться одразу за балюстрадою кімнати для паління і його видно персонажам з вікна холу гуртожитку, але не видно глядачам. Тут, на спортивному майданчику, відбувається досить жорстока за своїм характером гра, в якій беруть участь вихованці-хлопчики і хід якої переживають ті, що знаходяться на балюстраді вихованки-дівчата (зрячі вихователі коментують гру). Тут же, на спортмайданчику, Карлос вбиває Ігнасіо, про що глядачі можуть здогадуватися по реакції Доньї Пепіті, яка в цей момент дивиться у вікно, що виходить на спортмайданчик.

Простір п'єси включає у себе і ще одну важливу для розвитку дії ділянку: вечірне небо з вже запаленими на ньому зірками, яке у III акті п'єси ніби навісає над місцем дії – інтернатом для незрячих – і має значення символічне: воно ніби символізує собою ті сфери, ту частину життя, яка за будь-яких обставин залишається недосяжною для незрячих.

Особливо яскраво це виражено у фіналі п'єси, де автор дуже майстерно передає стан Карлоса, враженого усім, що було з ним скоєно тільки що, і тим переворотом, який відбувається у його душі та у його свідомості.

И вдруг, как бы подхлестнутой неизъяснимой силой, встает и быстро подходит к широкому окну, протягивая вперед руки. Замерев и обратив лицо к сверкающим звездам, он говорит. Его суровый голос постепенно начинает звенеть и дрожать от безграничной страсти.

Карлос. Сейчас во всем своем великолепии сверкают звезды и зрячие могут любоваться этим чудом. Эти далекие миры находятся там, за этими стеклами... (Руки его, словно крылья раненой птицы, трепещут и бьются о таинственную стеклянную преграду.) В поле нашего зрения... если б оно у нас было!..

Медленно падает занавес [3, с. 245].

У всіх наступних п'єсах даного циклу сценічні декораційні павільйони взагалі не змінюються протягом усієї вистави. Так, у п'єсі «Історія одних сходів» зображені сходи – постійна «установка» для дії у всіх трьох актах п'єси. Така сценографія, така конструкція сцени виявилася дуже зручною для розвитку дії. Герої п'єси – мешканці одного будинку, крім того, усі вони мешканці квартир, які виходять на один сходовий майданчик. І сходи, і сходовий майданчик – є тим місцем, якого їм не оминати, тому такими природними є зустрічі різних персонажів. Сходовою конструкцією виявляється зручною і для розвитку дії одразу на двох майданчиках, коли це необхідно автору.

У XX столітті над проблемою зміни та розширення меж традиційних форм сценічного простору задумувалося багато діячів театру, які пропонували оригінальні рішення. Одним з найяскравіших новаторів у цій області був геніальний режисер Вс. Мейєрхольд. Прославився сміливими рішеннями у цій сфері і видатний теоретик і практик німецького політичного театру Ервін Піскатор. Драматурги XX століття також робили свій внесок у вирішення цієї проблеми. І на сьогодні у світовому театрі не так вже мало творів, у яких дія проходить у двоплощинному сценічному просторі. Це зроблено, наприклад, в одній з найбільш відомих у світовому театрі II половини XX століття п'єсі «Візит дами» Ф. Дюренматта. В одній з картин цієї п'єси внизу, на основній площині сцени, праворуч знаходиться лавка Альфреда, з протилежного боку – поліцейське управління, а посередині сцени, трошки у глибині – павільйон, що являє собою готель з балконом. Цей балкон і являє собою другий поверх сценічного простору. Різні лінії дії розвиваються одночасно і внизу, і на балконі. У п'єсі Б. Вальєхо «Історія одних сходів» можливості, які пропонує театру двоповерхова просторова конструкція, дуже ефективно використані у фінальній сцені п'єси, де одночасно ми бачимо те, що відбувається у «закутку» (освідчення у коханні Фернандо – молодшого і Карміні – молодшої), і нагорі, на сходовому майданчику (Фернандо – старший і Карміна – старша, які обмінюються сумними поглядами, що пронизують душу).

