

Г. І. Работяга

*Київський національний лінгвістичний університет***КОМПОЗИЦІЙНІ ТА СВІТОГЛЯДНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ У П'ЄСИ Б.-М. КОЛЬТЕСА «БИТВА НЕГРА З СОБАКАМИ»**

Здійснено аналіз драматичного конфлікту п'єси Б.-М. Кольтеса «Битва негра з собаками», заснований на теоретичних засадах дослідження театру А. Юберсфельд. Здійснено спробу простежити взаємозв'язок етичних та естетичних аспектів цього композиційного елементу драматичного тексту в контексті сучасної культури.

Ключові слова: конфлікт, кульмінація, театральна семіотика, глядач, подія.

На основе теоретических принципов исследования театра А. Юберсфельд осуществлен анализ драматического конфликта в пьесе Б.-М. Кольтеса «Битва негра с собаками». Предпринята попытка проследить взаимодействие этических и эстетических аспектов этого композиционного элемента текста в контексте современной культуры.

Ключевые слова: конфликт, кульминация, театральная семиотика, зритель, событие.

The article presents the analysis of the dramatic conflict in the B.-M. Koltès play «Combat de nègre et de chiens» according to A. Ubersfeld's theoretical principles of theatre study. It dwells on the interaction of moral and esthetical aspects of this element of the textual composition in the context of contemporary culture.

Key words: conflict, culmination, spectator, semiotics of theatre, event.

Зі становленням театральної семіотики у Франції змінюється основний вектор дослідження драми та її засадничих категорій. Якщо традиційний аналіз зосереджувався не так на виставі, як на її літературному підґрунті, тобто ототожнював театр з драмою, а експериментальні дослідження 60–70-х років оголосили театр незалежним від літератури видом мистецтва, то з розвитком театральної семіотики вирішальною характеристикою текстової структури п'єси починають вважати її призначення для сценічної постановки.

Зміна акцентів була зумовлена зацікавленням ролі глядача у творенні сенсів побаченого, про що свідчать публікації робіт А. Юберсфельд «Школа глядача» («L'Ecole du spectateur», 1981) та П. Паві «Сценічні голоси та образи. До питання рецептивної семіотики» («Voix et images de la scene. Pour une semiologie de la reception», 1985). Своєю присутністю він визначає стосунки між персонажами, які вступають у протистояння чи еднаються заради спільної мети. Таким чином, театральний діалог є не лише мовленням перед третьою особою, а й мовленням, адресованим цій заздалегідь передбаченій в драматичному тексті особі [9, с. 102].

З цієї точки зору цікавим є аналіз п'єси «Битва негра з собаками» (1979), написаної одним з найяскравіших авторів французького театру кінця ХХ ст. Б.-М. Кольтесом. Її прем'єра була присвячена відкриттю оновленого в результаті реформ культурної політики театру «Нантер Амадьє», який вважається колицкою творчості драматурга. Саме на його підмостках відбулися постановки найвідоміших п'єс автора. Вистава стала другою спільною працею Б.-М. Кольтеса та П. Шеро після «Ночі незадовго перед лісами», представленої на Авіньйонському театральному фестивалі за кілька років до того [7, с. 203].

Згідно з театральним семіологом А. Юберсфельд, у п'єсі збережено класичну модель трагедії з малою кількістю персонажів та досить простою фабулою; зокрема, дослідниця проводить паралель з «Беренікою» Расіна [8, с. 98–101]. Драматург дотримується єдності часу, місця і дії та традиційного внутрішнього поділу на акти. Однак в той же час у п'єсі присутні зміщення канонів, наприклад, персо-

наж, непричетний до конфлікту, стає головним, а найбільш напруженим моментом п'єси є не сцена фізичного насилля, а видовищна німа сцена з запуском ферверків. На нашу думку, осучаснення моделі класичної трагедії відбувається через внутрішнє розшарування на перший погляд досить простої дії, представленій глядачеві для інтерпретації.

Дія п'єси розгортається в закритому поселенні в Західній Африці. Французькі інженери Горн та Кел керують будівництвом, результатом якого залишаються «...недобудовані мости та дороги, які ведуть в нікуди»¹ [6, с. 29]. Дещо ірреальний простір, зображений на сцені, майже повністю втратив зв'язки із зовнішнім світом. Він вже не є ані Францією, ані Африкою. Приналежність до простору є однією з ключових характеристик персонажів, вони поділяються на старожилів та новоприбулих. Поява чужих осіб в поселенні є точкою відліку для розвитку подій. Порушити межі поселення наважуються корінний житель Африки Альбурі та парижанка Леона. Якщо першого Горн та Кел остерігаються, постійно очікуючи від нього нападу, то Леона в їх очах постає наївним створінням, нездатним адекватно осягнути жорстоку дійсність Африки, куди вона потрапила вперше. Альбурі та Леона є рушіями двох сюжетних ліній, одна з яких пов'язана з прихованим вбивством на будівельному майданчику, інша – з одруженням Горна.

