

ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПРИСУТНОСТІ В АНГЛОМОВНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Дмитрієва І.В.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

В статті досліджено форми функціонування та репрезентації авторської присутності в драматургічних текстах ХХ століття. З основу взято англomовну драматургію другої половини ХХ століття. На прикладі драматургічних текстів здійснено аналіз форм вираження авторської присутності. Висвітлено погляди теоретиків літератури стосовно проблеми функціонування автора в літературних творах, зокрема драматургічних текстах.

Ключові слова: драматург, авторська присутність, драма, інтенція, драматургічний імператив

Постановка проблеми. Дослідження прояву авторської суб'єктивності в драматургічних текстах є проблемою особливої складності. Більшість досліджень, а особливо в рамках ХХ століття, були спрямовані на прозу та ліричні тексти. Драматургія та драматург, особливості авторської присутності в драматургічних текстах завжди залишалися на маргінеса наукових розвідок. Сучасна літературознавча думка все більше схиляється до досліджень що раніше знаходилися на периферії наукових інтересів. В контексті розвитку постструктуралістсько-постмодерністської дискурсивності, яка пропагує ідею децентрації структури та зміщення центрів, переходу другорядних систем в центральні і навпаки, ці ідеї звучать більше, ніж актуально. З таких позицій, присутність драматурга в драматургічних текстах, можна назвати однією з найскладніших форм репрезентації авторської суб'єктивності. Складність прочитання авторської присутності в п'єсах стверджував ще Станіславський, який даючи поради поради актору на «етапі пізнання» драматургічного тексту порівнював його з ребусом, який потрібно розгадати, структура його невловима і неясна при першому прочитанні. Таким чином, дослідження складних форм дозволить вступити в новий виток розвитку літературознавчої думки в контексті драматургії, достеменно точніше дослідити поетику автора, хід авторської думки та прояви його суб'єктивності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження проявів авторської присутності в літературних творах актуалізується в роботах Б. Кормана, В. Виноградова, Римарева, М. Храпченко, Л. Андреева, в недавніх дисертаційних дослідженнях О. Журчевої та Молчанової С.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Однак всі дослідження центрується в переважності на російській драматургії, таким чином обходячи увагою сучасну англomовну драматургію, розвиток якої нарочито відрізняється від слов'янських літератур.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Метою цієї роботи є дослідження і виявлення форм вираження і репрезентативності присутності автора-драматурга в англomовних драматургічних текстах другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиційно, лірику вважають найбільш надійними та легко диференційованим джерелом самовираження автора, друге місце займають епічні твори, в той час як драми відводиться найскромніше третє місце. Зазвичай вважається, що інтенції драматурга важко ідентифікувати, він ховається за персонажами та діалогами, проявляючи себе тільки в ремарках, або ж в структурній побудові п'єси. Так, Б. Корман, пропонуючи свою теорію автора, творчо-

му виявлення авторської суб'єктивності майже не відводить почесного місця: «В драматичному творі мають місце два основних способи вираження авторської свідомості: 1) сюжетно-композиційний і 2) словесний. Іншими словами, автор може передавати свою позицію а) через розташування і співвіднесення частин і б) через промови дійових осіб» [6, с. 86]. Драматург проявляє себе також через ремарки, вказівки для режисера, список дійових осіб та їх імена, також назву п'єси. Однак ці засоби зазвичай розглядаються як другорядні, а основне навантаження в п'єсі несе саме дія, себто діалог персонажів.

Одним з драматургічних прийомів прямого вираження авторської позиції в античні часи був хор, функція якого з часом нівелювалася. Позиція драматурга реалізувалася через хорові репліки, або ж корифея, автор залишався всевидючим оком, який той же час був завжди видний глядачу: «в той час, як хор не покидав місця дії, актор йшов, повертався, робив нові повідомлення хору» [9, с. 107]. Однак, динамічним носієм гри завжди був актор, хор лише реагував на ті чи інші стани героя, саме в залежності від актора змінювались ліричні настрої хору. Класицисти, налічуючи античні зразки мистецтва, в свою чергу, модифікували функцію хору, ввівши в драму резонера, який не приймає активної участі в ході п'єси, однак дає моральну оцінку діям персонажів, навчає і наставляє їх. Резонер являв собою маніфестацію позитивних ствердних установок автора, служив рупором його ідей та поглядів.