Як ми це вже зазначили вище, хронотоп п'єси «Сьогодні свято» нагадує про норми оперування місцем та часом, які визначала драматургам поетика класицизму. Дія тут проходить не тільки протягом одного дня, але і в одному і тому ж місці. Це місце – дах одного з будинків у провінційному іспанському місті. Поряд з ним – дах більш високої будови. Обидва дахи – плоскі. На таких плоских дахах в Іспанії мешканці будинків ведуть різноманітні господарські справи, сушать білизну, відпочивають, а у святкові дні розважаються. Саме у такій декораційній установці і відбувається дія усієї п'єси «Сьогодні свято».

Наявність на даху прибудови – органічна необхідність сценографії, оскільки деякі з персонажів – Пако, Еліас, Тере – живуть саме у прибудові. Вони, як і персонажі – мешканці основного будинку, також виходять у зв'язку з різними обставинами на дах свого будинку і залучаються до дії п'єси.

Обмеженість, сувора лімітованість місця дії у класицистських п'єсах спонукала авторів вводити до своїх творів таких персонажів, як різноманітні вісники, гонці і т.п., які розповідали про значні події, що відбулися з основними героями п'єси (а іноді і без їхньої участі) у інших місцях. Таким чином, за рахунок позасценічного простору розширявся загальний простір дії п'єси.

Вальєхо також використовує такий класицистський прийом. Різні персонажі виконують по суті функції тих же вісників, коли повідомляють іншим персонажам, які знаходяться на даху, а одночасно і глядачам про різноманітні події, що відбуваються у інших місцях. Іноді – це дуже важливі для ходу дії, для долі персонажів (в даному випадку для Доньї Бальбіни) відомості: коли стає зрозуміло, що мешканці, які не вийшли на дах, знаходяться у своїх квартирах і на вулиці, вибачили Донью Бальбіну і віддали її розписки. У інших випадках – відомості, що так чи інакше характеризують людське середовище, відображене драматургом: коли дізнаємося, що частина мешканців, з тих, що не вийшли на дах, сидять на вулиці біля дому і п'ють вино зі спільного глечика, який безперервно передають одне одному.

А іноді це відомості, які ніби домальовують глядачам загальну атмосферу цього нового свята, яке наполегливо вводить урядом: один з персонажів повідомляє, що на пустирі заради цього свята побудували карусель.

Можна назвати і деякі інші ділянки позасценічного простору. Наприклад, стає відомо, що чоловік Томаси і в цей святковий день, і в інший вільний час подовгу просиджує у шинку з товаришами по чарці і т.п. Але такі відомості, якщо і поширюють загальний простір п'єси, то не особливо істотним чином. Усе істотне, що міститься у дії, відбувається саме тут, на даху, який є єдиним сценічним простором дії і у оперуванні яким Вальєхо проявляє велику майстерність. Обрана драматургом просторова площина – дах будинку – виявляється блискучою, гнучкою знахідкою, універсальним компонентом дії. Вона блискуче відповідає втіленню усіх ситуацій, які створюються по ходу п'єси. Вона гнучко пристосовується до зміни тональності дії.

Адже у фіналі п'єси ця тональність дуже змінюється. Після усіх життєвих потрясінь та скандалів ми чуємо заспокійливий голос Донї Ньєвес (її тераса знаходиться поряд з дахом), яка говорить урочисті слова про надію, ми бачимо зірки, що запалюються на небі – картину, яка ніби нависає над дахом. І здається, що дія тут зв'язується з вічністю, що від даху, з яким пов'язане дуже різноманітне за характером, але все ж людяне життя, до Вічності протягується ниточка.