Авторитетний керівник будівництва Горн задіяний у найбільшій кількості сцен і є ключовою фігурою у розбудові експозиції та загальної структури п'єси. У першій сцені відбувається діалог-знайомство Горна та Альбурі. Між співрозмовниками наростає напруження через недовіру один до одного, кожна репліка перетворюється на спробу вивести з рівноваги сконцентрованого суперника. Горн намагається зрозуміти, з ким насправді має справу, і припускає, що африканець є представником місцевої влади через те, що інакше охоронці не пропустили б його до поселення, до того ж він чудово володіє французькою. Проте Альбурі є представником не адміністративної влади, а морального закону. Своє успішне проникнення в поселення він пояснює тим, що «Вони (охоронці) знають, що не можна дозволити старенькій кричати всю ніч і завтрашній день; що слід її заспокоїти; що не можна залишити село без сну, що матір треба заспокоїти, повернувши їй тіло. Вони чудово знають, чому я прийшов»² [6, с. 12]. Характерно, що незнайомець протягом всієї п'єси залишається у затінку, що ще більше посилює недовіру Горна та Кела. Фігура Альбурі знаходиться на межі сценічного і позасценічного простору, тому роль цього персонажа в структуруванні реплік максимально співпадає з роллю, відведеною глядачеві вистави. Усвідомлення Горном та Келом його присутності наділяє його статусом непрямого адресата. Він є проекцією самого глядача. Таким чином, Б.-М. Кольтесу вдається зруйнувати межу між сценою та глядацьким залом.

Якщо провідною фігурою експозиції є дипломатичний Горн, то зав'язка відбувається навколо чутливої Леони. Прекрасне й непривичаєне до жорстоких умов Африки створіння є приводом для пом'якшення протистояння між чоловіками. Слід зазначити, що впровадження на початку дії наївного персонажу є прийом класичного театру, який застосовується з метою заповнення інформаційних лакун глядача щодо контексту, в якому розгортаються події п'єси [5, с. 52]. Саме через діалоги з жінкою перед глядачем розкривається образ кожного з персонажів та їхнє ставлення один до одного.

Підлеглий Горна Кел виступає експліцитною рушійною силою конфлікту п'єси, здатною щомиті зруйнувати вдаваний мир і вступити у відкриту сутичку.

¹Тут і далі переклад наш. – Г. Р. «...des ponts inachevés, des routes qui ne conduisent nulle part»

²«Ils (les gardiens) savent qu'on ne peut pas laisser la vieille crier toute la nuit et demain encore; qu'il faut la calmer; qu'on ne peut pas laisser le village tenu en éveil, et qu'il faut bien satisfaire la mère en lui redonnant le corps. Ils savent bien, eux, pourquoi je suis venu».

Керований постійним страхом, він не оминає жодної нагоди виказати Горну та Леоні неприязнь до Альбурі та своє непереборне бажання вбити його. Проте зрештою він зізнається, що завдяки появі жінки він може хоч на мить знову відчутися людиною: «...*всім нам, ти принесла трохи людяності. [...] Напевно на перших порах з подругами ти говоритимеш про мене погано, і напевно щоразу, як ти згадуватимеш про мене, це буде щось погане, і зрештою ти перестанеш згадувати про мене [...]*»³ [6, с. 105]. Персонаж існує з тих і до тих пір, поки його помічає його співрозмовниця. Однак це існування дуже примарне, оскільки, подібно до поганого спогаду, будівельник ризикує бути витісненим зі свідомості парижанки, щойно вона залишить поселення.

Хоч саме завдяки жіночому образу розкриваються Кел та Альбурі, Леоні чужий конфлікт, який розгортається між ними. Коли Горн намагається переконати Леону вийти до нього на терасу, вона виправдовується, мовляв, ще не повністю розклала валізи. Насправді, відгородившись від жорсткої реальності, жінка повністю поринула у спогади про залишений Париж та мрії про незвідану Африку.

Якщо Альбурі покликаний зруйнувати межу між глядацьким залом та сценою, то Леона уособлює прагнення його залучення до розгортання подій. Подібно до включення в конфліктну ситуацію новоприбулої жінки його співпереживання забезпечує існування персонажів п'єси. І так само, як і після від'їзду Леони, після закінчення вистави персонажі не залишають у його свідомості нічого, окрім невлесного сліду.

