

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський державний університет імені Петра Могили

О. В. Пронкевич

**«Нова драма»
кінця ХІХ — початку ХХ ст.**

*Навчальний посібник
для студентів філологічних факультетів*



Миколаїв – 2013

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83.3я73
П 76

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (лист № 1/11-11077 від 08.07.2013 р.).

Рекомендовано до друку вченою радою Чорноморського державного університету імені Петра Могили (протокол № 1 від 30.08.2012 р.).

Рецензенти:

Висоцька Н. О., д.філол.н., професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету;

Кеба О. В., д.філол.н., професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка;

Кочетова С. О., д.філол.н., професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької та німецької мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет».

Білик Н. Д., к.філол.н., доцент кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету ім. Т. Шевченка;

П 76

Пронкевич О. В.

«Нова драма» кінця XIX – початку XX ст. : [навчальний посібник для студентів філологічних факультетів] / О. В. Пронкевич. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. – 140 с.

ISBN 978-966-336-287-8

Посібник містить детальний аналіз чотирьох п'єс «Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Пігмаліон» Д. Б. Шоу, «Синій птах» М. Метерлінка і «Вишневий сад» А. Чехова, за допомогою якого розкриваються головні ознаки «нової драми» наприкінці XIX – на початку XX ст. Окрема увага приділяється вивченню драматургічних творів у контексті інтермедіальності шляхом порівняння відеозаписів п'єс і фільмів, створених на їхній основі. Посібник адресовано студентам філологічних факультетів, аспірантам, які вивчають історію літератури і театру, викладачам літератури середніх шкіл та університетів.

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83.3я73

© Пронкевич О. В., 2013
© ЧДУ ім. Петра Могили, 2013

ISBN 978-966-336-287-8

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Оновлення драматургії наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.	6
Генрік Ібсен (1828-1906)	8
«Ляльковий дім»	21
Джордж Бернард Шоу (1856-1950).....	28
«Пігмаліон»	41
Моріс Метерлінк (1862-1949)	51
«Синій птах»	57
Антон Чехов – драматург (1860-1904).....	66
«Вишневий сад»	73
Матеріали для аналітичного читання	82
Предметно-іменний покажчик	134

ВСТУП

Викладання драми є одним із найскладніших завдань, з яким стикається викладач літератури у своїй практиці: написані для виконання на сцені, п'єси подаються студентам у вигляді надрукованих творів, тоді як відомо, яких значних трансформацій зазнають змісти драматургічних текстів під час постановок. На жаль, переважна більшість українських студентів практично позбавлена доступу до театральних залів, у яких вони могли б відчути на собі магію вистави, що народжується на основі мистецтва словесного. Навіть студенти столичних університетів і великих міст, де є театри, не завжди мають таку можливість, адже репертуарна політика часто-густо не передбачає включення п'єс, без яких неможливо уявити собі розвиток світової драматургії. Немає сенсу говорити, що наслідки такої ситуації фатальні, оскільки вміння і навички сприймати драматургічні тексти й мову театральних вистав є невід'ємною частиною загальної культури, яку важко формувати. Цій проблемі українські університети та школи приділяють недостатню увагу.

Посібник, який пропонується увазі студентів філологічних факультетів і викладачів літератури, має на меті ліквідувати «драматургічно-театральне невігластво» шляхом використання аудіо- і відеоматеріалів, які стали доступними завдяки Інтернету. Автор прекрасно усвідомлює, що відеозапис (причому далеко не завжди якісний) не може бути заміником вистави, але те, на що може натрапити людина у всесвітній мережі, не виходячи з дому, теж має значну естетичну й пізнавальну цінність. Принаймні аудіо- і відеофайли із записами вистав можуть допомогти в навчанні студентів розумінню драматургічного тексту і в такий спосіб ввести їх до глядацької зали.

Усвідомлення, що в центрі уваги викладача має бути постійний діалог між драматургічним текстом і його театральним перевтіленням, визначає структуру посібника. Для детального розгляду обрано тексти найвідоміших п'єс періоду «нової драми» кінця XIX – початку XX ст., які є обов'язковими для вивчення практично у всіх школах та університетах України: «Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Пігмаліон» Д. Б. Шоу, «Синій птах» М. Метерлінка та «Вишневий сад» А. Чехова. Посібник містить як історико-літературні матеріали (нариси творчості, екскурси в «теорію драми»), так і уривки з п'єс для аналітичного читання, які студенти мають змогу коментувати під час практичних (семінарських) занять. Готуючись до лекцій і семінарів, студенти

мають не тільки читати п'єси, а й дивитися їхні театральні й кіноверсії. Посилання на них вони можуть знайти після відповідних розділів і підрозділів посібника. Аудіо- і відеоматеріали дібрані так, щоб надати студентам уявлення про розмаїття прочитання того самого тексту кількома творцями, чії художні завдання й естетичні погляди можуть бути принципово розбіжними. Причому викладач повинен пам'ятати, що неприпустимою є підміна читання п'єси переглядом, і навпаки, а головним є безкінечний процес смислового збагачення слова в театральних та екранних мистецтвах і технологіях.

Цикл лекцій і семінарських занять з «нової драми» кінця XIX – початку XX ст. є частиною курсу «Історія зарубіжної літератури XIX ст.», що викладається в Чорноморському державному університеті імені Петра Могили (див. робочу програму курсу в додатку). Через те, що кількість аудиторних годин обмежена (6 годин лекцій і 6 годин практичних занять), великого значення набуває самостійна робота студентів: постановки п'єс і фільми, зняті на їхній основі, неможливо подивитися в класі, це можна робити тільки вдома у вільний від занять час. Матеріали для читання, прослуховування і перегляду дібрані таким чином, щоб їх можна було знайти, не отримуючи спеціальних дозволів.

ОНОВЛЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Протягом останньої третини ХІХ ст. радикального реформування зазнає драматургія. Ці процеси були органічним розвитком тих явищ, що стали помітними ще у ХVІІІ ст. Саме тоді виникла драма як окремий жанр, спрямований на смаки середніх класів. Такі теоретики літератури, як Дідро і Лессінг, описали його характерні ознаки: звернення до прози повсякденного життя як джерела драматичного, переосмислення природи трагедії і комедії та їх еволюція в напрямку трагікомедії, вибір дійових осіб серед пересічних людей тощо. Представники західноєвропейської «нової драми» – а саме так охрестили літературознавці всю сукупність новаторських тенденцій у творчості найрізноманітніших драматургів того часу – підхопили ці художні відкриття, значно поглибили їх розуміння і, виступивши проти всіх історичних театральних систем, починаючи від античності й до романтизму включно, поставили собі за мету створити сучасний, абсолютно оригінальний театр.

Започаткував розвиток «нової драми» норвежець Генрік Ібсен. Успіх його п'єс надихнув інших драматургів у різних країнах Європи: Герхарт Гауптман (Німеччина), Джордж Бернард Шоу (Великобританія), Август Стріндберг (Швеція), Моріс Метерлінк (Бельгія), Еміль Золя (Франція), Антон Чехов (Росія). Безумовно, усі представники «нової драми» йшли власними шляхами, їхня театральна естетика й поетика дуже різняться між собою. Наприклад, Е. Золя або Г. Гауптман намагалися втілити на сцені досягнення натуралістичного мистецтва, а М. Метерлінк вважається класиком символістського театру. Навіть у межах творчості одного драматурга не спостерігається стильової єдності: у п'єсах Ібсена різних періодів переважають риси відповідно романтизму, реалізму і символізму; аналогічну картину ми бачимо в Гауптмана, який паралельно з «натуралістичними» створює п'єси в дусі символізму й неоромантизму. Але є одна риса, яка об'єднує всіх представників «нової драми» – вони намагалися створити проблемний театр, максимально наближений за мовою та стилістикою до сучасного глядача.

Один зі способів такого «осучаснення» театру – показ на сцені повсякденного життя, розкриття його найактуальніших соціальних і моральних проблем. Перед очима глядачів постають звичні для них картини побуту банкірів, бізнесменів, адвокатів, робітників, пересічних громадян. Саме вони тепер намагаються знайти відповідь на найскладніші питання буття. Певним шоком для театральної публіки став показ

на сцені робітників, люмпенів, злидарів, а також звернення до таких тем, як спадкові хвороби або жіноче питання. Посилюється критичний і навіть викривальний пафос драматургічних творів, нерідко театр використовується з метою політичної пропаганди. Ці тенденції легко помітити у творчості таких класиків світової драматургії, як Г. Ібсен, Г. Гауптман, Е. Золя, Д. Б. Шоу.

Інший шлях оновлення драми – переосмислення природи всіх елементів драматургічного твору. Остаточою захитаним виявляється традиційне протиставлення трагедії й комедії, унаслідок чого утверджується трагікомедія; автори відмовляються від чітких жанрових визначень власних творів і нерідко називають їх просто «п'єсами». На другий план відсувається зовнішня інтрига (любовні трикутники, таємниці, кримінал тощо), чие місце тепер посідають або ідейні конфлікти (Г. Ібсен, Г. Гауптман, Б. Шоу), або внутрішня прихована інтрига (М. Метерлінк, А. Чехов). Персонажі вирізняються психологічною суперечливістю й говорять прозовою мовою з широким використанням побутової, жаргонної і навіть діалектної лексики. Змінюється й композиційна структура п'єси, яка більше не має традиційного завершення, а пропонує читачу відкритий проблемний фінал – запрошення до дискусії.

Отже, «нова драма» була загальноєвропейським явищем, однією з найцікавіших і найпоследовніших в історії світової драматургії спроб радикально переосмислити природу театру як складової частини людської культури.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. *Розкрийте поняття «нова драма». Чим пояснюється її значення для світової драматургії та літератури?*
2. *Як представники «нової драми» намагалися оновити художню мову драматургії?*

Література для подальшого читання

1. Западноевропейская «новая драма» [Електронний ресурс] // Зарубежная литература XX века : [учебник для вузов / под редакцией Л. Г. Андреева]. – Режим доступа : <http://www.libs-web.ru/philol/andreev/1.html>.
2. Зарубежная литература XX века : [учебник / под ред. Л. Г. Андреева]. – М. : Высшая школа, 2004. – 559 с.
3. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX століття : [навчальний посібник] / Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка. – К. : ЦУЛ, 2007. – 400 с.
4. Ковалёва Т. В. История зарубежной литературы (вторая половина 19 – начало 20 века) : [учебное пособие] / Т. В. Ковалёва, Т. Д. Кириллова, Е. А. Леонова. – Минск : Завигар, 1997. – 336 с.

ГЕНРІК ІБСЕН (1828-1906)

Генрік Ібсен народився 20 березня 1828 р. у невеличкому норвезькому місті Шиєні. Тоді Норвегія була відсталою провінційною країною, яка тільки починала робити перші кроки до сучасної індустріальної цивілізації. Атмосферу, у якій ріс майбутній драматург, відтворюють його спогади: «Народився я в будинку на площі, який місцеві мешканці звали домом Стокмана. Будинок містився якраз навпроти фасаду церкви з високою папертю і великою дзвіницею. Праворуч від церкви стояв ганебний стовп, а ліворуч – будинок, у якому розміщувались зали міської ради, камери для в'язнів і палати для божевільних. На четвертім боці площі були розташовані гімназія та міська школа. Сама церква стояла посередині відкритої площі. Таким був краєвид, який вперше відкрився моїм очам. Лише будинки; жодного клаптика зелені; ані натяку на волю сільського краєвиду. Окрім того, затиснений у цьому чотирикутнику простір цілодобово наповнювався гуркотом і гуготінням, які лунали від Монастирського та інших водоспадів, а протягом дня, тобто з ранку і до вечора, гуркіт цей перекривався чимсь подібним то до хрипких, то верескливих або стогнучих жіночих голосів. Це на водоспадах діяли сотні лісопилень. Читаючи пізніше про гільйотину, я завжди згадував про ті лісопилні».

У цих спогадах є чимало такого, що розкриває характер драматурга: його завжди описують як суворого, відлюдкуватого самотника, який увесь час перебував у роздумах над власними творами. Таким він став тому, що життя підкинуло йому чимало випробувань. Ці важкі обставини, безперечно, великою мірою сформували його духовний світ.

Ще в дитинстві і за юнацьких років Ібсен зазнав матеріальних нестатків. У 1836 р., коли хлопцю виповнилося 8 років, його батька, багатого комерсанта, було оголошено банкрутом. Генріку довелось подбати про власний заробіток. Він стає учнем аптекаря. У 1843 р. Ібсен оселяється в Грімстаді, де живе 6 років, продовжуючи вивчати фармацевтичну справу, а потім торгуючи ліками. Життя в Грімстаді, чужому для юнака місті, не було легким: низька, майже злидарська платня, самотність і брак житла. Його становище почало поліпшуватись лише з 1847 р., коли в аптеки з'явився новий хазяїн. Ібсен отримав окрему кімнату, мав можливість більше читати, частіше спілкуватися з друзями.

Нестача грошей негативно позначилась на навчанні великого драматурга. Його освіта не була систематичною. Замолоду він не

володів іноземними мовами і змушений був знайомитись зі світовою класикою в данських і норвезьких перекладах. Наприклад, нам не відомо, чи читав він за грімстадських років Шекспіра і Шиллера. Але вже тоді в ньому пробудився інтерес до письменництва, зокрема до драматургії: у 1848 р. він написав свою першу п'єсу – «Катіліна» – художнє відтворення всесвітньо відомих подій давньоримської доби. У п'єсі вже порушено деякі провідні теми його творчості, насамперед мотив «покликання» (проблема усвідомлення людиною своєї ролі в цьому світі). Умови, за яких побачив світ цей твір, були несприятливими. Ось що писав його автор у передмові до другого видання п'єси: «Моя драма створювалась нічної пори. Хазяїн мій був доброю, сумлінною людиною, але нічого не хотів знати, окрім власної справи, і мені доводилось майже красти собі вільний час для навчання (тоді Ібсен самотужки готувався скласти вступні іспити до університету – *О. П.*), а від украденого навчального часу – хвилини, аби займатись поезією». Доля твору була нещасливою: театр відмовився її ставити, а видавці друкувати. Публікацію було здійснено на гроші одного з друзів письменника накладом 250 примірників, з яких було продано лише 40.

Цей епізод відкриває друге коло випробувань Ібсена – його переслідували невдачі на театральній ниві. У 1849 р. письменник переїхав до Крістіанії (так називалась тоді сучасна столиця Норвегії Осло), аби вступити до університету. Але його він не закінчив, бо 1851 р. прийняв запрошення стати директором Норвезького театру в Бергені. Тоді перед норвезькою літературою, і драматургією зокрема, постало завдання запропонувати публіці твори гідного художнього рівня норвезькою, а не данською мовою (адже Норвегія щодо культури залишалась провінцією Данії), і в такий спосіб зробити крок до духовної незалежності. Саме Ібсеніві, як автору двох п'єс норвезькою мовою (окрім «Катіліни»), у Грімстаді він написав ще історичну драму «Нормани», більш відому під другою назвою «Богатирська могила»), було доручено створити репертуар Бергенського театру. Організатори справи, аби розширити досвід Ібсена, влітку 1852 р. влаштували йому подорож Данією і Німеччиною з метою ознайомлення з діяльністю тамтешніх театрів. Мандрівка була дуже корисною для драматурга: він зустрівся з багатьма видатними літераторами (наприклад, Гансом Крістіаном Андерсенем), відкрив для себе нові театральні ідеї.

Загалом вплив тогочасної творчості Ібсена на становлення норвезької драматургії був позитивний: завдяки його діяльності утверджувалися новий національний репертуар та сучасні естетичні принципи. Але те, що робив драматург, не сприймалось театральним загалом і не мало широкої підтримки. На те були різні причини. Г. Ібсен

не завжди справджував сподівання глядачів і критиків. Найбільшим успіхом Ібсена тієї доби був «Бенкет у Сульхауге» – романтична п'єса, яку письменник написав на основі народних балад. Невдачі супроводжували Ібсена й тоді, коли він 1857 р. повернувся до Крістіанії. Тільки в 1862 р., із постановкою «Комедії кохання», до драматурга приходить справжній успіх і матеріальна забезпеченість.

І, нарешті, третє коло випробувань Ібсена – це його ідейні суперечки із сучасниками. Ще в юнацькі роки його вирізняли радикалізм і категоричність тверджень, і такий підхід до «останніх питань буття» в нього залишався завжди. Ібсен пережив такі духовні етапи у своєму ідейному становленні, як критика Бога, захоплення національно-визвольними й революційними ідеями та розчарування в них. Його позиція могла зазнати змін, але незмінним було одне: неприйняття боягузтва в царині ідеї, конформізм філософів і провідних діячів будь-яких партій. Типовий персонаж драматурга – послідовна, самотня людина, яка воює з цілим світом, кидає виклик спокою більшості і не боїться сказати навіть найнеприємнішу правду. Іноді полеміка між Ібсеном й оточенням набувала такої гостроти, що жити в рідній країні для нього ставало неможливим. Саме така ситуація склалась 1864 р., коли Ібсен залишив Норвегію, розпочавши життя в добровільному вигнанні, здебільшого в Римі, Дрездені та Мюнхені. Так драматург прожив 27 років і лише двічі (у 1874 і 1885 рр.) відвідав батьківщину. Безпосереднім поштовхом для такого розриву було остаточне розчарування Ібсена в скандинавському русі. Гнів письменника викликала відмова Норвегії та Швеції, усупереч обіцянкам, підтримати Данію у війні проти Прусії й Австрії.

Цілком закономірно, що першою зі створених за межами Норвегії (і однією з найкращих і найвідоміших у творчості Ібсена) стала п'єса «Бранд» (1866), в основу якої покладено конфлікт між персонажем-максималістом і світом (колізія дуже близька самому драматургові). Бранд – священик, суворий і твердий, мов скеля. Багато в чому він нагадує образи сильних самітників європейського романтизму. Він живе за гаслами «Quantum satis» («Повною мірою») і «Все – або нічого», тобто слід в усьому, що ти робиш, іти до кінця. Основа існування Бранда – напружена воля, здатна подолати найнесприятливіші обставини. Бранд звинувачує людей у слабкості, критикує їхнього Бога, такого, як вони самі, адже цей Бог не виховує їх, не веде вперед, а виправдовує їхні помилки. Такій «пристосованій» до потреб людей релігії він протиставляє власний ідеал: для нього Творець – це батіг, який підганяє людство на шляху до вершин духовної досконалості. У душі Бранда відбувається важка боротьба між його ідеалом та людською природою.

Бранд вступає в суперечку зі спокійним та обмеженим здоровим глуздом, який утілюють Фогт, доктор, Пробст та ін. Ніщо не може спинити героя на небезпечному шляху. Але за прямування до ідеалу йому доводиться платити надто високу ціну: він приносить у жертву життя сина та дружини Агнес. Його мрією є будівництво храму, де не буде місця для брехні, а духовність зберігатиметься в чистоті. Але після завершення будівництва Бранд із жахом бачить, що нова церква ще краще за стару служитиме «слабкому Богові», сприяючи посиленню влади міщанства (прогресу, комфорту тощо) над душами його парафіян. Загибель близьких, його власні втрати виявились марними. Напруження його духу ще більше зростає і, майже в трансі, він закликає людей залишити ці брехливі долини й прямувати до гір, туди, де можна збудувати зовсім новий світ, – світ волі, світ без компромісу. Спочатку натовп захоплюється проповіддю Бранда і рушає за ним, але дуже швидко важкий шлях протверезує людей: вони вже більше не хочуть дихати кришталевим чистим повітрям волі й жадають повернутися до рабського спокою, до компромісу. Бранд залишається на самоті, вперто повторюючи своє гасло «Все – або нічого!» та продовжуючи сходження. Фінальна сцена вражає своєю грандіозністю: Бранд веде останню суперечку з маревом і рветься дедалі вище й вище. На вершині він зустрічає напівбожевільну дівчину Герд, яка живе в горах. Вона гадає, що Бранд є Христос. У розмовах з нею сувора і самотня душа Бранда починає відтавати, на його очах блищать сльози, він відкриває в собі нові джерела любові й сили для молитви. Але кінець невідворотно наближається: Герд стріляє з рушниці в яструба, який загрожує Брандові, цей постріл викликає спад лавини. Вона змітає Бранда. Перед смертю Бранд запитує Бога: «Чи легше за порох перед тобою нашої волі quantum satis?». Інакше кажучи, чи є виправдання його прагненню бути в усьому максималістом. І у відповідь чує: «Воно (це прагнення – *О. П.*) є *Deus caritatis* (Богом милосердя)!». Це твердження слід тлумачити як пораду Творця Брандові бути максималістом саме в милосерді до людей.

У п'єсі розробляються такі центральні ібсенівські мотиви, як покликання людини з надто суворими моральними вимогами та її протиставлення персонажам світу конформістів. Саме такі проблеми прагне розв'язати священик Бранд. Його характер складний і суперечливий. Він багато чим нагадує справжнього героя духу: у нього могутня воля, прагнення бути послідовним, його не можна назвати боягузом, який не наважується подивитись у вічі небезпеці. Його звинувачення цілком слушні: без самозречення, без серйозного ставлення до себе не досягти досконалості. І люди є здебільшого ледачими споживачами, а не творцями. Чимало рис Бранда були близь-

кими драматургу: «Заповідь «усе – або нічого» зберігає своє значення в усіх галузях життя – і в коханні, і в мистецтві тощо. Бранд – це я в найкращі хвилини мого життя...», – писав Г. Ібсен.

Але навряд чи варто ототожнювати Бранда з автором, тому що ібсенівський герой видається фанатиком, упертим та обмеженим, спроможним гнати людоство до щастя залізною рукою. Цього Г. Ібсен прийняти не може. Ібсенівський підхід до свого персонажа не менш категоричний, ніж гасла самого священика. Так, він знайшов своє справжнє покликання і повинен втілювати власні ідеали на практиці. Але що робити з тими, хто не може або не хоче дихати повітрям волі? І таких багато, якщо не більшість. Помилка Бранда полягає в тому, що він висуває ідеальні вимоги до тих, хто не в змозі їх виконати.

Здається, що вихід у п'єсі все-таки є – це «Deus caritatis» (Бог милосердя). Має бути не втеча на нове місце, аби збудувати там свій Рай (це утопія, бо люди скрізь однакові), а повільна й наполеглива праця, спрямована на перебудову їхньої свідомості, на переконання їх у в тому, що вони мусять відповідально ставитись до свого призначення. Отже, треба збудити в їхній душі бажання змінитися на краще.

«Бранд» – визначальний твір у письменницькій кар'єрі Ібсена. У цій п'єсі вперше з повною силою розкрилась глибина ібсенівської думки, його майстерність драматурга. Цю високу репутацію ще більше закріпив наступний твір письменника – драматична поема «Пер Гюнт» (1867), уславленню якої посприяла чудова музика Едварда Гріга. Твір вирізняється широтою задуму, філософським «універсальним» характером, гармонійним поєднанням сучасних проблем, казковістю і символікою. Цей надзвичайно багатий сценічний матеріал постійно приваблює режисерів, і вони охоче працюють із «Пером Гюнтом».

У цьому творі Ібсен знову зосереджується на проблемі покликання, але розглядає її з діаметрально протилежної позиції, ніж у «Бранді». Тепер його цікавить не сила героя, а комічне зображення слабкості сучасної людини. Розповідає про це драматург у яскравій казковій формі. Головного персонажа на ім'я Пер Гюнт Ібсен «запозичив» із норвезьких народних казок. Але у п'єсі він постає насамперед героєм компромісу і золотої середини. Його життєвий шлях – втеча від долі і спроба пристосуватись до неї. У першій дії Пер зображується як вигадник і гульгій, який навзабавки висаджує свою матір Осє на дах будинку. Подальші його вчинки також не заслуговують схвалення: він викрадає дівчину, яка його кохає, а тепер чужу наречену (Інґрід) із весілля, і все село женеться за ним. Аби врятуватись, Пер утікає до лісу, де ледь не стає тролем. І знову не зі своєї волі, а скоряючись зовнішнім причинам (йому загрожують виколоти око), юнак утікає. Так само й

надалі все, що він робить (мандрює світом, торгує рабами, заробляє великі гроші і втрачає їх), не має нічого спільного з його волею: він лише пливе за течією, рухається під тиском обставин, поки не настає момент важкої розплати. Старий і хворий, Пер Гюнт повертається на батьківщину, де зустрічається з виробником гудзиків (символічний образ, який нагадує караючого Христа під час Судного дня). Він подає Перові жакхливий підсумок його життя: через те, що той нічого значного впродовж своїх блукань не зробив, навіть «гідних» гріхів, пекло – не для нього. Його доля – бути переплавленим на гудзик. Цього вироку Пер може уникнути, якщо зуміє згадати бодай один епізод, коли він був самим собою, а не лише вдоволений собою. Усі його спроби довести протилежне спростовуються персонажами п'єси, які з'являються на цей своєрідний розгляд справи Пера. Він сам порівнює своє життя з цибулиною, яка складається з пелюсток, але не має ядра.

«Бути самим собою або бути задоволеним собою» – головне питання ібсенівської п'єси і чільна мета будь-якого покликання. Його образно формулює ще в другій дії король тролів Доврський дід. Він пропонує Перові подумати, у чому різниця між тролем і людиною, і дає відповідь. За його логікою, Пер Гюнт узагалі не був людиною, бо існував, керуючись власним егоїзмом. Усе його життя – помилка, мрія, гра уяви, які «важать» лише на те, щоб бути переплавленими на гудзика.

Як і в «Бранді», Ібсен указує на силу, котра спроможна подарувати спасіння навіть такій «порожній» людині, як Пер Гюнт. Драматург створив один із найвідоміших у світовій літературі символів вірності й кохання – образ Сольвейг, жінки, яка чекала непутячого мандрівника протягом довгих десятиліть. Вона втілює того «Deus caritatis» («Бога милосердя»), про якого каже голос Брандові і перед яким виробник гудзиків відступає. Тільки з Сольвейг, у «її надії, вірі й любові» Пер був самим собою. Цей останній доказ переважає всі Гюнтіві гріхи. Мораль п'єси очевидна: сучасна людина, позбавлена духовного змісту, може лише плисти за обставинами, і єдиною надією для неї залишається Божа любов та любов до людей.

Після «Бранда» і «Пера Гюнта» драматург протягом десятиліття написав ще дві зовсім різні п'єси: комедію «Союз молоді» (1869) – першу спробу змалювати в театрі сучасне життя, та історичну драму «Кесар і Галілеянин» (1873), у якій виклав свої погляди на філософію історії. Упродовж 1870-х рр. світоглядна позиція та погляди на драматургію Г. Ібсена зазнали великих змін, підготувавши період «нової драми» у його творчості, який розпочинається 1877 р. виходом у світ «Стовпів суспільства».

З одного боку, письменник продовжує вірити в радикальне звільнення людини, хоча й знає, що відбувається це нешвидко. Він різко й сміливо нападає на суспільство, порівнюючи його з комфортним кораблем, у трюмі якого заховано труп (вірш «Корабель»). Отже, максималізм Ібсена зберігається. З другого боку, він починає бачити в людині (не в абстрактній, умовній, узагальнено-символічній, а в конкретній) не тільки жертву суспільства, але й ту силу, яка спроможна змінити світ. Його погляд прикутий до «справжнього» героя, що народжується посеред прози побуту, а не в родині вікінгів або в горах. Певна річ, ці пошуки нерідко (і надто часто) закінчуються нічим, але великий митець і мислитель не перестає вдивлятися у життя і вивчати його, сподіваючись знайти позитивний ідеал саме в сучасності.

«Нова драма» Ібсена – справжній переворот у світовій драматургії. Норвезький письменник одним із перших серед драматургів XIX ст. почав створювати п'єси з великими проблемами, театральна мова яких була близька сучасному глядачеві. Період «нової драми» Г. Ібсена охоплює 1877-1899 рр. і розподіляється на 4 етапи. Спочатку створюється серія з чотирьох п'єс, які умовно можна назвати соціально-критичними. Це «Стовпи суспільства» (1877), «Ляльковий дім» (1879), «Привиди» (1881) і «Ворог народу» (1882). Ці твори вважаються найвищим досягненням реалізму в царині драматургії, хоча Г. Ібсен завжди підкреслював, що «соціологія» його цікавила мало. У них Г. Ібсен прискіпливо аналізує сучасне суспільство, доводячи, що воно під ілюзією прогресу й цивілізації приховує етичні вади. У них він розпочинає процес «переоцінки цінностей» і пошук нової людини. Після цього з'являються дві філософсько-психологічні п'єси, у яких на першому місці перебуває проблема співвідношення між покликанням людини і моральними зобов'язаннями щодо інших людей. Це «Дика качка» (1883) і «Росмерсхольм» (1886). В обох посилюються символічні мотиви. Далі драматург пише п'єси, які змальовують суперечливе духовне життя двох жінок: «Жінка з моря» (1888) і «Гедда Габлер» (1890). У 1891 р. Г. Ібсен повертається до Норвегії, де його вітають як живого класика. Драматург пише серію з чотирьох п'єс, символістських за формою, де знову розглядає тему покликання, а також проблему моральної відповідальності індивіда перед іншими людьми. Це «Будівничий Сольнес» (1892), «Маленький Ейолф» (1894), «Йун Габріель Боркман» (1896), «Коли ми, мертві, прокидаємось» (1899). Помер Г. Ібсен 23 травня 1906 р. після декількох років важкої хвороби.

Навіть така коротка періодизація розвитку «нової драми» у творчості Г. Ібсена доводить, що він до кінця життя залишався суперечливим автором. Ібсен пережив еволюцію від романтизму до реалізму й

модернізму. Незважаючи на помітне стилістичне розмаїття п'єс Ібсена, їм властива певна єдність поетики. Спробуємо стисло схарактеризувати її ознаки.

1. Усі драматургічні твори цього періоду є «п'єсами про людську душу», у яких ідеться насамперед про напружену, здебільшого трагічну боротьбу індивідуальності за власний унікальний духовний світ.

2. У п'єсах «нової драми» відбувається зближення драматургічного простору з тією реальністю, у якій живуть глядачі. Драматург буквально бере зі сучасності персонажів (переважно представників середнього класу), їхню мову, поведінку, одяг, а також максимально наближує декорації до місць їхнього проживання. То була революція в драматургії, бо Ібсен відкривав якісно нові джерела драматичного у звичайній прозі повсякденного існування. Саме так, як уже зазначалося, треба було шукати «справжню людину». Г. Ібсен істотно збагатив коло тем, які можна було представляти в театрі: різноманітні соціальні проблеми, становище жінок у суспільстві, спадкові хвороби, влада грошей тощо – увесь цей «низький», нецікавий матеріал почав вигравати в його п'єсах яскравими барвами.

3. У п'єсах «нової драми» немає чіткої межі між трагедією і комедією. Ця риса поетики ібсенівських п'єс також є наслідком бажання драматурга максимально наблизитись до дійсності, бо повсякденне життя трагікомічне.

4. Композиція п'єс має інтелектуально-аналітичний характер. Аналітизм композиції творів Ібсена полягає в тому, що майже всі його п'єси розпочинаються показом зовнішньої ілюзії щастя, а закінчуються катастрофою. Драматург показує, що злагода, комфорт, у яких живуть його персонажі, а також нібито добрі стосунки між ними – оманлива видимість. У такий спосіб драматург розкриває суперечності сучасного світу. Однак п'єси Ібсена називають не тільки аналітичними, але й інтелектуально-аналітичними, бо вони завершуються інтелектуальним осмисленням персонажами власного життя. Проте герої Ібсена не є рупорами його ідей. Вони промовляють те, що диктує їм логіка власного характеру, який письменник розкриває з небаченою до цього майстерністю і психологічною глибиною.

5. Відкритий фінал – ще один внесок «нової драми» Ібсена у світову драматургію. У деяких п'єсах («Ляльковий дім» насамперед) розв'язка є не зняттям проблем, а їхньою постановкою, конфлікт загострюється. У п'єсі «Привиди» розв'язки взагалі немає. Така відкритість фіналу краще відповідає вимогам сучасного проблемного театру, який намагається створити Ібсен.

Центральний персонаж п'єси «Будівничий Сольнес» – літній чоловік будівничий Хальвар Сольнес, який сягнув вершини кар'єри і щойно

закінчив будівництво власного будинку з такою високою вежею, якими бувають дзвіниці в церквах. На побіжний погляд, він живе щасливо, але це тільки видимість. Його авторитет виявляється фальшивим і швидше є свідченням його поразки як людини і митця: за всі свої успіхи він сплачує щастям, але не власним, а своїх близьких. Сольнес добре знає, що молодий архітектор Рагнар Брувік, його помічник, набагато талановитіший від нього, але не дає йому ходу, бо боїться, що той стане його конкурентом. Сольнес не гребує ніяким засобами, аби зіпсувати його життя і кар'єру. Це стає причиною страждань і багатьох інших дорогих Рагнарові людей: батька, який втрачає віру в майбутнє сина, його нареченої Каї, яка кохає Сольнеса і яку той не відпускає від себе, аби тільки Рагнар ще більше від нього залежав. Невдалим виявляється і сімейне життя Сольнеса: колись, багато років тому, батьківська домівка Аліни, дружини Сольнеса, згоріла; глибоке потрясіння, викликане цією подією, спричинило її нервову хворобу, що призвело до смерті дітей Сольнеса і Аліни – близнят-немовлят. Як не дивно, ця трагедія сприяла кар'єрі Сольнеса та дедалі більше посилювала відчуття, що його щастя зароблене за рахунок щастя інших. Душа Сольнеса сповнена жахом – він боїться юності, тих нових сил, що йдуть йому на зміну, а також і власної юності – тих прекрасних миттєвостей у минулому, коли його дух сміливо літав над землею. «Юність – це помста», – промовляє він. У глибині душі він розуміє, що його проблема – надто слабка совість.

І ось настає час розплати. Цю кару здійснює дівчина Хільда Вангель, яка й символізує ту юність, що так лякає Сольнеса. Вона постає втіленням сили, сміливості, таким собі свіжим вітром, що знищує спокій життя. Вона закохалась у Сольнеса ще в дитинстві. Якось, закінчивши будівництво церкви з високою вежею в містечку, де жили Вангелі, він зійшов рихтуванням угору, аби почепити великий вінок на флюгері. І маленька Хільда в захваті від такого незвичайного вчинку плескала в долоні й вітала його: «Слава будівничому Сольнесу!». Їй здавалося, що в повітрі лунали звуки арфи. А ввечері Сольнес, прийшовши до Вангелів, сказав, що Хільда схожа на маленьку принцесу і за 10 років він повернеться в образі троя та подарує їй королівство, і поцілував її. Але все сталося навпаки: Хільда сама прийшла до будівничого. Щоправда, їхнє кохання більше нагадує полювання хижого птаха на поранену тварину. Дівчина вимагає від Сольнеса, щоб той був на рівні її мрії, вона бажає побачити того майстра, якого колись зустріла і покохала. Хільда не може миритись із духовної загибеллю Сольнеса і прагне відродити його дух. Вона змушує його написати схвальний відгук про проект Рагнара і відпустити Каю. Спочатку Хільда хоче втекти з Сольнесом, але, зрозумівши, що не може «завдати ще більшого болю живій людині,

яку знає», тобто Аліні, спонукає Сольнеса на героїчний і дуже ризикований учинок: вона вимагає, щоб цей уже немолодий чоловік, який страждає на запаморочення, почепив, як колись, вінок на дах вежі власного будинку. На очах здивованих присутніх Сольнес лізе риштуванням угору і стоїть на найвищій дошці. Доктор закликає всіх до мовчання, але Хільда, у захваті від героїчного вчинку Сольнеса, кричить: «Слава будівничому Сольнесу!». І той падає вниз та гине.

Події й образи п'єси мають символічне потрактування. Трагедія Сольнеса – це трагедія покликання. Лише одного разу він повністю розкриває власне «я», свій прекрасний і сміливий талант. Це було тоді, коли Хільда закохалася в нього, коли він стояв на вежі високо над землею. Але під впливом «слабкої совісті» Сольнес забув про справжнє покликання – будувати вежі та замки, і зробив кар'єру й статок на звичайних будинках для пересічних людей. Урешті-решт, Сольнес перетворився на антигероя, який паразитує на щасті інших. Юність, яку символізує Хільда, – це безупинний рух уперед. Вона є помстою для Сольнеса, бо він зрадив прекрасне в собі. Аби бути справжнім творцем, – доводить автор, – треба бути завжди безжалісним до себе, як безжалісна до Сольнеса Хільда. Одначе «Будівничий Сольнес» – твір не про поразку, а про перемогу духу над слабкістю людської природи, адже головний герой зумів перевершити себе, хоча й ціною власної загибелі. Ось чому Хільда в шаленому захваті кричить: «Він сягнув вершини. І я чула у повітрі звуки арфи... «Мій, мій будівничий!»

