

Леся Синявська



ФОРМИ ВИЯВЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В П'ЄСАХ Є. КРОТЕВИЧА 1923 РОКУ

У статті аналізуються 2 п'єси Є. Кротевича, де представлені різні форми вияву авторської свідомості: потенційний автор та автопрезентація. Авторська позиція реалізується в ремарках, особливостях побудови діалогів п'єси, її структурі, жанровому визначенні, репліках персонажів.

Ключові слова: "театр в театрі", потенційний автор, автопрезентація, авторська свідомість, ремарка.

In the article the two plays by E. Krotevitch are analysed, in which the two different forms of expression of the author's consciousness are presented: potential author and authopresentation. The author's position is realized in marginal notes, in the peculiarities of construction of dialogues of the play, in its structure, genre definition, in characters' cues.

Key words: "theatre within the theatre", potential author, authopresentation, author's consciousness, marginal note.

У драматичних творах цього часу досить часто різними драматургами використовуються прийоми, властиві епічним жанрам. Це широке використання в драматичних творах прийомів і принципів епічних жанрів умовно можна назвати літературизацією драми, виділяючи, таким чином, у драмі роль літературного начала. При аналізі драми у цій площині особливої значимості набуває теорія драматичного слова як домінування певних сторін художньої цілості (цілого) та відповідних понять, які знаходять своє втілення в авторських стратегіях, зреалізованих у певному драматичному творі. У різних авторів-драматургів 20-х рр. XX ст. епічні способи поряд з ліричними у драматургічних текстах втілюються у певних авторських новелах та інвективах. Пріоритетною авторською стратегією, на наш погляд, у більшості драматичних творів цього часу можна вважати текстову специфіку драматургічного твору, який стає менш сюжетним та більш діалогічним. Таким чином, текст п'єси стає більше самовираженням

автора, ніж виявленням характеру конфлікту основних персонажів п'єси. П'єси цього періоду можна розглянути як модерні, що належать до "нової драми". "Нову драму" часто визнають як драму ідей, де, як правило, розгортається інтелектуальний двобій, дискус, який формує образну систему п'єси, реалізує певну авторську стратегію. Є. Кротевич свою п'єсу "Секретар прем'єр-міністра" визначає як драму, хоча головний персонаж, Райський Григорій Максиміліянович — персональний секретар прем'єр-міністра, поданий як комедійний тип, що є, безумовно, виявом авторської позиції. Комедійний герой створює некомедійну ситуацію: він піднявся над ситуацією, середовищем, собою, що є, за визначенням М. Бахтіна, "романним образом людини". Як і романний персонаж, Райський, виявляє невідповідність соціальній ролі, середовищу, життєвим ситуаціям, неадекватна його оцінка власного еґо, своєї сутності, призначення. Саме цей тип героя визначає основний конфлікт п'єси, який розгортається як романний у душі героя. Автор намагається відтворити невідповідність власних оцінок героя і його оточення. Протиставлення себе оточенню, більше того, постановка себе над іншими викликають іронічне сприйняття дідуся, непорозуміння Івася, зневажливо-співчутливе ставлення Неллі до Григорія Максиміліяновича. Відсторонення, самотність Райського кидаються в очі всім, окрім нього самого. Генерал у розмові з губернатором говорить про незадоволення Райським серед вишого кола і підкреслює: "Крім того, він зовсім один. У нього ніякої навіть партії немає [2, 9]. Ця свідомо позиція самотності, самотності, яка, на думку Райського, дає йому право поставити себе в ряд героїв середньовіччя і випити за це, і не тільки за героїв середньовіччя, але за всіх героїв усього світу, тому що "...коли б не було окремих героїв, то не було б самої історії всесвіту, бо історія є історія по суті тих великих дій, які утворені великими людьми" [2, 9]. Таким чином, маємо невідповідність героя як суб'єкта зображення його сюжетній ролі, що є романною традицією, яка суттєво визначає розвиток "внутрішньої дії" п'єси й окреслює характер конфлікту та жанрову природу п'єси. Основний конфлікт п'єси, вилучаючи мелодраматичну ситуацію зацікавленості Лідсток, можна окреслити як онтологічний, який зреалізовано у п'єсі опозиційними поняттями: свобода-рабство, ватажок-маса, герой-натовп. Ватажком, великою людиною, героєм вважає себе Райський, хоча й називає себе "нечуваним мерзотником" людиною без офіційної по-