Сценічний простір п'єси «Сон розуму» також втілено у постійному декоративному павільйоні. Але його конструкція дуже відрізняється від того, що було у попередніх двох творах. У п'єсі «Сон розуму» декоративна установка двоповерхова, що нагадує нам декорацію п'єси «Історія одних сходів»: там були «закуток» між двома сходовими маршами та сходовий майданчик, що знаходився над ним, тут, драматург обумовлює у ремарці, дві зали – верхня і нижня – у будинку Гойї. Їх наявність органічно обумовлено образною структурою п'єси. Власне, для розгорнення подій п'єси було б, напевно, абсолютно достатньо і однієї зали, нагальної необхідності у двоповерховому павільйоні для цього немає. Але такий подвійний простір знадобився драматургу у зв'язку з особливою стилістикою театральньо-драматургічної виразності, до якої він тут вдається. Ця стилістика базується на активному використанні екстратексту (несловесних засобів театральньо-драматургічної виразності) і використовуються автором для образного моделювання дії. На стінах залів, що постають перед глядачами, розвішані картини Гойї, але деякі з них, достатньо крупних розмірів, стоять в обох залах прикріплені до підрамників на станках, що рухаються. По ходу дії цей виражальний арсенал приходить у рух: то одна, то інша з цих картин видвигається до центру зали, на передній план, даючи можливість глядачу встановити асоціації між суттю дії, що розвивається на даному етапі та образним змістом картини. (Докладніше про те, наскільки ефективно реалізоване образне моделювання дії в цій та інших п'єсах Вальєхо, буде вестися мова далі).

Але ближче до глядацької зали, майже біля рампи, драматург розташовує простір ще одного пласту дії: того, в якому діють Король Фердинанд VII та його оточення. Співіснують обидві ці ланки сценічного простору за допомогою монтажних засобів, не дуже «хитрих», але, очевидно, тих, що прийшли у театр під впливом техніки кіно. На відміну від інших творів Вальєхо, наприклад, таких як «Історія одних сходів» і «Підвальне вікно», дія на цих просторових планах розвивається не за паралельним принципом, а за послідовним. Тобто, коли «працює» авансцена – кабінет Короля, – павільйон з залами у будинку Гойї не освітлений, там нічого не відбувається. Коли ж певний етап дії на авансцені закінчується, світло тут гасне, персонажі зникають, а світло з'являється, починається (або продовжується) життя у павільйоні будинку Гойї.

Слід визнати, що будь-якого образно-змістовного значення така просторова комбінація не має. Вірогідніше за все, вона просто свідчить про те, що Вальєхо уважно слідкував, наскільки це було можливо, знаходячись у франкістській Іспанії, за тими тенденціями, які в цей час проявлялися у світовому, перш за все, західноєвропейському та північно-американському театрах, чуттєво відчував ці тенденції і йшов у їхньому «фарватері». Однією з таких тенденцій було прагнення компактності, більшої порівняно з попередніми часами, динамічності п'єси та вистави. Адже саме в цей час драматурги зовсім припинили писати п'яти-, чотирьохактні п'єси. Твори ж класиків, в тому числі і Шекспіра, і Мольєра, і Лопе де Веги, в театрах перемонтовувалися, вони з чотирьох-, п'ятиактних ставали дво-, дуже рідко трьохактними. Будь-який зайвий антракт, будь-яка затримка дії, навіть та, яка необхідна театру для зміни декорацій, стала розцінюватися майже як художній промахунок. Звідси – прагнення драматургів і театрів до кінематографічної швидкості зміни різних ланок сценічного простору, прагнення за допомогою затемнення чи, навпаки, висвітлення окремих ділянок сцени миттєво переносити дію у потрібне по ходу п'єси місце. Вальєхо, як бачимо, пішов цим, експериментаторським для того часу шляхом, і п'єса «Сон розуму» свідчить, що він з цими, новими для того часу, художніми завданнями успішно упорався.

Найбільш оригінально виглядає модель простору, запропонована Вальєхо у п'єсі «Підвальне вікно». За цілим рядом художніх особливостей це відверто експериментаторська п'єса (сам автор дав їй жанрове визначення – «експеримент у двох частинах»), і за способом організації простору – як сценічного, так і позасценічного – це виражено яскраво.