Підсумовуючи значення постаті Ібсена як мислителя і драматурга, слід розпочати з того, що він – найвідоміший норвезький (і ширше – скандинавський) письменник. Мабуть, тільки слава «короля казок» Г. К. Андерсена може змагатися з його популярністю. Творчість Ібсена – найвище досягнення так званої «міщанської драми», розквіт якої спостерігався у XVIII ст. у Франції та Німеччині. Крім того, він пройшов школу романтичного театру і перекинув місток до майбутнього, створивши канон «нової драми». Внесок Ібсена в розвиток театру надзвичайно вагомий і розмаїтий, тож не дивно, що під його впливом перебували як представники соціально-критичного театру (Г. Гауптман, Д. Б. Шоу і М. Горький), так і драматурги-символісти (М. Метерлінк).

Новаторством у царині драми не обмежується значення Ібсена для культури новітнього часу. Він був сміливим мислителем, який не боявся переоцінювати загальноновизнані ідеали. Наприклад, М. Бердяєв, відомий російський філософ, підкреслює радикалізм і максималізм його сумнівів. Майже всі теми та ідеї XIX ст. глибоко розробляються у п'єсах драматурга: лібералізм і революція, віра в науку та прогрес, емансипація жінок, біологічна спадковість, втрата ілюзій тощо. М. Бердяєв також

зазначає: «Ібсен з геніальною гостротою відчув і поставив проблему особистої долі та проблему конфлікту творчості й життя. В нього, як і в Ніцше, сучасна культура виривається з лещат позитивізму і евдемоністичної моралі (напряж в етиці, який найвищим критерієм моралі й поведінки вважає прагнення щастя – *О. П.*), прагнучи духовного відродження. В ньому є пристрасне протиставлення буржуазному духові, пафос висоти і героїзму. Мистецтво Ібсена профетичне (пророче). Ібсен був самотнім і соціальним. Поєднання ж самоти і соціальності є головною ознакою пророчого покликання. Головна його тема – зіткнення мрії і дійсності, творчості й життя». Цілком закономірно, що ім'я Ібсена завжди згадують поряд з іншими володарями думок і порушниками спокою кінця XIX – початку XX ст. Він був авторитетом для таких різних митців, як О. Блок і Д. Джойс; мотиви його п'єс віддують у творчості класиків XX століття Т. Манна, Р. Музіля, А. Камю, С. Беккета та ін.

Г. Ібсен справив сильний вплив на українську літературу кінця XIX – початку XX ст. насамперед як оригінальний радикальний мислитель, який сміливо викривав суспільні вади і закликав переглянути загально визнані цінності. Саме таким представляв його в критичних працях І. Франко. Леся Українка у статті «Нова жінка у західноєвропейській белетристиці» називала його «північним лицарем» і відзначала, що «усі драми Ібсена просякнуті викривальним пафосом». Чимало галасу наробила п'єса «Ляльковий дім», героїня якої сприймалася як своєрідний символ нової вільної жінки. Таке прочитання ібсенівського твору стимулювало розвиток феміністських настроїв у різних країнах світу, у тому числі й в Україні.

З іншого боку, майже всі українські драматурги того часу (Б. Грінченко, Леся Українка, О. Олесь, В. Винниченко) прискіпливо й критично вивчали й суто театральні новації великого норвежця. Тут знову показовою є реакція Лесі Українки. Відзначаючи роль Ібсена в оновленні європейського театру, у цитованій статті вона критикує його за нездатність подолати старі театральні шаблони. «Незважаючи на новаторство у зовнішніх прийомах та в ідеях, драми Ібсена все-таки належать до старого типу: особиста (приватна) драма домінує над суспільною, і герої надто вивищуються над юрбою, яка слугує їм ніби п'єдесталом». В іншій статті Лесі Українки «Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» знаходимо закид у невмінні органічно поєднувати дію та діалог: «Хоч і був Ібсен завжди новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму, а все-таки не міг до кінця визволитись від роману, філософського трактату або моральної проповіді. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а

зосередити увагу на тому, що говориться. Сим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена немає події, а тільки, що подія в них дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібрето було незалежним від музики». Ібсенівська творчість була для українських драматургів одним із стимуляторів розвитку їхньої власної оригінальної театральної естетики, а освоєння ібсенівського досвіду – важливим етапом на шляху до нового українського театру.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. *Які чинники вплинули на формування рис характеру Г. Ібсена? Схарактеризуйте особистість і світогляд драматурга.*
2. *Які основні теми розробляє у своїй творчості Г. Ібсен? Що таке «покликання»? Порівняйте розгляд цієї теми у п'єсах «Бранд», «Пер Гюнт» і «Будівничий Сольнес». Прочитайте щонайменше ще дві п'єси Г. Ібсена і зверніть увагу на те, як він розробляє в них тему «покликання».*
3. *У чому полягає новаторство Г. Ібсена в царині театру? Охарактеризуйте головні риси драматургічної поетики «нової драми» Г. Ібсена.*
4. *Чим пояснюється ідейний вплив Г. Ібсена на своїх сучасників?*

Література для подальшого читання

1. Адмони В. Генрик Ибсен и его творческий путь [Електронний ресурс] / В. Адмони. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/INPROZ/IBSEN>.
2. Ибсен Г. Произведения [Електронний ресурс] / Генрик Ибсен. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/INPROZ/IBSEN>.
3. Нордау М. Генрик Ибсен [Електронний ресурс] / Макс Нордау // Нордау М. Вырождение. – Режим доступу : http://danshorin.com/liter/nordau_ibsen.html.
4. Стаття о Г. Ибсене на сайте журнала «Сеанс» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://seance.ru/category/names/ibsen>.
5. Чуковский К. Чему учит Ибсен? [Електронний ресурс] / Корней Чуковский. – Режим доступу : http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critical/critica_new.php?id=32.
6. A virtual walk in the Spirit of *Henrik Ibsen* [Електронний ресурс] // ExploreIbsen.com. – Режим доступу : <http://www.exploreibsen.com>. – (Віртуальна подорож світом великого драматурга : веб-сайт, присвячений життю та творчості Г. Ібсена).
7. The Dramatist : Henrik Ibsen ? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mnc.net/norway/Ibsen.htm>.

Відеоматеріали для перегляду

1. Ібсен Г. Біографія : Henrik Ibsen. (1771-1832) (sl) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=c73k1sbaG64>.
2. Когда мы, мёртвые, пробуждаемся. Генрик Ибсен (передача из цикла «Библейский сюжет», т/к «Культура») [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=usyBkjjgHWgk>.
3. Пер Гюнт. Генрик Ибсен, Эдвард Григ (1/7) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=iW8iYBqYPmw>.
4. «Пер Гюнт» (передача из цикла «Апокриф», т/к «Культура») [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=659448>.
5. Пер Гюнт (м/ф, реж. В. Курчевський) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://kinofresh.tv/31766-_per_gyunt_.html.
6. «Привидения» (постановка Малого театра, 1972) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=4SQwDB8paLE&feature=related>.

«ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ»

В основі п'єси – історія молодої вродливої жінки Нори, яку оточує налаштований побут. Вона має заможного чоловіка, прекрасних дітей. Дія розпочинається напередодні Різдва, саме тоді, коли закінчився важкий період у житті родини: Хельмера (чоловіка Нори) призначено на посаду директора Акціонерного банку, важка праця й матеріальні нестатки минулися, яскраво горить новорічна ялинка, куплено дарунки, тривають веселі приготування до свята. Чого ще може бажати жінка, та й будь-яка людина?

Цілковиту ілюзію щастя Ібсен посилює добором деталей. Знаменними є перші слова твору в описі обстановки «затишна кімната». І справді, усі речі на новій квартирі Хельмерів дібрані зі смаком і любов'ю. У цьому гнізді господиня Нора впевнено почувається і «посміхається тихим задоволеним сміхом». Вона може дозволити собі не економити гроші, розраховуючись із посильним, і почастиватися мигдальним печивом. «Це наше перше Різдво, коли в нас немає потреби так обмежувати себе», – відповідає Нора на дорікання Хельмера, що вона витрачає надто багато грошей. Чоловік Нори називає її пестливими іменами: «жайворонок», «білочка», «пташка»; вона в нього не розмовляє, а «співає». Молода жінка має всі підстави промовляти: «Як дивно жити і відчувати себе щасливою». Це нагорода за ті страждання, які їй довелося пережити.

Але то омана. Непорушна будівля сімейного щастя вже на цьому етапі починає хитатися, і на блакитному небі, під яким існує героїня, з'являються хмари – провісниці жакливої бурі. Уважний і милий Хельмер поводить з дружиною так, що в глядачів і читачів починає складатися враження: він, мабуть, і кохає Нору, але не як людину, а як власність, як прекрасну коштовну іграшку. Хельмер скрізь підкреслює свою принциповість, постійно повчає Нору і закликає її бути ошадливою. Здається, він робить це тільки заради того, щоб зайвий раз переконатися, що дружина згодна цілком скоритися його волі. Після цього він щедро дає їй гроші. Окрім того, уже на перших сторінках п'єси привертають до себе увагу деякі особливості поведінки Нори, які повною мірою розкриються пізніше: наприклад, уперта відмова героїні придбати собі якийсь подарунок і бажання взяти його грішми натякають на наявність якоїсь прихованої таємниці.

Наближенням до цієї таємниці є зустріч Нори з фру Лінне. У їхній розмові нібито набуває подальшого розвитку мотив щастя головної

героїні, який посилюється контрастним порівнянням доль обох жінок: якщо Нора, врятувавши свого чоловіка від хвороби і подолавши всі труднощі, живе повним життям, то фру Лінне відчуває на душі лише порожнечу. До того ж, під час бесіди з'являється первинна версія того «героїчного вчинку», яким Нора так пишається. За її словами, він виглядає зовсім не як поганий вчинок, а навпаки, як самопожертва.

У ході викладу цих обставин виникає ще один важливий мотив, який є ключовим образом твору. Принаймні, про це заявлено в його назві – це незгода Нори з тим, що вона – лише лялька, легковажна пташка, нездатна на щось серйозне. Аби довести протилежне, Нора подає другу версію зцілення Хельмера: уже не батько допоміг їй матеріально, а вона сама дістала гроші, проте не каже, де саме. Чоловік також про це нічого не знає, бо правда може зруйнувати сімейний добробут. Тепер Нора таємно частинами сплачує борг, відмовляючи собі в усьому. Для неї це незаперечний доказ, що вона – людина, неповторна індивідуальність. Увесь перебіг подій у п'єсі розгортається навколо цього вчинку Нори та її спроб довести власну самоцінність. Зіставляючи погляд різних персонажів і таємницю героїні з її власною позицією, автор здійснює свій критичний аналіз загальноприйнятих цінностей, а також намагається розв'язати головне етичне питання твору: «Що заважає людині бути власне собою?».

Таємниця Нори прояснюється остаточно, коли приходять Кrogстад. Цікаво, що ця людина, яка несе стільки лиха для героїні, з'являється в розпалі її гри з дітьми – то ніби останній ковток щастя для жінки. Після цього події набувають драматичного і навіть трагічного характеру. Злочин, який скоїв Кrogстад (підробка грошового документа), – такий самий, як і злочин Нори. Це зумисне наголошення на тому, що обидва вчинки з погляду юриспруденції однакові, – переконливе свідчення радикалізму Г. Ібсена, який завжди перевіряє ідеали за екстремальних умов. Його підхід жорсткий – якщо ідеї або принципи витримують критику, тоді це справжня істина. Висновок, який робить Нора щодо справедливості законів, різкий та безапеляційний: закони байдужі до спонукань, тоді їх треба відкинути. Це лише перший приклад бунту героїні проти суспільства. Поки що це неспівава спроба, поодинокий випадок, але в подальшому це вже стане системою, і такі звинувачення будуть націлені на сім'ю, релігію, на всі цінності взагалі.

Логіка поведінки інших персонажів об'єктивно спонукає Нору йти в цій критиці до кінця. Велику роль у цьому відіграє самозакоханість Хельмера, його захоплення власною бездоганністю. Нора добре знає, що її чекає лише осуд з боку чоловіка, коли її злочин відкриється. Для неї немає порятунку, і вона внутрішньо погоджується зі звинуваченням у

тому, що псує морально своїх дітей, отруює родину. Серце її сповнене жахом і бажанням зупинити катастрофу. Видимість щастя виявилася ілюзією.

Ібсен зумисне відрізає молодій жінці шляхи відступу. З'ясовується, що доктор Ранк – єдина людина, у якої Нора могла позичити гроші й сплатити залишок боргу, – кохає її. За таких умов героїня не може нічого в нього просити. Показова реакція Нори після того, як Ранк залишає її оселю: «Біда іде... Іде все-таки йде...», – із жахом промовляє вона.

До рішучіших дій вдається і Кrogстад. Він вимагає підвищення, залишає в себе назавжди боргову розписку і кидає до поштової скриньки листа з викладом злочину Нори. До речі, як і в дії першій, у розмові Нори і Кrogстада можна помітити деякі фрази – передбачення власної долі героїні: вона вирішила кинути родину і дім, аби врятувати їх від ганьби, але в неї поки не стає духу. У дії третій Нора повернеться до цього рішення, але мотивування буде вже зовсім іншим і вже ніщо не зможе її зупинити. Те, що вона починає готувати розв'язку, доводить і її прохання до фру Лінне засвідчити, коли це буде треба (тобто коли хто-небудь інший, а не вона, забажає взяти провину на себе), що саме Нора підробила підпис і дату. Тут уперше з'являється мотив очікування дива. Це також дуже важлива деталь, яка несподівано спрацьовує наприкінці п'єси.

Буря, спричинена вчинками героїв у діях першій і другій, здійснюється в третій дії п'єси. Змова фру Лінне і Кrogстада, що безпосередньо передує катастрофі, – ще одна ілюстрація ібсенівського радикалізму. Фру Лінне і Кrogстад багато років перед тим кохали одне одного, але з матеріальних причин не змогли одружитися. Тепер вони вирішили з'єднати свої долі. Спочатку Кrogстад має намір забрати свого листа, але фру Лінне переконує його не робити цього: хай у шлюбі її подружки і Хельмера більше не буде брехні. Кrogстад погоджується, однак повертає боргову розписку і більше не вимагає, щоб Хельмер залишив його на посаді в банку. Такий перебіг подій ще більше загострює етичну проблематику твору. По-перше, у Нори немає можливості взагалі уникнути неприємності (якщо б вона попросила подругу вплинути на Кrogстада, той би зробив усе для коханої жінки; але Нора хоче розставити всі крапки над «і»). По-друге, той факт, що за законом їй та її родині нічого не загрожує, створює «сприятливі» умови для моральної перевірки Хельмера. Нора вдається до цього свідомо.

Не варто доводити, що «бездоганий чиновник» не витримає такої перевірки. Підхід драматурга до свого персонажа можна схарактеризувати як нищівний. Спочатку Хельмер у захваті від успіху Нори на вечірці, а також від того, що він – чоловік такої чарівної жінки. Він

осипає дружину пестливими словами. Цей любовний щебет і присяга «поставити на карту своє життя і кров» надто швидко перетворюються на розгнівану промову, коли постає небезпека для репутації і кар'єри Хельмера. У цьому епізоді варто звернути увагу на поведінку Нори: вона провокує сцену останньої розмови тим, що сама спонукає чоловіка прочитати листа.

Принциповість і невідступність «ідеального директора» одразу зникають. Він уже готовий піти назустріч Кrogстаду. Але на жінку чекає найсуворіше покарання, треба лише зберегти зовнішню пристойність: «А щодо наших стосунків, – каже він, – то про людей – мусить бути, як і було, але, звичайно, це тільки про людське око. Отже, ти залишишся вдома, це безперечно. Але дітей ти не будеш виховувати. Я не можу довірити їх тобі...».

Проте автор підготував Хельмерові ще одне випробування, цього разу подарувавши йому порятунок: під час розмови надходить лист Кrogстада, у якому той повертає боргову розписку. Тієї ж миті палке кохання Хельмера до Нори повертається. І володар робить широкий жест: «Я простив тебе, Норо». Але їй уже не треба ні його прощення, ні слів кохання. Вона сама переходить у наступ і промовляє свою знамениту фразу: «Присядь, Торвальде. Нам з тобою є про що поговорити».

Що ж так образило і розгнівало Нору? Мабуть, відповіддю на це запитання може бути така деталь. Одразу після ознайомлення зі змістом листа Кrogстада, де повідомлялося про повернення боргової розписки, Хельмер радісно вигукує: «Норо, я врятований!» – «А я?», – розгублено знизує вона плечима. Така реакція Хельмера відкриває Норі, що в побоюваннях і тривогах чоловіка їй місця немає. Тепер вона добре бачить, що він завжди говорить тільки про себе, а дружина для нього – іграшка, яка не має власної душі, слухняно робитиме те, що захоче чоловік.

Біль і розчарування в Хельмері збудили в Норі непереможне бажання бути власне собою. Рішуче і послідовно, зовсім у дусі Ібсена, відкидає вона все загальноприйняте, що стоїть на перешкоді її пошукам власного «я». Категорично і полемічно заострено звучать висновки героїні:

1) Не має права людина виховувати когось (навіть власних дітей), коли вона не виховала себе.

2) Перший священний обов'язок людини – не перед родиною, батьківщиною і навіть дітьми, а перед собою.

3) На всі запитання: чи може бути релігія моральною підтримкою в житті? чи закони справедливі? як можна виховати себе? – немає готових відповідей. Беззаперечним є одне: не можна вірити тому, що повторюють

усі. Треба обрати шлях самоти та з'ясувати всі проблеми самотужки. Нора вперто твердить: «...Я не можу більше заспокоїтись на тому, що говорить більшість і що пишуть у книгах. Я повинна сама подумати про ці речі і спробувати розібратися в них». «Я хочу перевірити, чи правду говорив пастор Хансен або, в крайньому разі, чи може це бути правдою для мене». «От і хочу придивитись до нього (суспільства – *О. П.*). Мені треба з'ясувати собі, хто правий, – суспільство чи я». І ці висновки адресовані також і глядачам, і читачам, яких Ібсен закликає, якщо в них немає власних поглядів на «останні проблеми буття», твердити, як Нора: «Я не знаю, але шукатиму, а не повторюватиму бездумно чужі думки». У цій перевірці треба бути безжалісним до себе й намагатися йти до кінця, навіть коли це може спричинити конфлікт з оточенням, із близькими, суспільством. З погляду письменника, від людини треба не так багато: не брехати в душі і без упину перевіряти на собі загально визнані ідеали.

На завершення Нора виносить смертний вирок своєму кохання: «Я побачила, що ти не той, за кого я тебе вважала», – каже вона Хельмеру. Нарешті з'ясовується й те, якого дива вона чекала протягом цих днів: її чоловік повинен був не погоджуватись на умови Крөгстада і взяти провину на себе. Але цього не сталося, бо «хто ж пожертвує навіть для коханої людини своєю честю?». Нора дуже добре бачить, що цей драматичний випадок нічому не навчив Хельмера: вона назавжди залишилась для нього лише жайворонком, пташкою, лялькою. І героїня підсумовує історію свого шлюбу: «Я всі ці вісім років прожила з чужим чоловіком і прижила з ним трьох дітей». У світі немає більше див, а є лише важкі шукання істини, і Нора вирушає назустріч невідомому, а гуркіт зачинених за нею воріт лунає, як вибух бомби, що підклали під самі основи суспільства.

«Ляльковий дім» – одна з найпопулярніших п'єс великого норвезького драматурга. Одразу після постановки вона викликала палкі дискусії та суперечки. Ібсена звинувачували в підриві інституту сім'ї, релігії, інших суспільних ідеалів, виправданні «злочинниці» Нори за те, що вона залишає чоловіка і трьох дітей заради пошуку власного шляху в житті. Цей твір Ібсена – переконливий доказ його радикалізму та максималізму, бо до нього такої принципової, послідовної і руйнівної критики загально визнаних цінностей світовий театр не знав.

До того ж, «Ляльковий дім» перетворився на один із найважливіших творів у боротьбі за жіночу емансипацію. Слід одразу зазначити, що автор рішуче виступав проти такої його інтерпретації, наголошуючи на потребі тлумачити його ширше – із філософсько-етичного погляду. Проблеми Нори – це проблеми будь-якої людини взагалі, а не тільки

жінки. Ось як висловився драматург із цього приводу на святі, влаштованому йому норвезькими прихильницями його таланту: «Дякую за тост, але повинен відхилити від себе честь свідомої підтримки жіночого руху. Я навіть не дуже добре розумію його гасел. Я вважаю, що та справа, за яку борються жінки, є загальнолюдською. І ті, хто уважно прочитає мої книжки, це побачить. Певна річ, у них можна знайти бажання паралельно розв'язати і жіноче питання, але це не головне».

У «Ляльковому домі» сміливість думки Ібсена-мислителя підкріплюється новаторством Ібсена-драматурга. На прикладі цієї п'єси можна побачити майже всі головні риси «нової драми» великого норвежця. Як і в багатьох інших творах, у цій п'єсі драматург розглядає проблему «покликання», але, на відміну від «Бранда» або «Пер Гюнта», і атмосфера, і розмова, і вибір персонажів у «Ляльковому домі» цілком співзвучні духові новітнього світу. Насамперед, у творі зображено сучасну Норвегію. Побутові деталі максимально наближено до дійсності, у якій живуть глядачі. Отже, Ібсен реабілітує повсякденну реальність як джерело драматичного. Окрім того, дійові особи розмовляють не віршами, як це було прийнято в романтичному театрі, а звичайною прозою, і в «Ляльковому домі» драматург у її використанні сягає справжньої віртуозності. Він уміло послуговується підтекстом для розкриття внутрішнього світу героїв.

Це заглиблення Ібсена в прозу дійсності не означало, що він відмовився від створення значних персонажів, образів людей, здатних на розв'язання великих етичних проблем. Тільки, на відміну від попередників, він шукає їх не в сивій давнині, а навколо себе. Саме такими є герої «Лялькового дому» – пересічні представники норвезького середнього класу. Але водночас вони є носіями певних моральних принципів, і, отже, їхні суперечки перетворюються на найскладніший ідейний конфлікт, який знаходить і філософське, і соціальне тлумачення. Завдяки такому підходу герої ібсенівської драми залишаються втіленнями людських ідеалів та водночас діють на сцені як живі, тобто мають власну, хай і суперечливу, психологію.

У «Ляльковому домі» можна помітити й деякі інші характерні ознаки ібсенівської драматургії: зокрема, поєднання трагічного та комічного. Привертає увагу те, що жанр твору автором не визначається ні як трагедія, ні як драма, ні як комедія. Це просто «п'єса в трьох діях». Таке визначення є цілком виправданим, тому що «Ляльковий дім» – синтез і першого, і другого, і третього. Наприклад, сцена з репетицією тарантели трагічна й комічна водночас. Значно посилює трагіфарсове звучання і такий персонаж, як доктор Ранк.

Композиція п'єси має інтелектуально-аналітичний характер. Як уже зазначалось, у творах Ібсена, дія починається зі зображення ілюзії щастя і закінчується повним його крахом та розумінням персонажами, що їхнє життя сповнене брехні. Саме так будується і «Ляльковий дім». У творі відбилась і така риса поетики «нової драми» Ібсена, як відкритість фіналу. Він не є закінченням колізії, що її організує, а початком нової, складнішої для Нори: одна річ – відкинути старе (завжди простіше сказати, чого я не хочу), і зовсім інша – збудувати власний світ, тим більше, коли невідомо, за якими принципами це робити, та ще й у такому суспільстві, у якому живе героїня.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. *Схарактеризуйте атмосферу в домі Хельмера і Нори. Чому дія відбувається саме на Різдво?*
2. *Дайте характеристику образу Хельмера. Які риси його характеру ви вважаєте головними? Обґрунтуйте свою відповідь.*
3. *Порівняйте життєвий шлях фру Лінне з долею Нори. Хто з них щасливіший? Обґрунтуйте свою відповідь.*
4. *Що спільного й відмінного у злочинах Нори та Крогстада? Поясніть ваше ставлення до обох учинків. Чи можна вважати те, що скоїла Нора, злочином?*
5. *Порівняйте, якою постає Нора на початку і наприкінці першої дії? Які зміни ви помітили? Чим їх можна пояснити?*
6. *Що саме намагається довести собі героїня? Чому ця проблема набуває для неї такого великого значення?*
7. *Які обставини і як впливають на становище Нори протягом II дії? Як би ви схарактеризували це становище і чому?*
8. *Хто, на вашу думку, та людина, яка може взяти на себе провину Нори? На яке диво очікує Нора?*
9. *Схарактеризуйте внутрішній стан Нори під час репетиції тарантели. Чим викликані ці почуття?*

ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ (1856-1950)

Джордж Бернард Шоу – видатний англійський драматург, критик, романіст і громадський діяч, був ще одним представником «нової драми», починаючи з кінця XIX і протягом першої половини XX ст. Натхнений новаторством Г. Ібсена, він створив власну, цілком оригінальну театральну естетику – інтелектуальний проблемний театр. Одним з улюблених засобів впливу Б. Шоу на свідомість читачів та глядачів був парадокс. У такий спосіб він аж ніяк не намагався заробити дешеvu популярність. Письменник мав на меті зовсім інше – змусити людину по-новому, неупереджено поглянути на традиційні цінності, звільнити її від влади застарілих стереотипів. Саме з цих причин Б. Шоу віддавав перевагу «відкритим», незавершеним фіналам, які не усували проблеми, що розглядалися у п'єсах, а, навпаки, ставили нові. Драматург закликав сучасників піти важким і небезпечним шляхом Свободи, не тільки політичної чи економічної, а насамперед духовної.

Корені такого оригінального світогляду письменника слід шукати в його дитинстві та юності. Джордж Бернард Шоу народився 1856 р. у Дубліні, столиці Ірландії, яка тоді була однією з британських колоній. Батько письменника – комерсант-невдаха, який, до того ж, дуже пив. Мати була обдарованою жінкою, мала непоганий голос, але відчувала себе нещасливою з таким чоловіком. Життя родини супроводжували матеріальні нестатки, несприятливий моральний клімат (його Б. Шоу потім відтворив у трагікомедії «Дім, де розбиваються серця»): батьки часто сварились і не приділяли належної уваги своїм дітям (окрім Бернарда, вони мали ще дві дочки). Майбутній драматург відчував себе покинутим і самотнім. Школи, де він навчався, були поганими, і хлопчик здебільшого здобував знання самотужки. Він багато читав, захопився музикою. Поступово мати знайшла вихід із сімейної драми – вона почала вивчати музику, що потім дало їй змогу оселитись у Лондоні та заробляти на життя приватними уроками співів. А Бернард Шоу, якому тоді виповнилось лише 15 років, залишився віч-на-віч із хворим батьком і мусив дбати про шматок хліба. Він покинув школу і почав працювати, спочатку клерком, а потім головним касиром у земельній конторі. Безумовно, така «кар'єра» зовсім не влаштовувала талановитого юнака, який мріяв про музику і красне письменство. Одначе ті перші роки самостійного життя виховали незалежність його духу, вміння витримувати удари долі. Ще одна риса світогляду Б. Шоу

бере початок у дитинстві – релігійне вільнодумство. Він виховувався в родині, байдужій до релігії. Його мати ніколи не забувала демонструвати свій атеїзм, атеїстами були й інші родичі. Б. Шоу та його сестри навіть не відбули конфірмації.

Нові можливості для розвитку незалежного духу постали перед митцем із 1876 р., після переїзду до Лондона. Тут він продовжив самоосвіту. Його душа та розум відкриваються всім інтелектуальним та естетичним впливам «кінця століття». Його друг і меценат У. Арчер згадує, як він уперше побачив Шоу в бібліотеці Британського музею. Перед ним лежали «Капітал» К. Маркса і партитура опери Р. Вагнера «Золото Рейна». Він по черзі читав обидва твори. Цей епізод досить типовий для Б. Шоу, який завжди збагачувався найрізноманітнішими здобутками в науці, філософії, мистецтві. Приваблювала його і політична та громадська діяльність. Ще в дитинстві, а також за часів роботи клерком у Дубліні Шоу зіткнувся з несправедливостями сучасного світу. Лондон тільки значно поглибив його обурення недосконалим суспільним ладом. У нього сформувалась антибуржуазна позиція. Йому здавалось, що він відшукав шляхи поліпшення ситуації. Свої надії він покладав на модний тоді соціалізм, але не революційний, а реформаторський. У 1884 р. Б. Шоу став членом Фабіанського товариства, метою якого було сприяння неревольюційному перетворенню капіталістичного суспільства на соціалістичне. Вступивши до фабіанського товариства, Б. Шоу виявив непересічні здібності мітингового оратора та пропагандиста. У словесних баталіях з опонентами він вигострював свою грізну зброю – в'їдливі жарти. Виховав він у собі й уміння поглянути на звичне під нетрадиційним парадоксальним кутом зору – риса, без якої його інтелектуального проблемного театру просто не існувало б.

Ще один чинник мав велике значення для формування його світогляду й естетики: Б. Шоу за національністю був ірландцем, а не англійцем. Він належить до групи так званих британсько-ірландських письменників (представники літератури Великобританії, які народились в Ірландії і вважають себе ірландцями, але пишуть англійською мовою). Майже всі вони були сміливими новаторами в царині мистецтва слова. Тут варто згадати хоча б такі імена, як О. Уайльд, У. Б. Єйтс, Д. Джойс або С. Беккет, без яких просто неможливо уявити історію світового модернізму XX сторіччя. Здається, що складне становище цих митців усередині британської культури зумовлювало їхнє своєрідне художнє світобачення. Їм було тісно в провінційному Дубліні й не дуже затишно в Лондоні, де вони завжди залишались чужинцями та мали своєрідний комплекс «вигнанців» (а декотрі з них, зокрема О. Уайльд, Д. Джойс і С. Беккет, насправді добровільно залишили Великобританію). Це

відчуження ірландських діячів культури в Лондоні відчувалось особливо гостро на тлі тієї запеклої боротьби, що розгорнулася наприкінці XIX – на початку XX ст. навколо «ірландського питання» – боротьби Ірландії за свою незалежність, яка була невідривна від релігійних розбіжностей між цими частинами Великої Британії. Тому британсько-ірландські письменники одними з перших у XX ст. на власній долі надзвичайно гостро відчували ті колізії, що визначають самопочуття сучасної людини (її безпритульність, втрату цінностей, «смерть Бога», яку проголосив Ніцше, порожнечу і трагічність існування, самотність) та зуміли знайти адекватну художню мову, щоб розкрити всю масштабність цієї світоглядної кризи у своїх творах.

Багато в чому Б. Шоу був ірландцем. «Англія завоювала Ірландію. Що мені робити? Завоювати Англію», – жартував він. А письменник і публіцист Честертон додавав: «Бернард Шоу відкрив Англію як чужинець, як загарбник, як переможець. Одне слово, як ірландець». Суто ірландським є сміх письменника – іронічний, безжалісний, раціональний. Б. Шоу був «чужинцем» у «старій добрій Англії». А це означало, зокрема, і те, що він дивився на її проблеми свіжим оком, ніби з відстані, що давало йому змогу помічати суперечності та парадокси британської дійсності там, де звичайні люди їх просто не бачили.

Бернард Шоу ввійшов у літературу зрілою людиною. Його першими творами були газетні статті, критичні праці з питань музики, які він підписував псевдонімом *Corno di Bassetto* (походить від назви музичного інструменту), а також театральні рецензії, що виходили під ініціалами G.B.S. – Джордж Бернард Шоу. На ниві красного письменства він дебютував п'ятьма романами, які, однак, не принесли йому успіху. Значною подією в історії театального мистецтва Англії й усієї Європи було видання критичного нарису «Квінтесенція ібсенізму» (1891). Це означало, що «порушник спокою», «соціаліст» і «марксист» Б. Шоу включився в процес оновлення драматургії.

Як впливає з назви нарису, його центральна тема – суть театальної революції Г. Ібсена. Вибір такої теми не був випадковим. Б. Шоу свідомо намагався привернути увагу до постаті норвезького митця, аби сприяти оновленню англійського театру, де переважали класика, водевілі, дешеві мелодрами чи розважальні «добре зроблені п'єси» В. Сарду або Е. Скріба. Д. Б. Шоу вірив, що настав час для нової проблемної драматургії, основоположником якої був автор «Лялькового дому» і «Будівничого Сольнеса». Не варто казати, що «Квінтесенція ібсенізму» – це не науковий трактат, який відсторонено розглядає внесок Г. Ібсена в розвиток світової драматургії, а й виклад власного кредо Шоу-драматурга. Після цього він ще неодноразово повертається до теорії драми протягом усього свого

довгого життя. Спробуємо узагальнити, у чому полягає новаторство письменника в царині драматургії.

1. Персонаж. Людей за межами літератури, а також персонажів своїх п'єс Б. Шоу поділяв на філістерів, тобто рабів загальноновизнаних цінностей, і бунтівників, які відмовляються прийняти на віру те, що бездумно повторює більшість. Він запропонував також іншу класифікацію людей і персонажів: «ідеалістів» – тих, які живуть неперевіреними, фальшивими ідеалами, і «реалістів», які скептично споглядають навколишній світ, скоряються критичному розумові, нешаблонно мислять, добре розуміють хвороби й вади людини та суспільства, але ці знання не вбивають їхнього прагнення до кращого облаштування світу. Завдання драматурга, на думку Б. Шоу, полягає в тому, щоб викривати філістерську та «ідеалістичну» мораль, критикувати і знищувати фальшиві цінності. Саме в цьому насамперед, на його переконання, полягало значення творчості Г. Ібсена, і цю справу брався продовжити і Б. Шоу. Але він не тільки захоплювався норвезьким драматургом, а й критикував його, зокрема за те, що той навіть не вдався до спроби створити позитивного персонажа (за термінологією Б. Шоу – «реаліста»), який міг би протистояти світові брехні.

2. «Дискусія». Театр для Шоу – засіб виховання свідомості людей, але здійснюється воно не нав'язуванням готових істин, а постановкою проблем. П'єса повинна мати «відкритий» фінал, залишати після себе запитання. Першим драматургом, який використав цей прийом, був знову-таки Ібсен. Саме такий «фінал» має «Ляльковий дім». «Сучасна драма, – продовжує Б. Шоу, – обов'язково повинна бути дискусією, а не будуватись на емоційній ситуації». Під «дискусією» він розумів насамперед ідейний конфлікт, наявність у п'єсі носіїв протилежних, але однаково добре обґрунтованих поглядів. Взірцем такої «дискусії» є завершальний епізод «Лялькового дому» Г. Ібсена. При такому підході Б. Шоу називав традиційні способи побудови інтриги – «побовні трикутники», а також такі розв'язки, як убивство або самогубство, позбавленими драматизму ситуаціями. П'єса мусить бути «фабрикою думки», «пробудженням сумління», сутичкою ідей, а не сценами життя чи картинами переживань. Тому Б. Шоу надавав перевагу створенню не типів, а образів, підпорядкованих сутичці ідей. Саме в цьому конфлікті протилежних думок і слід шукати джерело драматичного. Б. Шоу фактично відмовився від традиційної структури п'єси: «зав'язка – розвиток дії – розв'язка». Натомість він запропонував інший варіант: «зав'язка – розвиток дії – дискусія», тобто весь перебіг подій повинен готувати фінальну розмову-суперечку, упродовж якої головна проблема (чи проблеми) п'єси не розв'язується, а, навпаки, ще більше загострюється. Конфлікт ідей формує сюжет не тільки п'єси-дискусії (як

у творі «Професія місіс Уоррен»), а й п'єси-притчі («Август виконує свій обов'язок», «Женева») і трагікомедії («Дім, де розбиваються серця»).

3. Парадокс. Велика роль надається у п'єсах Б. Шоу парадоксу як основному засобу постановки проблеми. Парадокси в нього не тільки словесні, а й покладені в основу ситуації, навколо якої розгортається дія п'єси. Б. Шоу говорив, що його парадокси відбивають дійсність, що парадоксальні не його п'єси, а саме життя, а він лише розкриває людям на це очі.