Варто також зазначити, що функція драматичних діалогів носила більш ширший характер, ніж це ми спостерігаємо в драматургії ХХ століття. Через репліки персонажів розкривались не тільки характери героїв, але історичний, культурний, соціальний підтекст; автор описував обстановку, пейзаж, навіть вводилися репліки, які при аналізі, могли б і не використовуватися, і в реальному житті були б недоцільними. Репліки не були монотонними і побутовими, а носили в собі відтінок поетичної красномовності, вишуканості, представляючи собою стиль автора. Корман називає таку драму епічною, де в п'єсу можна з легкістю перетворити епічний твір, не вносячи значних коректив.

Він наводить приклад п'єси «Борис Годунов» Пушкіна. Корман стверджує, що в діалогах багато місця займає епічний текст, який виходить достатньо далеко за сферу зображуваного і сценічного дійства. Крім того, персонажі п'єси спочатку обговорюють минулі події, які не відбуваються тут і зараз, або ж монологи містять деталізовано описання життя героїв, яке є скоріше повідомленням читачу, ніж самим учасникам діалогу. Дуже часто діалоги являють собою не обмін репліками, а епічну розповідь, яка витримана у формі діалогу. Таким чином,

можна вважати, що «до XVII в. в драмі був присутнім не імпліцитний, концепірований, непроявлений, розчинений автор, а експліцитний, що веде розповідь лише в умовно діалогічній формі» [3, с. 18]. Такий імпліцитний автор-драматург може ототожнюватися з наратором епосу, оскільки проявляє себе об'єктивно в діалогах, проявляючи свою позицію відкрито та неприховано через репліки персонажів. Саме починаючи з XVII–XIX і продовжуючи XX століттям драматург поступово стирився з провідних епічних описів, на перше місце виводилися персонажі, які мали свої особистісно-індивідуальні характеристики, обґрунтовані освітою, культурними та історичними підмоцями, що рефлектувало на їх основних мовних особливостях. Якщо до цього часу персонажі п'єс звучали стилістично однаково, оперували схожими мовними одиницями, то в сучасній драмі мовні характеристики індивідуалізуються, і різняться в межах однієї п'єси. Таким чином прослідкувати, проаналізувати поетичний стиль автора, його інтенцію стає не просто за допомогою реплік, оскільки тепер маємо імпліцитного автора, який ховається за спинами персонажів, проливаючи світло в ремарках, апарте, внутрішніх монологів та в структурних особливостях композиції. До цього часу репліки персонажів часто носили умовний характер, маючи в собі функцію опису місцевості, часу та історичних рамок. Наразі маємо персонажа, позбавленого таких означників в репліках, діалогах спрощуються, однак «парадокс полягає в тому, що чим автономніша від наративного елемента мова персонажів, тим активніше впроваджується в драму авторська свідомість... саме автор конструє в сюжет драми ті непрямі ознаки, за якими можна здогадатися про приховані переживання персонажів» [3, с. 19]. Говорячи про ремарки, то до XX століття авторське ставлення до персонажів проявляло себе у них у всій повноті, використовуючи усі можливості ремарки для вираження своїх інтенцій, однак беручи до уваги драматургію XX століття, можна стверджувати, що автор навмисно ховається навіть за ремарками, які звучать достатньо відсторонено і беземоційно. Для порівняння візьмемо п'єсу Гарольда Пінтера «The Homecoming» «Повернення додому». Авторські ремарки надзвичайно різняться від тих, що були представлені вище. Так, автор починає п'єсу, описуючи кімнату, в якій відбуватиметься дія:

«An old house in North London... In the room a window, right. Old tables, chairs. Two large armchairs. A large sofa, left. Against the right wall a large sideboard, the upper half of which contains a mirror. Up left, a radiogram» [13, с. 21].

На відміну від натуралістичних п'єс, які скрупульозно, стенографічно описують середовище, і варто лишень, спробувати об'єднати діалоги в зв'язний текст, матимемо епічний твір, ремарки в «Кімнаті» дійсно ніби дистанціюються від всього емоційно-суб'єктивного. Однак такий стиль дивним чином створює своєрідну, унікальну атмосферу. Авторська сухість і лаконічність не є синонімом відсутності авторської інтенції, ця лаконічність і є авторським проявом, і саме вона є одним із елементів створення всього настрою п'єси. Ремарки стають унікальними у своїй чіткості і директивності, адже лаконічність це означник чогось або когось, а не маніфестація його відсутності.

