

МОДЕЛІ СВІТУ В ДРАМАТУРГІЇ БЕРНАРДА ШОУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ

Юлія Дяків

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка

Суспільно-історичні виклики кінця ХІХ – початку ХХ ст. висунули нові вимоги до англомовних драматургів щодо адекватного відображення дійсності. Це стосується передусім доробку видатного англійського письменника Бернарда Шоу (1856–1950). Дух епохи містив для нього своєрідну дикцію не стільки для висвітлення на сцені узвичаєних у театральному мистецтві особистісних якостей дійових осіб, скільки для розкриття полівимірних ідейних переконань. Це, у свою чергу, формувало самотутнє відображення дискурсивної дійсності. Така трансформація способів комбінування вербальних засобів для відтворення моделі світу не відбувалась без ускладнень, оскільки мала місце усталена залежність критичного сприйняття від суб'єктивних уподобань глядача-реципієнта. Ознаки запеклих внутрішніх суперечностей яскраво виражені у творчості Б. Шоу. Автор п'єси *Дім, де розбиваються серця* (*Heartbreak House*, 1919) є подвижником в англомовній драматургії соціальної та інтелектуальної драми, тобто „драми ідей“ (Gassner 1968: 87).

Творча спадщина Б. Шоу характеризується багатим стилістичним та художнім масивом, що й досі відкриває можливості для її дослідження в різних літературознавчих вимірах. Звідси – актуальність вивчення системи драматичного конфлікту у п'єсах Б. Шоу. Його творчість як одного з чільних представників драматургії в англомовному світі містить риси внутрішніх конфліктів. Вони полягають у тому, що п'єси нерідко виказують прагнення майстра слова допасовувати художньо осмислену реальність до вже сформульованих й окреслених ним мистецьких рішень. На ці розбіжності вказала, зокрема, відома польська дослідниця Броніслава Балутова (1919–2005) в монографії *Драма Бернарда Шоу* (*Dramat Bernarda Shaw*, 1957): „Мисленева конструкція, будучи первинною, належною мірою не є чинником відбору матеріалу; звідси – низка невідповідностей, що відчуваються глядацькою аудиторією та критиками“ (Balutowa 1957: 96). Проте саме його твори, що побачили світ на зламі ХІХ і ХХ століть, зумовили оновлення англійської драми, з'яву драматургії з гострими соціальними проблемами. В основі творчих устремлінь Б. Шоу – прагнення розвинути у своїх потенційних реципієнтів уміння критичного мислення, спонукати їх до перегляду своїх світоглядних позицій, вказати життєві орієнтири. У драмі ідей він убачав органічну перехідну ланку до нової ери розвитку театрального мистецтва. Як слушно підкреслила Глорія Сайдена-Сайкер, Б. Шоу „прагнув розірвати пута комерційного театру і створити експресивну драму, яка б зачепила за струни людської душі“ (Gassner 1968: 82).

В українському літературознавстві відсутні спроби аналізу моделей художнього мислення драматурга з проекцією на дослідження системи драматичного конфлікту у його

творах. Тією чи іншою мірою це питання розкрито у працях таких авторів, як Н. Бідненко, О. Волосюк, Л. Гаращук, В. Гладишев, В. Грицютенко, Н. Жлуктенко, Т. Івашина, П. Летнянчин, І. Мойсеїв, С. Нестерук, М. Павлов, О. Пронкевич, Г. Ступницька, Є. Черноземова, а також О. Ніколенко. Дослідниця слушно стверджує, що внутрішній рух ідей складає істотний фактор п'єс для Б. Шоу, бо „у боротьбі ідей він бачив характерну ознаку сучасного життя й умови формування світогляду людей, їхнього духовного розвитку“ (Ніколенко 1998: 9). Це спостереження суголосне інтерпретації художнього світу Б. Шоу російським ученим П. Балашовим (1905–1978). Головну настанову письменника він аргументовано вбачав у реалістичному осмисленні подій „як проявів чіткої соціальної закономірності“ (Балашов 1982: 92–93).