сади, чинів, орденів. "Я-тільки приватний персональний секретар-і більш нічого. Що я уявляю з себе-майже нікому в державі невідомо" [2, 10]. Підкреслюючи в такий спосіб свій незначний посадовий статус, він одночасно вважає себе "героєм духу" і ставить себе в ряд з Кантом, Вольтером, Дідро, Жан-Жаком Русо. Звичайно, що таке зізнання набуває комічного пафосу звучання, а підкріплене слушними репліками Дідуса переростає в фарс. Дідусь називає Гриця дивовижним героєм, бо він не любить жінок, не п'є, не курить, золота не любить, пошани, слави. Тому закономірним є питання: "Що-ж врешті ти любиш всею своєю душею?" [2, 10], на яке і відповідає сам Дідусь: "Ти любиш славу саму по собі". (с.10) У цій репліці цілком відчутна алюзія на Ф. Ніцше і філософську полеміку доби, яку автор намагається по-своєму інтерпретувати. Авторське прагнення протиставити надлюдині, надгерою Райському іншу позицію виявляється у словах Дідуса: "А хіба до нас не було надзвичайного напруження всевітньої людської думки? Хіба не завжди симпатії або антипатії великих мас керують подіями, а також врешті й окремими людьми, будь вони хоч тричі зверх-людьми, зверх-героями?" [2, 11]. Саме така авторська оцінка робить постать Райського комедійним персонажем на початку п'єси і підготовлює глядача до його фіаско у фіналі п'єси, коли зникає театральний пафос героя, а натомість виникає фарсова експресивність.

Як бачимо, автор відкрито полемізує з теорією надлюдини Ф. Ніцше, що знаходить вияв у словах Івася у IV дії: "А може їхні поведарі кращі? Може вони дійсно знають щось дуже добре, коли людей не вважають за рабів, а навіть хочуть зробити їх вільними?" [2, 64]. Авторська позиція виявляється в ході драматичної дії п'єси, коли відбуваються зміщення понять, які представлені на початку п'єси як опозиційні, у один сутнісний ряд: герой, маса, свобода.

Авторський диспут із філософськими доктринами і тезами епохи переводить п'єсу на структурному рівні до жанрового різновиду "драми ідей" на жанровому рівні. Таким чином, деміфологізація теорії надлюдини у фіналі міняє жанрову природу п'єси.

У IV дії Райського зображено як роздвоєного персонажа, в душі якого відбувається конфлікт. Це конфлікт героя з собою, він поданий в епічно-елегійній тональності і реалізується в діалозі Райського з Івасем, коли Івась називає його "розумним дурнем" [2, 66]. Внутрішню напругу, надзвичайну роботу Григорія над переосмисленням

своєї сутності автор передає за допомогою незакінченої репліки, динамічних уривчастих рухів персонажа, які описано в авторських ремарках. У фіналі п'єси автор переводить драматичну колізію у внутрішній конфлікт, який веде Райського до запізненого прозріння, яке, на жаль, не може відмінити трагічну смерть героя.

Таким чином, можемо констатувати, що у п'єсі Є. Кротевича "Секретар прем'єр-міністра" авторська позиція представлена у ролі потенційного автора, тобто категорія автора іманентно присутня в тексті висловлювання, а також є результатом конструктивного аналізу творчого суб'єкта, здійснюваного реципієнтом [4, 130]. Авторські інтенції виявляються у виборі теми, композиції твору, концентуальності персонажів, романному типі головного персонажа. Епічність п'єси знаходить прояв у відкритості фіналу, що дає змогу різного сприйняття тексту реципієнтом, сюжетна невідповідність персонажа його соціальній ролі, вказує на ознаки роману в п'єсі, визначає характер конфлікту, переводячи його із зовнішнього плану вираження у конфлікт екзистенційний.