Говорячи про драматургічне мистецтво, ми не можемо не згодитися з Арістотелем, який стверджує, що будь-яке мистецтво це суть наслідування. Тому будь-яка спроба розібратися в психології драматичного мистецтва повинна починатися з визна-

ння прагнення до наслідування. Тому драматург наслідуючи дію, таким чином знаходить «суб'єктивні елементи об'єктивного досвіду» [1, с. 34]. Хоча Бентлі і стверджує, що він зовсім не хоче сказати, що драма висловлює виключно внутрішній світ автора; однак наполягає на тому, що незалежно від того, який вираз отримують у п'єсі внутрішній і зовнішній світ, вона по суті своїй є дітищем, продовженням свого автора: її життя – це його життя. Однак крім вираження того чи іншого об'єкту реальності, автор виражає своє ставлення до нього. Визначити це ставлення є завданням непростим. Найкраще ця задача виконується під час аналізу ліричних творів, які з точки зору Гегеля є самою суб'єктивністю. В епічних творах, найчастіше розповідається про події, що вже сталися. Автор супроводжує читача коментарями, філософськими та ліричними відступами, що дозволяє прослідкувати авторську позицію в творі. Найскладнішим в цьому контексті постає драма. Дія відбувається тут і зараз, персонажі діють і говорять від свого імені, читач (глядач) позбавлений авторського супроводу, філософських відступів, ліричного коментування. Ми бачимо тільки об'єктивну реальність, яка є лише віддзеркаленням суб'єктивних інтенцій автора, так Ерік Бентлі, згадуючи слова Джорджа Сантаяна відмітить: «письменник-романіст здатний побачити події крізь призму свідомості інших людей, то драматург дозволяє побачити свідомість інших людей крізь призму подій» [1, с. 21]. Однак, якщо герой епічного твору не розглядається в дії, тому часова протяжність тут необмежена, то драматургічне мистецтво ставить драматурга в рамки часових координат. Таким чином, автор намагається розкрити тематику у всій її глибині та точності, не розтягуючись та не відсторонюючись на часом недоцільне філософування, описи пейзажів чи інтер'єру.

XX століття рясніє різноманітними драматургічними імперативами. До цього часу статична теорія драми, яка розглядалась як монолітна система розпадається на безліч різноманітних субстанцій. Виникає епічний драма/театр, анти драма, театр абсурду, театр загрози, лірична драма, екзистенційна драма, документальна драма, драма публіцистична, театр катастрофи. З'являються унікальні категоричні імперативи: брехтівський, беккетівський, пінтерсек, які засвідчують собою суб'єктивне начало і які являють ніби «лакмусовий папірець визнання, що засвідчує характерні якості специфічного погляду на життя, або, навіть, модусу буття» [2, с. 95]. Таким чином достатньо монолітні категорії, такі як рід, жанр, вид розпадаються на різноманітні жанрові різновиди, кожна п'єса являється суто авторською, і отримує свій власний імператив. Наразі все з більшою впевненістю можна говорити про існування індивідуальної авторської поетики.

Такі модифікації можна пояснити тим, що XX століття привнесло тенденцію руйнування реалістичних парадигм попередньої концепції світоустрою. Ніцшеанські, фрейдистські та екзистенціалістські установки призвели до самоусвідомлення особистості, як залишеної наодинці сама з собою, з оточуючим світом. Тематика п'єс змінюється з реалістично-соціального дискурсу на особистісно-індивідуалістичний, що має свій вплив на драматургічну творчість. Антипозитивістські сумніви, есхатологічні настрої епохи визначало нові витки розуміння закономірностей світобудови, існування людини, особистості. Розчарування в ідеї прогресу, призвело до самоусвідомлення людиною абсурдності існування і проблеми смерті. Суспільна свідомість змінюється на індивідуально-особистісну з її перед-

чуттям трагічних кульмінацій, що, звісно, рефлексують і на авторській свідомості.