На шляху реформування англійського театру Б. Шоу активно прилучився до створення самобутньої системи художніх засобів і прийомів. Вони віддзеркалюють жанрову своєрідність англійської драми кінця XIX – першої половини XX ст. У ній важливе місце посів парадокс як результат відображення аномальних, алогічних аспектів життя. Парадоксальність з-під пера Б. Шоу має життєву основу, у якій конфліктна ситуація порушує звичний хід подій, а відтак – виявляє „банальну безглуздість і зовнішню обманливість оточуючого світу“ (Ніколенко 1998: 9). У цьому плані слід підкреслити рішучість Б. Шоу як драматурга, оскільки він цілеспрямовано йшов на ризик виснажити реципієнта запеклими суперечками своїх героїв. Однак, йому вдалося оминати такого ефекту завдяки вмінню навіть у серйозних проблемах віднайти комічне.

Б. Шоу природно звертався до жанрових форм роману, історичної хроніки, мелодрами. Проте висока інтенсивність дискурсивності нерідко стоїть на заваді злагодженій формі текстової структури. У випадках, коли митець занедбує такі елементи драми, як конфлікт чи ситуація, на передній план виступає статичний діалог. Прикладом п'єси, де зримо проступають згадані творчі прогріхи, є твір *Нерівний шлюб* (*Misalliance*, 1910).

Дискурсивні моделі реалізації „Я-бачення“ з боку дійових осіб мають надто розбудований вигляд, особливо коли зважати на те, що твір *Нерівний шлюб* за жанровими ознаками належить до комедійної п'єси. Учасниками жвавої дискусії є усі персонажі, крім місіс Тарлтон. Натомість усі виголошують довгі тиради: місіс Тарлтон про вульгарність та розхлябаність аристократії, Джонні Тарлтон про усе розмаїття суспільного життя, „типова англійська дівчина“ Іпатія про нудне існування панянки у заможній родині, Джуліус Бейкер про зубожілість чиновників, Ліна Щепановска – про аморальність у шлюбі. Ця низка багатослівних реплік наповнена блоком несподіваних зворотів, трактувань актуальних проблем, що сприймаються з гумором. Однак, варто погодитися з висновком, якого дійшла Б. Балутова: „Нескінченні „інтелігентні розмови“ надають комедії рис радше хаотичної наради, на якій кожний прагне виговоритися, ніж художньо цілісного сценічного твору“ (Balutowa 1957: 119).

Епічні елементи на сторінках п'єс Б. Шоу послуговували послабленню драматичного начала. Попри це, характеризуючи драматизм власних творів, письменник стверджував: в його основу завжди покладено конфлікт, незалежно від того, завершується він примиренням чи катастрофою. У передмові до видання *Приємні п'єси* (*Playspleasant*) він підкреслив: „...нема конфлікту – нема драми“ (Shaw 1962: 8). Драматург не цікавився боротьбою абсолютного зла з абсолютним добром. Тому конфлікти у п'єсах *Будинки*

вдівця (*Widower's Houses*, 1892), *Серцеїд* (*The Philanderer*, 1893), *Навернення капітана Брассбаунда* (*Captain Brassbound's Conversion*, 1900), *Цезар і Клеопатра* (*Caesar and Cleopatra*, 1900) не розвиваються прямолінійно, а впливають з підтексту. Останній окреслений у вишуканому нюансуванні, відтінюванні настроїв та багатозначності деталей. У цьому зв'язку на особливу увагу заслуговує п'єса *Учень диявола* (*Devil's Disciple*, 1897). Цей твір, написаний на межі двох століть, став одним із кращих зразків літератури з проекцією на художню специфіку будови дії щодо зображення конфлікту.

У п'єсі *Учень диявола* Б. Шоу розкрив складні перипетії не кризь призму їхніх зовнішніх проявів, а на рівні внутрішнього конфлікту. У його основі – мотиви любові та самопожертви. Звідси – новаторський штрих конфліктної ситуації та її сутність у драматургічній спадщині Б. Шоу. Водночас за згаданою фактурою змісту твору приховується самотутня художня вишуканість. Це – інтелектуальна п'єса про високість індивідуалізму „Я-особи“, якій доводиться протистояти заскоружлій буденщині. Глибинна структура драми є певною мірою поверненням до традиційних канонів, що характеризуються вправно закровоною інтригою, соціально-побутовою колоритністю, видовищністю, а також мелодраматичністю ефектних, різко окреслених ситуацій.