4. Проблема жанру. Ще один засіб загострення проблеми, який Б. Шоу теж проголосив відкриттям Г. Ібсена, – повне змішування комедії і трагедії. Сучасна п'єса може бути тільки трагікомедією, причому як комедія, так і трагедія виконують зовсім інші завдання, ніж це було раніше. Трагедія «більше не залякує», не намагається підкорити емоції глядача жахливими чи катастрофічними подіями заради досягнення очищення («катарсису»). Комедія більше не повчає, розважаючи, не виправляє звичаї, сміючись, а обидві вони мають іншу мету – поставити глядача перед проблемою.

5. Втручання автора в дію. Персонажі в п'єсах драматурга цілком залежні від авторської волі. Їхні характери повністю визначені ідейним завданням. Б. Шоу супроводжує вчинки і репліки героїв коментарями й ремарками, а також широко використовує систему передмов і післямов, за допомогою яких владно вривається в дію, скеровує її та надає їй сенсу. Тут Б. Шоу швидше романіст, ніж драматург. Значно збільшується обсяг ремарок. Вони дотепні, експресивні, діяльні, вигострені й становлять діалог автора і читачів або адресовані акторові та є «режисерським примірником», «прочитаною» автором п'єсою. Передмови і післямови до п'єс – продовження диспутів, розпочатих у п'єсі. Драми Б. Шоу зближують драму (як рід) та епос, що також підпорядковане завданню посилити полемічність, проблемність драматургічного твору.

6. Театр і політика. Б. Шоу усунув бар'єри між театром та політикою, між театром і публіцистикою. Його сатиричні п'єси – грізна зброя в боротьбі за власні ідеали. Вони також є дуже оригінальним, звичайно ж парадоксальним, засобом пропаганди й агітації.

Отже, «теорія драми» Б. Шоу – масштабна програма реформування драматургії, яку він послідовно намагався втілити на практиці. Його доробок величезний (58 п'єс), а творчий шлях охоплює кілька десятиліть. Уже перші п'єси Б. Шоу – «Будинки вдівця» (1892), «Професія місіс Уоррен» (1893), «Залицяльник» (1893), які драматург потім об'єднав у цикл «Неприємні п'єси», – спричинили шок своєю

проблемністю і непримиренністю соціальної критики. Їх відмовлялися ставити й критикували в пресі. Сама назва циклу містить у собі виклик цінностям добропорядних громадян. Не менш проблемними, філософськими і соціально загостреними були також цикли «Приємні п'єси»: «Людина і війна» (1894), «Кандіда» (1895), «Обранець долі» (1895), «Поживемо-побачимо» (1895), та «П'єси для пуритан»: «Учень диявола» (1897), «Цезар і Клеопатра» (1898), «Навернення капітана Брасебаунда» (1899). Широкої відомості набути такі п'єси Б. Шоу, як «Інший острів Джона Булля» (1904), «Людина і надлюдина» (1905), «Дилема лікаря» (1906), «Андрокл і лев» (1911), «Пігмаліон» (1912), «Дім, де розбиваються серця» (1919), «Назад до Мафусаїла» (1922), «Свята Іоанна» (1923), «Візок з яблуками» (1929). Вони стали знаковими явищами в новому англійському театрі 1920-х рр. Серед пізніх творів Б. Шоу варто згадати п'єси «Надто вірогідно, щоб бути добрим» (1932), «Мільйонери» (1936) і «За часів доброго короля Карла» (1939).

Шоу був одним із найвеличніших європейських інтелектуалів, який зазнав складної ідейної еволюції. Він захоплювався політичними доктринами К. Маркса, філософськими теоріями Ф. Ніцше, моральними ідеями Л. Толстого. Віддав він належне й досвіду російської революції 1917 р., у якій бачив альтернативу сучасному буржуазному світу. Він був свідком таких глобальних історичних подій, як Перша і Друга світові війни, і кожна з них мала живий відгук не тільки в театральній творчості Б. Шоу, а й у виступах, статтях, інтерв'ю. Не було жодної важливої для сучасності проблеми (філософської, моральної, політичної тощо), якої б не порушив драматург у своїх творах: викриття культу війни («Людина і війна»), критичне переосмислення ролі вождя (образ Наполеона в «Обранці долі»), пошуки нової нерелігійної моралі («Учень диявола»), створення «надлюдини» іншого, не-ніцшеанського, тобто людяного типу («Людина і надлюдина»), «ірландське питання» («Інший острів Джона Булля»), розчарування в європейських цінностях унаслідок Першої світової війни («Дім, де розбиваються серця») і багато інших. Творчість Джорджа Бернарда Шоу – розгорнута та всеосяжна панорама інтелектуального життя Західної Європи та світу протягом першої половини XX ст. Починаючи з 1900 р. і до 1930-х рр. він був найвпливовішим драматургом Великої Британії. Унаслідок його діяльності англійський театр пішов зовсім іншим шляхом, і знову, як і за часів В. Шекспіра, став одним із вирішальних чинників розвитку світового театального мистецтва. Помер Д. Б. Шоу в 1950 р.

Однією з найвідоміших викривальних п'єс-дискусій драматурга є «Професія місіс Уоррен». Професія місіс Уоррен – проституція. Колись проста повія, тепер вона примушує інших жінок продавати себе і є

директрисою цілої мережі публічних будинків у всіх європейських столицях. У неї є духовно незалежна і розумна дочка Віві. Мати не афішує своєї професії і зовні видається респектабельною добропорядною леді, але Віві відкриває правду про справжні джерела її багатства. Безумовно, це завдає дівчині гострого болю. Удари долі цим не обмежуються: Віві також дізнається, що мати зовсім не збирається полишити цю брудну справу, планує видати її заміж за свого компаньйона мільйонера Крофтса, а син пастора Френк імовірно є її братом. Сімейні розчарування відкривають дівчині очі на несправедливі закони, за якими живе світ. Вона бачить, що тільки найбрудніші професії є запорукою успіху. Але це не переконує Віві стати такою, як місіс Уоррен. Дівчина вирішує залишити рідну домівку, відмовляє всім претендентам на її руку і вирушає до Лондона, де заробляє собі на хліб чесною працею.

Легко помітити, що в «Професії місіс Уоррен» чимало ібсенівських мотивів, перетлумачених Б. Шоу по-своєму. П'єса має викривальний характер, вона не тільки показує злочинний бізнес місіс Уоррен, а й змальовує символічну картину британського суспільства загалом. За логікою твору, респектабельний вікторіанський привабливий фасад приховує моральний бруд і цілковитий занепад цінностей. Як і ібсенівські твори, «Професія місіс Уоррен» будується за схемою: від показу видимості процвітання і пристойності до розкриття брудної реальності всередині. Б. Шоу не менш категорично й сміливо, ніж його норвезький попередник і вчитель, узявся до показу справжнього обличчя своєї доби, і, звичайно, ця спроба нікому з сучасників не сподобалась. Недарма цикл, до якого увійшла «Професія місіс Уоррен», має назву «Неприємні п'єси». Читачі, критики, цензура були шоковані, обурені, роздратовані. Постановку п'єси заборонили (прем'єра відбулась тільки в 1903 р.).

Багато рис споріднює Віві Уоррен і Нору з «Лялькового дому». Обидві героїні мають рішучі, самостійні характери, сміливо відкидають суспільні умовності, ідуть власним шляхом. Але між ними є й велика різниця. Ми не можемо уявити собі, чим конкретно займатиметься Нора. Вона щойно від усього відмовилась і поки ще не в змозі протиставити брехливому світу певної конкретної справи. Віві Уоррен пішла далі. Вона – той самий «позитивний герой-реаліст», якого бракувало Г. Ібсену і на долю якого, за Б. Шоу, випадає завдання практичної перебудови реальності.

Проте центральне місце в п'єсі посідає не сюжет, а розмова-суперечка між місіс Уоррен та її дочкою. Усі події, викриття, душевні драми поступово готують цю «дискусію». Її тему можна визначити запитанням: чи може жінка залишатись порядною в сучасному суспільстві, чи вона

обов'язково мусить торгувати собою? Першу позицію обстоює Віві, а другу – її мати. Обидві учасниці суперечки однаково переконані у своїй правоті, мають однаково сильні характери. Це не просто якісь взаємні звинувачення, це двобій гідних супротивниць. І остаточну відповідь на це важке запитання повинні дати самі читачі.

Інакше використовує прийоми інтелектуального театру Д. Б. Шоу в п'єсі «Учень диявола» з циклу «П'єси для пуритан». Уже сама назва циклу становить проблему. Історично пуритани – одна з течій протестантизму, яка набула поширення в Англії в XVII ст. Слово «пуританин» походить від англійського «pure» – «чистий», дієслово «to purify» означає «очищати» (насамперед християнську віру від бруду гріхів римо-католицької церкви). Пуритани поїхали до Північної Америки, заснувавши там свої колонії в очікуванні кінця світу. В англійській історії був період Пуританської революції, яка супроводжувалась кривавими громадянськими війнами 1640-1660 рр.

Але як слід розуміти такий вибір назви письменником, атеїзм якого добре відомий усьому світу? Чи можна припустити, що він оспівував моральні риси пуритан і вважав їх взірцем для наслідування? Очевидно, на обидва запитання ми змушені відповісти негативно. Б. Шоу надавав словам «пуританство» і «пуритани» власного оригінального тлумачення. Йому не подобалось, що наприкінці XIX ст. у театрі стали дуже модними п'єси, у яких драматурги зловживали зображенням сексуальної сфери людського життя. Б. Шоу не був лицеміром, не боявся зачіпати й такі «небезпечні теми», але виступав проти того, щоб пояснювати всі вчинки героїв лише коханням та пристрастю. Якщо дотримуватися такої логіки, розмірковував він, то «ніхто не може бути хоробрим, або добрим, або великодушним, коли він ні в кого не закоханий». У «П'єсах для пуритан» Б. Шоу пропонує читачеві драми, герої яких не керуються любовними мотивами. У такому разі, які ж сили мають спонукати персонажів драматурга на героїчні вчинки? Почуття братерства, благородне самозречення, навіть політичні чинники. Ось чому він звертається до пуританських традицій О. Кромвеля, Д. Мільтона, Д. Беньяна. У широкому історико-літературному контексті фактично мова йде про спробу створити принципово нову драму, де драматург прагне уникнути модного наприкінці XIX ст. «статевого питання» та нейтралізувати такий вічний чинник створення драматичної напруги в п'єсі, як кохання. Це також свідчить про оригінальність і несподіваність театральних ідей Б. Шоу.

Саме таким героєм, вільним від впливу кохання, є «учень диявола» Річард Даджен, центральний персонаж однойменної п'єси. Дія відбувається 1777 р. в США за часів війни за незалежність у

невеличкому містечку Уебстербридж, у пуританському середовищі. Річард – таємничий і в очах пуритан зловісна особа. Він відверто нехтує пуританською мораллю і проголошує себе «учнем диявола». Але саме він виявляється здатним на саможертву: «учень диявола» постає символом людяності й братерства.

Така шокуюча «гра» несумісними поняттями змушує читачів замислитися над значеннями самих слів, якими іменують себе персонажі. Очевидно, автор і персонажі розуміють їх по-своєму, як і у випадку зі словом «пуританство». Даджен – «прихильник диявола» не буквально, а тому, що кидає виклик святенницькій моралі своєї матері та інших пуритан. Він керується такою логікою: якщо вони вірять у Бога (а це не так, бо то лише лицемірство, адже їхній кумир – гроші; до того ж, вони жорстокі, підступні, морально обмежені), тоді його ідеал є цілковитою протилежністю їхньому і має називатися Дияволом. У такому разі Річард, як писав автор у передмові до п'єси, – один із тих персонажів, що кидають виклик Богу, «безстрашний захисник людей, пригнічених тиранією Богів». З іншого боку, якщо розглянути думки та вчинки Річарда не в межах цього жорсткого протиставлення, а в системі координат загальнолюдських цінностей, то він, а не його мати, постає справжнім християнином і пуританином у тому первісному значенні цього слова (тобто як символ духовної чистоти), як його розумів Б. Шоу.

Це добре усвідомлює і священник Андерсон, який поспішає на допомогу Річарду. Для цього Андерсон тікає з Уебстербриджа, збирає людей, піднімає повстання і повертається на суд уповноваженим повсталих. Далі він доводить англійцям, що вони помилились, рятує Річарда і звільняє своє рідне містечко. «Учень диявола» (Річард) і «учень Бога» (священник Андерсона) ніби змагаються один з одним у благородстві духу. У фіналі п'єси Ентоні Андерсон стає капітаном полку повстанців та йде на війну з англійцями, залишивши замість себе нового священника – Учня диявола, Річарда Даджена.

На відміну від «Професії місіс Уоррен», «Учень диявола» не є п'єсою-дискусією в прямому значенні цього слова. Конфлікт тут будується на іншому, не менш важливому елементі інтелектуального театру Б. Шоу – на парадоксі. Парадоксальна головна ідея п'єси: «учень диявола» Річард Даджен – святий, а «люди Бога» (пуритани) – породження пекла. Парадоксальні для читачів і причини поведінки Річарда, які не мають нічого спільного з традиційними любовними мотивами. Дружина священника Джудіт вважає, що він жертвує собою, тому що закохався в неї. Річард спростовує таке пояснення свого вчинку: «Коли обставини склались таким чином, що треба було зняти

петлю зі своєї шиї і накинути на чужу, я просто не зміг цього зробити», – каже він. Також парадоксальне й перетворення священика Андерсона на солдата. Як уже зазначалося, несподіваним є й саме тлумачення драматургом слова «пуританський». Така тонко розрахована система парадоксів у п'єсі покликана стимулювати думку публіки, змусити її замислитися над моральними проблемами, принаймні усвідомити, який зміст вона вкладає в ті або інші світоглядні поняття.

Знайшли відбиток у цій п'єсі й інші принципи інтелектуального театру Б. Шоу, зокрема його теорія позитивного героя-«реаліста». В «Учні диявола» їх навіть двоє: Річард Даджен і священик Ентоні Андерсон. Обидва персонажі позбавлені «ідеалістичних» ілюзій і тверезо дивляться на життя. По суті, вони є героями, але стримують свій героїчний пафос, маскуючи його іронією. Вони практичні, а тому досягають успіху (прикладом цього може бути хоча б те, як священик урятував Даджена за допомогою повстання). П'єса також показова і в плані використання драматургом ремарок, які дуже великі за обсягом і нагадують суто романні описи. За їх допомогою автор відверто втручається в дію, що ще більше загострює проблемність твору. Подібну функцію виконує і передмова до «Учня диявола», де Б. Шоу відкрито полемізує з критиками, розтлумачує свій твір, створюючи дискусійну атмосферу навколо нього.

Одним із найвідоміших творів Б. Шоу є його трагікомедія «Дім, де розбиваються серця». Це, мабуть, найсумніша п'єса драматурга. У ній відбулися духовна криза письменника за часів першої світової війни, сумніви щодо перспектив розвитку повоєнної європейської культури. «Дім, де розбиваються серця», за висловом Б. Шоу, – це символ «культурної і бездіяльної Європи перед війною», європейської інтелігенції, талановитої, освіченої, але нежиттєздатної, на яку, за логікою Б. Шоу, падає провина за розв'язання кривавої катастрофи 1914 р.

Хоча п'єса про війну, сама війна майже ніяк не відображається в розмовах персонажів. Єдина подія, яка свідчить про те, що вона десь поблизу, – це повітряна атака ворога та вибухи бомб у самому фіналі твору. Дія п'єси відбувається в незвичайному будинку, побудованому у вигляді корабля (це також узагальнений образ, що символізує Англію). Його володар – напівбожевільний дивак, п'як і водночас, мабуть, єдина в цьому домі людина зі здоровим глуздом, 88-річний винахідник капітан Шотовер. Перед читачем проходить ціла галерея персонажів, іронічних, спустошених людей, що існують на межі нервового зриву: вродлива і розумна, але розчарована дочка капітана Гесіона; її чоловік, патологічно брехливий, слабкий до жіночої статі Гектор Хешебай; обмежені становими і класовими забобонами друга дочка Шотовера – пихата леді

Еттеруорд та її кумедний залицяльник Рендалл; представник світу «ділових людей», багатий, але духовно нерозвинений підприємець Менген, який заробив гроші нечесним шляхом. Їхні серця розбиті, ілюзії втрачені, і їм залишається лише одне – відбувати позбавлене сенсу життя в постійних розмовах, фліртах і вечірках, ховаючи під легковажною іронічною словесною грою біль і гіркоту розчарування. Атмосфера надриву примхливо поєднується з очікуванням катастрофи, яку передчувають персонажі Б. Шоу. Деяких із них вона лякає (Менгена), решта закликає її, сподіваючись, що вона знищить це нікчемне життя (найбільшим ентузіазмом вирізняється, звичайно, капітан Шотовер). Формально сюжет у цій п'єсі є: це спроби Гесіони Хешебай розладнати шлюб Еллі Денн, чистої юної дівчини, єдиної людини в домі, чиє серце ще не розбите, з обмеженим і вульгарним капіталістом Менгеном. Але ця сюжетна лінія відсувається на другий план. «Дім, де розбиваються серця» – це п'єса, де вирішальне значення має саме атмосфера, а не дія, інтрига чи сюжет. «Кінець світу», якого так чекають персонажі, настає, коли несподівано прилітають німецькі аероплани і кидають бомби. Налякані Менген і волоцюга, злодій-шантажист, що вночі проліз у дім Шотовера, ховаються в піщаній ямі з динамітом, розташованій неподалік. Решта персонажів із захватом вітає кожний вибух. Вони запалюють світло, аби привернути увагу ворожих літаків, але бомба потрапляє в піщану яму і вбиває «двох злодіїв», Менгена і волоцюгу, «двох ділових людей». П'єса закінчується реплікою Гесіони Хешебай, у якій вона висловлює надію, що аероплани прилетять ще раз.

П'єса має підзаголовок: «Фантазія в російському стилі на англійські теми». Таке жанрове визначення вказує на те, що Б. Шоу свідомо орієнтувався на досвід російського драматурга А. Чехова (про новаторство Чехова-драматурга див. докладно відповідний розділ цього посібника). Як і автор «Вишневого саду», Б. Шоу звертався до форми драми без інтриги, до відкритих розв'язок. Чималий вплив на письменника справили моральні та театральні ідеї Л. Толстого. З погляду Б. Шоу, і А. Чехов, і Л. Толстой найглибше розкрили драму занепаду традиційних європейських цінностей, кризи інтелігентської свідомості. Це теми, які стали головними в п'єсі «Дім, де розбиваються серця». Але, поза сумнівом, ні «запозичень», ні імітації російських драматургів у Б. Шоу немає. Так звані «толстовські» і «чеховські» художні відкриття в Б. Шоу підкорялись завданням його власного інтелектуального театру. Наприклад, А. Чехов і Л. Толстой цурались

ефективі і афоризмів. Ніколи їхня естетика не мала такого відверто інтелектуального характеру.

«Дім, розбиваються серця» – один із найоригінальніших витворів інтелектуального парадоксального театру Б. Шоу. Як і в інших його п'єсах, усі елементи драматургії підкоряються завданню автора стимулювати роботу думки, поставити суспільство перед проблемою. Це твір від початку до кінця побудований на конфлікті ідей. Загадковими й парадоксальними постають персонажі твору, які мають першорядне значення для розуміння його змісту. Це стосується насамперед капітана Шотовера. Читачів шокує його спосіб життя, небезпечні дивацтва і винаходи, ексцентрична поведінка. Але водночас він мудрець і глибокий філософ, який краще від інших розуміє нежиттєздатність і приреченість сучасної Європи. Саме йому «доручає» автор висловити власні думки щодо сучасного і майбутнього Англії, «цієї в'язниці душ». У ньому є природна сила, сміливість, незалежність духу, яких бракує його дітям і гостям. Капітан Шотовер – саме та людина, яка постійно завдає клопоту іншим. Він – клоун, божевільний, але без таких людей світ став би нудним і одноколірним. Унаслідок такого підходу до розкриття образу капітана Шотовера ми віримо і не віримо йому водночас. Розумом погоджуємося зі слушністю його тверджень, але сама форма, у якій вони подаються, не може не викликати певної недовіри.

Принципово відкритим є фінал п'єси. Як треба тлумачити той факт, що «страшний суд», тобто знищення дому-корабля, який символізує нежиттєздатну європейську культуру, не відбудеться? Це надія на те, що мешканці дому зуміють знайти в собі сили для духовного відродження? Або це кара, набагато страшніша за знищення, – автор хоче примусити жити далі тих, у кого немає сил жити? Чи прилетить завтра той аероплан, якого так чекає Гесіона? І якщо навіть стару Європу буде знищено, що буде збудовано на її місці? Відповіді на ці запитання мають шукати читачі.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. *Схарактеризуйте світогляд Д. Б. Шоу. Які чинники вплинули на його формування?*
2. *У чому полягає новаторство Б. Шоу-драматурга? Схарактеризуйте роль творчості Б. Шоу в оновленні англійського театру кінця XIX – початку XX ст.*
3. *На прикладі однієї з п'єс Б. Шоу продемонструйте, як драматург використовує принципи інтелектуального театру.*

Література для подальшого читання

1. Образцова А. Неистовый ирландец. Предисловие к изданию избранных пьес [Электронный ресурс] / А. Образцова. – М. : Просвещение, 1986. – Режим доступа : <http://noblit.ru/content/view/348/33>.
2. Ромм А. Послесловие к пьесе «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу [Электронный ресурс] / А. Ромм // Шоу Б. Полное собр. пьес. – М. : Искусство, 1980. – Режим доступа : <http://noblit.ru/content/view/242/33>.
3. Честертон Г. Бернард Шоу [Электронный ресурс] / Г. Честертон. – Режим доступа : <http://noblit.ru/content/view/520/33>.
4. Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца [Электронный ресурс] / Бернард Шоу. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/149249>. – (Текст п'єси).
5. Шоу Б. П'єси [Электронный ресурс] / Бернард Шоу // Lib.Ru. – Режим доступа : <http://lib.ru/INPROZ/SHOU>.
6. Works of George Bernard Shaw at Project Gutenberg [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gutenberg.org/browse/authors/s#a467>.
7. The Quintessence of Ibsenism by Bernard Shaw Project Gutenberg [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.rosingsdigitalpublications.com/shaw_george_bernard_1856_1950_quintessence_of_ibsenism.pdf.

Відеоматеріали для перегляду

1. Бернард Шоу (телеспектакль, Павло Хомський, 1976) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.intv.ru/view/?film_id=92960.
2. Дом, где разбиваются сердца (1975) 1/2 (Фільм -вистава Театру сатири, м. Москва) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=8kH3VomUudY>.
3. Килти Дж. «Милый лжец» (п'єса про взаємини Б. Шоу і актриси Стелли Патрик Кембел) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ex.ua/view/10545073?r=70665>.
4. «Скорбное бесчувствие» (х/ф за мотивами п'єси Д. Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця», 1986, реж. А. Сокуров) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://megogo.net/ru/view/7859-skorbnoe-beschuvstvie.html>.
5. Theater Talk Life and work of playwright George Bernard Shaw [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=Ws-oNJaCxes>.

«ПІГМАЛІОН»

«Пігмаліон» є однією з найпопулярніших п'єс англійського драматурга. Роботу над нею він завершив 1912 р., а поставлено її було 1913 р. у Берліні та Відні. Відтоді вона переможно продовжує свій шлях усіма сценами світу. У 1957 р. у Нью-Йорку було здійснено постановку мюзиклу Ф. Лоу «Моя чарівна леді», в основу якого покладено п'єсу «Пігмаліон», а через сім років з'явився фільм – екранізація мюзиклу. Такий успіх цього твору англійського драматурга цілком закономірний. П'єса Б. Шоу – шедевр того проблемного інтелектуального театру, який він прагнув створити. Усе в ній парадоксально, полемічно загострене, має подвійне значення. «Провокуюча» спрямованість п'єси виявляється вже в тому, що її сюжет є іронічною, а подекуди пародійною «модернізацією» давньогрецького міфу про Пігмаліона і Галатею. В оригінальній версії міфу Пігмаліон був великим скульптором, жив на Кіпрі багато років тому і ненавидів жінок і шлюб. Якось він створив статую дівчини небаченої краси. Прекрасна статуя стояла в майстерні Пігмаліона. Аби покарати скульптора за жінконеуважливість, Афродіта зробила так, що творець закохався у своє творіння. Він приносив статуї коштовні дарунки, прекрасні шати, оздобі і квіти. Пігмаліон почав молити богиню кохання Афродіту, щоб та дала йому дружину, так само прекрасну, як його статуя. І богиня почула його прохання: коли Пігмаліон повернувся додому, статуя ожила і перетворилась на чарівну дівчину на ім'я Галатея, яка стала дружиною скульптора.

Зовсім іншим постає цей міф у п'єсі Б. Шоу. Замість мармурової статуї перед нами – бідна неосвічена дівчина Еліза Дулітл, що торгує квітами, а роль скульптора-творця «виконує» раціональний професор фонетики Генрі Хіггінс. Така іронічна «гра» з давньогрецьким міфом – лише прийом, за допомогою якого Б. Шоу загострює ту драму ідей, що розгортається в п'єсі. У «Пігмаліоні» ціла низка складних ідейних питань тільки ставиться, а не розв'язується. Тут поступово окреслюється протистояння двох протилежних життєвих позицій Елізи і Хіггінса, яке сягає кульмінації в останній розмові-суперечці персонажів у п'ятій сцені на балконі. Отже, ця комедія будується за композиційною структурою «п'єси-дискусії». Як і в «Професії місіс Уоррен», у «Пігмаліоні» можна виділити три великі частини: зав'язку дії (дії перша і друга), розвиток дії (дії третя і четверта) і «дискусію» (дія п'ята).

Зав'язка п'єси багата на комічні ситуації та комічних персонажів, таких як Фредді, котрий постає типовим невдахою. Яскравим доказом

неперевершеної майстерності Шоу-комедіографа слід вважати і сцени з відгадуванням місця походження персонажів за вимовою, а також усю другу дію, у якій Еліза домовляється з Хіггінсом про уроки. У цій фазі відбувається перше знайомство з головними дійовими особами твору.

На початку твору квіткарка Еліза Дулітл – типова дівчина кокні (кокні – найбідніші й найменш освічені мешканці англійської столиці, які розмовляють жахливою англійською мовою). Автор усіляко підкреслює, що вона перебуває на найнижчій стадії духовного розвитку. «Привабливою її не назвеш», – розпочинає він портретну характеристику героїні. І далі в такому ж дусі характеризує її одяг, колір шкіри, навіть помічає, що їй треба звернутися до дантиста. Її поведінка цілком відповідає тому середовищу й оточенню, що її виховали (бо більше ніхто її вихованням не займався). Еліза нахабна і галаслива, як усі діти вулиці. Коли їй щось загрожує, її зброя – крик і сльози. Ще виразніше вульгарність і невихованість Елізи виявляються в другій дії, коли вона умовляє Хіггінса дати їй уроки англійської мови. Автор у другому описі зовнішності Елізи звертає увагу на пафос («ї жалюгідної постаті»), у якому об'єднуються «наївна поважність й удавана статечність». Нестриманістю поведінки вона тільки підтверджує оцінку професора фонетики: «Вона так невідпорно вульгарна, так кричуще брудна...».

Б. Шоу навмисно обирає таку героїну, яка перебуває на самому дні англійського суспільства. У такий спосіб драматург полемічно загострює один із головних парадоксів, покладений в основу п'єси. Він береться довести, що різниця між вуличною квіткаркою і герцогинею «полягає лише у вимові». Цей висновок сприймався за часів Б. Шоу як парадокс і був своєрідним запрошенням глядачів пошукати відповідь на складне запитання: чим відрізняються одні люди від інших? Водночас такий висновок був викликом вищим, освіченим класам англійського суспільства і підривав віру в непорушність станових меж. Подібних запитань і викликів у п'єсі приховано багато. Отже, уже на фазі зав'язки комедія починає перетворюватися на проблемну філософську п'єсу.

Але Еліза в перших двох діях не тільки бридка і вульгарна. Можна помітити чимало привабливих рис в її образі, які є запорукою її дивовижного перевтілення на витончену жінку: це її щирість, енергія, природна моральність, яку вона зберегла в лондонських нетрях. Еліза має ще одну рису, яка потім визначатиме її подальші стосунки з Хіггінсом і створюватиме підстави для конфлікту між ними. Це почуття власної гідності, яким вона вирізняється вже на самому початку твору. Щоправда, воно виражається поки ще доволі кумедно (дівчина лише кричить, коли Хіггінс її ображає). Почуття власної гідності і є тією

здоровою основою, на якій будуватиметься характер нової Елізи, гордої і сильної.

Професор Хіггінс постає у зав'язці п'єси оригіналом-диваком. Безсумнівно, він видатний учений, своєрідний геній у своїй галузі. Але його манери зовсім не ідеальні – недарма місіс Пірс постійно робить йому зауваження. Не є взірцем вишуканості й мова Хіггінса – він має схильність до міцних висловів. Професор справляє враження егоїста, самозакоханої людини. До того ж, як справжній Пігмаліон, він ненавидить жінок. У другій дії автор подає докладну характеристику цього персонажа. Хіггінс – дужий чоловік, приблизно сорока років, до нестями закоханий у свою справу. «Він належить до тих енергійних науковців, які щиро – подеколи навіть палко – переймаються всім, що може стати предметом наукового дослідження, але в той же час байдужі до себе, до тих, хто їх оточує, а заодно й до їхніх почуттів».

Останнє речення дуже важливе для розуміння тієї розмови-суперечки, яка стане кульмінацією п'єси, бо саме ця байдужість наштовхуватиметься на гордість і почуття власної гідності Елізи, яка не бажає миритись із грубістю професора навіть на самому початку їхніх взаємин, коли вона зовсім не схожа на світську леді, а є бідною вуличною квіткаркою. У тому, як він поводить себе з нею, відчувається відверте презирство. Підтвердженням цього може бути хоча б сцена під портиком (дія перша). На зауваження Елізи: «Маю право бути там, де собі схочу, так, як і ви» – Хіггінс пихато відповідає: «Особа, що видає такі огидні й бридкі звуки, не має ніяких прав: ані десь бути, ані взагалі існувати. Згадайте, що ви живе створіння, наділене душею і даром виразного мовлення; що ваша рідна мова – це мова Шекспіра і Мільтона, якою написано Біблію. А ви сидите тут і квочете, як та курка». Поза сумнівом, учинки, манери і мова дівчини навряд чи заслуговують схвалення – вони й справді вульгарні. Але це не дає Хіггінсу права дивитись на неї як на істоту нижчого гатунку. Еліза для нього – не людина зовсім, і тому з нею можна робити що завгодно, наприклад, поставити доволі небезпечний експеримент: штучно перенести її з одного, хай жакливого і брудного, але звичного середовища до зовсім іншого, абсолютно нового для неї; цивілізувати її, показати краще життя, а потім знову повернути туди, звідки її взяли. За влучним висловом місіс Пірс, Еліза для нього – «це камінчик, що його можна підібрати на березі моря».

У тому, як автор зображує взаємини Елізи та Хіггінса, також неважко помітити філософський план. Це перше наближення до головної проблеми п'єси, яку персонажі намагатимуться розв'язати. У позиціях Елізи та Хіггінса накреслюються два принципово різних

погляди на взаємини чоловіків і жінок. Еліза (поки ще інстинктивно) вимагає передусім поваги до власної, саме жіночої особистості. Хіггінс не хоче помічати, що перед ним жінка.

І, нарешті, уже перші дві дії п'єси можуть бути переконливим прикладом того, як легко в театрі Б. Шоу поєднуються несумісні, на побіжний погляд, елементи драматургії. «Пігмаліон» – це п'єса про виховання з бідної дівчини «герцогині». До того ж, це роман про кохання (romance), хай і нещасливе. Але як природно, непомітно переходить Б. Шоу від приватного життя до питання соціальної філософії. Ця тема з'являється у творі разом із батьком Елізи Альфредом Дулітлом, який приходить до Хіггінса, аби випросити п'ять фунтів на випивку. Це типовий люмпен, занепала людина, хвора на алкоголізм. Та й професія в нього відповідна – він сміттяр. Але Альфред Дулітл не простий люмпен, а своєрідний філософ. Головна тема його монологів – це його ставлення до буржуазних цінностей. «Хто я такий, скажіть ви мені?! Бідний недостойний чоловік, от хто! А подумайте тіки, що це значить! Це значить, що буржуазна мораль проти нашої брата», – пишається він собою. Цю саму буржуазну мораль Альфред трактує дуже оригінально. Він розмірковує таким чином: я хочу їсти, пити, розважатись (але не хочу для цього працювати) і вважаю, що суспільство, у цьому разі ті, які мають гроші, повинні мені це дати задарма. А вони не дають. Із погляду Альфреда Дулітла, у цьому й полягає буржуазна мораль, щоб відмовляти таким, як він. Це і є достатньою підставою, аби критикувати буржуазію та її цінності. Альфред відверто проголошує, що йому подобається бути нечемним. За його логікою, краще він буде негідним, але працювати все одно не буде.

Монологи Альфреда Дулітла, його доморощена софістика дуже показова для того підходу, який Б. Шоу поклав в основу свого проблемного інтелектуального театру. Політичні погляди драматурга відомі, і його важко назвати прихильником буржуазії. Але й обожнювання нижчих класів, тільки тому, що вони бідні, він також відкидав. Альфред Дулітл – парадоксальний персонаж, який гротескно уособлює таку головну рису люмпенської філософії, як споживацький підхід до життя. Б. Шоу однаково ненавидів і буржуазну, і люмпенську психологію. В останній він убачав не меншу небезпеку для суспільства, ніж у буржуазних ідеалах.

Отже, ще у фазі зав'язки накреслюються основні проблеми, які розвиватимуться протягом подальших дій, доки не перетворяться на відвертий конфлікт протилежних позицій у дискусії. Своєрідною прикметою переходу Елізи на інший етап виховання є сцена її повернення з ванної кімнати в кімоно. Вона змінюється настільки, що

навіть рідний батько не впізнає її, та й професор Хіггінс і полковник Пікерінг тільки тут відкривають для себе вроду Елізи.

Дія третя – перший публічний іспит з англійської мови і добрих манер, що складає дівчина. Її навчання триває вже три місяці, і вона виявляє себе дуже здібною ученицею. Її зовнішність майже бездоганна, хоча жести не набули ще потрібної невимушеності. Вона швидко опановує все, чого навчає її Хіггінс. Її мовлення повністю виправилось, але їй ще бракує навичок орієнтації в конкретних ситуаціях спілкування. Кожна мова – це не тільки слова, частини слів або речення, а й правила їхнього застосування. Освічена людина або відчуває на інтуїтивному рівні, або знає, як і коли слід вживати те або інше слово.

Саме на порушенні правил, як кажуть лінгвісти, «мовленнєвої поведінки» і базується комічний ефект сцени у вітальні місіс Хіггінс. Професор дозволив Елізі говорити лише про погоду та здоров'я. Вона не вийшла за межі цих тем, але сам спосіб вести мову викликає сміх. Її фрази надто штучні, книжні. На просте запитання місіс Хіггінс, чи «буде сьогодні дощ», Еліза відповідає цілим прогнозом: «Незначне пониження атмосферного тиску, що охопило західну частину Британських островів, поступово переміститься на східні райони. За даними синоптиків, істотних метеорологічних змін не передбачається». Коли розмова зосереджується на стані здоров'я родичів Елізи, дівчина викладає безліч недоречних і навіть не дуже пристойних подробиць, що вражені співрозмовники тільки дивуються і сміються. Наприклад, Еліза спокійно, не соромлячись, розповідає про те, як її батько лікував її тітку від інфлуенці за допомогою алкоголю, і далі зізнається, що сам він алкоголік. Така відвертість зовсім недоречна під час світської бесіди. До того ж, говорячи про своїх близьких, дівчина знову переходить на вуличний жаргон, що також є порушенням правил пристойності. Проте коли Еліза залишає домівку місіс Хіггінс, у читачів і глядачів немає жодного сумніву щодо її майбутніх успіхів. Вишкіл – результат тренування, і Елізі потрібен лише час, щоб стати взірцем леді.

Але чим швидше підіймається Еліза до рівня справжньої герцогині, тим більше загострюється проблема її долі в майбутньому, після того, як термін навчання закінчиться, і дедалі очевиднішим стає жорстокість експерименту Хіггінса й Пікерінга. Місіс Хіггінс так їм і каже: «Ви немов двійко дітей, які бавляться живою лялькою». Ця «гра» може зламати життя дівчини, яка має «звички і манери світської дами», але не має «прибутків світської дами. А заробляти собі на життя вона не зможе!». Ставлення Хіггінса до цього питання залишається незмінним: доля експерименту цікавить його більше, ніж доля живої людини. Він

лише легковажно відмахується від проблеми, обіцяючи знайти Елізі яку-небудь неважку роботу.