Авторська полеміка з філософськими доктринами епохи представлена у висловлюваннях різних пресонажів, що дає змогу всеоб'ємного висвітлення проблеми у гротескно розщеплених репліках персонажів.

Зовсім інший вияв авторської інтенції масмо у жарті-сатири на 3 дії з прологом Є. Кротевича "Сантиментальний чорт", яка написана в 1923 р. Дану авторську позицію можна вважати автопрезентацією, тобто коли автор реалізує свою позицію на текстовому рівні, в репліках персонажів.

Є. Кротевич вдається до ретроспекції, переносячи час дії в 1916 р., що дає змогу об'єктивного та всестороннього вираження авторської позиції. Дія відбувається в Києві та на Лисій Горі. Складається п'єса з прологу та 3 дій, що створює метатекстову конструкцію "театр в театрі" та переключає увагу глядача з фабули на конструкцію сценічного світу, сценічного дійства. Авторська позиція проявляється і в описі дійових осіб: окремо описуються дійові особи в діях та дійові особи, задіяні в пролозі. Таким чином, одразу використовується прийом "театр в театрі", — адже дійові особи прологу виступають одночасно і глядачами, і акторами. Сили потойбічного світу, які живуть на Лисій Горі, стають свідками і глядачами подій у світі людей, які "...завжди називають себе вінцем усього творіння, найвищою красою

його... І, можливо, що коли б не наші спокуси, коли б ми не зводили їх на зло, то вони... вони б сяяли, мов зіроньки в небі, мов перли, мов діаманти" [1, 7]. Отже, накреслюється колізія, де сатанинські сили випробовують стремління, потяг людей до добрих справ, піддають сумніву злу поведінку людини. Цією вірою чорта у добру природу людини підкреслюється, наскільки змінилися цінності людей, їхні прагнення та цілі. Ота думка чорта про добру природу людини стає причиною парі між сатаною та чортом, який відкрито кепкує над чортом, а також окреслює основний конфлікт, розвиток дії п'єси, і визначає її жанрову природу. Таким чином, саме завдяки автопрезентації обирається спосіб, пізнання дійсності крізь призму системи культури, частиною якої й є драматичний твір. Тому й висловлювання у драматичному діалозі даної п'єси є як висловлюваннями автора, так і персонажа. На перший погляд, основний конфлікт п'єси — це бажання лікаря Павленка видати своїх доньок, Наталю та Аделю, які засиділись у дівках, заміж. Однак ця мелодраматична колізія не є основною. За цією сімейною історією чітко простежується авторська полеміка з літературними процесами того часу, яка реалізується як пародія. Це підкреслюється і жанровим визначенням п'єси: жарт-сатира. Однак тут відчутна критика не тільки на літературний процес, а й на тогочасну дійсність. Реалії дійсності характеризуються у репліках персонажів, як-от: "наша праця завмерла в старих формах", "Неяких нових форм праці, нових досягнень", "...обридли старі форми чортячого життя", "Ну, й будь тепер щирим!" і т. д. Тотальне захоплення "новими формами життя" прикриває, насправді, неширість, законсервованість, небажання персонажів мінятися, захоплення промовами, обов'язкова участь у товариствах різного характеру стають об'єктами авторської сатири у п'єсі. Композиційно кожна дія побудована як окрема картинка, глядачами якої є сатана та його помічники, а також, безумовно, глядачі.

Різновекторність та різнохарактерність глядацької аудиторії, наявність кількох реципієнтів роблять і авторську позицію багатоаспектною. Це проявляється, зокрема, в перевтіленні чорта в людей різних професій, станів, достатків.

У першій дії чорт постає в квартирі Павленка у образі 30-літнього митця а-ля Рембрант, що дає змогу авторові змалювати тогочасне мистецьке життя.