Якісно іншою дискурсивність постає в комедії *Людина і Надлюдина* (*Man and Superman*, 1901–1903). Дискусії героїв не нівелюють драматичну лаконічність їхніх реплік. Однак, автор уводить у третю дію вставну сцену – панорамну інтерлюдію. Вона творить завершену цілість, що складається виключно з дискусії. При цьому ця своєрідна монологічна тирада не пов'язана безпосередньо з дією твору, а охоплює ціле коло соціальних проблем тогочасної Англії. Б. Шоу фактично відстоює тут ідеалістичну філософську концепцію „життєвої сили“ – віталізму. Глибоке філософське начало присутнє у п'єсі *Назад до Мафусаїлу* (*Back to Methuselah*, 1918–1920). Вона складається з п'яти частин, в яких Б. Шоу розкриває окремішні фази розвитку людства. На цьому тлі відкривається поле для диспуту на складному для рецепції інтелектуальному рівні (Cowling 2003: 234).

Примітним є тип конфлікту у комедії *Людина і надлюдина*, яку вирізняють новаторські аспекти ідейного протистояння. На сторінках твору вони змальовані як художнє явище, в якому через внутрішнє життя людини постає епоха та її знаки. Центральний персонаж п'єси Джон Теннер концентрує в собі риси нової генерації. Її носіїв відзначає оригінальний світогляд на буденні речі. Таким є й Джон Тендер, який вирізняється відважністю щодо духовних пошуків, а відтак – новизною трактування полемічних проблем. Інтелектуальна орієнтація героя Б. Шоу ґрунтується на етичному релятивізмі. Вона постає образною концентрацією „глибинного духовного пласту представника прогресивної частини суспільства“ (Ступницька 2009: 317). Натомість у п'єсі *Інший острів Джона Буля* (*John Bull's Other Island*, 1904) стрижневу роль відведено конфлікту „романтичного“ і „реалістичного“ поглядів на життя. У цьому творі протилежні й водночас суперечливі позиції стосовно цивілізаційного поступу виказують два герої – англієць та ірландець. „Не можна не помітити, – аргументовано зауважила Є. Черноземова, – відносності досягнень „прогресу“ і зворотного боку пов'язаних із ним явищ, як не можна погодитися також з намаганням відмежуватися від усього нового, що з'являється у сучасному житті, заради збереження патріархальності“ (Черноземова 2006: 802).

У п'єсах *Серцеїд*, *Зброя й людина*, *Професія місіс Воррен* Б. Шоу змалював образ такої людини, на внутрішній світ якої вагомий вплив мають деформації суспільного розвитку. Вплив життєвих обставин на індивідуальний характер у названих драмах зумовлює виразну концентрацію авторської уваги на окремих деталях. Тут панорамність відтворення життя органічно сполучена з драматизмом характерів і ситуацій. При цьому, попри чітку окресленість конфлікту, він не розвивається прямолінійно. Бо ж, за спостереженням М. Зимомрі, у його структурі присутнє місце посідають не стільки зіткнення характерів, скільки ідей та переконань, носіями яких вони є (Зимомря 2007:181).

Варто наголосити: у творі *Будинки вдівця* простежується закорінений у суспільних закономірностях середовища характер соціального конфлікту. Автор побудував драматичну дію не стільки на основі фабули, скільки на підґрунті виявлення внутрішніх соціальних зв'язків. Сатирично-викривальними засобами Б. Шоу відтворив консервативність вищих прошарків англійського суспільства. На початку другої дії викривається не ілюзорний, а заґрунтований у соціальних механізмах шлях особистого збагачення Сарторіуса.

Текст мовою оригіналу:

Sartorius. I didnotaskyouthat. Letmeseethebooks. [*Lickcheese produces the rent book, and hands it to Sartorius; then makes the desired entry in the diary on the table, watching Sartorius with misgiving as the rent book is examined. Sartorius rises, frowning*]. One pound four for repairs to number thirteen! What does this mean? – **Lickcheese.** Well, sir, it was the staircase on the third floor. It was downright dangerous: there werent but three whole steps in it, and no hand rail. I thought it best to have a few boards put in. – **Sartorius.** Boards! Firewood, sir, firewood! They will burn every stick of it. You have spent twenty-four shillings of my money on firewood for them. – **Lickcheese.** There ought to be stone stairs, sir: it would be a saving in the long run. The clergyman says – **Sartorius.** What! Who says? – **Lickcheese.** The clergyman, sir, only the clergyman. Not that I make much account of him; but if you knew how he has worried me over that staircase – **Sartorius.** I am an Englishman; and I will suffer no priest to interfere in my business. [*He turns suddenly on Lickcheese*]. Now look here, Mr Lickcheese! This is the third time this year that you have brought me a bill of over a pound for repairs. I have warned you repeatedly against dealing with these tenement houses as if they were mansions in a West-End square. I have had occasion to warn you too against discussing my affairs with strangers. You have chosen to disregard my wishes. You are discharged. – **Lickcheese** [*dismayed*] Oh, sir, dont say that. – **Sartorius** [*fiercely*] You are discharged (Shaw 1958: 52).