Всіма відомими їй засобами Леона намагається знайти спільну мову з африканцем, важливою виявляється не граматики, не словниковий запас, а тон, і навіть не тон, а погляд: «...*достатньо подивитись один на одного без слів (Якийсь час вони дивляться один на одного; вдаліні чується собачий гавкіт; вона сміється) ні, я не можу замовкнути, помовчимо, коли зрозуміємо один одного)*»⁴ [6, с. 59]. Отже, вербальна комунікація здається навіть зайвою, але відмовитись від неї Леоні не під силу. Крім мови, якою йде вистава, персонажі розмовляють німецькою та однією з африканських мов, що дозволяє ще більше завуалювати розуміння їх діалогів глядачем й змусити його пережити труднощі комунікації разом з драматичними персонажами.

У наступних сценах Горн з Келом розігрують партію в кості. Гра трохи відволікає їх від Леони та Альбурі, повертаючи у звичний плін життя, де галас Африки: «*Це не там-там і не просо в жорнах. Це вентилятор над столом, а ще шерхіт карт або стукіт костей*»⁵ [6, с. 54]. Їхнє життя в поселенні перетворюється на суцільну гру на виживання, в якій не знають правил і відповідальності, а алкоголь та феєрверки дозволяють відвести очі від жорсткої реальності. З їхнього спілкування стає зрозуміло, що насправді відбулося на будівельному майданчику. Натяжки вказують на те, що злочин, здійснений на будівництві, – справа рук Кела. Він нібито застрелив африканського робітника за непокору і зневагу, яку той дозволив собі, плюнувши в нього. Проте тіло постраждалого знищено, тому розв'язати конфлікт, вдовольнивши прохання Альбурі, не зможе ніхто.

Коли Горн намагається переконати Альбурі взяти гроші як компенсацію, розуміючи, що більше їм нічого не залишається, Леона приєднується до діалогу чоловіків. Вона готова йти за Альбурі хоч не край світу, але у відповідь на її прохан-

³ «... à nous qui travaillons ici, toi, tu nous as apporté un peu d'humanité. [...] Sûrement que tu parleras mal de moi à tes amis, pendant quelque temps, et sûrement que, tant que tu te souviendras de moi, ce sera en mal et à la fin, tu ne t'en souviendras plus du tout»

⁴ «... il suffit de se regarder tout court, sans parler. (Temps ; ils se regardent ; aboiement de chien, très loin ; elle rit.) Non, je ne peux pas me taire, on se taira quand on se comprendra »

⁵ «Ce n'est ni tam-tam, ni le pilage du mil, non. C'est le ventilateur, là au-dessus de table ; et le bruit des cartes, ou celui du cornet à dè».

ня взяти гроші у Горна і бути з нею він плює в неї. А. Юберсфельд вбачає у відчайдушному кроці назустріч Іншому, на який жінка зважилась не заради чогось, а всупереч дійсності, суть кольтесівської драматургії [8, с. 49].

Таким чином, кульмінація п'єси є ніби відлунням конфлікту, що мав місце між Келом та африканським робочим до початку подій, зображуваних на сцені. Б.-М. Кольтесу вдається вловити спільну для обох сюжетних ліній точку емоційного напруження.

Заявлене в назві протистояння негра та собак в жодній зі сцен п'єси не набуває експліцитного вираження. Вони водночас присутні й відсутні у сценічному часопросторі, оскільки матеріалізуються лише за рахунок акустичних ефектів, залишаючись постійно у затінку сцени. Крім загостреного відчуття розриву між видимим та істинним, між словами та вчинками цей прийом дозволяє розмити межі між сюжетними лініями й накласти один на один часові пласти минулого, теперішнього та майбутнього.

Перехрещення двох сюжетних ліній, яке спостерігалось з самого початку п'єси, було необхідним для конструювання резонуючої структури подвійної кульмінації, в якій перегукуються події двох сюжетних ліній. Для пояснення взаємодії самого моменту здійснення факту та зведення його до статусу події завдяки його інтерпретаціям Ж. Дельоз пропонує розрізнити два часових модуси: Хронос (Chronos) та Еон (Aion). Перший – це теперішній час, в якому безпосередньо відбуваються події, й відносно якого визначаються минуле та майбутнє. Другий – це необмежений часовий проміжок, який дозволяє говорити про відкриту тривалість події [3]. Через подвійну темпоральну природу подія набуває свого значення саме завдяки залишеним по собі слідам у свідомості інтерпретатора [3, с. 82]. Дублювання сюжетних ліній п'єси викликане прагненням надати факту прихованого убивства статусу події.

Горн і Кел ще намагаються взяти під контроль ситуацію: відправити Леону назад до Франції і вбити Альбурі. Постійне зусилля замовчати те, що відбулося в поселенні насправді, так і не дозволяє персонажам зустрітись у відкритій розмові. Одночасно вони з'являються лише в заключній сцені, де говорити щось вже пізно, тому конфлікт, доведений до найвищої напруги, фінальної розв'язки не отримує.