Відкрито пародіюється тогочасний літературний процес, що видно з назв гуртків, які відвідує Петрусь: “Поезорадість”, “Ослячий регіт”. Та й твір, який він декламує, називається поезо-драма, зміст якої зовсім не зрозумілий. Однак Петрусь отримує батьківську підтримку, бо “тепер такий вік, що темніш напишеш, то краще” [1, 13]. Аделя, сестра Петруся, не погоджується з батьком, бо для неї поезія непотрібна, це “панські витрибеньки- і більш нічого” [1, 13]. Для неї головне гуртки, збори, засідання, бо “вона теє... ідейна людина” [1, 14], а це дає змогу зустрічатися з молодими людьми, які захопляться не зовнішністю, а ідейністю, тому й каже Павленко Люданському, що “вона більше цікавиться соціальними питаннями, ...про майбутнє ідеальне життя людей” [1, 21]. Це зацікавлює Люданського, але в кінці дії він розуміє, що всі ці захоплення є ширмою, прикриттям єдиного бажання вийти заміж як у Наталі, так і в Аделі. Саме у цій дії Люданський дізнається про славнозвісне товариство “Допомога бідному ближньому”, яке “росте, шириться, міцнішає і вже має 27 членів”, “славу якого я, журналіст Хома Бідний, розповсюдив по всій Україні, по всій навіть Європі, по всьому світу” [1, 27]. Невідповідність між змістом реплік Радченка та Павленка і патетичною формою їхнього виголошення створюють комічний ефект, заставляють з настороженням та скепсисом віднестись до дій учасників товариства.

Для виявлення справжніх думок персонажів, їхньої істинної суті автор вдається до художнього прийому маски. Відбувається ніби роздвоєння персонажа: Наталка, яка розмірковує про ідеалами краси, вселяючи в Люданського віру в перемогу над сатаною, та Наталя-манекен, який однотонно балакає. Слова Наталі про ідеал краси як нерв усього живого, без чого не було б життя, бо “ти бореш зло, ти топчеш його, тиснеш людей до країв надземних, ти відкриваєш їм двері Едема... І ради тебе, ради тебе тільки одної я готова на все, на все, на смерть навіть!” [1, 13] викликають задоволення і віру Люданського в перемогу над Сатаною.

Однак поетичним висловлюванням протирічать однотонні слова Наталі, які є справжніми її думками: “От молодець, татусь! Ловко придумав об'яву. Враз клюнуло... Ходила, ходила до тої остогидлої школи, два роки теж була членом того паршивого мистецького гуртка “Куряча сліпота” і хоч-би тобі один попався. А тут раз- і готово” [1, 29].

Як бачимо, автор демонструє свою владу над створюваним світом опосередковано, репрезентуючи свою позицію у висловлюваннях героїв. Саме така мовна операція, яка визначає площину символічних віднесення, моделює дійсність через авторську гру, запроваджується в діалогах, які імітують розмову самостійних персонажів. Вдаючись до маски, автор передає справжні думки персонажів, які залишалися би без цього прийому незнаними, невпізнаними для глядачів. Саме прийом маски дає змогу показати автору несправжність, фіктивність зображуваного світу, де за вдаваними зацікавленнями та інтересами криються зовсім інші меркантильні бажання. Персонажі не живуть справжнім життям, кожен грає певну роль, яка пояснюється соціальними обставинами, бажанням мати певний соціальний статус т. п.

Дія II п'єси є пародією на тогочасну дійсність: адже в сатиричній формі висміюються захоплення промовами та товариствами, що було тільки даремною тратою часу. Свідком засідання такого товариства стає Кальченко — чорт, який з'являється у цій дії у вигляді студента. Назва товариства “Допомога бідному ближньому” викликає захоплення Кальченка, однак опис самого засідання показує справжнє єство членів товариства, які піклуються не стільки про бідних ближніх, скільки про власні інтереси. Сатиричними є вже назви товариств: “Куряча сліпота”, “Дніпротяга”, “Ослячий регіт”, “Поезорадість”.