Сценічний простір п'єси, ретельно обумовлений у ремарках, носить «симультанний» характер і дає можливості для розвитку дії на трьох сценічних майданчиках: 1 – квартира у підвалі одного з мадридських будинків, де живе родина Вісенте; 2 – кав'ярня, постійними відвідувачами якої є троє молодих героїв п'єси; 3 – кімната редакції, в якій працюють Енкарна і Вісенте.

Як ми вже зазначали вище, така організація сценічного простору – 3 майданчика – характерна і для п'єси Ф. Дюренматта «Візит дами» (у II акті) – тобто, у європейських масштабах просторові «прагнення» Вальєхо не виглядають для того часу такими вже незвичайними.

Така організація сценічного простору виявляється досить органічною та зручною для розвитку дії п'єси. Більш того, вона здатна передавати потрібний автору образний зміст. Ці три майданчики – три мікропростори – викликають у глядачів почуття замкненості, обмеженості світу, в якому існують герої п'єси. Вони ніби вичерпують весь просторовий потенціал, який знадобився для життя персонажів, для реалізації їхніх людських дол. Таке розуміння образного змісту сценічного простору, як нам здається, повністю відповідає характеру драматичного простору п'єси. Це, до речі, підкреслюється і ключовим образом п'єси, що винесений у її назву. У підвалі, де мешкають герої, вони сприймають оточуючий світ крізь маленьке віконечко. В це маленьке віконечко вони бачать лише невелику частину життя, а сам великий світ вони не можуть побачити, він від них дуже віддалений і недосяжний. Зміст такого співвідношення різних складових драматичного простору полягає у наступному: тут, у підвалі, живуть персонажі, які досі зосереджені на подіях минулого, часів Громадянської війни, коли народжувалася ненависть іспанців до іспанців, братів до братів. А за підвальним вікном – світ реального життя, відголоски якого ледве долітають сюди, у цей підвал.

Драматичний простір п'єси включає у себе і той позасценічний простір, що відтворюється у діалогах персонажів, які пригадують обставини, що призвели до загибелі маленької Пеніти. Повністю наповнений людьми поїзд, вікно, крізь яке вліз до вагону Вісенте, вокзальний перон, на якому залишилися усі інші члени родини, – це той простір, який глядачі, що сприймають виставу, можуть створити у своїй уяві, отримавши для цього імпульси зі спогадів персонажів, що звучать на

сцені. Кожен з глядачів, залежно від свого життєвого досвіду і відповідно до характеру притаманної саме йому роботи уяви, може відтворити для себе цей простір в тих чи інших реальних рисах.

Але драматичний простір п'єси «Підвальне вікно» включає у себе і такий позасценічний простір, який, вірніше за все, залишиться назавжди лише абстракцією, не зможе набути будь-яких реальних рис в уяві глядачів. Це простір, з якого з'явилися Він та Вона – спостерігачі та коментатори подій, що відображуються в основній площині п'єси.

Ми дізнаємося про них, що вони ставляться до цих подій, як до чогось, що відбувалося дуже давно, отже, самі вони живуть в якомусь невідомому глядачам та читачам ХХ століття часовому просторі. Цей часовий простір дуже скупо, але все-таки окреслено у п'єсі: ми дізнаємося, що Він і Вона – «молодая пара в странных одеждах своего времени. Движения их гибки и размеренны», нам стає зрозумілою могутність людей (якщо вони люди у нашому розумінні даного слова) цього часу: вони можуть влаштувати експерименти, у процесі яких «оживають» події, які були для людей ХХ століття тяжкими драмами.

Що ж являє собою простір, з якого явилися Він і Вона, у матеріальному плані – крім самих особистостей Його та Її і їхніх «странных одежд» – у п'єсі жодних свідчень немає. Це залишається загадковою абстракцією, з конкретизацією якої не справитися ніякій, найпалкішій глядацькій уяві.