Текст мовою мети:

Сарторіус: Я Вас про це не просив. Дозвольте мені оглянути книжки. [*Лікчіз демонструє орендну книжку і простягає її Сарторіусу; потім робить бажаний запис у щоденнику, що лежить на столі, при цьому, дивлячись на Сарторіуса з певним побоюванням, наче, ця книжка підлягатиме вивченню. Сарторіус підводиться, насунивши брови*]. Один фунт і чотири стерлінги за ремонт тринадцятого номера! Що ж це означає? – **Лікчіз:** Сер, йдеться про сходи на четвертому поверсі. Було справді небезпечно, бо ж там бракувало цілих трьох сходинок і не було поруччя. Я гадав, що краще таки поставити декілька дощочок на ті сходи. – **Сарторіус:** Дощки! Дрова, сер, дрова! Вони сплять кожну палицю на цих сходах. Ти витратив моїх двадцять чотири шилінга на дрова. – **Лікчіз:** Тут належало б бути кам'яним сходам, сер: зрештою, це було б безпечніше. Так каже священик. – **Сарторіус:** Що!

Хто каже? – **Лікчіз**: Священик, сер, лише священик. Не те, щоб я дуже зважав на його думку, але якби Ви знали, як він роз'ятрив мене з приводу тих сходів. – **Сарторіус**: Я –англієць. І я не потерплю, щоб священик втручався у мої справи. [*Раптово обертається до Лікчіза*]. Тепер слухайте, містер Лікчіз! Це вже втретє за цей рік, коли Ви принесли мені рахунок за ремонт, який перевищує один фунт. Я вже повторно попереджав Вас про торгівельні справи з орендними будинками, які, начебто, є особняками на площі Вест-Енд. Я вже мав нагоду попередити Вас щодо обговорення моїх справ з незнайомцями. Ви знехтували мої побажання. Ви звільнені. – **Лікчіз** [*збентежено*]: О, сер, не кажіть таке! – **Сарторіус** [*розлючено*]: Ви – звільнені! (Переклад – Ю.Д.).

Отже, Сарторіус звільняє Лікчіза, незважаючи на те, що той чимало зусиль віддав задля покращення матеріального добробуту свого господаря. Впадає в око, що вагомі аргументи підлеглого, які лунають у діалозі, не можуть вплинути на батька Бланш.

Текст мовою оригіналу:

Lickcheese. Well, Mr. Sartorius, it is hard, so it is. No man alive could have screwed more out of them poor destitute devils for you than I have, or spent less in doing it. I have dirtied my hands at it until they're not fit for clean work hardly; and now you turn me. – **Sartorius** [*interrupting him menacingly*] What do you mean by dirtying your hands? If I find that you have stepped an inch outside the letter of the law, Mr Lickcheese, I will prosecute you myself. The way to keep your hands clean is to gain the confidence of your employers. You will do well to bear that in mind in your next situation (Shaw 1958: 52–53).

Текст мовою мети:

Лікчіз: Містер Сарторіус, це складно, таки так. Жодна жива людина не змогла б викрутити з бідних нужденних чортенят більше, ніж це робив для Вас я, або ж витратити менше, роблячи це ж. Я бруднив свої руки в цьому, бо вони не підходили для чистої важкої роботи; а зараз Ви відвертаєтеся від мене. – **Сарторіус** [*загрозово перебиває його*]: Що Ви маєте на увазі під словами „бруднив свої руки“? Якщо я з'ясую, що Ви хоч на крок відійшли від букви закону, містер Лікчіз, я сам Вас звинувачу. Спосіб, в якому Ви залишали свої руки чистими, є лише для отримання довіри у Ваших роботодавців. Ви зробите все можливе, щоб втримати це у своїй голові при наступній ситуації.