На такому фоні, здавалось би, товариство “Допомога бідному ближньому” вигідно відрізняється серйозністю та справедливістю намірів. Однак оголошення порядку денного засідання вже містить сатиру. Феофанський: “Перше: залічення нових членів. Друге: вирішення питання про допомогу хворій прачці в розмірі 3 крб 25 коп. Третє: чергові промови” [1, 45]. Третє питання виявляється найважливішим, йому присвячують найбільше часу, адже це потрібно для “підвищення самого духу серед членів товариства” [1, 45]. Промови оголошуються по черзі Млинським, Гайським, Павленком. Треба зазначити, що ведення промов, як елементів епічного твору, руйнує драматичну канву твору, переключає з основної дії, уповільнює її хід. Наявність епічних елементів дає можливість дискусії, яка й розгортається між Млинським та Гайським у промовах. Для Млинського головне — товариство “Дніпротяга”, яке “...безумовно, надзвичайно підвищить матеріальний стан людей, давши їм міліарди, мільйони зо-

лота, а товариство “Допомога бідному ближньому” — знищить серед них убогих” [1, 48].

Гайському товариство “Дніпротяга” здається “...зовсім нам, правду кажучи, невідомим...” є. [1, 48]. Він розмірковує про законність, яка “буде пильно стежити за тим, щоб усякий бідний замість того, щоб лікуватись та чекати допомоги від нашого великого товариства, ... не за страх, а за совість працював би, не покладаючи рук своїх, і носив би, мов бджола мед, до вулика державного, ...тоді не будуть бідними ближніми, а зовсім не бідними і навіть не ближніми!” [1, 48].

Отже, промови мають елементи дискусії, але відображають суб'єктивні цілі кожного промовця, власну зацікавленість у товаристві, вони є явною пародією на їхніх ораторів. Павленко у своїй промові вдається до патетики, яка для глядачів стає гротеском: “Хто, як не наше товариство, витре сльози вдовиці, хто пригорне скривджену, покинену зрадником дівчину, хто приголубить сирітку-дитину, хто напоїть жадібного, хто нагодує голодного, хто вилікує хворого?.. О, я вірю, певен в тому, що зла хутко не буде зовсім на світі, бо його знищить навіки наше товариство! І будуть жити тоді люде, як янголи... і згадають тоді нашу велику, уперту, повну муки і страждання працю” [1, 49].

До сатиричного саржу вдається автор при прийнятті Кальченка у члени товариства. Кальченко клянеться сатаною покласти всі свої сили на поширення діяльності товариства “Допомога бідному ближньому”, не жаліючи для цього “ні праці своєї, ні голови, ні мізка, ні серця, ні рогів, ні ракотиць” [1, 46]. Гайський, як юрист, фіксує, що таких слів у присязі немає, однак Павленко запевняє, що так навіть міцніше буде.

Таким чином, можемо констатувати, що автор намагається, з одного боку, зробити п'єсу видовишною, тобто надати їй ознак театральності; з іншого боку, він перетворює цю театральність в текст, де слово стає самоціннішим та нетеатральним. Така роздвоєність між видовищем та епізациєю монологу — суттєва ознака даної п'єси. Автор намагається збалансувати слово й видовищність, де дія подається на безперервно, а фрагментарно, а її місце займає слово, яке є текстом спектаклю, а не текстом п'єси. П'єса насправді є дуже короткою, адже персонажі стають масками, за якими проглядається їхня справжня суть: Павленко мріє про власну лікарню, Гайський хоче бути прокурором, Млинський вимагає гроші у баронеси Таль, Таль

хоче бути головою і мати нове вбрання на засідання. Радченко складає ціну реклами товариства “Дніпротяга”, Аделя думає про заміжжя з Кальченком, а Феофанський вбачає в ньому неблагонадійного та спішить повідомити жандармське управління. Ця коротка п'єса завершується 2 перемогою сатани, а спектакль, текст спектаклю, продовжується далі.

У 3 дії автор вдається до поширеної мелодраматичної ситуації: сватання старого, кривого, але багатого мільйонщика, до молодої вродливої Галі. У класичній українській драматургії ця колізія закінчувалась відмовою дівчини та врученням гарбуза жениху.