Дія третя розкриває деякі нові риси характеру самого Хіггінса. Зокрема, грубість його мови, схильність до міцних висловів постає не тільки як свідчення байдужості до Елізи, а й як виклик умовностям аристократично-буржуазного середовища. Показовою тут є розмова Хіггінса з місіс Ейнсфорд Хілл та її дочкою Кларою, після того як Еліза залишає дім його матері. Він переконує їх у тому, що вуличні слова – це нова мода світської бесіди і спосіб підірвати вікторіанську бундючність. Безумовно, це недобра містифікація, що свідчить не тільки про «невихованість» професора фонетики, а й про нонконформістську природу його характеру. Хіггінс відверто нехтує всіма становими та класовими забобонами. Зниження стилю мовлення Хіггінса – вияв його глибоко вираженої світоглядної позиції.

У четвертій дії розповідається про триумфальне завершення експерименту. На початку дії автор подає ще один докладний опис зовнішності Елізи Дулітл. Зараз вона зовсім не схожа на ту бідну невиховану квіткарку, яка прийшла до Хіггінса шість місяців тому. Перевтілення відбулось, Попелюшка перетворилась на блискучу світську леді. Але Еліза не відчуває себе щасливою, її «обличчя сповнено трагізму». Під впливом виховання розвинувся її розум, витончилися почуття, і вона чітко, як ніколи, бачить усю складність своєї ситуації. Головне, що ображає її, це абсолютна байдужість Хіггінса до неї як до жінки і до людини. Вона залишається для нього звичайною квіткаркою або «експериментальним матеріалом». Здається, що для вченого просто не існує ні її вроди, ні душі, і він поводить таким чином, щоб Еліза це відчула. Так, повернувшись додому, Хіггінс і Пікерінг у захваті обговорюють успіх Елізи і навмисно не помічають її в кімнаті. Вона намагається привернути до себе увагу професора і приносить пантофлі, але марно. Розмова про перемоги дівчини триває, а тим часом у її серці зростає роздратування та обурення. Зміни внутрішнього стану характеризують авторські ремарки: спочатку «її пересмикує», але вона змушує себе заспокоїтись і сидить «незворушно»; потім «її краса набуває зловісного вигляду». Нарешті вона шпурляє в нього пантофлями.

Складається враження, що Хіггінс провокує цей вибух пристрасті. Під час бурхливої розмови дівчина звинувачує професора в тому, що він байдужа, черства, безвідповідальна людина, яка поставила на ній жорстокий експеримент. Вона постійно запитує Хіггінса: «А на що я здатна? Навіщо ви мене такою зробили? Куди мені податися? Що робити? Що зі мною буде?». Вона звинувачує Хіггінса в тому, що він

штучно переніс її в чуже для неї середовище. «Раніше я продавала квіти, але не себе, – каже вона. – Тепер ви зробили з мене леді – і я здатна торгувати лише собою. Краще б ви залишили мене на вулиці!». Усі ці скарги, пристрасні звинувачення, заклики прислухатись до неї розбиваються об стіну холодності й байдужості Хіггінса. На все у нього є лише одна відповідь: «Нісенітниця!». Лінія його поведінки продиктована його бажанням ще більше роздратувати Елізу. Це виражається в тому, як демонстративно гучно і «замріяно він смакує яблуком», тоді як Еліза буквально шаленіє від обурення. Його пропозиції стосовно майбутнього Елізи є нічим іншим, як витонченим знущанням. Він скрізь підкреслює нерозумність, безглуздість учинків і слів дівчини. І вона переходить у контрнаступ. У фіналі четвертої дії ролі та ситуація змінюються зовсім навпаки: тепер вже Еліза бере гору над Хіггінсом суто жіночими засобами. Виявляється, що вона досконало володіє мистецтвом іронії. Хіггінс тікає під градом її дошкульних зауважень, а Еліза вперше за весь вечір щасливо посміхається і святкує перемогу кумедною пантомімою, що імітує ходу Хіггінса. Гра почуттів, сила роздратування, які виявляє Еліза упродовж сцени, доводять, що, безумовно, є ще якась причина її образи на Хіггінса, крім тривоги за своє майбутнє. А причина криється в тому, що дівчина закохалась у свого вчителя, і їй дуже прикро, що дорогий її серцю чоловік зовсім не звертає уваги на її красу, відмовляється бачити в ній жінку і прагне повного придушення її особистості.

По-новому в цій сцені виглядає й так звана «байдужість» Хіггінса до Елізи. Даються взнаки наслідки такої поведінки, адже постійне приниження дівчини – не тільки прояв холостяцького егоїзму Хіггінса, а й парадоксальна «система виховання», за допомогою якої він досягнув того, чого навряд чи досягнув би завдяки якійсь більш «людяній» лінії поведінки; він за короткий час пробудив в Елізі жіночу гідність, сильний волелюбний характер, зробив із квіткарки не набундючену «герцогиню» і не ляльку, а жінку з незалежними поглядами і високими почуттями. Утеча Хіггінса доводить, що вже у фіналі четвертої дії протистояння двох однаково сильних постатей оформилось.

У п'ятій дії цей конфлікт особистостей пересувається в ідейну площину й перетворюється на непримиренну сутичку протилежних життєвих позицій. Підготовка «дискусії» завершилася. Вона відбувається в центральному епізоді п'ятої дії – у сцені на балконі. Словесному двобою Елізи та Хіггінса передує ще одне «дивовижне перевтілення», причиною якого знову є професор Хіггінс. Альфред Дулітл, колишній сміттяр і люмпен, стає «жертвою» буржуазної моралі.

Щоб допомогти батькові Елізи, професор фонетики написав листа одному божевільному американському мільйонеру Езре Д. Уоннафеллеру, у якому схарактеризував Альфреда Дулітла як одного з найоригінальніших моралістів сучасності. І ось цей заокеанський багатій перед смертю призначив Альфредові три тисячі річного доходу за умови, що він буде читати лекції в уоннафеллерівській «Всесвітній лізі моральних реформ». Увесь комізм ситуації полягає в тому, що такий збіг обставин сприймається Альфредом як справжній удар долі. Він уперше у своєму житті відчув, що означає бути буржуа. І Альфред доходить несподіваних висновків: виявляється, що суть буржуазної моралі в тому, щоб «жити не для себе, а для інших». Цей висновок, та й уся ситуація загалом – ще один парадокс Б. Шоу, який називає біле чорним, а чорне білим, для того щоб змусити публіку замислитись на природою певних соціальних явищ, над природою людей узагалі. Альфред зовсім не думає, що буржуа готові віддати останню сорочку для допомоги близьким. Він натякає на зовсім інше. Просто коли в людини з'являються гроші, то відразу навколо неї виникає велика кількість родичів, лікарів, адвокатів, які прагнуть поповнити власний гаманець за її рахунок. Гроші псують душі людей. І Альфред не є винятком із цього правила. Показова його реакція на пораду місіс Хіггінс відмовитись від тих грошей, що залишив йому в спадщину американський мільйонер. «Так воно ж духу не вистача!», – відповідає він, – «... Ось тепер і вибираю: Сіцілія буржуазії чи Корита робітного дому (так вимовляє неосвічений Альфред Дулітл слова «Сцилла й Харибда»). А вибрати робітний дом рука ж не піднімеця. От яку свиню підсунав мені синок ваш!». «Дивовижне перевтілення» Альфреда Дулітла, а також його «глибокі» роздуми з цього приводу – результат заглиблення драматурга в природу люмпенської свідомості. Здається, що Хіггінс має рацію: Альфред Дулітл – насправді один із найоригінальніших моральних філософів, бо мало хто так глибоко проникнув у природу цього суспільного явища. Альфред водночас є символом непослідовності, мінливості настроїв люмпенів. Історія ХХ ст. доводить, що перехід від крайнощів до крайнощів, від революційності й антибуржуазності до консерватизму і культу буржуазних цінностей у люмпенських масах відбувається надто швидко. Бракує грошей, і вони, як Альфред, нападають на буржуа, на багатіїв узагалі. Але варто їм тільки відчутти чарівність багатства, як буржуазна мораль стає для них не менш привабливою, ніж учора була революційна. Історія Альфреда Дулітла є своєрідною контрастною паралеллю історії Елізи. Обидва вони змінили і своє середовище, і спосіб життя, і склад думок. І в обох

випадках до цього причетний був професор Хіггінс. Тільки суть цих перевтілень протилежна: якщо батько став одним із численних сучасних споживачів, то дочка постає символом гідності жінки і людини взагалі.

«Дискусія» між Елізою і Хіггінсом розпочинається з того, що професор фонетики просить дівчину повернутись до нього, але при цьому зовсім не збирається змінювати своє ставлення до неї. Це, звичайно, Елізі не подобається, бо вона ніколи «не дозволить переїхати себе». Поступово їхня розмова перетворюється на ідейний конфлікт. Еліза вимагає від Хіггінса, щоб той шанував її неповторний внутрішній світ, її душу. «Мені хочеться трішечки доброти. Я знаю, що я проста, темна дівчина, а ви освічений джентльмен. Але я теж людина, а не бруд у вас під ногами», – говорить вона. Сенс її життя – у тому, щоб нею захоплювались, кохали і поважали. Вона розмірковує як жінка, і доречність такого бажання не викликає жодного сумніву. Позиція Хіггінса – цілковита протилежність Елізиній. «Хочете стати леді – то не вбивайтеся, коли знайомий чоловік не проводитьиме половину свого часу, мліючи від вас, а другу – прикрашатиме вас синцями». Хіггінс пропонує їй ідеал активного та вільного від пристрастей життя. «Не підходить вам мій суворий життєвий устрій – повертайтеся у свою канаву», – категорично заявляє він. Позиція Хіггінса – не тільки позиція переконаного холостяка, а й позиція вченого, інтелектуала. Безумовно, вона абстрактна. Наприклад, Хіггінс не визнає поділу людства на жінок та чоловіків, а цікавиться Людиною взагалі (звідси впливає та сама «байдужість» Хіггінса, яка так ображала Елізу). Він прагне бути рівним з усіма, незважаючи на класові або статеві розбіжності (щоправда, бажання встановити таку рівність він виявляє в тому, щоб з усіма поводитись однаково нешанобливо). Йому не подобаються жінки-служниці або світські красуні. Еліза викликає його захоплення тільки тоді, коли не погоджується з ним, нападає на нього. Ось тоді він здивовано промовляє: «Елізо, я казав, що зроблю з вас справжню жінку, і таки зробив! Такою ви мені подобаєтесь». І далі: «Ще п'ять хвилин тому ви були, наче камінь на моїй шії. А зараз ви водночас і фортечна башта, броненосець».

Якщо підсумувати все вищесказане, то позицію Елізи можна схарактеризувати як позицію молоді вродливої жінки з традиційним поглядом на гендерні ролі, а позицію Хіггінса – як позицію незалежного духовно науковця та запеклого холостяка. Еліза і Хіггінс подобаються одне одному, і можна навіть сказати, що по-своєму кохають одне одного, не можуть існувати одне без одного, але їхні взаємні вимоги несумісні, їхні характери однаково сильні, аби хтось поступився перед іншим. Ось чому п'єса «Пігмаліон», на відміну від

давньогрецького міфу, має відкритий фінал. Автор не дає відповіді, чи одружаться Хіггінс-Пігмаліон і Еліза-Галатея. Швидше за все, це неможливо, бо сама логіка їхніх характерів суперечить такій розв'язці, й запитання залишається невирішеним. «Дискусія» триватиме навіть і після того, як завіса спаде.

Окрім «дискусії» і відкритої розв'язки у п'єсі «Пігмаліон» можна помітити й інші елементи інтелектуального театру Д. Б. Шоу. І Хіггінс, і особливо Еліза багато чим нагадують тих позитивних персонажів-«реалістів», про яких Б. Шоу писав у своїх критичних роботах. Широко вживається у творі парадокс. Причому мова йде не скільки про словесні парадокси (хоча й їх у розмовах персонажів чимало), а передусім про парадоксальні ситуації, на яких тримається п'єса (це й перенесення античного міфу в сучасність, і перевтілення квіткарки на «герцогиню», люмпена на буржуа). Використовує драматург і такий свій улюблений прийом, як безпосереднє втручання в дію за допомогою дуже довгих і докладних ремарок, які описують та коментують зовнішність, психологію і вчинки героїв так, як це робиться в романах. Значно більше клопоту читачеві й глядачеві завдає післямова, у якій Б. Шоу доводить неможливість шлюбу Елізи і Хіггінса та сповіщає, що дівчина вийде заміж за Фреді, а далі викладає історію її подружнього життя втрюх. Однак навряд чи хтось сприйме слова драматурга на віру. Фактично, післямова нічого не розтлумачує, а лише все ускладнює. По-новому підходить Б. Шоу в «Пігмаліоні» і до проблеми жанру. По-перше, авторське визначення – «любовна історія (romance) у п'яти діях» – безумовно, вказує на те глибоке взаємопроникнення епосу і драми, про яке вже йшлося. Тому перекладачі мають певну проблему з відтворенням жанрового визначення російською та українською мовами: вони називають п'єсу романом, романом-фантазією і навіть поемою. По-друге, п'єсу важко назвати комедією. Це, швидше, трагікомедія, бо є щось жахливе і безжалісне в тому «експерименті», який ставлять на Елізі Хіггінс і Пікерінг. Одне слово, «Пігмаліон» – п'єса якісно іншого типу, ніж написані до Б. Шоу: вона не повчає, розважаючи, не виправляє звичаї, сміючись, а залишає глядача перед вільним вибором.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

- 1. Як розробляє сюжет про Пігмаліона та Галатею драматург?*
- 2. Складіть загальну характеристику образу Елізи Дулітл. Які риси героїні вказують на майбутню «герцогиню»?*
- 3. Складіть характеристику образу Хіггінса.*
- 4. Яку роль у п'єсі виконує Альфред Дулітл?*

МОРИС МЕТЕРЛІНК (1862-1949)

Інший шлях оновлення драматургії на межі XIX-XX ст. пов'язаний із заснуванням символістської естетики. Автори п'єс, як поети і прозаїки, вважали, що дійство на сцені має стати безпосереднім контактом із Таємницею, міфо- і життєтворчістю. Було декілька напрямів реалізації цього завдання.

Із захватом та ентузіазмом сприйняли символісти-драматурги спроби Р. Вагнера зробити з опери «витвір мистецтва майбутнього» – синтетичне дійство, у якому поєднувались і спрацьовували на єдиний ефект поезія, музика, танок, декорації. У європейській драматургії утворилася своєрідна «вагнерівська партія»: Теодор де Візев, Едуард Дюжарден, Сар Пеладан та ін. Останній навіть поставив собі за мету створити новий жанр поетичного театру («вагнерії»). Проте цей амбітний план було важко реалізувати на практиці, тому що постановки потребували надто великих матеріальних витрат. Зрозумівши це, символісти вирішили досягти своєї мети в інший спосіб – шляхом «природності». Ст. Малларме надавав цьому поняттю специфічного тлумачення: постановка вистави повинна була здійснюватися поетом, який перетворив би драму на храм слова, насиченого музичністю у верленівському розумінні цього поняття. Деякі з драматургів (Едуард Шюре) проголошували, що надають перевагу розмовній драмі, у якій слова чергуються з музикою.

Вагнерівський театр мав значення також і в такому сенсі, що заклав одну з основ символістського театру – повернув інтерес драматургів до міфу. Це відкриття великого німецького драматурга оцінив уже Ш. Бодлер, який вказував на те, що Вагнер «усвідомив священний, божественний характер міфу» і побачив у «всеохопному людському серці всеохопні надчутливі картини». Аналогічно висловлювався Ст. Малларме, який тим часом уточнював розуміння природи міфу в театрі. Він казав, що на сцені представлені «не вічні міфи, відомі всім, а міфи, народжені індивідуальністю, такі, які складають своєрідність нашого образу». «Ми не можемо знайти для цих міфів нової дієвої форми, – стверджував французький письменник, – тому вимушені задовольнятися звичними грецькими або римськими міфологічними сюжетами, народними легендами чи казками».

Ще один спосіб запровадження символістських ідей на сцені – повернення до минулого. Саме символістський театр став стимулом

зацікавленості драматургів в історії. Один з улюблених сюжетів такого типу – середньовіччя з його легендами і містикою (найвідоміший приклад – «Троянда і Хрест» О. Блока). Іноді дія твору може бути точно датованою – 1798 р. («Кетлін, дочка Улієна» В. Б. Сйтса). Проте в кожному випадку це перенесення в далекі віки було лише театральною умовністю. Ніхто з драматургів навіть і не збирався реконструювати давно померлі форми життя. Вони були лише оболонкою, видимістю, за якою проступали надчасові основи буття. Для символістів найважливішим був контраст між сьогоденням і вічністю, який уявлявся їм найкоротшим шляхом до Абсолюту. Із цього приводу О. Блок зазначав: «С два часи, два простори; один – історичний, календарний, другий – надісторичний, музичний. Тільки перший час і перший простір неодмінно присутні в цивілізованій свідомості; у другому ми живемо, коли відчуваємо свою близькість до природи, коли віддаємося музичній хвилі, яка сходить від світового оркестру». Історичні шати, старовинні легенди були для драматургів-символістів приводом поговорити про Вічність.

Не всі з них обов'язково прагнули перевдягнути своїх героїв в екзотичні костюми, багато хто (Г. Ібсен і Г. Гауптман, зокрема) вчилися розглядати Таємницю під видимістю сучасного життя. За висловом Е. Шюре, такий театр, який ще називали «ідеалістичним», «намагається поєднати людське і божественне, показати в земній людині відблиск і виправдання того трансцендентного світу і того інобуття», у яке треба вірити. Дія цих п'єс відбувається в традиційному, звичному середовищі, герої є типовими представниками суспільства, але це «осучаснення» – така сама примара, як історія. Головне – Таємниця, Вічне.

Звичайно, показати Невимовне засобами театру ще складніше, ніж у поезії, бо вистава – це видовище, немислиме без інтриги, діалогу, виконавців. Тому деякі теоретики мистецтва стверджували, що символізм узагалі «не здатний, за своїми принципами, втілитися в театрі». Символісти погоджувалися з цією критикою і намагались переглянути майже кожен елемент драматургічного тексту. Скептичне ставлення викликав у них актор, тому що він через власну індивідуальність утворював зайву перешкоду на шляху до Таємниці. Узагалі театр – таке мистецтво, де людський фактор значить більше, ніж де-небудь ще, тоді як «символ не витримує активної людської присутності» (М. Метерлінк). Спілкування з Вічністю, Абсолютом – справа інтимна, а театр як інституція не може існувати без публіки, без глядачів. Тому символістським драматургам доводилося докладати зусилля, виявляти неабияку винахідливість, аби обійти «обмеженість» драматургії і зробити її гнучкою й відкритою Істині. Вони реформували інтригу (точніше відмовлялися від неї), запроваджували

принцип «подвійного діалогу», розробляли нові жанри: казки, легенди, феєрії. Саме таким шляхом пішов «зразковий» символістський драматург – Моріс Метерлінк, у якого театр водночас перебуває і по цей, і по той бік реальності, є відображенням і повсякденності, і Таємниці. Його театр навчився задовольнятися малим: умовчанням, очікуванням, натяками.

Моріс Метерлінк якось висловився про себе: «У мене немає біографії». Очевидно, він мав на увазі, що зовнішні факти його життя є другорядними явищами, а майбутні історики літератури повинні цікавитися його духовними пошуками, тими змінами у світогляді й теорії драми, які склали незабутню сторінку світової драматургії.

М. Метерлінк стояв біля витоків символістського руху. Уже 1886 р. він відвідує літературні гуртки, близько сходиться з провідними літераторами. Тоді атмосфера «кінця віку» цілком поглинула його. У першій книзі поезій М. Метерлінка «Теплиці» (1889) присутні настрої песимізму, душевної втоми, розчарування. Натяки, туманна атмосфера, чарівна влада мовчання, символістська неясність – ось деякі типові риси світогляду митця. Скласти про це уявлення допоможе переклад одного з віршів поета, зроблений М. Орестом.

А якби вернувся він,
Що йому сказати?
– Мовте: муку дождань
Смерть прийшла урвати...

А якщо впізнати мене
Він в ту мить не зможе?
– Будьте з ним ви як сестра,
Він страждає, може.

А якби він запитав,
Чом порожні залі?
– Лампу згаслу покажіть
І вінки пов'ялі.

А якби про чорний день
Він спитав недуги?
– Мовте: посміхалась я,
Щоб не знав він туги.

Збірка поезій М. Метерлінка була надто типовою для свого часу, і тому залишилась непоміченою. Проте перша його п'єса «Принцеса Мален» засвідчила, що світ має справу з видатним драматургом. Спочатку М. Метерлінк думав, що написав твір для читання, а не для

постановки, але друзі вмовили його погодитись віддати її режисерам Вільного театру, і час довів, що вони не помилилися.

«Принцеса Мален» – філософська п'єса-казка. Дія відбувається в умовній фантастичній землі Голландії, поділеній на дві країни. У кожній країні є свій король. Їх звати Ялмар і Марцел. Дочка Марцела, принцеса Мален, повинна вийти заміж за Ялмара-молодшого, сина другого короля. Але при дворі Ялмара-старшого живе королева Ютландії Анна з дочкою Угліаною. Анна ставить перешкоди запланованому шлюбу, бо хоче, щоб принц одружився з її дочкою. До того ж, вона сама закохана в Ялмара-молодшого. Вона провокує сварку між монархами, яка закінчується війною і внаслідок якої королівство Марцела зруйноване, а сам він гине. Сирота Мален вимушена шукати захисту при дворі Ялмара, ворога батька. І тут з'ясовується, що молодий принц, який перед тим лише двічі бачив дівчину, запалюється до неї пристрасно. Вони вирішують одружитися, проте підступна Анна підмішує в їжу принцеси повільну отруту, а потім душить її. Відчуваючи свою провину, король Ялмар божеволіє, сповідується сину, і той, убивши Анну, заподіює собі смерть.

Символічний смисл драми очевидний: доля принцеси Мален – це доля людини-іграшки в руках темних і незрозумілих сил. Події оточені атмосферою таємниці, яка нагромаджується завдяки різноманітним прийомом: стукам у двері, ударам грому. За задумом Метерлінка, індивід розривається між двома силами – коханням і смертю.

Наступні п'єси – «Непрошена», «Сліпі» (1891) – позначені таким самим песимізмом, що й «Принцеса Мален». 1893 р. було здійснено постановку п'єси «Пелеас і Мелісанда». Цей твір називають «Ернані» символізму, тому що його поява спричинила палку полеміку й сприяла утвердженню нового розуміння драматургії. Критик Каміль Моклер так характеризує М. Метерлінка: «Залишаючись драматургом у повному розумінні цього слова, він виявляє виключно обізнаність в ідеалістичній філософії і в ній знаходить першообраз і таємничий смисл своїх творінь. Він реалізував ідеал театру: став на одному рівні з найбільш піднесеними метафізичними концепціями і втілював їх у вигаданих істотах, щоб одночасно запропонувати їх як художникам і мислителям для споглядання, так і юрбі. Захоплююче драматичне дійство цілком доступне широкому загалу – у ньому глядачі бачать себе. Отже, він втішає народ, який захоплюється виставою, стражданнями і нещастями, показаними в ній, а також збуджує серйозні думки».

Ця риса – спрямованість на Таємницю і зрозумілість для простої публіки – найкраще втілюється в «Пелеасі і Мелісанді», де глядач завмирає, приголомшений вибухом людських переживань: ревностями й пристрасностями Голо, немолодого чоловіка, закоханого в прекрасну Мелісанду, яку зустрічає в лісі; пристрасстю, яку збуджує в серці

молодої жінки Пелеас, молодший брат Голо; любовними змаганнями між братами за її серце; смертю Мелісанди під час пологів.

За «Пелеасом і Мелісандою» з'явилися інші драми в символістському дусі «Смерть Тентажиля», «Гам, всередині» (1894), «Аглавена і Селізетта» (1896). Протягом 1890-х рр. Метерлінк здійснює своє новаторське покликання. Його театр називають «статичним», «театром мовчання» і «театром смерті». Розкриємо кожне з цих понять.

Під «статикою» слід розуміти прагнення М. Метерлінка показати найважливіші миті контакту людини з таємничою сферою духу, а не якісь подвиги чи катастрофи. За умов такого підходу він відмовляється від зображення подій на сцені, від зовнішньої інтриги, а зосереджується натомість на інтризі внутрішній – на внутрішньому житті людини, яке не вимовляється словами. Тому головним у театрі є не дія, а стан душі. За першим діалогом на поверхні йде прихований діалог – про головне, замовчуване. Театр Метерлінка покликаний розкривати «мовчання», те, для вираження чого не вистачає слів. Вистава натякає, вказує на Абсолют, а не промовляє його вголос. І, нарешті, квінтесенцією Таємниці й трагедії є смерть. Її різке й несподіване втручання в повсякденний побут вказує, де саме міститься той пролом, крізь який можна дістатися до Сутності буття. Отже, «статичний театр», «театр мовчання» і «театр смерті» – це, по суті, синоніми того самого поняття: символістського спілкування з прихованою Істиною.

Наприкінці 1890-х рр. – на початку XX ст. Метерлінк ще більше заглиблюється у вивчення метафізики й філософії. Він перекладає твори Рейсбрука Прегарного («Краса духовного шлюбу»), Новаліса, Емерсона, у чиїх ідеях він знаходить опертя для власних містичних теорій. Так створюється «Скарб упокорених» (1896) – перший трактат письменника, у якому він закликає зайнятися самоспогляданням, а також поставитися до життя як до обіцянки повної правди, яку не можна остаточно опанувати. В інших трактатах він підкреслює цінність індивідуального пізнання («Мудрість і доля», 1898; «Потаємний храм», 1902), іноді – цінність посередника, ще більш припущеного, ніж сама людина («Життя бджіл», 1901; «Життя мурашок», 1930). Він приходив до іншого розуміння призначення людини і знання, яке багато в чому по-новому розвиває ідеї символізму. М. Метерлінк намагається показати ідеал мудрості, яка може стати зброєю оновленої людини, сміливої, діяльної, розумної. Цей світогляд став філософською основою найкращої й найвідомішої драми Метерлінка, феєрії «Синій Птах» (1908).

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. Яким чином поява символізму вплинула на мову драматургії?
2. Які риси світогляду й естетики М. Метерлінка поєднують його з іншими представниками «кінця століття»?
3. У чому полягає новаторство Метерлінка-драматурга? Розкрийте такі поняття, як «статичний театр», «театр мовчання», «театр смерті».
4. Чому Метерлінк так часто звертався до казкової форми?

Література для подальшого читання

1. Марусяк Н. «Русский Метерлинк». Поэзия и сцена [Електронний ресурс] / Н. Марусяк. – Режим доступу : <http://noblit.ru/content/view/289/33>.
2. Метерлінк М. Твори [Електронний ресурс] / Моріс Метерлінк // Lib.Ru. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/PXESY/METERLINK>.
3. Минский Н. Предисловие к полному собранию сочинений Мориса Метерлинка [Електронний ресурс] / Н. Минский. – Петроград : «Издание А. Ф. Маркса», 1915. – Режим доступу : <http://noblit.ru/content/view/699/33>.
4. Чуковский К. Душа Метерлинка [Електронний ресурс] / Корней Чуковский. – Режим доступу : http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critica/critica_new.php?id=61.
5. Эскизы Михаила Шемякина к нереализованной экранизации пьес Мориса Метерлинка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://seance.ru/n/14/zamyisel/eskizyi-mihaila-shemyakina-knerealizovannoou-ekranizatsii-pes-morisa-meterlinka>.

Відеоматеріали для перегляду

1. Метерлінк М. «Слепые» – 1. (фрагменти, реж. Влад Давыденко) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=rK-sCVJIGpU>.
2. Опера Клода Дебюссі «Пеллеас и Мелизанда» (МАМТ ім. Станіславського и Немировича-Данченко, 2007) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=IVzIE7bOU1I>.
3. Debussy C. *Pelléas et Mélisande* (опера К. Дебюссі за мотивами однойменної п'єси М. Метерлінка з англійськими субтитрами) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.youtube.com/watch?v=z7kodUT_sJs.
4. *The Blind* by Maeterlinck (Pt 1 Directed by Neil Smith) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=o12X2F8GWNE>.
5. *The Blind* by Maeterlinck (Pt 2 Directed by Neil Smith) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=irvnT3J8uEY&feature=relmfu>.

«СИНІЙ ПТАХ»

«Ясновидіння» – одна з найбільш виразних рис символізму, яка проявляється не тільки в поетичних текстах, а й у драматургії. Сутність такого погляду на світ А. Рембо описував так: «Я звик до простої галюцинації: на місці заводу я виразно бачив мечеть, школу барабанщиків, зведену ангелами, шарабани на небесних шляхах, салон на дні озера, бачив страхіття і чудеса». Про необхідність привчити око дивитися по-новому говорить і П. Верлен у своєму «Поетичному мистецтві»: спів, слово, вірш є засобом фіксації «любого погляду з-під вуалю», тобто він закликав роздивлятися світ крізь туман уяви.

М. Метерлінк також розуміє, що без зміни способу бачення жодна перебудова свідомості неможлива. На думку феї Бериліони, яка у творі виражає авторську позицію, поступ і цивілізація спричинили сліпоту: «Треба бути сміливим, треба знати, як розрізнити і те, що не на виду! Дивні створіння люди! Коли Феї вимерли, Люди втратили зір, але навіть цього не помічають...». У феєрії «Синій птах» пошуки щастя героями розпочинаються з лікування цієї хвороби. Будь-яке пізнання, за М. Метерлінком, пов'язане зі зміною погляду. Він повинен стати пророчим, дивитися не на зовнішність, а на приховану сутність кожної речі, уміти відгадувати її справжній зміст. І тоді звичайне оточення стане казковим – настане Царство Істини. Тільки-но Тільтіль зсуває діамант із місця, як з усіма предметами відбувається миттєва чудесна метаморфоза. Стара чаклунка раптово перетворюється на прекрасну принцесу. «Усе каміння однакове, – повчає Фея, – все коштовне, але людина вміє бачити лише декілька з них». І на підтвердження її слів каміння, з якого складено будинок батьків Тільтіля і Мітіля, починає світитися синім, немов сапфір, світлом. Стіни стають прозорими, дерев'яна підлога набуває величі й гідності мармурової, виходять Душі Речей. Короваї бігають ошелешено навколо столу, у Вогню виявляється непосидюча й погана вдача. З'ясовується, що кожен предмет або тварина має свою неповторну індивідуальність. Собака поводить ся з рабською відданістю, Кішка – підступна, егоїстична й примхлива. Вода в крані співає тоненьким голосом, а потім постає у вигляді сльозливої дівчини. Вона одразу вступає у двобій зі ще однією вічною стихією, з якої складається універсум – із Вогнем. Речі – боягузи і конформісти, але милі й приємні істоти, чия присутність дарує людям тепло. Дівчина незрівнянної вроди – Душа Світла – бере на себе обов'язок стати проводирем дітей у майбутніх пошуках. Усе оживає, стрибає, рухається,

розмовляє, танцює. Звичайнісінька хатинка бідного лісоруба перетворюється на палац, у якому розгортається феєрія.

Отже, можна стверджувати, що Тільтіль і Мітіль, як і Рембо, стали «ясновидцями», навчилися бачити колір звуків, відтінки запахів, зазирали вглиб явищ. Але їхнє «яснобачення» не таке, як у автора «П'яного корабля». А. Рембо, як і багато інших символістів за ним, брали за принцип моральну вседозволеність заради досягнення радикального оновлення поетичної свідомості. Згадаймо: «Придатні будь-які форми любові, страждання, безуму». «Врешті-решт я визнав непорушним розлад усієї свідомості. Я був гулящий, мене лихоманило: я заздрих блаженству тварин – гусені, що є невинністю перед дверима раю, кротам, сну непорочності», – описував «результати» свого експериментування А. Рембо. Божевілля стало життєвою програмою. Саме в такий спосіб він намагався «змінити» свій зір.

Не варто казати, що це призводило до негативних результатів як з етико-морального, так і з естетичного погляду. Саме ця вседозволеність спричинила поширення непривабливих і бридких виявів життєтворчості в біографіях символістів та їхніх послідовників: гомосексуалізм, п'яні бійки, наркоманія, епатаж. Такі способи «стимулювання» «яснобачення» для М. Метерлінка були неприйнятними. У феєрії «Синій птах» проникати під поверхню явищ і вчитися бачити невидимі речі драматурга надихає ідеал нової людяності, і саме його «яснобачення» можна назвати добрим і моральним.

Прекрасним у М. Метерлінка постає внутрішнє, духовне, причому не надлюдське, а саме людське. Уже в першій картині драматург наочно подає приклад доброго «яснобачення». Спочатку Фея просить Тільтіля сказати, що він думає з приводу її зовнішності. Хлопчик звертає увагу на те, що вона стара, бридка, у неї горб і немає одного ока. Волосся сиве й рідке. Проте після того, як Тільтіль надягає капелюха з діамантом, старість і фізичні вади зникають, і він бачить мудру досвідчену жінку.

М. Метерлінк закликає людей зупинитися у своєму шаленому русі й подивитися на ті прості речі, які їх оточують (хліб, воду, вогонь, цукор), на ті дії, які вони виконують щоденно, навіть не замислюючись над цим (молитва, спілкування, споживання їжі). Хліб звертає увагу на те, що існує спеціальна категорія речей – «стан першоосновних елементів», тобто таких, без яких людина не може обійтися. Добрий погляд дасть змогу повернути їхнє міфологічне значення, і тоді побут і все життя стане сакральним. Якщо люди разом із Цукром навчаться захоплюватись красою повсякденності, світ буде врятовано, тому що вже не буде більше речей, позбавлених смислу.

Діамант також відкриває дітям і те, що чарівне й повсякденне, Таємниця й рутинна – щось неподільне. Фея Бериліона і сусідка Берленго – це та сама особа. Вона чаклує і варить суп одночасно. Диво в п'єсі завжди має практичне значення: Синій Птах – це й абстрактна Таємниця, і конкретні ліки для хворої онучки Берленго. Отже, «яснобачення» Метерлінка – це повернення смислу елементарним речам, без яких життя втрачає сенс.

Випробування, крізь які проходять діти, розкривають філософію людини в письменника. Вона – десь посередині між двома крайнощами епохи: між повним визнанням безсилості Людини й утвердженням її цілковитої вседозволеності. Запереченням першої крайності є те, що драматург учить цінувати прості радості життя, визнає пізнавальні здібності Людини, висловлює переконання, що вона за допомогою розуму може навчитися справедливо керувати світом. З іншого боку, М. Метерлінк далекий від беззастережного культу Людини, бо вже досягнув, до чого може призвести її необмежене свавілля. Він намагається обґрунтувати той тип гуманізму, у якому поєднувалися б і повага до Людини, і критичне ставлення до неї.

Характерною ознакою метерлінківського гуманізму є його певна традиційність. Під час занепаду родини, шлюбу М. Метерлінк говорить про радість кохання, про любов батьків до своїх дітей, про взаємоповагу між родичами й близькими. Також традиційним є визнання бельгійським драматургом права Людини на щастя. Саме на його пошуки (причому, не для себе) вирушають Тільтіль і Мітіль, «повернувши зір». Для М. Метерлінка бути щасливим і означає оволодіти істиною. Та й самі шукачі щастя – не надлюди, а прості земні діти, не завжди чемні, але в основі своїй моральні, розумні, лагідні й сентиментальні.

Сцена перебування Тільтіля і Мітіля у Країні Спогадів змальована в ідилічних, різдвяних тонах. Дітей зустрічає затишний селянський будинок, повитий плющем, мирна бесіда, яблучний пиріг. Напружено працюють бджоли. Скрізь квіти. Автор переконаний, що вечір онуків із дідусем і бабусею є великою радістю в людському житті. В інших картинах М. Метерлінк також змальовує зрозумілі всім життєві цінності: любов матері до своєї дитини, насолоду від повсякденної роботи.