Засобами сатири Б. Шоу майстерно продемонстрував незмінність характеру Сарторіуса, рельєфно змалював обмеженість його устремлінь, спрямованих виключно на збагачення. Один з інтерпретаційних ходів щодо характеристики цього образу належить П. Летнянчину. „У п'єсі *Будинки вдівця* показано, – наголосив дослідник у дисертації „Концепція особистості у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Винниченка: компаративний дискурс“, – як цинічний й агресивний вискочень з низів на шляху до свого утвердження переступає через доброзичливість і порядність, сумління і людяність. Реципієнт твору переживає справжнє потрясіння, рівне за напругою трагічному катарсису, коли Лікчіз розповідає Тренчу та Кокейну про те, що стоїть за багатствами його колишнього хазяїна“ (Летнянчин 2009: 166).

Б. Шоу здійснив у п'єсі *Професія місіс Воррен* оригінальне синтетичне дослідження. В його основі – здатність усвідомлення неординарною особистістю суспільних стереотипів, а відтак – можливість вивільнення з цих пут. Розгляду цієї художньої ідеї

загалом відводиться особлива увага в п'єсах Б. Шоу. Вона має чітко визначену мету, а саме утвердження цінності окремої „Я-особи“, її небажання підпорядкуватися усталеним стандартам. Детальний розгляд ідейних веремій доби, їхній філософський зміст постають провідними образними чинниками ранніх п'єс Б. Шоу. Це й зумовлює їхнє жанрове визначення, власне, як інтелектуальних драм. Внесок даного жанру літератури значно розширив обрії англійської драми, драматург посилив струмись розкриття контрастів, конфліктів тогочасної доби та її катаклізми, що не відображалось у творчості його попередників. Змальовуючи перипетії людських доль, автор зосереджував увагу на стрижневих, загальнолюдських проблемах, які хвилювали його сучасників.

Драматургічний спадок Б. Шоу створив підвалини для становлення поетики сучасної англійської драми. Він збагатив її концептуально новаторськими уявленнями про світобудову та людську сутність, а також новими жанрово-стильовими ознаками.

ЛІТЕРАТУРА

- Балашов 1982:** Балашов, П. С. *Художественный мир Бернарда Шоу*, Москва 1982.
- Дяків 2010:** Дяків, Ю. *Бернард Шоу: жанрові особливості драми*, Дрогобич 2010.
- Зимомря 2007:** Зимомря, М. Модельний світ особистості у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка, в: П. Летнянчин. *Особистість у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка*, Дрогобич 2007, с. 181–185.
- Зимомря 2011:** Зимомря, І. *Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова*, Дрогобич–Тернопіль 2011.
- Летнянчин 2009:** Летнянчин, П. П. *Концепція особистості у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Винниченка: компаративний дискурс*, Дис. канд. філолог. наук, Дрогобич 2009.
- Ніколенко 1998:** Ніколенко, О. М. У світі парадоксів Бернарда Шоу, або „Леді з пучка моркви“. До вивчення п'єси англійського драматурга „Пігмаліон“, в: *Зарубіжна література в навчальних закладах*, № 10, 1998, с. 8–13.
- Ступницька 2009:** Ступницька, Г. Ідейно-художні виміри літературного характеру в комедії Б. Шоу „Людина та надлюдина“, в: *Нова філологія*, № 33, Запоріжжя 2009, с. 312–317.
- Чорноземова 2006:** Чорноземова, Є. Шоу Джордж Бернард, в: *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*, ред. Михальська, Н., Щавурський, Б., т. 2, Тернопіль 2006, с. 797–805.
- Balutowa 1957:** Balutowa, B. *Dramat Bernarda Shaw*, Łódź–Wrocław 1957.
- Brecht 2005:** Brecht, B. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: Schriften, Frankfurt am Main 2005.
- Cowling 2003:** Cowling, M. *Religion and Public Doctrine in Modern England*, V. 2: Assaults, Cambridge 2003.
- Gassner 1968:** Gassner, J. *Dramatic soundings: evaluations and retractions culled from 30 years of dramatic criticism*, New York 1968.
- Shaw 1958:** Shaw, G. B. *Selected Works*, Moscow 1958.
- Shaw 1962:** Shaw, B. Preface in: Bernard Shaw. *Plays pleasant: Arms and the Man. Candida. The man of destiny. You never can tell*, Harmondsworth 1962, pp. 7–16.