Художня тканина п'єси А.Б.Вальєхо свідчить про те, що він з ціллю посилення виразності дії намагався використувати у своїх творах такий драматургічний компонент, як образне моделювання дії. З таким прийомом зустрічаємося у аналізованих нами п'єсах кілька разів.

Вперше Вальєхо опробував його у п'єсі «Історія одних сходів». Образом, який покликаний підкреслити спустошеність, марність обіцянок, які дає Карміні Фернандо, примарність надій, на які вони обидва налаштовані у кінці I акту, стає калюжа пролитого молока. Це молоко виливається з бідону Карміні, який випадково зачепив Фернандо, намагаючись поцілувати Карміну. «Оба вскакивают, – каже автор у ремарці, – и испуганно смотрят на растекающееся по полу белое пятно». Слід визнати, що образ, до якого вдався тут драматург, виглядає досить тривіально і не дуже естетично.

Більш «елегантно», хоча і дещо сумнівно у плані точності того моменту, який обігрується, виглядає Проститутка у п'єсі «Підвальне вікно». У тому епізоді, коли нам стає ясно, що Енкарна знаходиться у інтимних стосунках з Вісенте, хоча зовсім його не любить, на сценічному майданчику, де розташована кав'ярня, з'являється у саджується за стілець Проститутка, роль якої у дії п'єси обмежується лише «фігурантською» партією. Звичайно, поява Проститутки може викликати у глядачів певні думки, асоціації з Енкарно, хоча і треба визнати, що таке порівняння є дуже неточним, адже Енкарна, хоча і опинилася у двозначній ситуації, зовсім не проявляє себе як продажна жінка, вона сама тяжко переживає через те становище, яке склалося у її житті, і все це було здатним викликати жаль, співчуття до неї глядачів – те відношення, яке зовсім не здатна викликати до себе особа, яка поводить себе як проститутка.

А у п'єсі «Сон розуму» Вальєхо розгорнув цілу систему засобів, покликаних образно моделювати дію, значення, зміст того чи іншого його етапу.

Для цієї мети Вальєхо використовує картини Гойї (зрозуміло, що йдеться про досить великі для сцени копії), які за ходом дії висувуються досить близько до рампи. Такий прийом, безсумнівно, є оригінальним і навіть по-своєму унікальним. Але слід мати на увазі, що для його повноцінної реалізації при сприйнятті п'єси глядачам потрібна впевненість у тому, що глядачі є досить освіченими у певному плані: що їм добре відомий зміст, який пов'язаний з тим чи іншим історичним (біблійним) персонажем, що зображений на портретах.

Так, коли на сцені висвітлюється картина Гойї «Асмодея», Леокадія сама коментує, роблячи тим самим зрозумілим для глядачів, відношення зображуваного на картині до їхньої (її з Гойєю) сімейної ситуації.

Леокадия... Он говорит, что я ведьма и высасываю его кровь. Посмотрите...

[Арриета подходит к «Асмодее»].

Женщина везет мужчину на шабаш, он поражен ужасом, рот у него заткнут колдовским камнем... Эта женщина – я [3, с. 368].

Але в інших випадках таких коментарів немає. І коли на сцені висвітлюється (висувається до рампи) картина «Юдиф», то тут постановникам вистави доводиться розраховувати на те, що глядач зможе сам встановити метафоричний, асоціативний зв'язок між зображеним на картині біблійним сюжетом та характером стосунків, які встановилися між художником та Леокадією. Такими ці стосунки – так, напевно, слід розуміти тут думку драматурга – можуть здаватися самому Гойї.

Картина «Юдиф» також може характеризувати Леокадію, як персонажа, що є таємничо ворожим Гойї, що є здатним на зраду. Принаймні, може виникнути саме така асоціація, адже у вітхозавітній апокрифічній традиції Юдиф – благочестива вдова, яка врятувала своє місто від навали асирійців завдяки підступному та віроломному лукавству, яке вона проявила щодо сильного та могутнього Олоферна.