Картина четверта – «Палац Ночі» – показує Людину як філософську проблему, як суб'єкт пізнавальної діяльності. Ніч у різних міфологіях світу символізує Таємницю, щось важке для розуміння, потойбічне. Часто поети і філософи вживають вислів «вічний бік душі», яким описують непізнані сили «я». Тільтіль не боїться невідомого, не боїться

Страху, служника Ночі, яка відчуває, що її влада постійно зменшується. Їй залишається тільки скаржитися: «Людина вже й так заволоділа третиною моїх таємниць». Хлопчик поводить себе зухвало з Духами, Примарами, Війнами. Сучасна наука перемогла хвороби, тільки нежить почуває себе більш-менш у безпеці. Тільтіль виявляє достатньо смаку, щоб оцінити найкращі дари Ночі: аромати, Солов'їний спів, Зірки, Світляків. Він у жодному разі не є обмеженою істотою, таким собі вченим дурнем, який сліпо вірить у всевладність науки. Він ще й Поет, здатний полюбити творчі видіння.

Однак, як показує М. Метерлінк, сила й розум Людини спричиняють проблеми і загрожують живій природі. У картині п'ятій – «Ліс» – драматург змальовує символічне повстання дерев і тварин проти Тільтіля як помсту за Зло, скоєне людством. Виявляється, що Природа може знищити Людину, і її гнів – цілком справедливий. Сама Людина постає слабкою без тих спеціальних засобів, користуючись якими, вона поневолила Природу. Тільки диво (чарівний діамант) рятує життя хлопчика. Наведена сцена має пророчий екологічний смисл – вона застерігає нас від свавілля щодо навколишнього середовища.

Дедалі суперечливішою постає Людина в п'ятій дії («Картина десята. Царство Майбутнього»). Відомо, скільки зусиль витратило ХІХ ст., аби обґрунтувати доцільність поступу й необхідність жити заради майбутнього. М. Метерлінк змальовує велетенський резервуар душ дітей, яким ще тільки доведеться народитися, коли прийде час. Серед багатьох персонажів, що готуються зійти на Землю, є чимало таких, які цікавляться наївними питаннями. Чому на Землі зимно, коли немає дров? Що таке гроші? Чому є багаті й бідні? Хто такі матері й бабусі? Чому вони помирають? Хто плаче частіше – хлопчики чи дівчата? Є й інші – майбутні винахідники, благодійники, покликані «ошасливити» людство. Один із них навіть працює над машиною щастя. Інший займається боротьбою зі старінням, третій побудував машину, що вміє літати, четвертий вирощує величезні груші й виноград. Король Дев'яти Планет замислив створити Конфедерацію Планет Сосячної Системи. Хлопчисько, що поки стоїть біля колони, принесе на Землю безжарну радість. Є такий, чие завдання полягатиме в тому, щоб знищити несправедливість. І навіть такий (щоправда, він сліпий), хто переможе смерть. Зайняті цими «благородними» справами ненароджені немовлята зображені з іронією, яка ставить під сумнів розумність і справедливість того суспільного ладу, який панує на Землі. Ще більш скептичним є погляд драматурга щодо планів на майбутнє. Малюки-дослідники, політичні діячі, реформатори надто самозакохані, надто марнославні. Вони сваряться за право бути першими, кожен із них намагається

переконати, що саме він є найгеніальнішою людиною. Узагалі в картині Майбутнього можна впізнати чимало сатиричних рис, які нагадують світівське зображення науковців на острові Лапута.

Таким чином, М. Метерлінк змальовує різні сторони Людини: і добрі, і погані, її велич і її недосконалість. Загальний дух його твору є стримано-оптимістичним, а бачення Людини тверезе й збалансоване: поряд із її безперечними здібностями драматург влучно підмічає й негативні риси.

Студіювання містичних трактатів, безперечно, вплинуло на стиль мислення М. Метерлінка. Зокрема, він скористався одним відомим прийомом пізнання з репертуару містиків, який полягає не в пошуках найдосконаліших визначень для явищ, вищих за людське розуміння, а, навпаки, у запереченні цих визначень. Митець не каже, що щось є тим і тим, а вказує лише, чим воно не є. У такий спосіб він відкидає кожне нове визначення, доки, мов «драбиною», не сягне найвищих щаблів розуміння, коли смисл таємничого врешті-решт відкривається інтуїтивно. Такою надрозумною річчю, яку намагається досягнути М. Метерлінк, є щастя.

Те, що ми маємо справу саме з такою системою заперечень, не викликає жодного сумніву. Діти знаходять кілька Синіх Птахів у різних місцях, кожне з яких символізує певну фазу пізнання світу: у Країні Спогадів, у Палаці Ночі, у Царстві Майбутнього. Птахи або гинуть, або змінюють колір. Це означає, що знахідки і відкриття, зроблені дітьми на цих рівнях духовного розвитку, не пов'язані зі щастям. Вони є чим завгодно (блаженством, насолодою, радістю), але не щастям. Відкидаючи визначення за визначенням, герої знаходять Синього Птаха в себе вдома, але не можуть його утримати – він виривається на свободу й відлітає.

Список відкинутих визначень, які не є щастям, складається насамперед із понять, емоцій, почуттів, які легко прийняти за щастя. Звичайно, Огородні Блаженства не мають із ним нічого спільного, бо вони є нічим іншим, як звичайними плотськими надмірностями (Блаженство Пити, Коли Вже Не Відчуваєш Спраги, або Блаженство Їсти, Коли Вже Не Відчуваєш Голоду) або втіленням неробства й невігластва. Вони загрожують особистості героїв. Так само далекими від щастя є Маленькі Блаженства – дрібні втіхи малюків, які радіють, тому що нічого в цьому світі не розуміють. Вони несвідомі, тому й можуть зазнавати насолоди від того, що не замислюються. Проте серед Блаженств є такі, які, безумовно, можуть стати джерелом щастя: Блаженство Лісу, Блаженство Блакитного Неба, Блаженство Весни, Блаженство Материнської Любові. Ці радощі – чисті, духовні,

благородні, але й вони, із погляду М. Метерлінка, не можуть бути щастям, чи, принаймні, їх недостатньо для нього.

Отже, щастя – не спогади про Минуле, не пізнання; людина не може знайти щастя в гармонії з природою, бо ніякої гармонії немає, воно не є блаженством, воно не в Майбутньому. Душа Світла доходить висновку, що «Синього Птаха взагалі не існує або він змінює колір, як тільки його саджають до клітки».

Проте щастя все ж таки є. Воно відкривається інтуїтивно. Воно і в пізнанні, і в спогадах про Минуле, і в спілкуванні з природою – в усьому, що робить людина. Будь-який тип діяльності може бути і щастям, і нещастям водночас, бо головне – не те, що ми робимо, а як і з яким почуттям. За щастям, на думку М. Метерлінка, не треба далеко ходити. Достатньо тільки поглянути навколо себе добрим поглядом і допомогти тому, кому погано. Воно – у моральному ставленні до світу, у бажанні не брати, а віддавати. Саме так і слід розуміти смисл картини дванадцятої «Пробудження», адже горлиця, подарована Тільтілем онучці Берленго, повертає дівчинці здоров'я. Тільки цей птах є синім. Його колір не тільки не змінюється, а стає дедалі більш насиченим. І не страшно, що він знову зникає. Тепер діти знають, де його шукати – у себе в серці, він завжди з ними.

Пошук щастя – один із вирішальних чинників існування людини новітнього часу. До М. Метерлінка багато письменників замислювалися над цією проблемою і намагалися художньо осмислити непереборний потяг людей бути щасливими. Згадаймо романи Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Дікенса, у яких персонажі живуть у стані «гонитви за щастям». Це маленьке слово стало надзвичайно багато важити у свідомості цивілізованої людини, проте тільки М. Метерлінк зумів знайти цей чарівний образ-символ, багатозначний, заряджений внутрішньо суперечливими смислами, який визначає ціле гроно мотивів наших учинків. Він створив один із найпрекрасніших сучасних міфів, аналогів якому немає у стародавній міфології.

У п'єсі «Синій Птах» М. Метерлінк зміг виконати найважливіші завдання символістського театру – перетворити виставу на магію і при цьому зробити її доступною широкій публіці. Для цього він скористався жанром феєрії – виставою з фантастичним сюжетом, барвистими костюмами й декораціями, великою кількістю сценічних ефектів. У розлогих ремарках драматург підказує режисеру, як саме влаштувати чарівне магічне дійство.

Перше, що вражає глядача, – це строкатий калейдоскоп численних персонажів, кількість яких перевищує 60. Це абсолютно різнопланові герої: звичайні люди (лісоруби, їхні діти, сусідка Берленго, її онучка),

казкові образи (Фея, Душі), предмети, рослини, тварини. Вони, мов вихор, з'являються на сцені. Самий ритм їх виходів перед очима глядачів гіпнотизує. До Метерлінка світовий театр рідко представляв таку кількість дійових осіб (тут варто порівняти його твір із камерними п'єсами Г. Ібсена). Координація рухів такої маси акторів висуває до постановника якісно нові вимоги.

Герої М. Метерлінка причаровують своїм убранням, узятим як із повсякденного життя, так і з казок та міфів. Тільтіль і Мітіль одягнені як персонажі Шарля Перро. Душа Світла – у грецьку сукню. Огрядні Блаженства – у важкі мантиї. Батьки й тварини постають селянами, а Вогонь, Цукор і Хліб ніби зійшли зі сторінок «Тисячі й однієї ночі». У виборі стилю костюмів панує навмисна еkleктика, суміш часів, мод, смаків. Приголомшує кольорова гама шат: відтінки золотаві, сріблясті, темно-сині, білосніжні, бурштинові, шоколадні. Усе вирує, виблискує, грає сотнями барв.

Швидко здійснюється перехід з одного середовища до іншого, із бідності в багатство, зі селянського побуту до екзотично-фантастичного світу. Перша картина являє собою бідну хатинку лісоруба, а вже наступна – переносить нас до розкішного Палацу Феї Бериліони, прикрашеного «білими мармуровими колонами із золотими, срібними капітелями, сходами, балюстрадами». Деякі декорації нагадують витвори архітектурного мистецтва, як, наприклад, Палац у Царстві Майбутнього, прикрашений «нескінченними рядами сапфірових колон, на яких тримається бірюзове склепіння». «Праворуч, між колон, великі опалові двері». «Залу наповнюють, утворюючи красиві групи, Діти у довгому лазуровому вбранні». Зір публіки приваблюють вишукані розкоші.

Велику увагу приділено спецефектам. Тут ремарки нагадують вірші в прозі, що має надихнути режисера на досягнення відповідного враження за допомогою техніки постановки. На цвинтарі «Тільтіль зсуває з місця діамант. Жаклива мить мовчання і заціпеніння. Але ось захиталися хрести, потім розверзаються пагорби, піднімаються плити. І тут із розверстих могил підносяться цілі снопи квітів; спочатку розмиті, невловимі, мов клуби диму, квіти ці наливаються дівочою білістю, ростуть, полонять зір своєю пишнотою, кількістю і, врешті-решт, вкривають увесь цвинтар, перетворюючи його на якийсь чарівний, чистий, мов шлюбне вбрання, сад, а тим часом починається світанок. Виблискує роса, розпускаються квіти, у вітах шарудить вітер, гудуть бджоли, прокидаються птахи і заповнюють простір першими захопленими гімнами Сонцю і Життю». Це насправді фантастичне

видовище впливає на глядача, мабуть, сильніше за самий текст, що його промовляють персонажі.

М. Метерлінк передбачає максимальне використання світлових і звукових ефектів. У картині п'ятій «Ліс» драматург наповнює сцену шарудінням листя, муканням корів, хрюканням свиней, іржанням коней. Поява Часу в «Царстві Майбутнього» супроводжується «довгим, міцним, кришталєво-чистим дзвоном, який ніби йде від колон і опалових дверей, які починають у цю хвилину світитися більш яскравим світлом». Лазурові діти забувають про свої прилади й справи і прожогом кидаються до дверей – входу на Землю. Вони бігають, штовхають одне одного. «Великі опалові двері повільно відчиняються. З Землі, наче далека музика, відлунує неясний гул. Залу заливає зелене і червоне світло, і на порозі постає Час, ...оточений передранковим рожевим туманом». Рух персонажів, світло й звуки утворюють синтетичне видовище, яке впливає на глядачів на несвідомому рівні, захоплює їх, як симфонія.

Цей ефект виникає також і завдяки тому, що драматург зумів відтворити на сцені ідею життя як постійної метаморфози. Хоча інтрига максимально спрощена, художній світ Метерлінка заряджений внутрішнім і зовнішнім рухом. Жодне явище, предмет чи персонаж не стоїть на місці, не має єдиного стабільного образу. Усе змінює своє обличчя. Вислизують смисли явищ і понять. Кожного разу інакше виглядає Синій Птах, а разом із кольором новим постає й визначення щастя. Тільтіль і Мітіль водночас є дітьми і вселюдьми, мудрішими за дорослих. Речі ведуть подвійне існування. М. Метерлінк унаочнює метаморфозу і робить її головним принципом організації вистави – замінює нею інтригу. Публіка бачить, як «цукрова голова, що стоїть біля шафи, росте, шириться і розриває обгортку. З обгортки виходить солоденька, фальшива істота у полотняному білому з синім вбранні й, піддесливо посміхаючись, наближається до Мітіль». Так само, як метелики з лялечки, народжуються й інші душі предметів. У першій картині «Хатина Дроворуба» протягом короткого часу середовище оживає й повертається до первинного стану. Враження мінливості світу М. Метерлінк досягає за допомогою показу тільки певного типу рухів – швидких, різких, із багатого мімікою. Душа Годинника вистрибує і починає танцювати, Собака бурхливо виражає свою відданість Тільтілю. «Каструлі на полицях крутяться дзигуно, шафа розкриває дверцята, розгортаються одна величніша за іншу тканини місячного і сонячного світла, з драбини, що веде на горище, котяться не менш розкішні матерії і вливаються в потік тканин». Круговерть перевтілень може раптово зупинитися, коли батько Тільтіля й Мітіль стукає в двері. Ритм

перевтілень у Метерлінка нерівномірний: він то вибухає, то уповільнюється, але трансформації не припиняються ніколи. Це магічно діє на глядача. П'єса захоплює його не тільки і не стільки смислом, проблематикою, скільки самим дійством.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. Яким чином М. Метерлінк переосмислює принцип «яснобачення»?
2. Чому Фея довіряє чарівного капелюха саме дітям?
3. Що думає драматург із приводу здатності Людини пізнавати світ?
4. На чим боці драматург у конфлікті Людини і Природи?
5. Розкрийте ставлення М. Метерлінка до такого поняття, як «поступ».
6. Сформулюйте у вигляді тез основні положення філософії Людини у М. Метерлінка.
7. Який спосіб пізнання щастя обрав драматург у п'єсі? Чому?
8. Чи дає М. Метерлінк якесь позитивне визначення щастя? На його думку, у чому воно полягає?
9. Якими рисами історія про Синього Птаха нагадує міф? Що спричинило звернення М. Метерлінка до міфотворчості?
10. Зверніть увагу на структуру п'єси та список дійових осіб. Чи помітили ви щось незвичайне з погляду традиційної драми?
11. Що таке феєрія як театральний жанр? З якою метою звернувся до неї М. Метерлінк?
12. Проаналізуйте засоби створення ефекту магічності в п'єсі. Зверніть увагу на: а) кількість і вибір персонажів, б) костюми, в) декорації, г) світло- і звукоєфекти, д) кольорову гаму вистави, е) інші прийоми організації видовища.
13. Яким чином у М. Метерлінка співвідносяться смисл твору і видовище? Що з них важливіше? Обґрунтуйте вашу точку зору.

АНТОН ЧЕХОВ-ДРАМАТУРГ (1860-1904)

Драматургія А. Чехова є незаперечною цінністю культури, як п'єси В. Шекспіра, Ж. Расіна або Г. Ібсена. І сьогодні будь-який театр (не тільки в Росії, а й далеко за її межами) вважає «Чайку», «Три сестри», «Вишневий сад» перевіркою на духовну зрілість і майстерність. Чеховські твори відкривають необмежені обрії для експериментування й пошуків. Навколо них точаться дискусії, на них вчаться майбутні майстри сцени.

Драматург починав на підготовленому ґрунті. Традиції О. Грибосєдова, М. Гоголя знайшли гідний розвиток у творчості О. Островського, який розвинув традиції російської театральної культури. Публіка Петербурга, Москви, провінційних міст зустрічала його героїв як старих знайомих: добре відомих, узятих із життя і реалістично виписаних представників різних верств російського суспільства. Прагнучи розвинути досягнення російського реалістичного театру, А. Чехов переходить від жанру водевілю до проблемної драматургії та ставить перед собою немисливо складне завдання – навчитися сценічними засобами проникати в трагізм реальності. Він сказав одного разу: «Хай на сцені все буде так само складно і разом з цим так само просто, як і в житті. Люди обідають, лише тільки обідають, а тим часом складається їхнє щастя і розбивається їхнє життя». Наближенням до цієї мети стала постановка п'єси «Іванов» (перша редакція – 1887 р., друга – 1889 р.).

Головний герой твору Микола Олексійович Іванов – узагальнюючий образ «вісімдесятників», цілого покоління російських інтелігентів. «Іванов – дворянин, – характеризував задум своєї п'єси А. Чехов, – університетська людина, нічим не видатна; він легко збуджується, гарячкуватий, схильний до перебільшень, чесний і прямий, як більшість освічених дворян. Минуле в нього прекрасне, як у більшості російських інтелігентів. Немає або майже немає того російського «барина», який би не вихвалявся своїм минулим. Теперішнє завжди гірше від минулого. Чому? ... Такі люди, як Іванов, не розв'язують питань, а падають під їхнім тягарем. Вони розгублено розводять руками, нервуються, скаржаться, роблять дурниці і, врешті-решт, давши волю своїм нервам, втрачають ґрунт під ногами й переходять до категорії «зломлених» людей, яких «ніхто не розуміє».

У творі А. Чехова відобразилися сумні песимістичні настрої, які панували в російському суспільстві протягом вісімдесятих років, та атмосфера присмерку, яка стала предметом уваги письменника в його оповіданнях. Цей трагізм дійсності відбився на долі головного героя. Ще кілька років перед початком дії, діяльний та енергійний, Іванов перебуває в депресії. Анна Петрівна, його дружина, смертельно хвора на сухоти, походить з єврейської родини, і заради нього посварилася зі своїми батьками. Раніше він кохав її, а тепер йому з нею нудно. Звичайно, Іванов усвідомлює, що такою поведінкою з Анною він прискорює її смерть. Це завдає йому душевного болю, він мучиться гризотою, але це, по суті, нічого не змінює. На якусь мить в Іванова з'являється надія на відродження, коли в нього закохується донька голови земської управи Саша Лебедева, але й це сподівання виявляється марним: Іванов розуміє, що за короткий термін він зробить з дівчини те, що зробив з Анни Петрівни. Хворий морально, він вбиває себе з револьвера напередодні весілля з Сашею.

У п'єсі немає нічого спільного з мелодрамами і водевілями, які склали тоді значну частину російського репертуару. У ній можна помітити чимало новаторських рис, котрі вирізнятимуть чеховську драматургію майбутнього. «Іванов» – проблемний філософсько-психологічний твір, у якому автор критично поставився до всіх інтелектуальних тенденцій вісімдесятих років. Одним з антиподів головного героя є «правдолюбець» Львов, що скрізь вихваляється своєю чесністю й принциповістю. Він насправді є тим, кого з себе вдає. І такий герой наче повинен викликати в глядача симпатію, проте його вчинки і слова спричиняють протилежний ефект – він лише відлякує своєю прямолінійністю й вузькістю. Отже, у Чехова в п'єсі обидві альтернативи духовного життя – скиглення і брехня Іванова та догматизм Львова однаково безперспективні. По-новому використовує автор у цьому творі діалог, який дедалі більше стає полілогом зовні не узгоджених мовленнєвих партій, побудований на підтексті та переплетенні ліризму й іронії. І все ж таки «Іванов» у багатьох аспектах – п'єса традиційна: уся дія, як у шекспірівській трагедії, розгортається навколо одного героя; також не є оригінальним і жанрове визначення – драма, інтрига якої базується на любовному трикутнику та розв'язується самогубством.

Першим по-справжньому новим твором була «Чайка», яку сам драматург назвав п'єсою, «написаною всупереч правилам драматичного мистецтва». Прем'єра «Чайки» відбулася 17 жовтня 1896 р. в Олександринському театрі в Петербурзі й завершилася провалом. Причина цього – невідповідність акторів і режисера до

розуміння драматургічного новаторства А. Чехова. Артисти, які звикли до реалістичних вистав і комедій, наближених до фарсу, не впоралися з витонченою грою напівтонів, символів і підтекстів. Негативно сприйняла «Чайку» й театральна критика. Автор важко переживав невдачу.

Незважаючи на такий прохолодний прийом, «Чайку» не зняли з репертуару і продовжували грати в столиці та в провінції. Смісл і новаторство твору повільно розкривались, і 17 грудня 1898 р. на А. Чехова чекав тріумф: у постановці Московського художнього театру під керівництвом К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка п'єса завоювала величезний успіх і назавжди стала частиною світової драматургії. «Тільки що зіграли «Чайку», – писав В. І. Немирович-Данченко в телеграмі до А. Чехова, який у той час жив у Ялті. – Успіх грандіозний. З першого акту п'єса так захопила, що за цим послідував ряд тріумфів. Виклики нескінченні. На мое оголошення після третього акту, що автора в театрі немає, публіка наказала відправити тобі від неї телеграму. Ми збожеволіли від щастя».

За висловом А. Чехова, у п'єсі «багато розмов про літературу, мало дії, п'ять пудів кохання». До маєтку Петра Миколайовича Соріна приїздить його сестра актриса Ірина Миколаївна Аркадіна разом із письменником Борисом Олексійовичем Тригоріним. У маєтку живе син Аркадіної Костянтин Треплев, який також хоче стати письменником і кохає доньку сусіднього поміщика Ніну Заречну. Мрія дівчини – стати актрисою. Зустрівшись із Тригоріним, вона закохується в нього, заплілена його «славою» й «авторитетом». За ним Ніна їде до Москви, де поступає на сцену. Зірки з неї не виходить, і вона задовольняється кар'єрою провінційної актриси. Її роман із Тригоріним складається невдало: письменнику швидко набридає займатися нею, а дитина, народжена від нього, помирає. Костянтин Треплев не може забути Ніну і, хоча стає більш-менш відомим письменником, убиває себе, зустрівшись із дівчиною після чотирирічної розлуки й переконавшись, що вона ніколи його не покохає. Паралельно з цими подіями розгортається низка любовних історій, причому всі вони однаково нещасливі. «Рабинями кохання» є Аркадіна, яка не може жити без Тригоріна, і Маша, дочка управляючого маєтком Шамрасва. Серце останньої віддане Треплеву, а той думає тільки про Ніну, і тому Маша виходить заміж за вчителя Медведенка, сподіваючись у шлюбі забути про Костянтина. Годі й казати, що вона помиляється і проводить увесь свій час біля Треплева. Щось схоже на безплідний роман окреслюється у

стосунках дружини Шамраєва Поліни Андріївни та лікаря Євгена Сергійовича Дорна.

Не важко зрозуміти, чому «Чайка» створила для режисерів і акторів такі проблеми, адже А. Чехов говорив правду щодо порушення всіх відомих правил драматургії. Слід розпочати з того, що визначення жанру «Чайки» є проблематичним. Автор називає п'єсу комедією, але вона є драмою чи навіть трагедією. Крім того, у п'єсі немає головного героя. Називається вона «Чайка», Чайкою себе називає й Заречна, і, виходячи з цього, логічно припустити, що на роль головної героїні претендує саме Ніна. Але це не так, тому що серед персонажів є ще один, якого також можна назвати Чайкою. Це Костянтин Треплев, талановитий літератор, якому не вистачає сил пробитися до вершин слави. Одного разу, у відчай від того, що Ніна Заречна не відповідає йому взаємністю, він вбиває чайку і кладе її до ніг дівчини. «Так само я вб'ю себе», – каже він. Таким чином, якщо спиратися на назву, можна було б назвати і Треплева головним героєм.

Річ у тім, що шукати головного героя у п'єсі безперспективно, тому що цю категорію неможливо застосовувати до чеховської драматургії. У «Чайці» та інших театральних творах письменника всі дійові особи однакові за своїм значенням чи, точніше, незначністю. Кожен із них вносить щось власне, неповторне, відмінне від інших. Вони доповнюють одне одного, утворюючи ансамбль.

Переосмислення категорії головного героя в А. Чехова є результатом нового трактування природи конфлікту, який до нього поставав зіткненням протилежних ідейних позицій, уособлених конкретними особами чи групами осіб. Наприклад, Гамлет і Клавдій. Перший – символізує розум у спробах «виправити час», другий – людське та державне свавілля. Або конфлікт родин Монтеккі й Капулетті в того самого В. Шекспіра. В А. Чехова у п'єсі немає таких протиставлених одне одному осіб чи груп: Треплев не бореться з Тригоріном за Ніну, так само як Аркадіна не змагається з Ніною за письменника (вона чекає, доки той награться з молодою дівчиною і повернеться до неї). Між персонажами не виникає суперечок з приводу різниці між соціальними статусами чи світоглядними позиціями. Конфлікт у «Чайці» базується не на протиставленні, а на єдності, спільності персонажів. Дійові особи залишаються самостійними особистостями, із власною правдою, логікою, долею. Але, незалежно від цих розбіжностей, усі вони однаково безсилі перед тиском життя: Ніна продовжує марити про театр, Сорін оплакує свою молодість, Маша нудьгує з Медведенком і все ще сподівається, що Треплев погляне на неї з прихильністю, Тригорін пише свої посередні тексти,

Аркадіна милується собою. Проте всі герої схожі в одному – вони побиті реальністю, і кожен із них (за винятком Треплева) тримається за рештки ілюзій. За висловом дослідника творчості А. Чехова В. Б. Катаєва, «всі стосунки героїв освітлені єдиним розумінням. Річ не просто в нових акцентах, що ускладнюють старий конфлікт. Самий конфлікт новий: *видима протилежність при захованій схожості*».

Структура дії «Чайки» також відрізняється від структури дії традиційних п'єс. По-перше, тут немає інтриги: читач від початку знає, чим закінчатся стосунки персонажів – знімається інтерес до розв'язки. Треплев каже, що вб'є себе, і виконує свою обіцянку. Те, що в Ніни немає шансів на успіх у театрі, також відомо заздалегідь, як і те, що її кохання з Тригоріним – чергова ілюзія. Запрограмовані, і тому передбачувані вчинки Аркадіної, Соріна, інших персонажів. Узагалі у п'єсі немає жодної видимої причини для того, щоб підтримувати зацікавленість у подіях. Самі події (маються на увазі справжні події, як стосунки Заречної з Тригоріними, смерть її дитини, її діяльність як актриси, спроби Треплева зустрітися з нею, самогубство молодого чоловіка, театральні успіхи Аркадіної) виводяться за сцену: герої про них лише згадують у своїх промовах. Принциповими для драматурга є переживання персонажів, їхній внутрішній стан. Таким чином, А. Чехов відмовляється від одного з основних принципів традиційної драми, відомого ще з часів Аристотеля – зовнішньої дії, яка повинна на сцені представлятися в єдності.

Замість цього він застосовує новий спосіб побудови сюжету – на основі синхронного розвитку кількох незалежних мовленнєвих партій, об'єднаних схожістю настроїв. Це спричиняє переосмислення природи діалогу в драмі. В А. Чехова персонажі не розмовляють одне з одним, а обирають якусь одну провідну тему і тільки про неї й говорять, повторюючись щомиті й нікого не слухаючи. Предмети розмов Треплева – його стосунки з Аркадіною (він явно комплексує через брак уваги з її боку), кохання до Ніни, заздрість і ревності до Тригоріна, пошук нових форм у мистецтві й бажання визнання. Аркадіну цікавить тільки її успіх і спроби зберегти молодість. Тригорін скаржиться на важку письменницьку долю і мріє про рибальство. Сорін розмірковує, що він міг би зробити і чого так і не зробив; Шамраєв доводить, що коней знайти не можна, бо вони всі в полі; Медведенко співає свою сумну пісню про велику родину і скрутне фінансове становище і т. п. Таким чином, текст п'єси – партитура різних відокремлених партій, які перегукуються між собою не буквально, а емоційно.

Це дає змогу А. Чехову використовувати діалоги для створення надзвичайних ефектів, зокрема для поєднання несумісних і прямо протилежних настроїв: лірики та іронії, трагічного і фарсового. Переходи з однієї модальності до іншої стрімкі й несподівані. Єдність цієї поліфонії самотніх голосів забезпечують образи-лейтмотиви, які повторюються в різних контекстах і надають п'єсі А. Чехова символічного звучання. Таким лейтмотивом є образ чайки, який у ході дії виявляє декілька значень. Насамперед це уособлення людини, яка не в змозі реалізувати свій творчий потенціал як під тиском обставин, так і через некритичне ставлення до власних недоліків. Треплев гине і через несприятливі умови життя, і через надмірну зосередженість на своїх комплексах. Ніні доводиться буквально відвойовувати своє право бути актрисою, і це забирає її енергію. Водночас вона перебуває в полоні фальшивих уявлень про те, що таке театр, творчість, про власні здібності. Драма дівчини не в тому, що в неї немає успіху, а в тому, що вона обрала для себе помилковий життєвий сценарій і продовжує його втілювати попри попередження долі.

Персонажі у п'єсі поділяються на дві групи: це чайки, люди хай і недосконалі, але внутрішньо порядні й чесні, і ті, хто на них полює. Хоча деякі режисери, зокрема Г. Кавтарадзе, пропонують інше тлумачення образу чайки, адже з погляду біології це птах, який поїдає маленьких рибок, і тоді чайками є хижаки, а їхньою здобиччю постають милі неспроможні захистити себе персонажі. Таким чином, мисливці й жертви у п'єсі міняються місцями. Майже всі причетні до духовної, а в деяких випадках фізичної смерті своїх близьких. Тригорін своїм коханням вбиває Ніну, як у тому оповіданні, яке збирається писати. Своїм егоїзмом і бездушним ставленням Аркадіна вбиває Треплева. Так п'єса А. Чехова стає складним багатозначним символом вічного конфлікту митця і суспільства, «я» і світу.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. *У чому полягає новаторство і традиційність драми А. Чехова «Іванов»?*
2. *Що ви знаєте про сценічну долю «Чайки»? Чому ця п'єса так важко завойовувала глядача?*
3. *Яким чином А. Чехов переосмислює проблему головного героя?*
4. *У чому полягає новизна конфлікту в А. Чехова?*
5. *Що ви можете сказати з приводу реформування А. Чеховим структури дії?*
6. *Як А. Чехов переосмислює роль діалогу?*

7. *Яку роль для розкриття ідейного задуму і створення настрою відіграють образи-лейтмотиви?*
8. *Чому А. Чехов назвав «Чайку» комедією?*
9. *Схарактеризуйте основні принципи новаторства Чехова-драматурга.*

Література для подальшого читання

1. Антон Павлович Чехов. Біографія, произведения, фотографии. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://chegov.niv.ru>.
2. Гуманитарний фонд «Чеховский центр» (веб-сайт, на якому можна знайти інформацію про життя і творчість письменника, посилання на інші веб-сайти, а також збірки наукових праць) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.antonchekhov.ru>.
3. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова [Електронний ресурс] / В. Б. Катаев – Режим доступу : http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/v.b.kataev.-literaturnye-svyazi-chehova.-m.-1989.
4. Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы А. П. Чехова (в помощь преподавателям, старшеклассникам, абитуриентам) [Електронний ресурс] / В. Б. Катаев. – М. : МГУ, 1998. – Режим доступу : <http://www.chekhoved.ru/index.php/read-chekhov/schoolworks/70-kataev-slozhnost-prostoty>.
5. Чехов А. П. (інформація про життя і творчість письменника, зокрема про драматургію) [Електронний ресурс] // Сайт «Русская литература XIX века». – Режим доступу : <http://russkay-literatura.ru/chegov-a-p.html>.
6. Чехов А. П. Собрание сочинений [Електронний ресурс] / Антон Павлович Чехов // Lib.Ru / Классика. – Режим доступу : http://az.lib.ru/c/chehow_a_p. (Там само див. історико-літературні та критичні праці, присвячені А. Чехову, а також посилання на інші веб-сайти, присвячені письменнику).

Відеоматеріали для перегляду

1. Екранізації творів Антона Чехова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ru.wikipedia.org/wiki/Категория:Экранизации_произведений_Антон_Чехова.
2. «Путешествие к Чехову» – цикл програм В. Лакшіна і Ю. Яковлева, присвячених письменнику (1/5) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://films.imhonet.ru/element/1185447/movie-online>.

«ВИШНЕВИЙ САД»

У комедії «Вишневий сад» принципи нової драматургії набувають подальшого розвитку. Удосконалюється прийом ансамблевої організації персонажів. Як і в «Чайці», тут немає сенсу шукати головного героя, а випадкові з точки зору традиційного театру персонажі (служники, гувернантки, лакеї) починають важити ще більше. Наприклад, Фірс своєю глухотою й невмотивованими монологами про те, як гарно було колись, вносить у загальну дію лірично-абсурдистський струмінь. Якщо раніше йому відвели б одну фразу: «Їсти подано!», то в А. Чехова він постає символічним уособленням однієї з граней трагедії вишневого саду і Росії. Інші слуги – Дуняша і Яша – також не звичайні статисти. Їхня любовна історія – паралель до романів панів і пародія на них. Водночас Яша репрезентує важливий культурний і соціальний тип напівосвіченої людини, яка, побувавши за кордоном, починає гудити все рідне за невігластво і брак культури. Варто звернути увагу й на образ Шарлотти, чії фокуси і гримаси є чи не найголовнішим засобом створення трагіфарсової атмосфери в третій дії. Повну рівноцінність усіх дійових осіб між собою доводить і поява епізодичних персонажів, таких як п'яний перехожий. У його репліці об'єднані рядки С. Надсона і М. Некрасова – кумирів демократичної молоді 1880-х рр. В устах нетверезого чоловіка згадки святих для попереднього покоління віршів лунають як знущання з цього покоління, а також суттєво доповнюють нервову ситуацію в маєтку Раневської.

Поглиблюється в А. Чехова й розуміння конфлікту, який стає філософським. Захована схожість зовні різних персонажів у «Вишневому саду» тримається на спільності їхнього ставлення до впливу часу на людину. Кожен герой, як водиться в А. Чехова, веде свою тему, незважаючи на оточуючих: Раневська згадує минуле, Спіходов скаржиться на свої нещастя, Піщик шукає коштів, щоб сплатити борги, Варя піклується про господарство, Гаєв не може стримати нападів красномовства, Трофимов викриває й засуджує. Проте в усіх мовленнєвих партіях і «черниця» Варя, і гедоністична Раневська, і безглуздий Гаєв, і старий Фірс, і молода Аня переконують себе, що з ними нічого не відбулося, що вони самі не змінилися. «А Варя, як і раніше, так само сумна», «Ти все такий же, Льоню», – каже Любов Андріївна. «Ви так само прекрасна», – вторить їй Лопакін. «А цей усе своє», – зазначає Гаєв про Піщика. Паралельно з цим у

висловлюваннях персонажів лунає ще один мотив: незмінність героїв ілюзорна; насправді вони змінилися і погіршилися, змарніли, опустилися, їх усіх однаково лякає майбутнє.

Ще менше значення, ніж у попередніх п'єсах, у «Вишневому саду» мають зовнішня дія й інтрига. У творі немає самогубства або дуелі. Спіходов тримає револьвер у кишені і ніяк не може з'ясувати, чого йому більше хочеться: «Жити чи застрелитися». Навчений попереднім досвідом, глядач (згадаємо фразу А. Чехова про рушницю в першому акті, яка обов'язково вистрілить у фіналі) готується до трагічної розв'язки, але його очікування так і не справджуються: «двадцять два нещастя» живе, як і раніше. У «Чайці» важливі події все ж таки були (розмови Треплева і Тригоріна з Ніною; палкі обійми й поцілунки «класика літератури» та молоді актриси). У «Вишневому саду» в коханні освідчується тільки Яша, та й то для того, щоб спокусити Дуняшу, а в Лопахіна язик не повертається зробити пропозицію Варі. Тепер абсолютно всі важливі події винесені автором за межі сцени: ми не бачимо торгів з приводу саду, а дізнаємося тільки про результати; паризький коханець відіграє вирішальну роль у долі Раневської, але перебуває за тисячі кілометрів від неї, від нього надходять тільки телеграми; ярославська бабуся дає гроші, але ніколи не з'являється перед публікою. За відсутності традиційної зовнішньої дії, у п'єсі багата, напружена дія внутрішня – психологічна трансформація людських характерів. Стосунки між персонажами розроблені менш детально, ніж в інших п'єсах А. Чехова, а подані тільки в загальних рисах, як план або конспект. Навіть основну сюжетну лінію у «Вишневому саду» виділити важко.