Значним переломом у розумінні традиційної драми послужила ідея епічного театру Бертольта Брехта, де аристотелівський театр і його ідея катарсису, піддалися жорсткій критиці, а театр розглядався як засіб просвітительського впливу на глядача. Він припиняє співпереживати через страх та співчуття, а вчиться розглядати все, що відбувається на сцені, не як даність, а можливість змінити хід подій. Умовність сценічної ілюзії загострюється за допомогою зонгів, зміною декорацій на очах глядача, грою акторів, які не вживаються роль, а грають відсторонено. Ці ефекти значно дистанціювали подію і її відображення на сцені. Інтелектуальний театр Брехта послужив значним поштовхом до диференціації авторської драматургії, адже «Брехт особливо підкреслює втручання автора в розвиток дії, тобто акцентує увагу на певній точці зору» [4, с. 370].

Дещо модифіковану версію брехтівського театру запропонує американський драматург Торнтон Уайлдер, який введе в п'єсу ведучого, який вводить читачів (глядачів) в суть справи, коментує вчинки персонажів, іноді навіть перевтілюється в певних героїв, з метою вмовити їх зробити або не робити чогось. Сам драматург називає його менеджером сцени (stage manager), без якого п'єса «Наше містечко» була б зовсім іншою, оскільки без сумнівів його можна вважати головним героєм, хоча сюжет розвивається навколо закоханої пари Емілі та Джорджа. Ведучий постає всезнаючим провидцем, який в курсі того, що було до нього, і що трапиться після. Так на початку він описує місцезнаходження всіх ратушей та церков в місті, вказує на драбину, де колись виступав Авраам Лінкольн. Ведучий знає наперед, що через п'ять років перший автомобіль проїде по вулицях міста і його купить банкір Картрайт, він точно

Висновки з даного дослідження. Таким чином 50-ті – роки ХХ століття являє собою пункт перетину різноманітних тенденцій в драматургії. Поряд з брехтівським епічним театром значних обертонів набирає театр абсурду, який бере свій початок ще з сюрреалістичної традиції, а також екзистенціальних умонастроїв. Однак трагічність людського існування, що була ключовою для екзистенціальної літератури в театрі абсурду презентується у формі бутафорії, пародії, гри, какофонії фарсу, чорного гумору, трагічних установак і філософських умовиводів. Драматургія другої половини ХХ століття напрочуд яскраво руйнує попередні драматичні конвенції. Атрибутами театру абсурду постає девальвація слова та його комунікативної функції. Діалогічне спілкування несе достатньо умовне семантичне навантаження. Авторські ремарки короткі, чіткі, не розмиваються по контуру, а націлені на директивну функцію. Зародки такого підходу можна простежити в п'єсах Беккета, де персонажі можуть нести цілковиту нісенітницю, або заповнювати мовчанку пустими балачками. Характерною рисою постає відсутність традиційного сюжету, структура п'єс невизначена, дія не розвивається, кульмінації і розв'язки не прослідковується, так

в п'єсі Беккета «Чекаючи на Годо», очікування Естрагоном та Владіміром Годо постає одним потоком з «нічого», п'єса нічим не закінчується, Годо так і не приходить, головні персонажі залишаються чекати, і складається таке враження, що вони чекали до того і будуть продовжувати чекати. Така смерть сюжету дає початок народженню автора та вивільненню його інтенцій. Однак уже в пізніх п'єсах Беккета починає переважати ліричне начало, такою постає монодрама «Остання плівка Креппа». Головний герой прослуховує аудіозапис свого життя, таким чином намагаючись переосмислити своє життя. Ліризм сповіді акцентується в деталях, в прослуховуванні плівок, монологах. Такого ж звучання набуває і п'єса «Ніч та сни», де актуалізацією ліричного начала постає романс Шуберта, який написаний на вірш австрійського поета Генріха Йозефа фон Колліна. П'єса реалізується абсолютно без слів, сенсове навантаження несуть жести головного героя та пісня. Однак цей ліризм не є антиподом трагічних умонстроїв Беккета, більше того він служить запорукою ще більш глибокого усвідомлення абсурдності світоустрою та драматичності людської екзистенції. Саме Беккетівська дискретна, переривчаста побудова образів, ліричне осмислення трагічності буття і монологічна його репрезентація наразі формують авторський світогляд. В «Останній плівці Креппа» маємо не традиційну колізію, конфлікт протидіючих сторін, а акцентуацію на почуттєвих настроях персонажу. Беккетівські п'єси, які будуються не по чіткій ієрархічній схемі, а по асоціативних зв'язках, рухаються по колу, виглядають як рук думки, свідомості, наповнюючись суб'єктивно-індивідуалістичною конотацією. В свою чергу, девальвація слова, також служить не тільки як вербалізація глобальних проблем світоустрою, але як і проблема неможливості виразити словом чуттєві переживання, душевні стани та суб'єктивні мотивації. Не дивно, що Аристотель порівнював лірику з музикою, оскільки лексична організація тексту поступається ритмічному, інтонаційному звучанню.