Б.-М. Кольтес вдається до цілковитого розщеплення системи персонажів та нетривких взаємозв'язків, які сформулювались між ними. Зазнавши приниження, Леона знову повертається до Парижу. Кел та Горн наважуються вбити Альбурі, однак все відбувається навпаки, сам Кел помирає від пострілу когось з вартових. Альбурі зникає так само загадково, як і з'явився. На сцені залишається лише виснажений Горн.

Конфлікт драматичного твору є ключовим елементом взаємодії позаестетичної та естетичної реальності. З одного боку, він забезпечує становлення художнього еквіваленту протиріч буденного життя, з іншого – визначає внутрішню структуру художнього твору [2]. Аналізована п'єса була написана від враженням від подорожі Б.-М. Кольтеса до Африки. Авторська позиція щодо співвіднесення в художньому тексті вигадки та реальності полягає в тому, що автор не так вигадує, як розповідає історії. Реальність є настільки повною, бездоганною та зв'язною, що жодна уява не може перевершити речі, відкриті досвідом повсякденного буття та подорожей [4, с. 234].

Однак проблематика п'єси сягає за межі питання расового протистояння та проблем колоніалізму. Вона стосується можливості порозуміння та довіри між людьми загалом, а непорозуміння Альбурі та Горна є лише одним з прикладів фундаментального трагічного неспівпадіння [1, с. 267]. Мовлення персонажів не калькує дійсність, а радше створює можливості пережити її на глибшому чуттєвому рівні. Добре знайомі глядачеві з вечірніх новин типові події повсякденного

життя, прописуються в монтажній структурі драми, що сприяє підсиленню емоційного співпереживання аналітичною активністю реципієнта. У такий спосіб переопрацювання традиційних етапів сюжетного розвитку драми дає змогу подолати спрощений виклад подій, що нав'язується сучасній людині, і перемістити глядача з позиції спостерігача до позиції безпосереднього їх учасника, долаючи кордон між чужим та своїм.

Бібліографічні посилання

1. *Дубровина С. Н.* «Театр слова» и драматургия Бернар-Мари Кольтеса / С. Н. Дубровина // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений. Под редакцией Н. Н. Андреевой, Н. А. Литвиненко и Н. Т. Пасхарьян. – М., 2007. – С. 258–269.
2. *Фадеева Н. И.* Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.): дис. ... канд. филолог. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы» [Электронный ресурс] / Фадеева Нина Ивановна. – М., 1984. – 210 с. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/konflikt-kak-organizuyushchii-printsip-khudozhestvennogo-edinstva-dramaticheskogo-proizveden>
3. *Deleuze G.* Mille plateaux. / Gilles Deleuze, Felix Guattari. – P. : Minuit, 1980. – 320 p.
4. *Jomaron J.* Le Théâtre en France. / Jacqueline Jomaron. – P.: Colin, 1992. – 1217 p.
5. *Kerbrat-Orecchioni C.* Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral // Pratiques n°41, mars 1984. – P. 46–62.
6. *Koltès B.-M.* Combat de nègre et de chiens. / Bernard-Marie Koltès. – P. : Minuit, 2009. – 126 p.
7. *Salino B.* Bernard-Marie Koltès / Brigitte Salino. – P. : Stock, 2009. – 360 p.
8. *Ubersfeld A.* Bernard-Marie Koltès / Anne Ubersfeld. – Arles.: Actes Sud, 2001. – 208 p.
9. *Ubersfeld A.* Lire le théâtre I / Anne Ubersfeld. – P. : Belin, 1996. – 237 p.

Надійшла до редколегії 20.02.2013 р.

УДК 821.134.2 : 82-31

К. В. Касьян

Запорізький національний університет

НАРАТИВНА СТРУКТУРА ЦИКЛУ «ОБАБАКОАК» Б. АЧАГИ

Робиться спроба проаналізувати цикл новел «Обабакоак» з позицій наратології. Виділено та розглянуто основні елементи наративної структури твору, визначено своєрідність авторської наративної стратегії.

Ключові слова: наратор, оповідальні інстанції, наративний рівень, текстуалізація.

Делается попытка проанализировать цикл новел «Обабакоак» с позиций нарратологии. Были выделены и рассмотрены основные элементы нарративной структуры произведения, определено своеобразие авторской нарративной стратегии.

Ключевые слова: нарратор, повествовательные инстанции, нарративный уровень, текстуалізація.

Made an attempt to analyze short story cycle «Obabakoak» from the positions of Narratology. The main elements of narrative structure of the work were distinguished and studied, determined the author's narrative strategy diversity.

Key words: narrator, narrative instance, narrative level, textuality.

Актуальною проблемою сучасної теорії наративу є питання текстуалізації, що в умовах постмодерності постає єдиним способом осягнути дійсність. В умо-