Дедалі більше знижується смислова зв'язність діалогів. Розмова – хаотичний хор зауважень і вигуків. Це відповідає загальному відчуженню персонажів, їхній відокремленості, самодостатності й невмінню ставати на точку зору іншої людини. Спілкування в чеховському творі веде не до єднання, а до непорозуміння. Найзначніше у героїв п'єси виявляється не в ефектних жестах і вчинках, а у фразах і словах, які нічого не важать. Із тексту найважливіше йде в підтекст, що в Художньому театрі називали «підводною течією». Наприклад, у першій дії Аня і Варя спочатку розмовляють про те, чи сплачено за масток, потім – про плани Лопахіна одружитися з Варєю, і далі – про брошку у вигляді бджоли. Аня відповідає сумно: «Це мати купила». Сумно – тому що обидві відчували безнадійність того головного, від чого залежить їхня доля.

На підтексті побудована і знаменита сцена освідчення між Лопахіним і Варєю в останній дії: персонажі розмовляють про погоду,

про розбитий термометр – але жодного слова про найважливіше, про те, чи збирається Лопакін одружитися з Варєю, про їхні почуття, адже те, що відбувається між чоловіком і жінкою, є очевидним без слів: ніколи не буде порозуміння й гармонії між цими двома абсолютно різними людьми. Лопакін – діяч із масштабним мисленням, із планами, ідеями. Варя замкнена на побуті. Її призначення – догляд за господарством. Таким різним особам не вжитися разом.

Вираженню підтексту допомагають авторські ремарки, які вписують слова в ситуацію, позначаючи жести, рухи, смисл стосунків між героями. Наприклад, перший жест Єпіходова (увійшовши до кімнати, він випускає з рук букет) вказує на незграбність – домінанту його вдачі. Потім ця риса неодноразово підсилює комізм його скарг на долю. Рухи викривають смислову порожнечу риторики Гаєва. Він наче продовжує грати на більярді під час пишних промов, і зупиняється лише для того, щоб покласти до рота льодяники – «знижені» жести зводять нанівець урочистість і пафосність виступів персонажа.

Ремарки визначають складну партитуру настроїв, яку актори потім відтворюють інтонацією й логічними наголосами. Уперше зайшовши додому, Аня дивиться навколо себе то стомлено, то ніжно, то радісно. Її сестра Варя розмовляє то крізь сльози, то лащитья до Ані. Її голос лунає то тихо, то сумно. Виняткову роль для розкриття підтексту мають ремарки в монологіях, ключових для тлумачення твору. У другій дії, перш ніж Петя виголошує свої думки про призначення людства, Раневська каже: «Який ви розумний, Петю!..». Лопакін підхоплює цю репліку і додає іронічно: «Страсть!». Ця характеристика «іронічно», подана в ремарці, повністю перекреслює буквальний зміст інвектив Трофимова – вони спрямовані не тільки проти російської інтелігенції з її некультурністю, а й проти нього самого.

Визначення жанру п'єси є складною проблемою. Усі чеховські твори поєднують комічне з трагічним і драматичним, але у «Вишневому саду» ця риса доводиться до крайньої межі, завдяки чому з'являється особливий тип комізму – суміш ліричного й абсурдного, комізм непорозуміння, викликаний недосконалістю мислення. Комічними у п'єсі Чехова постають не окремі, а всі персонажі без винятку: і обдарований Лопакін, і нездара Єпіходов, і балакун Гаєв, і наївна Аня. Так само одностайно герої легко переступають межу між водевілем і трагедією, пафосом і фарсом. П'єса, адресована «високочолим глядачам», освіченим і культурним, здатним розгадувати підтексти й символізм натяків і замовчувань, містить чимало прикладів відверто балаганної естетики: падіння зі сходів, надмірне вживання їжі, фокуси,

черевомовлення. Будь-яка патетика і штучне піднесення миттєво знижується фарсовими засобами.

Формальне вдосконалення принципів нової драматургії у п'єсі «Вишневий сад» – відгук А. Чехова на зростання трагічності дійсності: парадоксальність сценічної мови віддзеркалює парадоксальність життя. Художні ідеї, відкриті драматургом, довели свою ефективність не тільки для розкриття драми людського «я», як у «Чайці», а й для осмислення глобальної проблематики – долі Росії на зламі століть. У «Вишневому саду» приватне та соціальне переплітаються і проникають одне в одне, завдяки чому чеховська драматургія набуває небаченої досі проблемності.

Дійові особи у п'єсі становлять міні-модель російського суспільства, у якій представлено всі соціально-культурні типи: поміщики, купець, студент, учитель, конторник, слуги, гувернантка, лакей. Вони належать до трьох різних поколінь. Це дає змогу автору розглянути російську дійсність як реальність, що рухається з глибин історії в майбутнє.

Голосами минулого є Раневська, Гаєв і Фірс. Їхні погляди спрямовані у пам'ять, бо там – їхні найкращі враження і надії, але там також і їхні помилки та корені сучасних негараздів. Їхні звички також сформовані тоді. «О дитинство, о чистота моя! – вигукує Раневська, повернувшись додому. – Ось тут у дитячій я спала, дивилася звідси в сад, щастя прокидалося разом зі мною...». І одразу ж додає: «О якби я могла забути моє минуле!». Їй дійсно є що забувати. Там, поряд із прекрасними моментами (образ матері), – отрута зрад. Щедра і відкрита жінка, здатна на ширі жести (дівчиною вона втішає Лопахіна, коли того до крові побив батько), із чутливим серцем, із розумом, Любов Андріївна не звикла працювати й обмежувати себе. Особисте життя Раневської не склалося. Її чоловік «помер від шампанського». Вона покохала іншого, і якраз у цей момент потону в її син. Щоб полегшити біль, вона «заплющила очі» й тікала за кордон разом із коханцем, який безсоромно обіслав її. Задовольняючи свої примхи, вона розорила власних дітей.

В образі Гаєва превалюють карикатурні риси. Себе він гучно іменує «людиною вісімдесятих років», що в чеховському художньому світі є безумовною негативною характеристикою. Від «вісімдесятників» у нього непрактичність. Про нього кажуть, що він проїв свій статок на льодяниках. Пристрасть до порожніх промов і квітчастої риторики вже давно стала другою натурою Леоніда Андрійовича. Він трагікомічний, коли клянеться честю, що ніколи не допустить продажу маєтку, коли аналізує проєкти виходу зі скрути, бо поряд із пафосними промовами виявляє повну неспроможність у практичних справах. Його ідеї, як урятувати вишневий сад, – недієздатні мрії. Навіть перспектива його

служби в банку на шість тисяч річних виглядає сумнівною: «Тільки ж бо не всидить, ледачий дуже...», – скептично зазначає Лопакін.

Одним із найцікавіших образів у п'єсі є Фірс, який продовжує тему «маленької людини» в російській літературі. Він доброзичливий симпатичний старий, відданий Раневській і Гасву, які за тривалу службу відплачують йому тим, що забувають про нього. Кинутий напризволяще, хворий Фірс, символ самотньої старості, продовжує дбати про своїх хазяїв. Але в той же час він пройнявся духом рабства. Фірс – ідеальний холоп. Після оголошення волі він добровільно залишився в маєтку і з особливим почуттям задоволення згадує часи кріпацтва, скасування якого називає «лихом».

Російське минуле в А. Чехова змальоване як негативна пам'ять. Із неї людина не може черпати енергію для боротьби з реальністю, тому і Раневська, і Гасв, і тим більше Фірс знесилено дивляться навколо себе й оплакують свої найкращі роки. Не менш проблематичним у «Вишневому саду» змальовано теперішнє, представниками якого є Лопакін і Яша.

Єрмолай Олексійович Лопакін – найяскравіший і найскладніший персонаж твору. Відомий факт, що сам А. Чехов наполягав у розмовах з К. С. Станіславським, що роль Лопакіна – центральна, що «якщо вона провалиться, то й уся п'єса провалиться». Автор застерігав від спрощеного й примітивізованого тлумачення цього образу, попереджав, що в ньому не варто бачити такого собі капіталіста-дикуна зі сокирою, який в екстазі рубає вишневі дерева (хоча так воно і є) і який нехтує культурою й вірить винятково в непереможну силу грошей. Хоча Лопакін називає себе не інакше, як «мужик» («Читав ось книгу і нічого не зрозумів. Читав і заснув»), він не звичайний ділоқ, а людина з «душею артиста». Коли він розмовляє про Росію, у його словах – щира любов до батьківщини: «Іноді, коли не спиться, я думаю: «Господи, ти дав нам величезні ліси, неосяжні поля, найглибші обрії, і живучи тут, ми самі повинні по-справжньому бути велетнями». Він тверезо дивиться на речі, має практичні знання і здоровий глузд. Найпоетичніша характеристика вишневого саду – «маєток, кращого від якого немає у світі» – належить саме йому. Мають рацію ті дослідники, які стверджують, що А. Чехов «списував» Лопакіна з тих російських підприємців-меценатів, які своєю фінансовою підтримкою зробили можливим розквіт російської духовності на межі XIX-XX ст. Це й сам Станіславський, і Савва Морозов, і Третьяков, і Щукін, і Ситін. «У тебе тонкі, ніжні пальці, як в артиста, у тебе тонка, ніжна душа», – звертається до нього Петя Трофимов.

Начебто Лопахін і є реальний господар життя. У нього сила, розум, здібності. Він діяльний і працьовитий (прокидається о п'ятій ранку). Проте, тріумфатор-капіталіст, Лопахін усе ж таки не переможець, тому що виконав не те, заради чого втягнувся в торги за сад. Його мрією було врятувати маєток для Раневської, позичивши їй гроші, а завершилося все банальним прибутковим проектом. Обставини, азарт і небажання поступитися купцю Деріганову, а не його воля, зробили Лопахіна власником саду: «Прийшли ми на торги, там уже Деріганов. У Леоніда Андрійовича було тільки п'ятнадцять тисяч, а Деріганов понад борг одразу набавив тридцять. Бачу, справа така, я зчепився з ним, набавив сорок. Він сорок п'ять. Я п'ятдесят п'ять. Він, отже, по п'ять набавляє, я по десять... Ну, скінчилось... Понад борг я набавив дев'яносто...». Вклавши такі гроші, Лопахін, як ділова людина, повинен їх повернути. Суб'єктивно добрі наміри призвели персонажа до несподіваних і небажаних наслідків. Чому так сталося, Лопахін зрозуміти не може. Очевидно, цей герой, так само як Гаєв і Раневська, не в змозі впоратися з надзвичайною складністю життя.

Є в А. Чехова ще один образ теперішнього – Яша, той самий «прийдешній хам», про якого стільки писали російські критики на межі століть. Аморальний і безсоромний, він єдиний персонаж у творі, який відчуває себе комфортно. Мова його зухвала і нахабна («Набриди ти, дідугане. Хоч би здох», – так він розмовляє з Фірсом). Із брудними думками і манерами, він вважає себе культурною людиною на підставі того, що відвідав Париж: «Самі бачите, – переконує він Раневську взяти його з собою за кордон, – країна неосвічена, народ неморальний, притому нудьга, на кухні годують погано...». Яша – пересічна людина маси, основа суспільства споживання, яка становить загрозу духовності.

Герої майбутнього – Петя Трофимов і Аня – розмовляють прекрасно. Їхні претензії до минулого і теперішнього переконливі й обґрунтовані. Під кожним словом може підписатися будь-яка культурна людина. Хто буде сперечатися з тим, що «для того, щоб жити у теперішньому, треба спочатку споконувати наше минуле, покінчити з ним, а споконувати його можна лише надзвичайною, безупинною працею». Треба подолати минуле, перетравити його, закликає Петя. Усі його звинувачення російської інтелігенції слухні й актуальні і сьогодні: «Найбільша частина тієї інтелігенції, яку я знаю, нічого не шукає, нічого не робить і до праці поки не здатна. Називають себе інтелігенцією, а служникам говорять «ти», із мужиками поводяться, мов із тваринами, навчаються погано, серйозно нічого не читають, нічого не роблять, про науки тільки розмовляють, на мистецтві не розуміються». Мета Петі – наступні

покоління, вихованню яких він прагне присвятити себе. «Людство йде до вищої правди, вищого щастя, яке тільки можливе, і я в перших лавах», – проголошує він.

І у відповідь дістає іронічне Лопахінське: «Дійдеш?». Глядач солідарний зі скепсисом Єрмолая Олексійовича, тому що риторика Трофимова вартує не більше, ніж красномовство Гаєва. Адже Лопахін знає, що одна справа – мати піднесені й чисті ідеї, а вміти зробити їх реальністю – інша. Петя, який подумки бачить себе таким собі новим месією, проводирем людства, називає себе гордою і вільною людиною. «Усе, що так високо і дорого цінуєте ви всі, багаті і злидарі, не має наді мною жодної влади, ось як пух, що носиться в повітрі. Я можу обходитися без вас, я сильний і гордий». Проте він не розуміє, що підмінює поняття: під волею у філософському смислі слова він має на увазі нехтування обов'язками перед ближнім. Недаремно Варя боїться, що Аня закохається в Трофимова, тому що ніколи не може принести порятунок і звільнення людині, якій не вистачає душі та здібностей зробити щасливою хоча б одну людину. «Вам двадцять шість років або двадцять сім, і ви все ще гімназист другого класу. ...Треба бути чоловіком, у вашому віці треба розуміти тих, хто кохає. І треба самому кохати... треба закохуватися!», – дорікає йому Раневська. І в Петі не вистачає контраргументів, аби захистити себе. Прізвиська, дані йому людьми, підкреслюють безсилість, неспроможність Трофимова виконати не тільки те величезне завдання, про яке він марить, а й забезпечити собі елементарний рівень духовного й фізичного існування.

Не дуже райдужними є й перспективи Ані. Вона молода, вродлива, свіжа дівчина, із міцними почуттями, відкритою вдачею. Вона в захваті слухає проповіді Петі: «Уперед! Ми йдемо до яскравої зірки, яка палає там, у даліні! Уперед!». «Як гарно ви говорите!», – плескає в долоні дівчина. В її словах, звернених до матері, – співчуття й обіцянка раю: «Вишневий сад продали, це правда, не плач, мамо, у тебе залишилося життя попереду, залишилася твоя добра, чиста душа... Пішли за мною, пішли, мила, звідси, пішли!.. Ми насадимо новий сад, розкішніший за цей, ти побачиш його, зрозумієш, і радість, тиха радість опуститься на твою душу, мов сонце у вечірній час, і ти посміхнешся, мамо!».

Красиві слова, красиві образи, але віри їм немає, тому що в них якщо не брехня, то ілюзія: душу Раневської, мабуть, і можна назвати доброю, але «чистою» – навряд чи. Цікаво поглянути на той ідеал життя після продажу саду, який малює Аня: «Я підготуюся, витримаю іспит у гімназії і потім буду працювати, тобі допомагати. Ми, мамо,

будемо читати різні книги... Ми будемо читати осінніми вечорами, прочитаємо багато книг, і перед нами відкриється новий, дивний світ...». Отже, Аня збирається не будувати нову оригінальну реальність, а шукати забуття в читанні – це типовий шлях мрійника, а не практичного перетворювача дійсності. Тому такими фальшиво-пафосними і просякнутими іронією є дві останні репліки, з якими Петя й Аня сходять зі сцени:

Аня. Прощай, доме! Прощай, старе життя!

Петя. Здрастуй, нове життя!

Отже, усі групи персонажів А. Чехова – люди минулого, діячі теперішнього і герої майбутнього – виявляються однаково неспроможними і пасують перед загадкою життя. Саме на таке прочитання твору вказує й символіка «Вишневого саду». Центральний символ-лейтмотив – образ вишневого саду. Він є однією з дійових осіб комедії. Стан дерев слугує емоційним камертоном для режисера і глядачів. У першому акті панує атмосфера радості повернення додому, і тому «вишні квітнуть», у четвертому – усі охоплює безнадійність, і тому в будинку і в саду «відчувається порожнеча», тільки чути, як валять дерева.

Образ вишневого саду має в п'єсі багато смислів. Для Раневської і Гаєва це – духовний простір, заповнений спогадами, який ще зберігає зв'язок із найближчими для них людьми. Білий колір квітів проходить крізь весь текст і асоціюється в них з наївністю й ентузіазмом молодих надій. Для Петі Трофимова – це й негативний історичний досвід (на кожній вишні він бачить людей, замучених поміщиками), і проєкт майбутніх перетворень, виконати які йому бракує вдачі й таланту: «Вся Росія наш сад. Земля велика і прекрасна, на ній чимало прекрасних місць». Для Лопухіна – уособлення перемоги раба над паном («Я купив масток, де мій дід і батько були рабами, де їх не пускали навіть на кухню»), і в той же час – ще один варіант практичної перебудови життя: «Приходьте всі дивитися, як Єрмолай Лопухін хватить сокирою по вишневому саду, як впадуть на землю дерева! Побудуємо дачі, і наші онуки і правнуки побачать нове життя!». Щоправда, його слова лунають моторошною цитатою з антиутопії, є видінням з кошмарного сну. Альтернативою Лопухінській програмі постає новонасаджений сад Ані – обіцянка «тихої радості» і гармонії.

Фрагментарні смисли символу вишневого саду, складені в цілісну картину, відтворюють невизначену проблемну реальність не тільки російського, а й будь-якого життя. Її емоційним еквівалентом є ще один образ-символ – «віддалений звук, наче з неба, сумний звук струни, яка лопнула». Герої вперше чують його в другому акті. З

особливою пронизливістю він лунає наприкінці твору. Тишу, що западає після нього, порушує стукіт сокири, якою рубають дерева в саду. Цей знак пророкує якесь лихо, вказує на якісь тяжкі випробування. Насувається катастрофа, але значення її поза розумінням режисера, глядача й автора.

Завдання і запитання для самостійного опрацювання

1. Яку роль у п'єсі «Вишневий сад» відіграють традиційно другорядні персонажі (слуги, лакеї, гувернантка)? Як це засвідчує новаторство драматурга?
2. Визначте специфіку конфлікту комедії.
3. Яким чином співвідносяться у п'єсі «Вишневий сад» зовнішня і внутрішня дії?
4. Які засоби розкриття підтексту застосує автор у п'єсі? Яким чином цьому допомагають авторські ремарки?
5. У чому полягає специфіка трактування трагічного і комічного у п'єсі «Вишневий сад»?
6. Схарактеризуйте образи Раневської, Гасви і Фірса. Яким чином А. Чехов трактує проблему історичного минулого Росії?
7. Схарактеризуйте образ Лопухіна. Ким він є: переможцем чи невдахою?
8. Яку роль для розкриття авторського ставлення до теперішнього відіграє образ Яші?
9. Чи можна назвати Петю Трофимова пророком майбутнього?
10. Яким уявляє собі майбутнє Аня?
11. Яким чином ідейний задум автора розкриває символіка?

МАТЕРІАЛИ ДЛЯ АНАЛІТИЧНОГО ЧИТАННЯ

ГЕНРІК ІБСЕН **ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ** **П'єса на три дії**

Уривок з ДІЇ ТРЕТЬОЇ

Н о р а (*в звичайному домашньому платті*). Так, Торвальде, переодяглася.

Х е л ь м е р. Та навіщо в такий пізній час?..

Н о р а. Мені цієї ночі не заснути.

Х е л ь м е р. Але, дорога Норо...

Н о р а (*дивиться на свій годинник*). Не так ще й пізно. Присядь, Торвальде. Нам з тобою є про що поговорити. (*Сідає біля столу*).

Х е л ь м е р. Норо... що це? Цей застиглий вираз...

Н о р а. Сідай. Розмова буде довга. Мені треба багато чого сказати тобі.

Х е л ь м е р (*сідаючи біля столу, навпроти неї*). Ти мене лякаєш, Норо. І я не розумію тебе.

Н о р а. Ото ж бо й є. Ти мене не розумієш. І я тебе не розуміла... до сьогоднішнього вечора. Не перебивай мене. Ти тільки вислухай мене... Поквитаємося, Торвальде.

Х е л ь м е р. Що ти хочеш цим сказати?

Н о р а (*після короткої паузи*). Тебе не вражає одна річ, ось тепер, коли ми так сидимо з тобою?

Х е л ь м е р. Що таке?

Н о р а. Ми одружені вісім років. Тобі не спадає на думку, що це ж уперше ми з тобою, чоловік з дружиною, сіли поговорити серйозно.

Х е л ь м е р. Серйозно... в якому розумінні?

Н о р а. Аж вісім років... більше... з першої хвилини нашого знайомства ми ні разу не обмінялися серйозними думками про серйозні речі.

Х е л ь м е р. Що ж, це я з тобою говорив би про свої справи, яких ти все одно не могла б мені полегшити?

Н о р а. Я не кажу про справи. Я кажу, що ми взагалі ніколи не починали серйозної розмови, не бралися разом обміркувати щось серйозне.

Х е л ь м е р. Але ж, любя Норо, хіба це було тобі з руки?

Н о р а. От ми і дійшли до суті. Ти ніколи не розумів мене... До мене ставилися дуже несправедливо, Торвальде. Спочатку тато, потім ти.

Х е л ь м е р. Що! Ми обидва?.. Тоді коли ми любили тебе більше, ніж будь-хто на світі!

Н о р а (*хитаючи головою*). Ви ніколи мене не любили. Вам тільки подобалось бути закоханими в мене.

Х е л ь м е р. Норо, що це за слова!

Н о р а. Та вже так воно і є, Торвальде. Коли я жила вдома, з татом, він викладав мені усі свої погляди, і в мене були ті самі, якщо ж у мене були інші, я їх приховувала, – йому б це не сподобалось. Він називав мене своєю лялечкою-дочкою, грався мною, як я своїми ляльками. Потім я потрапила до тебе в дім.

Х е л ь м е р. Що це за вислови, коли говориш про наш з тобою шлюб!

Н о р а (*твердо*). Я хочу сказати, що я з татових рук перейшла до твоїх. Ти все влаштував за своїм смаком, і в мене став твій смак або я тільки вдавала, що це так, – не знаю добре. Мабуть, і те й інше. Інколи бувало так, інколи так. Коли я озираюсь тепер назад, то мені здається, що я жила тут як той старець: мене годували й одягали, а моїм завданням було – розважати, забавляти тебе, Торвальде. Ось в чому полягало моє життя. Ти так влаштував, ти і тато дуже винні переді мною. Ваша вина, що з мене нічого не вийшло.

Х е л ь м е р. Норо! Яка дурниця! Яка невдячність! Хіба ти не була тут щасливою?

Н о р а. Ні, ніколи не була. Я тільки думала, що щаслива, а насправді ніколи не була.

Х е л ь м е р. Ти не була... не була щасливою?

Н о р а. Ні, тільки весела. І ти був завжди такий милий, ласкавий до мене. Але весь наш дім був тільки великий ляльковий дім. Я була тут твоєю лялькою, донькою. А діти були вже моїми ляльками. Мені подобалось, що ти грався, бавився зі мною, як їм подобалось, що я граюсь і бавлюся з ними. У цьому, власне, і було наше подружнє життя, Торвальде.

Х е л ь м е р. Так, частина правди є в тому, що ти кажеш, хоч ти дуже перебільшуєш. Але тепер у нас все буде інакше. Час забавок минув, настав час виховання.

Н о р а. Чийого? Мого чи дітей?

Х е л ь м е р. І твого, і дітей, дорога Норо.

Н о р а. Ах, Торвальде, не тобі виховати з мене справжню дружину собі.

Х е л ь м е р. І ти це говориш?

Н о р а. А я... Хіба я підготовлена виховувати дітей?

Х е л ь м е р. Норо!

Н о р а. Чи не сам ти щойно сказав, що не можеш довірити мені їх виховання?

Х е л ь м е р. В хвилину роздратування. Чи ж можна звертати на це увагу!

Н о р а. Ні, ти розсудив правильно. Ця справа не під силу мені. Треба спочатку вирішити інше. Я повинна виховати себе саму. І не в тебе мені шукати допомоги. Мені треба взятися за це самій. Тому я і йду від тебе.

Х е л ь м е р (*схоплюючись*). Що ти сказала?

Н о р а. Мені треба побути самій, щоб розібратися в самій собі і в усьому іншому. Тому я й не можу залишитись.

Х е л ь м е р. Норо! Норо!

Н о р а. І я піду негайно ж. Кристина, мабуть, дасть мені притулок...

Х е л ь м е р. Ти не при своєму розумі! Хто тобі дозволить?! Я забороняю.

Н о р а. Тепер даремно забороняти мені будь-що. Я візьму з собою лише своє. Від тебе нічого не візьму, ні тепер, ні опісля.

Х е л ь м е р. Що ж це за безумство?!

Н о р а. Завтра я поїду додому... Тобто в моє рідне місто. Там мені буде легше влаштуватися.

Х е л ь м е р. Ах ти, засліплене, недосвідчене створіння!

Н о р а. Треба ж колись набути досвіду, Торвальде.

Х е л ь м е р. Покинути дім, чоловіка, дітей! І не подумаєш про те, що скажуть люди?

Н о р а. На це мені нічого звертати увагу. Я знаю тільки, що мені це необхідно.

Х е л ь м е р. Ні, це обурливо! Ти можеш так зневажати найсвятіші свої обов'язки?

Н о р а. Що ти вважаєш найсвятішими моїми обов'язками?

Х е л ь м е р. І це ще потрібно говорити тобі? Чи в тебе немає обов'язків перед твоїм чоловіком і перед твоїми дітьми?

Н о р а. У мене є й інші, також священні.

Х е л ь м е р. Немає в тебе таких! Які ж це?

Н о р а. Обов'язки перед собою.

Х е л ь м е р. Ти передусім дружина й мати.

Н о р а. Я в це більше не вірю. Я гадаю, що передусім я людина, так само, як і ти, – або принаймні повинна стати людиною. Знаю, що більшість буде на твоєму боці, Торвальде, і що в книгах пишуть у

цьому ж душі. Але я не можу більше заспокоїтись на тому, що говорить більшість і що пишуть у книгах. Я повинна сама подумати про ці речі і спробувати розібратися в них.

Х е л ь м е р. Наче твоє становище у власному домі не виразне і без того? Та хіба в тебе немає надійного керівництва в цих справах? Немає релігії?

Н о р а. Ах, Торвальде, я ж зовсім не знаю, що таке релігія.

Х е л ь м е р. Що це ти таке говориш?!

Н о р а. Я знаю тільки те, що казав мені пастор Хансен, коли я прийшла на конфірмацію. Він казав, що релігія є те і оте. Коли я звільнюся від усіх цих пут, залишуся сама, я розберусь і в цьому. Я хочу перевірити, чи правду говорив пастор Хансен, або, в крайньому разі, чи може це бути правдою для мене.

Х е л ь м е р. Ні, це просто нечувано з боку такої молоденької жінки! Але коли тебе не може напоумити релігія, то дай мені зачепити хоч твою совість. Адже моральне почуття в тебе є?

Н о р а. Знаєш, Торвальде, на це нелегко відповісти. Я, правду кажучи, і цього не знаю. Я зовсім як у лісі в усіх цих питаннях. Знаю тільки, що я зовсім інакше міркую про все, ніж ти. Мені ось кажуть, ніби і закони зовсім не те, що я думала. Але щоб ці закони були правильні – цього я ніяк не збагну. Виявляється, що жінка не має права помилувати свого вмираючого старого батька, не має права врятувати життя чоловікові! Цьому я не вірю.

Х е л ь м е р. Ти міркуєш як дитина. Не розумієш суспільства, в якому живеш.

Н о р а. Так, не розумію. От і хочу придивитися до нього. Мені треба з'ясувати собі, хто має рацію – суспільство чи я.

Х е л ь м е р. Ти хвора, Норо. У тебе лихоманка. Я навіть починаю думати, що ти божеволієш.

Н о р а. Ні, ніколи ще я не бувала так при своєму розумі і добрій пам'яті, як зараз.

Х е л ь м е р. І ти при своєму розумі і добрій пам'яті кидаєш свого чоловіка і своїх дітей?

Н о р а. Так.

Х е л ь м е р. Тоді залишається гадати одне.

Н о р а. А саме?

Х е л ь м е р. Що ти мене більше не любиш.

Н о р а. Так, у цьому якраз уся справа.

Х е л ь м е р. Норо... І ти це говориш!

Н о р а. Ах, мені самій боляче, Торвальде. Ти був завжди такий добрий до мене, але я нічого не можу тут вдіяти. Я більше тебе не люблю.

Х е л ь м е р (*ледве стримуючи себе*). І це ти також вирішила, будвши при своєму розумі та добрій пам'яті?

Н о р а. Так, цілком розсудливо. Тому я й не хочу тут залишатися.

Х е л ь м е р. І ти можеш також пояснити мені причину, чому я втрапив твою любов?

Н о р а. Так, могу. Це сталося сьогодні ввечері, коли чудо примусило себе чекати. Я побачила, що ти не той, за кого я тебе вважала.

Х е л ь м е р. Скажи ясніше, я зовсім тебе не розумію.

Н о р а. Я терпляче ждала цілих вісім років. Господи, адже я знала, що дива бувають не щодня. Та ось на мене впав цей жах, і в мене засвітилась тверда певність: тепер станеться чудо. Доки лист Кругстада лежав там, у мене й на думці не було, щоб ти міг пристати на його умови. Я була твердо впевнена, що ти скажеш йому: «Розголошуйте справу на увесь світ!» А коли б це сталось...

Х е л ь м е р. Ну, що ж тоді? Коли б я віддав на ганьбу та наругу свою власну дружину!..

Н о р а. Коли б це сталося... я непохитно вірила, що ти виступиш вперед і візьмеш усе на себе – скажеш: винен – я.

Х е л ь м е р. Норо!

Н о р а. Ти хочеш сказати, що я ніколи не погодилася б прийняти від тебе таку жертву? Звісно, ні. Але яку вагу мали б мої запевнення, порівнюючи з твоїми?.. Ось те чудо, якого я чекала з таким трепетом. А щоб не припустити його, я хотіла покінчити з собою.

Х е л ь м е р. Я б з радістю працював для тебе дні і ночі, Норо... терпів би горе і злигодні заради тебе. Але хто ж пожертвує навіть для коханої людини своєю честю?

Н о р а. Сотні тисяч жінок жертвували.

Х е л ь м е р. Ах, ти міркуєш і говориш як нерозумна дитина.

Н о р а. Хай так. Але ти міркуєш і говориш не так, як та людина, яку я могла б любити. Коли в тебе пройшов страх, – не за мене, а за себе, – коли вся небезпека для тебе минула, з тобою ніби нічого й не трапилось. Я залишилась, як і раніше, твоею пташкою, жайворонком, лялечкою, з якою тобі тільки належить бути ще обережнішим, якщо вона виявилась такою тендітною, неміцною. (*Встає*). Торвальде, в ту хвилину я зрозуміла, що я всі ці вісім років жила з чужим чоловіком і прижила з ним трьох дітей... О-о, не могу навіть згадувати про це! Так би й розірвала себе на шматки!

Х е л ь м е р (*притихлим голосом*). Бачу, бачу... Справді, між нами лягла безодня... Але хіба її не можна заповнити, Норо?

Н о р а. Така, яка я тепер, – я не могу тобі бути дружиною.

Х е л ь м е р. У мене вистачить сили стати іншим.

Н о р а. Можливо – якщо ляльку у тебе заберуть.

Х е л ь м е р. Розлучитись... розлучитися з тобою!.. Ні, ні, Норо, – увияти собі не можу.

Нора (*іде праворуч*). Це ще більше підтверджує, що так мусить бути. (*Повертається з верхнім одягом і невеличким саквоюжем у руках, який кладе на стілець біля стола*).

Х е л ь м е р. Норо, Норо, не зараз! Почекай хоч до ранку.

Н о р а (*одягаючи манто*). Я не можу ночувати в чужої людини.

Х е л ь м е р. А хіба ми не могли б тут жити, як брат з сестрою?

Н о р а (*зав'язуючи стрічки капелюха*). Ти добре знаєш – довго так би не могло тривати... (*Накидає шаль*). Прощай, Торвальде. Я не буду прощатися з дітьми. Я знаю, вони в кращих руках, ніж мої. Така матір, як я тепер, їм не потрібна.

Х е л ь м е р. Але колись, Норо... колись?

Н о р а. Як я можу знати? Я зовсім не знаю, що в мене вийде.

Х е л ь м е р. Але ти моя дружина і тепер, і в майбутньому – якою б ти не стала.

Н о р а. Слухай, Торвальде... Коли дружина кидає чоловіка, як я, то він, як це я чула, за законом вільний від усіх зобов'язань щодо неї. Я в усякому разі звільняю тебе зовсім. Ти не вважай себе зобов'язаним нічим, як і я не буду. Ми обоє повинні бути цілком вільні. Ось твоя обручка. Віддай мені мою.

Х е л ь м е р. Ще й це?

Н о р а. І це.

Х е л ь м е р. Ось.

Н о р а. Так. Тепер усе скінчено. Ось я покладу сюди ключі. Служниця знає все – що і як у домі – краще від мене. Завтра, коли мене не буде, Кристина прийде укласти речі, які я привезла з собою з дому. Хай мені їх надішлють.

Х е л ь м е р. Звичайно, звичайно! Норо, ти не згадаєш про мене ніколи?

Н о р а. Ні, я, мабуть, часто буду згадувати і тебе, і дітей, і дім.

Х е л ь м е р. Можна мені писати тобі, Норо?

Н о р а. Ні... Ніколи. Цього не можна.

Х е л ь м е р. Але ж треба буде посилати тобі...

Н о р а. Зовсім нічого, нічого.

Х е л ь м е р. Допомогати тобі при потребі.

Н о р а. Ні, кажу тобі. Нічого я не візьму від чужої людини.

Х е л ь м е р. Норо... Невже я назавжди залишуся для тебе чужим?

Н о р а (*бере свій саквоюж*). Ах, Торвальде, для цього потрібно, щоб сталося найбільше чудо!

Хельмер. Скажи, яке?

Нора. Для цього і ти, і я – ми обоє мусимо змінитись настільки... Ні, Торвальде, я більше не вірю в дива.

Хельмер. А я хочу вірити! Кажі, кажі, яке? Змінимося так, щоб?..

Нора. Щоб наше співжиття могло стати шлюбом. Прощай. *(Виходить через передпокій).*

Хельмер *(падає на стілець біля дверей і закриває обличчя руками)* Норо! Норо! *(Озирається і встає).* Порожньо, її тут уже немає. *(Промінь надії осяває його обличчя).* Але – найбільше чудо?

Знизу чути гуркіт воріт, що зачиняються.

Переклад О. НОВИЦЬКОГО

Завдання і запитання для обговорення під час семінарського заняття

1. Порівняйте поведінку Хельмера з Норою перед читанням листа та після цього? Що так образило Нору в його поведінці?
2. У чому звинувачує Нора свого чоловіка? Чи мають підстави її обвинувачення?
3. Спробуйте у вигляді тез висловити претензії Нори до інституту родини, чоловіків, релігії, суспільства, світу, а також ті варіанти відповідей, які вона пропонує.
4. Якого дива чекала Нора упродовж п'єси? Чому вона його не дочекалась?
5. Яка різниця, з погляду героїні, у поняттях «співжиття» і «шлюб»? Чим були для Нори роки, прожиті з Хельмером?
6. Які підстави існують для тлумачення п'єси як заклик до жіночої емансипації? Що казав із цього приводу Ібсен? Який, на ваш погляд, із цих двох варіантів інтерпретації змісту твору – феміністський чи загальнолюдський – краще відповідає задуму автора? Чому?
7. Спробуйте подивитися на «Ляльковий дім» очима глядача 1879 р. Чому ця п'єса викликала тоді такий резонанс?
8. Як ви інтерпретуєте назву п'єси «Ляльковий дім»?
9. Яким чином Ібсен розв'язує в п'єсі проблему «покликання»?
10. У чому полягає, з огляду на п'єсу, новаторство Ібсена-драматурга?

Література для подальшого читання

1. A Doll's House Study Guide & Essays by Henrik Ibsen [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.gradesaver.com/a-dolls-house>.