Але сюжет про Юдиф та про Олоферна все ж таки належить до числа досить широко відомих (цьому, до речі, сприяв цілий ряд творів мистецтва: кілька картин на цей сюжет видатних художників, опера російського композитора О.Серова «Юдиф», в якій партію Олоферна блискуче виконував Ф.Шаляпін, та ін.).

В інших випадках глядачу, який не має спеціальної підготовки, може бути дуже складно встановити асоціації між драматичною ситуацією, що склалася у п'єсі, і картиною, яка покликана образно моделювати цю ситуацію.

Таке може відбутися, наприклад, у епізоді, коли на сцені висвітлюється картина Гойї «Сатурн». Недостатньо знайомий з римською міфологією глядач може не зрозуміти сюжету представлені картини: може не знати, що це за персонаж і того, що він пожирає саме своїх дітей. Крім того, у зв'язку з гарячим бажанням Гойї бачити у своєму будинку дітей та онуків, не зважаючи на те, що йому кажуть про небезпеку, яка може їм загрожувати під час цього візиту, не обов'язково, у будь-якому разі, за звичайною людською логікою, повинні виникати настільки кровожерливі асоціації.

Отже, присутність у п'єсах А.Б.Вальєхо моментів, розрахованих на те, щоб образно моделювати дію, свідчить про його прагнення до вищої драматургічної майстерності. Але слід визнати, що використані ним для досягнення цього ефекту засоби не в усьому виявляються вдалими.

Таким чином, драматургічна поетика А.Б.Вальєхо являє собою дуже різноманітний та розгалужений арсенал композиційних та виражальних засобів.

Вміння Б. Вальєхо узагальнювати, типізувати дійсність у конфліктній формі, при цьому вдаючись, згідно зі своїми творчими завданнями, до конфліктів найрізноманітнішої структури, розвивати конфлікти у дії, побудованій за найрізноманітнішими моделями, вміння створювати драматичні характери і, навпаки, вибудовувати драматургічні структури, що обходяться без драматичних характерів; успішне використання засобів театраль-драматургічної виразності, як традиційних, так і тих, які з'явилися у театрі лише у ХХ столітті, вільне оперування такими художніми компонентами, як драматичний простір і час – все це дає підстави зробити висновок про високий, професійний рівень володіння А.Б.Вальєхо

сучасною драматургічною «технікою», про те, що в цій сфері він проявив майстерність, яка ставить його на рівень найвидатніших драматургів ХХ століття.

Література:

1. Афиногенов А. Избранное / А. Афиногенов. – М. : Искусство, 1976. – 265 с.
2. Байрон Д. Г. Избранная лирика / Д. Г. Байрон. – М. : Радуга, 1988. – 510 с.
3. Вальехо А. Б. Пьесы / А. Б. Вальехо. – М. : Искусство, 1977. – 840 с.
4. Плавский З. И. Испанская литература XIX-XX веков / З. И. Плавский. – М. : Высшая школа, 1982. – 245 с.
5. Силлонас В. Ю. Испанская драма XX века / В. Ю. Силлонас. – М. : Искусство, 1980.
6. Синянская Л. Театр Антонио Буэро Вальехо / Л. Синянская // В кн. : Вальехо А. Б. Пьесы. – М. : Искусство, 1977. – С. 816–839.
7. Тертерян И. Гойя, и несть ему конца / И. Тертерян // В кн. К. Рохас. «Долина павших». – М. : Радуга, 1983. – С. 7–29.
8. Bejel E. Bueno Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico / E. Bejel. – Madrid : IES, 1972. – 164 p.

УДК 81'37=111

М. Б. Красикова,

Кубанский государственный технологический университет, г. Краснодар

СЛОВО ШИРОКОЙ СЕМАНТИКИ *THING* В РАЗЛИЧНЫХ СТИЛЯХ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Статья посвящена изучению функционирования слова широкой семантики thing в разных функциональных стилях современной английской лексики, а саме – у газетному, науковому та стилі художньої літератури. Слово thing є полісемантичним, воно має декілька значень, реалізація яких залежить від контексту. Функціонування та частотність вживання значень і дистрибутивних моделей слова широкой семантики thing тісно пов'язані з особливостями функціональних стилів. Для кожного стилю характерна певна кількість слововживань у кожному значенні.