Журчева в своїй дисертації коментує позицію Алперса щодо жанру ліричної драми, особливою якої він називає відкритий фінал, «автор не приходить і не може прийти до якого-небудь висновку, винести вирок своєму герою» [3, с. 69]. Психологічність п'єси супроводжується такими атрибутами як модифікований конфлікт, який постає не протидією двох опозиційних сил, а скоріше боротьбою людини з самою собою, власними бажаннями, внутрішніми боріннями, прагненнями, проблемами та ілюзіями. Таким чином в драматургії другої половини ХХ століття прослідковується тенденція так званої «смерті жорсткого каркасу сюжету», зникнення ієрархічної складної структури композиції, поява відкритого фіналу. Взагалі тенденція до ліризації драми прослідковується в російській драматургії ХХ століття, однак відносно англійської драматургії ця проблема мало розроблена. Проте, говорити про всеохопність ліричного начала в англійській драматургії поки не приходиться, однак елементи ліризації слугують показником авторської присутності в драматургічних текстах.

Список літератури:

1. Бэнтли Э. Жизнь драмы / Перевод с англ. В. Воронина; Предисловие И.В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
2. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О.Є., Білоус П.В., Волощук С.В. та ін. – Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2011. – 178 с.
3. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: док. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Валентиновна Журчева; Самар. гос. ун-т. – Самара, 2009. – 485 л.

4. Зарубежная литература XX века / под ред. В.М. Толмачева. – М.: Академия, 2003. – 640 с.
5. Компаньон Антуан. Демон теории. – Москва: Издательство имени Сабашниковых, 2001 – 366 с.
6. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М: Просвещение, 1972 – 110 с.
7. Молчанова С.В. Авторское начала в русской драматургии и театре второй половины XX века: канд. искусствовед.: 17.00.01 / Светлана Владимировна Молчанова; гос. инс-т искусствознания. – Москва, 2003. – 177 с.
8. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория Автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 262 с.
9. Тронский И.М. История античной литературы / И.М. Тронский. – Л.: Учпедгиз, 1946 – 483 с.
10. Arden J. Plays: One. Serjeant Musgrave's Dance, The Workhouse Donkey, Armstrong's Last Goodnight / J. Arden. – London: Eyre Methuen, 1977. – 350 p.
11. Beckett S. The complete dramatic works / S. Beckett. – London: Faber and faber, 2006. – 476 p.
12. Modern English plays / Ed. by Levidova I. – Moscow: Progress Publishers, 1966. – 381 p.
13. Pinter H. Complete works: Three / H. Pinter. – New York: Grove Press, 1990. – 247 p.
14. Pinter H. Complete works: Two / H. Pinter. – New York: Grove Widenfield, 1990. – 248 p.
15. Pinter H. The Hothouse / H. Pinter. – New York: Grove Press, 1980. – 248 p.

Дмитриева И.В.

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация

В статье исследованы формы функционирования и репрезентации авторского присутствия в драматургических текстах XX века. За основу взято англоязычную драматургию второй половины XX века. На примере драматургических текстов осуществлен анализ форм выражения авторского присутствия. Освещены взгляды теоретиков литературы по проблеме функционирования автора в литературных произведениях, в частности драматургических текстах.

Ключевые слова: драматург, авторское присутствие, драма, интенция, драматургический императив.

Dmytriieva I.V.

Zhytomyr Ivan Franko State University

MEANS OF AUTHOR'S MANIFESTATION IN ENGLISH DRAMA WRITINGS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Summary

The article investigates means and forms of representation of the author's presence in dramatic texts of the twentieth century. The research is conducted on the basis of the English drama of the second half of the twentieth century. Means of the author's presence in the dramatic writings are analyzed on the example of dramatic texts. The article deals with the views of literature theorists on problems that concern author's manifestation in literary works, including dramatic texts.

Keywords: playwright, author's presence, drama, intention, dramatic imperative.