Відеоматеріали для перегляду

1. В столице состоится премьера пьесы Генриха Ибсена «Кукольный дом» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://beta.tvc.ru/AllNews.aspx?id=c6f5f37a-ac40-484c-83ce-bc8815d38f32>.
2. Ибсен Г. Кукольный дом (уривок з вистави) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=gylEjo7Niis>.
3. Doll's House. Final Scene [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=q7TO2-vZjCg&feature=related>.
4. Ibsen's Doll House to post #1 of 10 (англомовна версія п'єси) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=m81oiq5yvCc&feature=relmfu>.
5. Nora Nora (Adaptation after Ibsen's *A Doll's House*) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.youtube.com/watch?v=RnIT680m_-I&feature=related.

ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ

ПІГМАЛІОН

Поєма у п'яти діях

Уривок з ДІІ ДРУГОЇ

Одинадцята ранку наступноо дня. Лабораторія Хіггінса на Вімпол-стріт. Спочатку ця кімната на другому поверсі будувалася як вітальня. Посередині задньої стіни – двостулкові двері. Навпроти дверей – вікна, що виходять на вулицю. У кутку праворуч від дверей – дві високі картотечні шафки, що стоять під прямим кутом одна до одної. Поряд, на письмовому столі, – фонограф, ларингоскоп, батарея тонких органних трубочок із повітряними міхами, набір астрометрів – газових пальничків з високими скляними абажурами (вони під'єднанні гумовим шлангом до газового різка у стіні), кілька камертонів різного розміру, макет людської голови в натуральну величину, на якому показано голосові органи в розрізі, та коробка із запасними восковими валіками для фонографа. Ще далі праворуч – камінь; біля нього, ближче до дверей, – зручне шкіряне крісло та ящик для вугілля. На полиці над камінем – годинник. Між письмовим столом і камінем стоїть журнальний столик.

Ліворуч від дверей – шафка з неглибокими шухлядками, на шафці – телефон і телефонний довідник. Далі, в лівому кутку, – концертний рояль, «хвостом» до дверей. Перед роялем – не стільчик, як звичайно, а лавка на всю довжину клавіатури. На роялі – ваза з фруктами й цукерками, здебільшого шоколадками. Середина кабінету порожня. Крім двох стільців, біля письмового столу, лавки й крісла, біля каміня стоїть іще один стілець, який, мабуть, принесли з іншої кімнати. На стінах висять гравюри, переважно Піранезі, та портрети меццо-тинто. Картин немає.

За столом сидить П і к е р і н г і кладе на своє місце камертон та картки, якими він щойно користувався. Х і г г і н с стоїть поруч, біля картотеки, й засуває вийняти шухлядки. У денному світлі видно, що це – міцний, життєрадісний, чудового здоров'я чоловік років сорока. На ньому чорний сюртук з білим крохмальним комірцем і чорна шовкова краватка – атрибути одягу представників його професії. Він належить до тих енергійних науковців, які щиро – подеколи навіть палко – переймаються всім, що може стати предметом наукового дослідження, але водночас байдужі до себе, до тих, хто їх оточує, а заодно й до їхніх почуттів. Попри свій вік і статуру, він нагадує непосидючу дитину, яка напрочуд жваво й бурхливо реагує на все

цікаве і з якої не можна спустити ока, аби часом не нашкодила. Його настрої так само по-дитячому мінливі: у хвилини доброго гумору він добродушно бурчить; але тільки-но йому щось не до вподоби, він ураз може вибухнути гнівним буревієм. Та навіть у його найменш привабливому настрої на нього важко розсердитися всерйоз – настільки він безпосередній і щирий.

Хіггінс (*засуваючи останню шухляду*). Ну ось нібито й усе.

Пікерінг. Це справді вражає. Хоча, признаюся, я й половини не розчув.

Хіггінс. Хочете прослухати ще раз?

Пікерінг (*підводиться, підходить до каміна і стає спиною до вогню*). Ні, дякую. Як на перший раз, досить.

Хіггінс (*йде за Пікерінгом і стає біля нього ліворуч*). Втомилися слухати звуки?

Пікерінг. Так. Це надто велика напруга. Я втішався, що вмію чітко вимовити двадцять чотири голосні. Але ваші сто тридцять зовсім мене приголомшили. Здебільшого навіть не відчуваю між ними різниці.

Хіггінс (*усміхаючись, підходить до рояля й пригощається цукерками*). Справа звички. Спочатку ви справді не відчуваєте різниці, але згодом, прислухавшись, розумієте, що вони відрізняються одна від одної, як А від Б.

До кімнати входить пані Пірс, економка Хіггінса.

Хіггінс. Що сталося, пані Пірс?

Пані Пірс (*роззублена; видно, що вагається*). До вас якась молода особа, пане Хіггінсе.

Хіггінс. Яка молода особа?! Чого їй треба?

Пані Пірс. Каже, ви дуже зрадієте, коли дізнаєтеся, чого вона прийшла. Це якась проста дівчина. Зовсім проста. Я хотіла одразу показати їй на двері, але подумала, що вона вам може знадобитися, щоб наговорити у ваші апарати. Не знаю, чи я правильно зробила, але до вас іноді приходять такі дивні відвідувачі... Сподіваюся, ви мені вибачите, пане Хіггінсе. Гадаю, що...

Хіггінс. Усе гаразд, пані Пірс. А чи цікава у неї вимова?

Пані Пірс. Просто жадлива, пане Хіггінсе. Не збагну, як вас може таке цікавити.

Хіггінс (*до Пікерінга*). Послухаймо. Тягніть її сюди, пані Пірс. (*Кидається до письмового столу і дістає новий валик для фонографа*).

Пані Пірс (*без особливого бажання*). Як скажете, пане Хіггінс. (*Спускається сходами*).

Х і г г і н с. Якраз добра нагода! Покажу вам, як робиться запис. Розговорімо її! Спочатку я запишу її в системі Белла, а потім латинським алфавітом. Насамкінець зробимо запис на фонографі – і ви зможете прослуховувати його, скільки захочете, порівнюючи звуки з транскрипцією.

П а н і П і р с (*повертається*). Ось ця особа. Прошу, пане Хіггінс.

Входить К в і т к а р к а при повному параді. На ній капелюх із трьома страусовими перами, жовтогарячого, блакитного та червоного кольору, фартух тепер майже чистий, пальто з грубої вовни теж почищене. Пафос цієї жалюгідної постаті, з її наївною поважністю й удаваною статечністю, зворушує Пікерінга, який уже підвівся в кріслі з появою пані Пірс. Що ж до Хіггінса, то йому байдуже, чоловік перед ним, а чи жінка. Він може лягати чи здіймати руки до неба, обурений тупістю якоїсь крихітки, та коли йому треба щось випросити, він ладен підлецуватист до неї, мов дитя до своєї няньки.

Х і г г і н с (*одразу впізнавши дівчину і не приховуючи розчарування, яке у нього, мов у дитини, перетворюється на болючу образ*). Та це ж та дівчина, яку я записав учора ввечері! Вона мені більше не потрібна. В мене достатньо записів із вимовою Лісон Гроув; не збираюся витратити на неї валік. (*До квіткарки*). Ідіть, ви нам не потрібні.

К в і т к а р к а. А ви не задирайте носа! Ви ж не знаєте, чо' я приїхала. (*До пані Пірс, яка біля дверей очікує подальших вказівок*). Ви ска'али йому, що я на таксі?

П а н і П і р с. Що за дурниці, дівчино. Невже ви гадаєте, що такому чоловікові, як пан Хіггінс, цікаво, чим ви приїхали?

К в і т к а р к а. Ой, мона подумать... Він же ж і уроки давать не цураєця, сама чула. А я, шоб ви знали, не кланяця вам приїхала. Не хоч'те моїх грошей – то й не тре'! Друго'о собі найду.

Х і г г і н с. До чого тут ваші гроші?

К в і т к а р к а. А до то'о, що я уроки в вас брать приїхала. Ясно? І причом не задарма!

Х і г г і н с (*приголомишений*). Ну, знаєте... (*Ледве перевішивши подих*). І чого ж ви хочете від мене?

К в і т к а р к а. Ну, були б ви жингільменом, так для початку попросили б мене сісти. Я ж із вигідним ділом до вас.

Х і г г і н с. Пікерінг, запропонувати, шоб це опудало сіло, чи жбурнути його у вікно?

К в і т к а р к а (*налякана, відбігає за роаль і готується до захисту*). Ну-нууу! (*Ображена, крізь сльози*). Чо' це я опудало? Кажу ж вам: я платить буду! Як всяка леді.

Остовпівши, чоловіки розгублено дивляться на неї.

Пікєрінг *(лагідно)*. Чого ви хочете, дитя моє?

Квіткарка. Не хочу торгувати на вулиці. Хочу бути продавщицею в магазині. А хто ж мене візьме, як я не вмію балакати по-пра'їльному. А він говоре, що науче. Мені ж не тре' вашої ласки. Я платити готова, а він мене обзива, як ту дівку!

ПаніПірс. Як ви собі, дурненька, уявляєте, що зможете брати уроки в пана Хіггінса?

Квіткарка. А що ж таке? Я не гірш ващо'о знаю, скіки дають за уроки. От і я стіки ж буду.

Хіггінс. Цікаво, скільки ж?

Квіткарка *(зрадівши, підходить до нього)*. Ото зразу б так. Я ж знала, що ви захоч'те вернуть оте, що вчора мені кинули. *(Довірчо)*. Мабуть, під мухою були, еге ж?

Хіггінс *(тоном наказу)*. Сядьте!

Квіткарка. Тіки ж ви не думайте, що це я собі милостиню...

Хіггінс *(гримає на неї)*. Сядьте, я кому сказав?!

ПаніПірс *(суворо)*. Сідайте, дівчино. Робіть, що вам кажуть.

Квіткарка. Нуууу! *(Стоїть з напівошелешеним, напівобуреним виглядом)*.

Пікєрінг *(з вишуканою люб'язністю)*. Чи не бажаєте сісти? *(Ставить стільця ближче до каміна, поміж ними з Хіггінсом)*.

Квіткарка *(непевно)*. Ну, що ж... Це мона. *(Сідає, Пікєрінг повертається до каміна)*.

Хіггінс. Як вас звати?

Квіткарка. Еліза Дулітл.

Хіггінс *(урочисто декламує)*.

Ліза, Еліза та Єлизавета

Квіти збирали в саду для букета.

Пікєрінг.

Три гарні фіалочки там вишукали.

Взяли по одне'їкій, а двох не зірвали.

Обидва заходяться сміхом.

Еліза. Тю! Як подуріли!

ПаніПірс *(стаючи за кріслом Елізи)*. У шляхетному товаристві так не висловлюються.

Еліза. А чо' ж він зо мною так балакає?

Хіггінс. Ближче до справи! Скільки ви збираєтеся платити?

Еліза. Я вже знаю, що по чому. В мене подружка бере хранцузькі уроки по вісімнадцять пенсів за годину. Так то в живого хранцуза! А

ви ж майте совість: я ж плачу за мову, що вже знаю! Так що даю вам шилінга – й не торгуйтеся.

Х і г г і н с (*походжає по кімнаті та, засунувши руки в кишені, побрязкує ключами й монетами*). Знаєте, Пікерінгу, якщо подивитися на цей шилінг не як на шилінг, а як на певний відсоток її заробітку, то це дорівнюватиме шістдесяти-сімдесяти фунтам мільйонера.

П і к е р і н г. Цебто як?

Х і г г і н с. Ось підрахуйте: мільйонер має приблизно сто п'ятдесят фунтів на день. Вона заробляє півкрони.

Е л і з а (*тихато*). Хто вам ск'ав, що тіки півкрони?

Х і г г і н с (*продовжуючи*). Вона пропонує мені дві п'ятих від свого денного заробітку. В мільйонера це було б десь шістдесят фунтів. Непогано! Чорт забирай, колосально! Стільки мені ще ніхто не платив.

Е л і з а (*підхопившись із переляку*). Які шіісят? Шо ви мелете! Хто вам що казав за шіісят?! Де я вам їх візьму?!

Х і г г і н с. Прикусіть язика!

Е л і з а (*схлипуючи*). Нема в мене стіки...

П а н і П і р с. Не плачте, дурненька. Сядьте. Ніхто не візьме ваших грошей.

Х і г г і н с. Зате зараз дехто візьме мітлу і дасть вам гарту, якщо будете рюмсати. Сядьте!

Е л і з а (*знехотя, проте скоряється*). Ггууу-у-у... Ви мені тут не батько, щоб руки розпускать.

Х і г г і н с. Якщо візьмуся за ваше навчання, то буду як два батька! Ось. (*Подає їй носовичка*).

Е л і з а. А нашо воно мені?

Х і г г і н с. Витирати очі. Витирати ніс і все, що змокріє. Запам'ятайте: це носовичок, а це ваш рукав; і не плутайте одне з іншим, коли хочете стати леді й працювати в магазині.

Еліза, вкрай спантеличена, безпорадно дивиться на нього.

П а н і П і р с. Марно їй пояснювати, пане Хіггінсе. Вона все одно не зрозуміє. Крім того, ви помиляєтеся: вона навіть рукавом не втирається. (*Хоче забрати в неї носовичка*).

Е л і з а (*вихоплює його*). Куди?! Це що, вам давали?!

П і к е р і н г (*сміючись*). Слушно! Боюся, пані Пірс, це тепер слід розцінювати як її власність.

П а н і П і р с (*підкоряючись силі обставин*). Так вам і треба, пане Хіггінсе.

П і к е р і н г. Ось про що я подумав, Хіггінсе... Пам'ятаєте, ви казали про посольський прийом? Закладаюся, що у вас цей

експеримент не вийде. Проте, якщо вам таки вдасться видати її за герцогиню, я визнаю, що ви найкращий педагог у світі та сам покрию витрати на її навчання.

Е л і з а. От добряча душа! Пасибі, копитане!

Х і г г і н с (*спокушений пропозицією, дивиться на Елізу*). Приваблива авантюра! Погляньте: вона така вульгарна й так чарівливо замурзана!

Е л і з а (*дуже обурена*). Ну-нууу! Чо' це я замурзана?! Я перед виходом і лице мила, й руки. Отак!

П і к е р і н г. Від ваших компліментів, Хіггінсе, вона явно не втратить голову.

П а н і П і р с (*занепокоєно*). Це ще як сказати, пане Пікерінг. Є не один спосіб задурити дівчині голову. Пан Хіггінс знається на цьому краще від будь-кого, хай навіть іноді робить це незумисно. Сподіваюся, пане Хіггінсе, ви не штовхнете її на якесь безумство.

Х і г г і н с (*захопившись ідеєю Пікерінга*). Усе життя складається з безумств. Але знайти для них нагоду не так легко. Тож ніколи не гай можливості: вона підвертається так рідко! Гаразд! Зроблю з цієї обшарпанки герцогиню!

Е л і з а (*категорично не згодна з такою оцінкою*). Ну-нууу!

Х і г г і н с (*захоплено*). За півроку, – а коли в неї добрий слух та гнучкий язик, то й за три місяці, – я виведу її на люди й видам за кого завгодно! Почнімо сьогодні, одразу ж, негайно! Пані Пірс, заберіть її та відмийте – хоч би й наждаком. Пливу вже розпалено!

П а н і П і р с (*протестуючи*). Так, але ж...

Х і г г і н с (*шаленіючи*). Позривайте з неї це лахміття і зараз же спаліть! Зателефонуйте до магазину й замовте новий одяг, а доки привезуть – загорніть хоча б і в газети!

Е л і з а. Жингільмен називаєця! Бачила я таких! І ото не сором вам таке казати! Я ж порядна дівчина!

Х і г г і н с. Ну, ось що, дівчино... Свої провінційні цноти залиште при собі. Вчіться поводитись як герцогиня. Заберіть її, пані Пірс. А не слухатиметься, дайте їй прочухана!

Е л і з а (*кидається до Пікерінга і пані Пірс, шукаючи захисту*). Я зара' поліцію позву! Їй-Бо' позву!

П а н і П і р с. Але мені ніде її поселити.

Х і г г і н с. Запхайте у відро для сміття.

Е л і з а. Ну-нууу!

П і к е р і н г. Годі вам, Хіггінсе! Будьте розважливим.

П а н і П і р с (*рішуче*). Справді, пане Хіггінсе. Не можна так зневажати людей.

Хіггінс, присоромлений, принишк. Буревій переходить у легіт найвного подиву.

Х і г г і н с (із професійною вишуканістю модуляцій). Це я зневажаю людей? Дорога пані Пірс, дорогий Пікерінгу, у мене й гадки такої не було. Я лише вважаю, що всі ми маємо якнайкраще подбати про бідну дівчину, підготувати її до нового життя, допомогти освоїтись. Якщо я висловлювався не досить ясно, то лише з побоювання поранити її або ваші почуття.

Е л і з а, заспокоївшись, обережно повертається на попереднє місце.

П а н і П і р с (до Пікерінга). Пане Пікерінгу, ви чули щось подібне?

П і к е р і н г (сміючись від душі). Ніколи, пані Пірс, ніколи.

Х і г г і н с (терпляче). Про що, власне, йдеться?

П а н і П і р с. Про те, що не можна так просто підібрати дівчину, як камінець на пляжі.

Х і г г і н с. А чому б ні?

П а н і П і р с. Як це чому? Адже ви нічого про неї не знаєте! Хто її батьки? А якщо вона заміжня?!

Е л і з а. Драстя вам!

Х і г г і н с. Ось бачите, дівчина сама цілком слушно відповіла: «Драстя вам!» І справді, яке там заміжня! Хіба ви не знаєте, що жінка її походження через рік по шлюбі виглядає як п'ятдесятирічна поденниця.

Е л і з а. Та хто ж би мене взяв?

Х і г г і н с (раптом удається до найзворушливішого, низького тембру голосу й демонструє найпереконливіші прийоми свого пишномовства). Повірте, Елізо, коли я вас вивчу, юрми чоловіків стрілятимуться, аби здобути вашу прихильність.

П а н і П і р с. Облиште це, пане Хіггінсе. Вам не слід так розмовляти з нею.

Е л і з а (рішуче зводиться на ноги). Так! Я пішла. Йй-Бо', в ньо'о ж не всі дома. Не тре' мені схибнутих прохвесорів.

Х і г г і н с (уражений до глибини душі, адже його красномовство лишилося не почутим). Он як! Тож я схибнутий?! Чудово! Пані Пірс, не замовляйте їй ніякого одягу і випхайте геть!

Е л і з а (скімлить). Ой не, ой не! А чо' ж ви дражнитесь?

П а н і П і р с. Ось бачите, до чого призводить нестриманість. (Показуючи на двері). Сюди, будь ласка.

Е л і з а (ледь не плаче). Не тре' мені вашої одежі. Я б і так її не взяла! (Жбурляє носовичка). Сама собі можу купити! (Іде до дверей, щоправда, неохоче).

Х і г г і н с (*спритно стіймавши носовичка, перетинає їй шлях*). Невдячне убоїсько! Така ваша дяка за те, що я хотів витягти вас із багна, гарно вдягти і зробити з вас леді?!

П а н і П і р с. Вгамуйтеся, пане Хіггінсе, візьміть себе в руки! Це ви поведіться негарно! Повертайтеся до своїх батьків, дитя моє, і скажіть їм, аби краще вас доглядали.

Е л і з а. Та нема в мене ніяких батьків. Вони ска'али, що я вже сама на себе зароблю, й виставили геть.

П а н і П і р с. А де ваша мати?

Е л і з а. Та нема в мене матері. А вигнала мене мачуха, шоста вже. І нехай собі! Сама обійдусь. Тіки ж ви не думайте: я ж порядна дівчина.

Х і г г і н с. От і чудово! До чого тоді весь цей гвалт? Дівчина належить сама собі й, окрім мене, нікому не потрібна. (*Підходить до пані Пірс, улесливо*). Вона була б вам за доньку, пані Пірс. Яке то щастя – мати доньку! А тепер годі базікати!.. Тягніть її вниз і...

П а н і П і р с. Але що ж із нею буде? Ви маєте намір щось їй платити абощо? Отямтеся, пане Хіггінсе!

Х і г г і н с (*роздратовано*). От Господи! Видавайте їй, скільки треба! Можете це занести до витрат на господарство. А на'кий біс їй гроші?! Їжу та одяг вона матиме. А даси їй гроші – зіп'ється.

Е л і з а (*обурено*). Шо ви брешете! Та усяк вам ска'е, що я в рот питва не брала! (*до Пікерінга*). Пане, ви ж жингільмен, ска'іть йому, щоб так зо мною не балакав!

П і к е р і н г (*з доброзичливим докором*). Хіггінсе, а вам не спало на думку, що в дівчини можуть бути якісь почуття?

Х і г г і н с (*критично оглядаючи Елізу*). Ні... Навряд. У кожному разі не ті, на які варто зважати. (*Весело*). Ану, Елізо, що у вас там за почуття?

Е л і з а. В мене такі ж почуття, що й у всіх.

Х і г г і н с (*замислено, до Пікерінга*). Розумієте, в чому складність...

П і к е р і н г. Яка складність?

Х і г г і н с. Навчити правильної вимови – не так важко. Куди важливіше, щоб це було граматично правильно.

Е л і з а. Та не хочу я балакати гриматично! Хочу балакати, як леді.

П а н і П і р с. Пане Хіггінсе, не відходьте, будь ласка, від суті. Я мушу знати, на яких умовах ця дівчина тут залишається. Ви маєте намір щось їй платити? А що з нею буде по закінченні навчання? Адже треба хоч трохи дивитися вперед!

Хіггінс (*роздратований*). А скажіть-но мені, пані Пірс, що з нею буде, коли я залишу її на вулиці, в багні?

Пані Пірс. То вже її справа, а не ваша, пане Хіггінсе.

Хіггінс. У такому разі по завершенні навчання я кину її назад у багно. Це знову стане її справою; отже, все в порядку.

Еліза. Совісті в вас нема, от що! Вам же на всіх начхать, крім себе. *(Встає й рішуче оголошує)*. Годі з мене, я пішла! *(Прямуючи до дверей)*. Серця в вас нема! От що я вам скажу!

Хіггінс *(із вази на роялі бере шоколадну цукерку, очі його лукаво блищать)*. Елізо, пригостіться шоколадкою.

Еліза *(нідавшись спокусі, зупиняється)*. А як я знаю, що там в ній? Такі, як ви, й отруїти можуть. Не одна вже отак-о попалась. Сама чула.

Хіггінс виймає складаного ножика й ділить цукерку навпіл: половинку зі смаком куштує сам, а другу подає Елізі.

Хіггінс. Як запорука довіри, Елізо: одну половинку мені, другу – вам.

Еліза хоче щось заперечити, але Хіггінс запихає цукерку їй у рота.

Тут ви їстимете шоколад коробками, ящиками. Щодня, з ранку й до вечора. Ну, то як?

Еліза *(нарешті проковтнула цукерку, мало не подавившись)*. Я б виплюнула, так не мона ж: виховання не дозволя.

Хіггінс. Стривайте, ви, здається, казали, що приїхали на таксі?

Еліза. Ну то й що? В мене таке саме право їздити на таксі, що й у всіх.

Хіггінс. Авжеж. Невдовзі ви зможете їздити на таксі скільки вам заманеться. Будете роз'їжджати містом хоч цілими днями уздовж і впоперек. Подумайте, Елізо...

Пані Пірс. Пане Хіггінс, ви зваблюєте дівчину. Це негарно, їй треба думати про майбутнє.

Хіггінс. У такому віці? Облиште, пані Пірс. Про майбутнє вона подумає, коли попереду вже нічого не залишиться. Ось так, Елізо: беріть приклад з цієї пані. Дбайте лише про майбутнє інших. Про своє – ніколи! Думайте краще про шоколад, таксі, золото й діаманти.

Еліза. Не тре' мені вашо'о золота й дивомантів. Я, щоб ви знали, порядна дівчина! *(Сідає, сповнена гідності)*.

Хіггінс. Під опікою пані Пірс ви такою й залишитесь. А потім одружимо вас із сином якогось маркіза, гвардійським офіцером із пишними вусами. Спершу за те, що він одружився з вами, батько позбавить його спадку. Але, побачивши вашу красу й добродесність, згодом розчулиться і...

П і к е р і н г. Даруйте, Хіггінсе, але я мушу втрутитися. Пані Пірс має цілковиту рацію. Дівчина має довіритись вам на півроку, цебто поки триватиме експеримент, – і вона має чітко розуміти, що робить.

Х і г г і н с. Яким чином? Адже вона взагалі не в змозі будь-що розуміти. Та й, зрештою, хто з нас розуміє, що він робить? Бо якби розуміли, то й не робили б нічого.

П і к е р і н г. Дуже дотепно, Хіггінсе, проте зараз це не до речі. *(До Елізи)*. Панно Дулітл...

Е л і з а *(в захваті від такого звертання)*. Гги-и-и!

Х і г г і н с. Ось, прошу. Це все, що з неї витягнеш. «Гги-и-и!» І що їй після цього поясниш? Ви – людина військова і, певно, розумієте: таким треба тільки наказувати. Елізо, півроку ви житимете у цьому домі й учитиметесь говорити красиво, як леді з квіткового магазину. Якщо будете слухняною – матимете добру спальню, досхочу їжі та гроші на шоколад і таксі. Коли ж ви будете неслухняною й лінивою, то спатимете в комірчині разом із тарганами, а пані Пірс духопелитиме вас мітлею. За півроку в розкішній сукні ви поїдете в екіпажі до королівського палацу. І якщо король здогадається, що ви такі не справжня леді, поліція ув'язнить вас у Тауері й відрубає голову, щоб іншим зарозумілим квіткаркам не було внадно. Якщо ж ніхто ні про що не здогадається, то ви отримаєте в подарунок сім шилінгів шість пенсів і з ними розпочнете нове життя як леді – продавщиця в шикарному магазині. Якщо ви відмовитеся від моєї пропозиції, то будете тупим невдячним убоїськом, і янголи ридатимуть, дивлячись на вас. *(До Пікерінга)*. Сподіваюся, тепер ви вдоволені, Пікерінгу? *(До пані Пірс)*. Здається, пані Пірс, я виклав усе гранично просто і ясно.

П а н і П і р с *(терпляче)*. Гадаю, мені краще поговорити з дівчиною сам на сам. Не знаю, чи зможу я взяти на себе відповідальність за неї і взагалі, чи погоджусь на цей ваш замір. Я певна, ви їй не зичите зла, але якщо вже ви захопитесь чиеюсь вимовою – чи як ви це називаєте, – ви забуваєте про все на світі. Ходімо, Елізо.

Х і г г і н с. От і чудово. Дякую, пані Пірс. Тягніть її у ванну.

Е л і з а *(неохоче підводиться, підозріливо)*. Чо' це ви мене лякаєте?! Не підойде мені тут, так піду собі, а товкти себе мітлею не дам! Не просилась я ні в які палаци. Ніяких я діл з поліцією не мала й мать не хочу! Я ж порядна дівчина...

П а н і П і р с. Не сперечайтесь зі старшими, дитя моє. Ви не так зрозуміли цього пана. Ходімо ж. *(Веде Елізу до виходу й розчиняє перед нею двері)*.

Завдання і запитання для обговорення під час семінарського заняття

1. Зверніть увагу на функцію ремарок.
2. Якою постає Еліза під час візиту до Хіггінса?
3. Як поводяться з нею чоловіки? Наведіть приклади, коли Хіггінс ображає почуття гідності Елізи. Яким чином дівчина на це реагує?
4. Яку роль в епізоді виконує Пані Пірс?
5. Знайдіть оригінал п'єси і проаналізуйте, наскільки вдало перекладач зумів відтворити фонетичні та стилістичні особливості мовлення Елізи.

Уривок з ДІІ П'ЯТОЇ

Хіггінс. Що ж, Елізо... Нарешті, як ви кажете, ви й поквиталися зі мною. Тепер ви вдоволені? Може, нарешті вгамуєтеся? Чи вам іще мало?

Еліза. Ви хочете, аби я повернулася тільки заради того, щоб подавати вам пантофлі, терпіти ваші вибрики і бути у вас на побігеньках?

Хіггінс. Я не казав, що хочу, аби ви повернулися.

Еліза. Он як! Тоді про що нам взагалі говорити?

Хіггінс. Про вас, не про мене. Якщо ви повернетесь, я поводитимуся з вами так само, як досі. Мені несила змінити свою вдачу. І я не збираюся змінювати своїх манер. До речі, я поведжуся анітрохи не гірше від полковника Пікерінга.

Еліза. Неправда. Полковник ставиться до квіткарки як до герцогині.

Хіггінс. А я до герцогині – як до квіткарки.

Еліза. Все ясно. *(Спокійно сідає на канапу, обличчям до вікна).*
До всіх однаково.

Хіггінс. Точно.

Еліза. Як мій батько.

Хіггінс *(з посмішкою, але трохи знизивши тон)*. Я не зовсім згодний з вашим порівнянням, Елізо. Однак маю визнати, що ваш батько не потерпає від снобізму, і саме завдяки цьому – хоч би в які умови поставила його примхлива доля – він скрізь почуватиметься однаково вільно. *(Серйозно)*. Знаєте, Елізо, в чому весь секрет? Не в гарних, чи поганих, чи ще якихось манерах, а в тому, щоб з усіма бути однаковим. Одне слово, поводитись треба так, ніби ти в раю, де немає поділу на пасажирів першого й третього класу, немає привілеїв та особистих вигод, але панує загальна рівність.

Еліза. Амінь. Ви природжений проповідник.

Х і г г і н с (*роздратовано*). Справа не в тім, що я грубий із вами, а що я ні з ким не буваю іншим.

Е л і з а (*відверто*). Мені байдуже, як ви до мене ставитеся. Можете мене лаяти, бити до синців: мені не звикати. Але (*встає й дивиться йому просто у вічі*) переїхати себе я не дозволю!

Х і г г і н с. Тоді забирайтеся з моєї дороги! Я через вас не зупинюся! І взагалі, з якого дива ви говорите про мене, мов про якийсь трактор?

Е л і з а. Бо ви і є як той трактор! Завелися й поперли – а на інших вам начхати! Але не думайте, обійдусь і без вас!

Х і г г і н с. Знаю, що обійдетесь. Я вам сам це казав.

Е л і з а (*ображена, переходить на протилежний кінець канати та обертається обличчям до каміна*). Так, казали, бездушний ви егоїст! Казали, бо хотіли мене здихатись!

Х і г г і н с. Брехня!

Е л і з а. Дякую. (*Сідає з виразом ображеної гідності*).

Х і г г і н с. А ви ніколи не замислювалися, чи обійдуся без вас я?

Е л і з а (*серйозно*). Не намагайтеся заморочити мені голову. Надалі вам доведеться обходитися без мене.

Х і г г і н с (*зарозуміло*). І обійдуся! Мені взагалі ніхто не потрібен! Я маю свою душу, свою Божу іскру! Але (*з несподіваною відвертістю*) мені вас бракуватиме, Елізо. (*Підсувається ближче до неї*). Ваші ідіотські уявлення про життя багато чого мене навчили. Уклінно вам за це дякую. До того ж я призвичаївся до вас, до вашого обличчя, вашого голосу. Вони мені навіть подобаються.

Е л і з а. Ну що ж, у вас є записи з моїм голосом і мої фотографії. Як затужите на самоті – увімкніть грамофон. Його ви принаймні не образите: в нього нема почуттів.

Х і г г і н с. Але на записі я не почую вашої душі. Залишіть мені свою душу, а голос і обличчя можете забрати, бо вони – це не справжня Еліза.

Е л і з а. Який же ви підступний! Ви вмієте викрутити дівчині душу, як інші викручують руки, щоб поставити її на коліна. Пані Пірс мене попереджала. Скільки разів вона сама збиралася піти від вас, але ви щоразу примудрялись уламати її в останню мить. А тим часом вона вам байдужа так само, як я.

Х і г г і н с. Але мені не байдужа людська природа, не байдуже життя. А ви і є частиною життя, що зустрілось мені на дорозі й увійшло в мій дім. Чого ви ще від мене хочете?

Е л і з а. Я не перейматимусь тими, хто байдужий до мене.

Х і г г і н с. Облиште цей гендлярський підхід, Елізо. Це вам *(професійно тонно відтворює її колишню вимову)* не «букетіки продавать».

Е л і з а. Як вам не соромно глумитись із мене?!

Х і г г і н с. Я ніколи ні з кого не глумлюся. Це не личить людині. Я лише висловлюю своє слушне обурення з приводу вашого гендлярського підходу до справи. В питаннях почуттів я не визнаю жодних угод. Ви називаєте мене бездушним лише тому, що я не купився на ваше прислужництво, на те, що ви підносили мені пантофлі й шукали мої окуляри – принизливе видовище, як на мене. Чи пригадуєте ви, щоб я хоч колись подавав вам взуття? Ви були дурною, якщо сподівалися пробудити цим мою прихильність. Якщо хочете знати, то ви набагато зросли в моїх очах, коли жбурнули в мене тими пантофлями. Спочатку ви переді мною плазуєте, а потім вас обурюю моя байдужість! А, по-вашому, рабиня заслуговує на щось інше? Якщо ви повернетесь, повертайтеся заради доброї дружби. На інше не розраховуйте. Я й так дав вам у тисячу разів більше, ніж ви мені. А якщо посмієте прирівнювати свої цуценячі звички тягати капці до того, що я створив із вас герцогиню, я хрясну дверима перед вашим дурним носом!

Е л і з а. Навіщо ж було мною займатися, коли я вам байдужа?

Х і г г і н с *(поблажливо)*. Як навіщо? Це моя робота.

Е л і з а. Ви навіть не уявляєте, скільки проблем ви мені справили.

Х і г г і н с. Світ ніколи б не було створено, якби Творець боявся справити комусь проблеми. По-вашому, творити життя не означає творити й проблеми? Є лише один спосіб уникнути проблем: убивство. Ви помітили, що тільки боягузи вимагають, аби всіх, хто може справити проблеми, вбивали?

Е л і з а. Я не проповідник, щоб звертати увагу на такі речі. Натомість я звертаю увагу на те, що ви не звертаєте уваги на мене.

Х і г г і н с *(розлючений, підхоплюється й починає ходити по кімнаті)*. Елізо, ви ідіотка! Я даремно викладаю перед вами свої знання, марную на вас скарби свого мілтонівського розуму! Затямте раз і назавжди: в мене свій шлях, я роблю свою справу, і мені начхати на будь-кого. Мене не залякаєш, як ваших батька й матір! Вирішуйте самі: або ви повертаєтесь, або забирайтеся під три чорти.

Е л і з а. А заради чого мені повертатися?

Х і г г і н с *(ставши коліньми на канапу, нахиляється до Елізи)*. Задля розваги. Для цього я вас і брав.

Е л і з а *(відвернувшись)*. А потім, якщо я не робитиму всього, що вам заманеться, ви знов кинете мене на вулицю?

Х і г г і н с. Так. Але так само й ви зможете встати й піти хоч завтра, якщо я не робитиму того, що заманеться вам.

Е л і з а. Піти? Куди? До мачухи?

Х і г г і н с. Або продавати квіти.

Е л і з а. Ох, якби я могла повернутися до свого кошика з квітами! Я не залежала б тоді ні від вас, ні від батька, ні від кого на світі. Навіщо ви мене ув'язнили? Навіщо я на це пішла? Я перетворилася на рабиню, попри всі свої модні туалети.

Х і г г і н с. Нічого подібного. Якщо хочете, я можу прийняти вас як дочку і покласти на ваше ім'я гроші. А може, волієте вийти заміж за Пікерінга?

Е л і з а (*люто*). Я не вийшла б навіть за вас, якби ви й просили! Хоча за віком ви підходите мені більше Пікерінга.

Х і г г і н с (*лагідно*). Більше, ніж Пікерінг.

Е л і з а (*втративши самовладання, підхоплюється*). Говоритиму, як захочу. Ви мені вже не вчитель.

Х і г г і н с (*роздумливо*). Втім, не думаю, щоб Пікерінг на це пішов. Він такий же переконаний старий кавалер, як я.

Е л і з а. Не думайте, що я так прагну заміж. Утім, коли хочете знати, прихильників мені ніколи не бракувало. Фреді Гіл пише мені двічі, а то й тричі на день! І не листи, а цілі простирадла!

Х і г г і н с (*прикро вражений*). Який нахаба!

Е л і з а. Має право писати, якщо йому так подобається. Бідолаха любить мене.

Х і г г і н с (*злазить із канани*). Ви не маєте права заохочувати його до таких дій!

Е л і з а. Кожна дівчина має право, щоб її кохали.

Х і г г і н с. Кохали?! Хто?! Такі тепенні, як Фреді?!

Е л і з а. Фреді не тепень! Те, що він бідний і слабохарактерний, іще ні про що не свідчить. Він любить мене, і, можливо, з ним я буду щасливіша, ніж із деякими, котрі стоять вище від мене і котрим я глибоко байдужа.