Ключевые слова: thing, семантика, контекст, значення, стиль.

В современной лингвистике общепринято считать, что основой широкосемантичности является полисемия (полисемантизм) – наличие у одной и той же языковой единицы нескольких связанных между собой значений. Обладая максимальной степенью лексической абстракции, слово thing имеет множество значений и очень высокую частотность в речи, т.к. его значения могут реализовываться в громадном количестве контекстов. Преобладание того или иного ЛСВ слова широкой семантики thing зависит не только от контекста, но и от функционального стиля, в котором оно употребляется. Этот факт объясняется разницей функций различных функциональных стилей. Интерес представляют также дистрибутивные особенности слова thing. Наиболее продуктивными для трех рассматриваемых в статье функциональных стилей, являются модели AN, N+attr. clause, AN+attr. clause. Это связано, вероятно, с тем, что использование дополнительной лексической единицы в сочетании со словом thing позволяет предельно ясно и четко конкретизировать широкосемантичность слова thing в контексте.

Ключевые слова: thing, семантика, контекст, значение, стиль.

The given article is devoted to the study of functioning of the word of wide semantics thing in different styles of Modern English, namely – newspaper, scientific and belles-lettres style. The word thing is a polysemantic one, it has several meanings, realizations of which depend on the context. The frequency of the usage of the meanings and distributional patterns of the word of wide semantics thing are closely connected with the peculiarities of the functional styles. A certain number of usages in each meaning is characteristic of each style.

Key-words: thing, semantics, context, meaning, style.

Одна из наиболее сложных и дискуссионных проблем в современном языкознании – проблема значения. Огромное количество работ, посвящённых её исследованию, свидетельствует о её неисчерпаемости и многогранности.

Во второй половине ХХ века в лингвистике появился новый термин – «широкое значение». Семантическая структура слов широкой семантики, их место в лексико-семантической системе языка, особенности их использования в речевой цепи являются объектом изучения многих работ в отечественной [1; 3; 4; 5] и зарубежной лингвистике [7; 8; 9; 10].

Вслед за Н. Н. Амосовой, под широким значением мы понимаем лексическое значение слова, содержащее максимальную степень обобщения, которое проявляется в условиях изоляции слова из речи и получает известное сужение и конкретизацию при употреблении данного слова. Основное различие между словом широкой семантики и многозначным словом заключается в том, что широкое значение остаётся основой любого специализированного своего варианта, в то время как употребление многозначного слова исключает все его лексические значения, кроме одного, действующего в данный момент [2, с. 16].

Целью данной статьи является рассмотрение семантических и функциональных особенностей слова широкой семантики *thing* в различных функциональных стилях современного английского языка.

Достижение данной цели предусматривает решение следующих **задач**:

установление влияния полисемии на широкосемантичность слов; определение роли контекста в реализации значений слова широкой семантики; изучение семантической структуры слова широкой семантики *thing*; выявление частотности употребления данного слова в различных функциональных стилях английского языка; изучение особенностей синтаксического функционирования рассматриваемых слов.

Общепринято считать, что основой широкосемантичности является полисемия (полисемантизм) – наличие у одной и той же языковой единицы нескольких связанных между собой значений, обычно возникающих в результате видоизменения и развития первоначального значения этой единицы.

Полисемия является одним из важнейших условий функционирования языка и тесно связана с понятием широкосемантичности слов. К. А. Горшкова одной из основных особенностей слов широкой семантики считает их «соотнесённость с понятием, в котором объективная действительность отражена в максимально обобщённом виде» [4, с. 5]. По её мнению, слово широкой семантики – это слово, обладающее сигнификативным значением, которое выражает беспредельно широкое по охвату фактов и явлений понятие.

Для точного определения значения слова широкой семантики в конкретной речевой ситуации наиболее важным фактором является контекст.