Автор по-своєму інтерпретує, здавалось би, банальну ситуацію. По-перше, жениха рекомендує у листі Березняк, якого Павленко вважає крути-вертієвичем, а Петрусь — відомим брехуном. Замість того, щоб насторожитися, Павленко продумує, як видати заміж вісімнадцятилітню Галю за старого мільйонщика, підраховує свою коритись від шлюбу. Поведінка цілком типова для лихваря-звідника ще з новоантичної комедії, тому можна вважати Павленка не персонажем, а типом, який пристосовується до нових умов часу.

Можна передбачити й реакцію Галі на цей шлюб: адже вона, хоч і молода, але намагається пристосуватися до життя, тому й вчить німецьку мову, яка їй зовсім ні до чого, вчить вірші Петра, хоча вони не до вподоби, але мода така. Тому й погоджується вийти заміж за “старого, хворого вже, поганого, мерзенного, взагалі навіть по душі своїй лихого” Шкеребертя. Цю самохарактеристику спочатку намагається змінити, не приймає саме Галю; бо це було колись, а “тепер, може, ви покались” [1, 70], вважає слова старого жартами, а його самого шукарем. Але навіть знаючи всю правду про нього, вона погоджується на шлюб заради подарунків, театрів, клубів, танців. Такий нетрадиційний поворот традиційного мелодраматичного сюжету є самовираженням автора, його спроби фіксації та інтерпретації дійсності.

Такий чином, констатуємо, що п'єса Є. Кротевича побудована як картина, сцена з життя, що веде до фрагментарності зображення дійсності. Тому цілком слушним буде зауваження Н. Малютіної, що “...попри зовнішню статику дії драматична комедія у таких драматичних сценах (картинах) обумовлювалась монтажним принципом об'єднання окремих фрагментів дійсності, які не мали почасті фіксованого початку і кінця: усувались зав'язка та розв'язка” [3, 191].)

На наш погляд, за даними конструктивно-фабулярними віднесеннями стоїть автор, а персонажі стають співавторами фабульного подвоєння дійсності, в яких можуть брати на себе роль то “автора”, то персонажа. Це веде до багатоплановості, різновекторності авторської позиції в тексті.

Таким чином, дослідивши авторські стратегії в аналізованих п'єсах, можемо зробити наступні висновки.

1) Автор може по-різному представляти себе в драматичному тесті. Це може бути як біографічний, так і потенційний автор. Потенційного автора в тексті висловлювання репрезентовано іманентно. Авторська позиція виявляється у виборі теми, фабульних подіях, композиції, концепції часу та персонажів.

2) Саме такий вид авторської свідомості репрезентовано в п'єсі Є. Кротевича “Секретар прем'єр-міністра”, де відкритий фінал дає змогу для різнопланової інтерпретації як глядачем, так і читачем тексту п'єси.

3) Саме завдяки присутності автора у тексті міняється характер конфлікту та тип персонажа, який подано у дусі романної традиції.

4) До автопрезентації як авторської стратегії вдається Є. Кротевиць у п'єсі “Сантиментальний чорт”. Саме автопрезентація визначає структурну організацію п'єси як “театр в театрі” і реалізує авторську позицію у великій кількості промов, які епізують п'єсу, у гротескних репліках персонажів, де слово стає самоціннішим. Саме через авторську свідомість, яка репрезентована в репліках персонажів, ремарках, композиції п'єси, виборі теми, пародіюється дійсність і аналізуються моральні поняття, які втрачають цінність у такому зміненому, спотвореному світі.

Список використаних джерел

1. Кротевиць Є., Сантиментальний чорт. Жарт-сатира на 3 дії з прологом. — Харків-Київ: Книгоспілка, 1923. — 71с.
2. Кротевиць Є. Секретар прем'єр-міністра. Драма на 4 дії. — Харків-Київ, 1923. — 71с.
3. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія. — Одеса: Астропринт, 2006. — 352с.
4. Ewa Wachocha. Aktor i dramat. — Katowice, WUS, 1999. — 140s.