Х і г г і н с. А що він зможе для вас зробити? Про це ви подумали?

Е л і з а. А може, я й сама зможу для нього щось зробити. Хоча, по правді, я ніколи не замислювалася, хто для кого й що робитиме. Це ви тільки про те й думаєте! А я просто хочу лишитися сама собою.

Х і г г і н с. Коротко кажучи, ви хочете, щоб я закохався у вас до нестями, як цей Фреді? Так?

Е л і з а. Ні, від вас мені потрібне зовсім інше почуття. І даремно ви такий певний щодо нас двох. Варто мені було захотіти – і я повелася б зовсім інакше. Я в житті таке бачила, що вам, з усією вашою вченістю,

й не снилося. Такій, як я, щоб ви знали, звабити джентльмена – нічого не варто. Тільки від такого кохання обоє ладні невдовзі руки на себе накласти.

Х і г г і н с. Це правда. Через що ми тоді, в біса, сперечаємось?!

Е л і з а (*надзвичайно схвильована*). Мені хочеться трішечки доброти. Я знаю, що я проста, темна дівчина, а ви освічений джентльмен. Але я теж людина, а не бруд у вас під ногами. І все ото... (*поправляє себе*) і все те, що я робила, було не заради вбрання чи таксі, не для того, щоб домогтися вашого кохання. І не думайте, я не забула, яка між нами різниця. Я старалася заради нашої дружби, адже нам було добре разом... І я почала... почала до вас прихилитися.

Х і г г і н с. Ось-ось! Те саме відчуваємо й ми з Пікерінгом. Елізо, ви рідкісна дурепа!

Е л і з а. Дякую на доброму слові. (*Опускається в крісло, на очах у неї сльози*).

Х і г г і н с. Поки не перестанете поводитись як повна ідіотка, інших слів і не очікуйте! Хочете стати леді – то не вбивайтесь, коли знайомий чоловік не проводитиме половину свого часу, мліючи від вас, а другу – прикрашатиме вас синцями. Не влаштовує вас мій суворий життєвий устрій – повертайтеся у свою канаву. Гнїть спину до втрати людської подоби, а потім гризїться з усіма та впивайтесь до памороків. Ох, яке ж воно чудове, життя в канаві! Пекельне, несамовите, кого хочеш пройме! І щоб його скуштувати, не треба ні вчитися, ні працювати. Це вам не література, не класична музика, не філософія і не мистецтво. Ви вважаєте мене бездушним егоїстом. Адже так? От і гаразд! Ідїть собі до тих, хто вам більше до душі. Знайдїть собі якогось жирного хамулу з мішком грошей. Одружуйтесь з ним, і хай він вас цілує своїми товстими губами й штурхає грубими шкарбанями. Не здатні цінувати того, що маєте, – берїть те, що ви спроможні оцінити.

Е л і з а (*у розпачі*). Та ви просто тиран! З вами неможливо розмовляти: ви все перекручуєте так, ніби це я в усьому винна! І в душі ви знаєте, що ви справжній деспот! Ви добре розумїєте, що я не зможу повернутися до канави, як ви це називаєте; і що у світі, крім вас із полковником, в мене більше немає друзів. Вам добре відомо, що після вашого товариства я не змогла б жити з неотесаним хамулою! Тому з вашого боку ницо й жорстко вдавати, ніби ви цього не розумїєте. Ви впевнені, що я буду змушена повернутись на Вімпол-стріт, бо мені більше йти нікуди – хїба що до батька. Але не думайте, що цим ви загнали мене в кут і можете з мене знущатися. Як тільки

Фреді буде спроможний мене утримувати, я вийду за нього заміж! Ось побачите!

Х і г г і н с (*наче громом уражений*). За Фреді?! За цього недоумка?! Та це нещастя не згодилося б навіть на посильного, якщо у нього взагалі вистачить сміливості шукати собі роботу! Дівчино! Та чи розумієте ви, що я зробив вас гідною короля?

Е л і з а. Фреді любить мене. І для мене він – мій король! Я не хочу, щоб він працював. Він не виховувався для цього, як я. Я піду вчителювати.

Х і г г і н с. І чого ж ви, на Бога, вчитимете?

Е л і з а. Чого й ви мене вчили. Фонетики.

Х і г г і н с. Ха-ха-ха!

Е л і з а. Попрошуся в асистенти до того волохатого угорця.

Х і г г і н с (*встає у гніві*). Що?! До отого шахрая?! Отого плутяги й невігласа?! Хочете розкрити йому мою методику?! Мої винаходи?! Тільки спробуйте – я вам того ж таки дня голову скручу! (*Встає і хапає її за плечі*). Чуєте?!

Е л і з а (*без найменшої спроби опору*). Скручуйте. Мені все одно. Я знала, що колись ви мене вдарите.

Хіггінс відпускає її, розлютований тим, що забувся, і відсажується так різко, що спотикається і падає на канану.

Ага! Тепер я знаю, чим вам допекти! Як же я раніше не здогадалася?! Вам уже не відібрати моїх знань! Ви самі казали, що слух у мене тонший від вашого. Крім того, на відміну від вас, я вмію бути люб'язною. Ну, що скажете (*навмисне вимовляючи неправильно, щоб позлити його*), прохв-есор? (*Клацає пальцями*). Тепер мені наплювати і на вашу лайку, і на вашу пишномовність. Я дам оголошення в газети, що ваша герцогиня – проста квіткарка, яку ви навчили, і що за півроку я беруся зробити те саме з будь-якої базарної торговки! За якусь тисячу фунтів! Боже, як пригадаю, що я перед вами плазувала, а ви з мене глузували й знущались, я просто вбити себе готова! А мені варто було зробити тільки крок – і я б зрівнялася з вами.

Х і г г і н с (*вражений, дивиться на Елізу*). Ох же, ви, зарозуміла голодранко! Але все одно це краще, аніж хникати й пхикати, краще, ніж носити пантофлі й шукати окуляри. Авжеж, краще! (*Встає*). Чорт забирай! Елізо, я казав, що зроблю з вас справжню жінку, і таки зробив! Такою ви мені подобається.

Е л і з а. Тепер ви будете хитрувати й стелитися, бо зрозуміли, що я вас не боюся і зможу обійтися без вас!

Х і г г і н с. Звичайно, зрозумів, дурненька. Ще п'ять хвилин тому ви були наче камінь на моїй шії. А зараз ви водночас і фортечна башта, і броненосець. Ви, я та Пікерінг тепер не просто двоє чоловіків і одне дурнувате дівчисько. Ми тепер троє переконаних одинаків!

Повертається пані Хіггінс, одягнена для шлюбної церемонії. В манерах Елізи одразу з'являється вишукана неприступність.

П а н і Х і г г і н с. Елізо, екіпаж подано. Ви готові?

Е л і з а. Так, готова. А професор не їде?

П а н і Х і г г і н с. Звичайно, ні. Адже він не вміє поводитись у церкві. Він щоразу критикує на весь голос вимову священника.

Е л і з а. Отже, ми більше не побачимось, професоре. На все добре. *(Рушає до дверей).*

П а н і Х і г г і н с *(підходить до сина)*. До побачення, любий.

Х і г г і н с. До побачення, мамо. *(Він збирається поцілувати її, але раптом про щось згадує і гукає навздогін Елізі)*. До речі, Елізо. Замовте по дорозі шинку і головку стілтонського сиру. І ще, купіть мені, будь ласка, пару замшевих рукавичок восьмого розміру і краватку до нового костюма. Колір на ваш розсуд... *(Його небалий жсвавий тон свідчить про те, що він – таки невиправний)*.

Е л і з а *(з презирством)*. Восьмий розмір буде замалий, якщо ви збираєтеся робити вовняну підкладку. Щодо краваток, то в шухляді вашого умивальника лежать три ще зовсім нові краватки. Ви самі їх туди поклали й забули про них. Полковник воліє не стілтонський, а глостерський сир. А ви однаково не помічаєте різниці. А про шинку я нагадала пані Пірс по телефону ще вранці. Не знаю, що б ви без мене робили! *(Випливає з кімнати)*.

П а н і Х і г г і н с. Бачу, Генрі, ви розбестили дівчину. Якби вона не була так зацікавлена полковником Пікерінгом, я б навіть не знала, що про тебе з нею й подумати.

Х і г г і н с. Зацікавлена Пікерінгом?! Нонсенс! Вона мріє одружитися з Фреді! Ха-ха! Із Фреді! Фреді! Ха-ха! *(Вибухає сміхом – і на цьому п'єса завершується)*.

Кінець.

Переклад М. ПАВЛОВА

Завдання і запитання для обговорення під час семінарського заняття

1. Проаналізуйте сцену на балконі. Знайдіть слова, що виражають погляди на призначення жінки та людську гідність обох учасників дискусії.

2. *Проілюструйте на прикладі уривка з п'ятої дії п'єси «Пігмаліон» головні елементи проблемного інтелектуального театру Б. Шоу.*
3. *Хіггінс називає свій розум «мілтонівським». Що він має на увазі?*
4. *Наведіть приклади використання парадоксів у розмові персонажів. Яким чином використовує драматург ситуативний парадокс?*
5. *Порівняйте дискусію між Хельмером і Норою з п'єси Г. Ібсена «Ляльковий дім» і розмову між Елізою і Хіггінсом. Які проблеми порушують персонажі?*
6. *Чи можна застосувати до персонажів п'єси поділ людей на «ідеалістів» і «реалістів»?*
7. *Як би визначили жанр п'єси Б. Шоу?*

Література для подальшого читання

1. Гасюк Р. М. Лінгвокультурологічні особливості перекладу п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» [Електронний ресурс] / Р. М. Гасюк. – Режим доступу : http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudanni%20a/2010/Literaturoznavstvo_naukovi_zapusku_61_2/11.html.
2. Любченко О. До постановки проблеми перекладу драматичних творів [Електронний ресурс] / Оксана Любченко. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal//Soc_Gum/Nvkhdu/2010_X/83.pdf.
3. Павлов М. Феномен Шоу для українського читацтва [Електронний ресурс] / М. Павлов. – Режим доступу : <http://odes-transl.com/index.php?page=pavlov---shaw>.
4. Шоу Д. Б. Пігмаліон [Електронний ресурс] / Джордж Бернард Шоу ; [переклад Олександра Мокровольського]. – Режим доступу : http://ae-lib.org.ua/texts/shaw__pygmalion__ua.htm.
5. Morikawa H. Myths and Legends in Bernard Shaw's Pygmalion [Електронний ресурс] / Hisashi Morikawa. – Режим доступу : http://www.wakayama-nct.ac.jp/gakka/ippan/ippan-staff/morikawa/GBS_Japan/mythslegendsinPygmalion.pdf.
6. Pygmalion Study Guide & Essays by George Bernard Shaw [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.gradesaver.com/pygmalion>.

Аудіо- та відеоматеріали для прослуховування і перегляду

1. Бернард Шоу «Пігмаліон», монолог Елізи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=vjo-3CPJlfl>.
2. Моя прекрасная леди / My Fair Lady (1964) 1080p BDRip (HDCLUB) [ru, en] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ex.ua/view/12409952?r=2>.

3. Пигмалион (СССР, 1957 г.) DVDRip [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ex.ua/view/1629824?r=70665>.
4. Фільм-балет «Галатея» (1977) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ex.ua/view/943860?r=70665>.
5. Шоу Д. Б. Пігмаліон (дипломна вистава ВТУ ім. Щепкіна, 2006 р.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=7u8PBzUekKs>.
6. Pygmalion (1938) – Full Movie – Captioned [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.youtube.com/watch?v=tmdPj_XbF30.
7. Pygmalion (1981, Twiggy and Robert Powell. Act 1) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=qpoYooB3Qsw>.
8. Pygmalion Audio (MP3 Ogg formats) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://archive.org/details/pygmalion_0906_librivox.
9. Pygmalion or My Fair Lady «Egyptian version» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=MwIDKV8yNV8&feature=related>.

МОРІС МЕТЕРЛІНК

СИНІЙ ПТАХ

П'єса-феєрія на шість дій, дванадцять картин

Уривок з ДІЇ ПЕРШОЇ

Картина перша

ХАТИНА ДРОВОРУБА

Сцена нагадує хатину Дроворуба, по-селянському просту, проте не ббогу. Дотліваюче вогнище, кухонне начиння, шафа, діжа, годинник з гирями, веретено, умивальник та ін. На столі світить лампа. Обабіч шафи, згорнувшись клубочком, сплять собака і кішка. Між ними велика синя з білим цукрова голова. На стіні висить кругла клітка з горлицею. У глибині два вікна із зачиненими зсередини віконницями. Під одним вікном лавка. Ліворуч вхідні двері на міцному засуві. Праворуч другі двері. Драбина на вогнище. Тут же, праворуч, два дитячі ліжечка; в головах кожного з них акуратно складений на стільцях одяг. Коли піднімається завіса, Тіль тіль і Мі тіль солодко сплять на своїх ліжечках. М а т и Т і л ь востаннє поправляє їм на ніч ковдри і, схилившись над ними, милується їхнім безтурботним сном, потім махає рукою Т а т о в і Т і л ю, який цієї хвилини просовує голову в прихилені двері. Приклавши пальця до губ на знак того, щоб він не тривожив тиші, вона гасить лампу і навипиньки виходить у двері праворуч. Сцену на деякий час огортає темрява, потім крізь щілини віконниць починає пробиватися світло, що поступово дужчає. Лампа на столі засвічується сама по собі. Діти прокидаються і вмоцуються на своїх ліжечках.

Т і л ь т і л ь. Мі т і л ь!

М і т і л ь. Т і л ь т і л ь!

Т і л ь т і л ь. Ти спиш?

М і т і л ь. А ти?..

Т і л ь т і л ь. Виявляється, не сплю, якщо розмовляю з тобою...

М і т і л ь. Сьогодні Різдво, так?..

Т і л ь т і л ь. Ні, не сьогодні, а завтра. Тільки цього року святковий дід нічого нам не принесе...

М і т і л ь. Чому?..

Т і л ь т і л ь. Мати казала, що вона не встигла піти за ним у місто... Він прийде до нас наступного року...

М і т і л ь. А довго чекати до наступного року?..

Т і л ь т і л ь. Достатньо... Сьогодні вночі він прийде до багатих дітей...

М і т і л ь. А-а!

Т і л ь т і л ь. Що я бачу!.. Мати забула загасити лампу!.. Знаєш що?..
М і т і л ь.?..

Т і л ь т і л ь. Давай встанемо!..

М і т і л ь. Нам це не дозволяється.

Т і л ь т і л ь. Адже нікого нема... Ти бачиш віконниці?..

М і т і л ь. Ой, як вони світяться!..

Т і л ь т і л ь. Це святкові вогні.

М і т і л ь. У кого свято?..

Т і л ь т і л ь. Навпроти, у багатих дітей. У них ялинка. Ми зараз відчинимо віконниці.

М і т і л ь. А хіба можна?

Т і л ь т і л ь. Звичайно, можна, якщо ми одні. Чуєш – музика?..
Вставай!

[В хатину Дроворуба входить Фея Бериліона. Вона прохає брата і сестру знайти Синього Птаха для її онучки, бо та дуже хвора. Для того щоб діти могли це зробити, Фея дає їм шапочку з чарівним алмазом, завдяки якому можна правильно бачити речі].

...

Т і л ь т і л ь. Я добре бачу. У мене чудовий зір. Я бачу, котра година на церковних дзигах, а тато не бачить...

Ф е я (*раптом спалахнувши*). А я кажу, що ти нічого не бачиш!..
Ось, наприклад, якою я тобі уявляюся?.. Яка я, по-твоєму?..

Т і л ь т і л ь сконфужено мовчить.

Що ж ти? Відповідай!.. Ось я зараз перевірю, як ти добре бачиш!..
Гарна я чи гидка?..

Т і л ь т і л ь ще більше конфузиться і мовчить.

Чому ж ти не відповідаєш?.. Молода я чи стара? Рум'янощока чи блідолиця?.. Може, у мене горб?..

Т і л ь т і л ь (*намагаючись висловитися гречніше*). Ні, що ви, горб у вас невеликий!..

Ф е я. А з виразу твого обличчя можна зробити висновок, що він великий!.. Ніс у мене гачком, ліве око виколоте?..

Т і л ь т і л ь. Ні, ні, я цього не казав... А хто вам його виколов?..

Фея (*дедалі дужче драгуючись*). Ніхто мені його не думав виколувати!.. Зухвалий хлопчисько! Протинний хлопчисько!.. Воно ще гарніше, ніж праве. Більше і ясніше!.. Його колір – небесно-голубий... А ось моє волосся!.. Золотисте, мов стигле колосся... Наче золотий самородок!.. Воно в мене таке густе, що навіть голові важко... Воно спадає хвилями... Стеж за моїми руками... (*Виймає з-під чепчика два ріденьких пасемця сивого волосся*).

Т і л ь т і л ь. Так, я бачу кілька волосинок...

Ф е я (*обурено*). «Кілька волосинок!..» Снопи!.. Оберемки!.. Хаці!..
Потоки золота!.. Звичайно, люди кажуть, що вони цього не бачать!..
Але ж ти, сподіваюся, не належиш до когорти цих злих сліпаків?..

Т і л ь т і л ь. Ні-ні, оті ваші пасма, що виглядають, я розрізняю
чітко...

Ф е я. Треба бути сміливим, треба розрізнити і те, чого не видно!..
Дивний народ ці Люди!.. Коли Феї повмирали, Люди осліпли, проте
вони навіть не помічають цього... Добре, що я завжди ношу з собою те,
що може згаслий зір засвітити... Що це я дістаю з мішка?..

Т і л ь т і л ь. Яка гарненька зелена шапочка!.. А що це в неї
виблискує на прясці?..

Ф е я. Великий алмаз, він повертає зір...

Т і л ь т і л ь. Так ось воно що?..

Ф е я. Так. Спершу треба надягнути шапочку, а потім обережно
повернути алмаз наліво – ось так, розумієш?.. Алмаз натискає на гулю
на голові – про цю гулю ніхто не знає, – і очі розплющуються...

Т і л ь т і л ь. А це не боляче?..

Ф е я. Аніскілечки – адже алмаз чудодійний... Ти одразу ж почнеш
бачити те, що приховують у собі різноманітні предмети, наприклад,
душу хліба, вина, перцю...

М і т і л ь. І душу цукру також?..

Ф е я (*раптом розсердившись*). Ну, ясна річ!.. Терпіти не можу
недолугих запитань... Душа перцю не менш цікава, ніж душа цукру...
Ось усе, що я можу дати, аби допомогти вам знайти Синього Птаха...
Кільце-невидимка і килим-літак вам більше стали б у пригоді... та я
загубила ключа від шафи, в якій вони у мене зберігаються... Ага, я й
забула!.. (*Показує на алмаз*). Дивися!.. Якщо його тримати отак, а
потім злегка повернути, то відкривається Минуле... Ще трішки
повернути – і відкривається Грядуще... Все це вам буде дуже цікаво,
дуже корисно, і притому алмаз не видає найменшого шуму...

Т і л ь т і л ь. Тато забере у мене алмаз...

Ф е я. Він не побачить. Поки алмаз на голові, ніхто його не
побачить... Хочеш спробувати?.. (*Надягає Тільтілю на голову зелену
шапочку*). Тепер поверни алмаз... Один поворот, другий...

*Тільки Тільтіль устиг повернути алмаз, як з усіма предметами
сталися раптові й чудові зміни. Стара чарівниця зенацька
перетворилася на вродливу казкову принцесу. Каміння, з якого
вимурувані стіни хатини, світиться синім, наче сапфір, сяйвом, стає
прозорим, іскриться і сліпучо виблискує, ніби найкоштовніше каміння.*

Убоге вбрання хатини оживає і перевтілюється: простий дерев'яний стіл тримається так велично, з такою гідністю, мовби він із мармуру. Циферблат стінного годинника примружується і добродушно всміхається; дверцята, за якими змигує сюди-туди маятник, відчиняються, і звідти вистрибують Душ і Г о д и н н и к а; тримаючись за руки і весело сміючись, вони починають танцювати під звуки музики. Тільтіль надзвичайно вражений і мимоволі скрикує.

Т і л ь т і л ь (показуючи на Душі Годинника). Хто ці чудові дами?..

Ф е я. Не бійся – це Годинник твого життя, він радий, що хоч ненадовго вирвався на волю і що його бачать...

Т і л ь т і л ь. А чому такі світлі стіни?.. Хіба вони з цукру або з коштовного каміння?..

Ф е я. Усе каміння однакове, все коштовне, проте людина бачить лише деяке...

Феєрія тим часом триває і розростається. Із діжки вилізають Душ і К о р о в а ї в у вигляді чоловічків, зодягнутих у трико кольору хлібної скоринки. Всі в борошні, вони стрибають зі сторопільним виглядом навколо столу, а за ними ганяється, корчачись зі сміху, зодягнутий в трико червоного кольору В о г о н ь, що вирвався з грубки.

Т і л ь т і л ь. А це що за потвори?..

Ф е я. Особи не вельми поважні. Це Душі Коровайів; користуючись тим, що постало Царство Істини, вони вийшли з діжі, де їм було затісно...

Т і л ь т і л ь. А цей довгов'язий червоний диявол, од якого смердить?..

Ф е я. Цить!.. Тихіше! Це Вогонь... У нього препаскудна вдача.

А феєрія триває. Собака і кішка, котрі досі, згорнувшись клубочком, спали біля шафи, раптом прокидаються; чутно дике завивання собаки і нявчання кішки, потім вони провалюються у люк, а замість них з'являються дві істоти, на одній з яких – маска бульдога, на другій – маска кішки. Тієї ж миті чоловічок у масці бульдога – далі називатимемо його П с о м – кидається до Тільтіля, обіймає його, обсипає бурхливими й бучними пестощами, а маленька жінка у масці кішки – називатимемо її просто К і ш к а, – перш ніж підійти до Мітіля, умивається і розправляє вуса. Пес гарчить, стрибає, штовхається, поводить жахливо.

П е с. Моє маленьке божество!.. Здрастуй, здрастуй, моє маленьке божество! Нарешті, нарешті мені можна говорити! Мені стільки треба сказати тобі!.. Даремно я гавкав і метляв хвостом – ти не розумів мене!.. Але тепер!.. Здрастуй! Здрастуй!.. Я люблю тебе... Я люблю тебе... Хочеш, я викину такого коника?.. Хочеш, покажу фокуса?.. Хочеш, пройдуся на передніх лапах, станцюю на канані?..

Т і л ь т і л ь (до Феї). Хто цей пан із собачою головою?..

Ф е я. Хіба ти не впізнав?.. Це Душа Тіло, – ти її звільнив...

К і ш к а (підходячи до Мітіль, манірно і недовірливо простягає їй руку). Здрастуйте, паняно!.. Яка ви сьогодні славненька!..

М і т і л ь. Здрастуйте, пані... (До Феї). Хто це?..

Ф е я. Неважко здогадатися – тобі простягає руку Душа Тілетти... Поцілуй її!..

П е с (відитовхує Кішку). І я!.. Я також хочу поцілувати моє маленьке божество!.. Я хочу поцілувати дівчинку!.. Я хочу розцілувати всіх!.. Нумо веселитися!.. Ух ти!.. Ось я налякаю Тілетту!.. Гав! Гав! Гав!

К і ш к а. Милостивий пане, я з вами незнайома...

Ф е я (погрожує Псові чарівною паличкою). Негайно перестань, а то ти знову замовкнеш до кінця днів...

А фесрія триває: веретено в кутку крутиться з незвичайною швидкістю і пряде пряжу з дивовижних променів світла. У другому кутку вода у крані починає співати тонким голосом і, перетворившись у яскравий водограй, вкидає у раковину потоки смарагду і перлів. З цих потоків виходить Душа Води в образі плаксивої дівчинки з розпущеним волоссям і в одязі, що мовби стікає струмками, й негайно вступає у бій з Вогнем.

Т і л ь т і л ь. Хто ця мокра дама?..

Ф е я. Не бійся – це з крана вийшла Вода...

Зі столу падає на підлогу і розбивається глек з молоком. З розлитого молока піднімається висока біла постать, нерішуча і сором'язлива.

Т і л ь т і л ь. А хто ця боязка дама в одній сорочці?..

Ф е я. Це Душа Молока розбила глека...

Цукрова голова, що стояла біля шафи, росте, шириться і розриває обгортку, з якої виходить солоденька, фальшива істота у полотняному синьому з білим одязі та, догідливо всміхаючись, підходить до Мітіль.

М і т і л ь (остерігаючись). Що йому потрібно?..

Ф е я. Адже це Душа Цукру!..

М і т і л ь (*заспокоївшись*). А у нього є льодянички?..

Ф е я. У нього повні кишені льодяничків, кожний його палець – також льодяничок..

Зі столу падає лампа, з неї враз вихоплюється полум'я і перетворюється у світозору дівчину незрівнянної вроди. На ній довге, прозоре, сліпучо-яскраве покривало. Вона стоїть непорушно, мов у екстазі.

Т і л ь т і л ь. Це королева?

М і т і л ь. Це богородиця!..

Ф е я. Ні, діти, це Душа Світла..

Тої ж миті каструлі на полицях починають крутитися, як дзиги, шафа для білизни розчиняє дверці, розгортаються краці одна від одної тканини місячного і сонячного кольорів, з драбини, що веде на горище, скочуються не менш розкішне ганчір'я й недоноски і вливаються у потік тканин. Та раптом хтось досить гучно трічі стукає у двері праворуч...

Т і л ь т і л ь (*злякано*). Це тато!.. Він почув!..

Ф е я. Поверни алмаз!.. Зліва направо!..

Тільтіль різко повертає алмаз.

Не так швидко!.. Ох, Боже, мій! Що ти накоїв!.. Навіщо ти так круто повернув? Вони не встигнуть зайняти свої попередні місця, і ми матимемо великі неприємності!..

Фея знову перетворюється в стареньку, стіни тьмяніють, Душ і Г о д и н н и к а повертаються до свого футляра, веретено зупиняється і т. д. Зчиняється метушня і розгاردіяш... Вогонь бігає мов навіжений по кімнаті й не може знайти грубку, а одна з Хлібин, не помістившись у діжці, ридма ридає і жахливо голосить.

Ф е я. Що з тобою?

Х л і б (*весь у сльозах*). У діжці нема більше місця.

Ф е я (*зазирає до діжці*). Є, є!.. (*Відсовує інші Коровай, що повернулися на свої місця*). Ану, потісніться!..

Знову стукіт у двері.

Х л і б (*у відчаї, марно намагаючись влізти у діжку*). Я загинув!.. Він мене першого з'їсть!..

П е с (*стрибає довкіл Тільтіля*). Моє маленьке божество!.. Я ще тут!.. Я ще можу з тобою розмовляти. Я ще можу поцілувати тебе!.. Ще! Ще! Ще!..

Ф е я. Як, і ти?.. І ти ще не сховався?..

П е с. Мені пощастило... Я не можу поринути в Мовчання – надто швидко зачинилася ляда...

К і ш к а. І моя також... Що ж тепер з нами буде?.. Нам загрожує небезпека?

Ф е я. Нічого не вдієш, я мушу сказати вам правду: всі, хто піде з дітьми, помруть наприкінці мандрівки...

К і ш к а. А хто не піде?..

Ф е я. Ті помруть на кілька хвилин пізніше.

К і ш к а (*до Пса*). Швидше в люк!..

П е с. Ні, ні!.. Не хочу я в люк!.. Я хочу йти з маленьким божеством!.. Я хочу весь час з ним розмовляти!..

К і ш к а. Бовдур!..

Знову стукіт у двері.

Х л і б (*гірко плаче*). Я не хочу помирати наприкінці мандрівки!.. Я хочу до діжі!..

В о г о н ь (*все ще бігає по кімнаті і шипить від страху*). Я не можу знайти грубку!..

В о д а (*марно намагається увійти до крану*). Я не можу ввійти до крану.

Ц у к о р (*метушиться довкіл обгортки*). Я розірвав свою обгортку!..

Молоко (*сором'язливо і мляво*). Мій глек розбився!..

Ф е я. Боже мій, які ви недолугі!.. Які ви дурисвіти та боягузи! Виявляється, вам більше до вподоби мешкати у нікчемних футлярах, у люках і кранах, аніж іти з дітьми за Синім Птахом?..

У с і (*крім Пса і Душі Світла*). Так, так!.. Швидше, швидше!.. Де мій кран?.. Де моя діжа?.. Де моя грубка?.. Де мій люк?..

Ф е я (*до Душі Світла, що задумливо дивиться на скалки від лампи*). А ти, Душе Світла, що скажеш?..

Д у ш а С в і т л а. Я піду з дітьми...

П е с (*гавкає радісно*). І я!.. І я!..

Знову чути сильний стукіт у двері.

Ф е я. От молодці! Та й відступати вже пізно – у вас іншого виходу нема, ви всі підете з нами... От тільки ти, Вогню, ні до кого близько не підходь, ти, Песе, не чіпляйся до Кішки, а ти, Водо, тримайся прямо й намагайся не брязкатися...

Т і л ь т і л ь (*прислухається*). Знову стукає тато... Це його кроки...

Ф е я. Ми вийдемо через вікно... Ви всі підете до мене – я підберу належний одяг і для тварин, і для предметів... (*До Хліба*). Хлібе,

тримай клітку для Синього Птаха... Клітку понесеш ти... Швидше, швидше, не можна гаяти ані хвилини...

Вікно зненацька видовжується і перетворюється у двері. Всі виходять. Вікно знову набирає своєї звичайної форми і, ніби нічого не сталося, зачиняється. Кімнату знову заповнює темрява. Двері праворуч відчиняються, й просовуються голови Тата і Мами Тіль.

Т а т о Т і л ь. Та ні, нічого... То цвіркун співав...

М а м а Т і л ь. Ти їх бачиш?..

Т а т о Т і л ь. Звичайно, бачу... Вони міцно сплять...

М а м а Т і л ь. Так, я чую їхнє дихання...

Двері зачиняються.

Завіса.

Завдання і запитання для обговорення під час семінарського заняття

1. Прокоментуйте, як М. Метерлінк реалізує програму «доброго яснобачення».
2. Які ознаки фесрії як жанру? Як їх використовує М. Метерлінк?
3. Наведіть приклади метаморфоз, що відбуваються з людьми, тваринами і речами.

Уривок з ДІІ ТРЕТЬОЇ

Картина п'ята

ЛІС

<...> Повільно наближається Д у х Д у б а. Він вочевидь старий, на голові в нього вінок з омели, на ньому довгий зелений одяг, розшитий мохом і лишайником. Він сліпий. У нього довга сива борода. Однією рукою він спирається на сучкуватий костур, другою – на молодий Д у б о к, який служить йому поводитирем. На плечі в нього сидить С и н і й П т а х. З його наближенням Д е р е в а вишиковуються в шеренгу і шанобливо йому вклоняються.

Т і л ь т і л ь. У нього Синій Птах!.. Швидше, швидше до мене... (До Духа Дуба). Дайте його мені!..

Д е р е в а. Мовчати!..

К і ш к а (до Тільтіля). Зніми шапочку – це Дуб!..

Д у х Д у б а (до Тільтіля). Хто ти?..

Т і л ь т і л ь. Я – Тільтіль, добродію... Можна взяти у вас Синього Птаха?..

Д у х Д у б а. Тільтіль, син дроворуба?..

Т і л ь т і л ь. Так, добродію...

Д у х Д у б а. Твій батько накоїв мені багато лиха... Лише в одній моїй сім'ї він перебив шістсот моїх синів, чотириста сімдесят п'ять дядьків і тіток, тисячу двісті двоюрідних братів і сестер, триста вісімдесят невісток і дванадцять тисяч правнуків!..

Т і л ь т і л ь. Мені це невідомо, добродію... Гадаю, що він не навмисно...

Д у х Д у б а. Навіщо ти сюди прийшов? Навіщо ти викликав наші Душі з їхніх помешкань?..

Т і л ь т і л ь. Вибачте за турботу, добродію... То Кішка мені сказала, що ви нам повідаєте, де перебуває Синій Птах...

Д у х Д у б а. Знаю, знаю: ти шукаєш Синього Птаха, тобто ти хочеш розгадати найвеличнішу таємницю Буття, таємницю Щастя, – розгадати для того, щоб люди нас потім остаточно уярмили...

Т і л ь т і л ь. Зовсім ні, добродію! Я його шукаю для внучки Феї Бериліони – дівчинка тяжко хвора...

Д у х Д у б а (*перебиває його*). Годі!.. Я не чую тварин... Де вони?.. Це їх також стосується... Ми, ДЕРЕВА, не повинні нести всю відповідальність за ті кругі заходи, яких нам доведеться вжити... Коли Люди дізнаються, що ми чинимо, вони застосують до нас найжорстокіші покарання... Наше рішення мусить бути одностаїним, щоб потім усі берегли мовчання...

Д у х С о с н и (*дивиться понад верхівками інших Дерев*). Підходять Тварини... Їх веде Кролик... Ось Душі Коня, Бика, Вола, Корови, Вовка, Барана, Свині, Півня, Кози, Осла і Ведмедя...

У міру того, як С о с н а називає Душі і Тварин, вони заходять одна за одну і всідаються між деревами. Лише Душі а К о з и все ще тиняється по лісу та Душі а С в и н і підриває коріння. Тварини і ДЕРЕВА зв'язують Пса і відносять його за стовбур Дуба, після чого оточують дітей і влаштовують над ними суд, на якому виносять їм смертний вирок.

Т і л ь т і л ь (*до Кішки*). Що це вони?.. Чимось незадоволені?..

К і ш к а. Не хвилюйся... Вони трішки не в душі тому, що цього року пізня весна... Покладися на мене – я все владнаю...

Д у х Д у б а. Ваша одностаїність цілком природна... Тепер треба лише для уникнення кари вибрати для нього вид страти найдоцільніший, найменш на нас доказовий, найшвидший і найпевніший, щоб потім, коли Люди знайдуть у лісі трупи дітей, на нас не впала підозра...

Т і л ь т і л ь. Що все це означає?.. До чого він хилить?.. Врешті-решт мені це набридло... Синій Птах у нього, хай він мені віддасть...

Б и к (*ступаючи вперед*). Найдоцільніше і найнадійніше – це рогами в живіт. Хочете, я його штрикну?..

Д у х Д у б а. Хто це говорить?..

К і ш к а. Це Бик.

К о р о в а. Ну, чого вискочив як Пилип з конопель?.. Я у ці справи не втручаюся... Мені потрібно випасти всю траву з лужка, що залитий місячним сяйвом... У мене своїх турбот по горло...

В і л. У мене також... Я задалегідь з усіма згоден...

Д у х Б у к а. Я пропоную повісити їх на моєму найвищому суку...

Д у х П л ю щ а. А я скручу петлю...

Д у х С о с н и. А я пожертвую чотири дошки на домовину...

Д у х К и п а р и с а. А я надам місце для вічного спокою...

Д у х В е р б и. Найпростіше – втопити їх в одній з моїх річок...

Беру це на себе...

Д у х Л и п и (*примирливо*). Гаразд!.. Гаразд!.. Це ж надто жорстоко!.. Вони ще такі молоді!.. Їх досить легко можна знищити таким чином: я беруся загородити їх своїми гілками і сучками – це і буде їхньою в'язницею...

Д у х С о с н и. Так воно і є...

Д у х Д у б а. Отже, і серед нас знайшовся відступник, як і серед Тварин?.. Досі ми оплакували лише зраду Плодових Дерев, але ж то не справжні Древа...

С в и н я (*поводячи своїми жадібними очищами*). А по-моєму передовсім треба з'їсти дівчинку. У неї, мабуть, дуже ніжне м'ясо...

Т і л ь т і л ь. Що вона верзе?.. Ти у мене дорожкаєшся, така-сяка...

К і ш к а. Не можу збагнути, що з ними сталося. У всякому разі попахе смаленим...

Д у х Д у б а. Тихіше!.. Ми повинні вирішити, кому випаде честь нанесення першого удару, хто відверне від наших верхівок найбільшу небезпеку, які нас піддавали відтоді, як народилася Людина?..

Д у х С о с н и. Така честь належить тобі, нашому цареві і патріархові...

Д у х Д у б а. Це Сосна говорить?.. На жаль, я дуже старий!.. Я сліпий, недужий, мої руки дубіють, вже не підкоряються мені... Ні, це ти, брате мій, вічнозелений, завжди стрункий, – ти, що був присутній при народженні більшості цих Дерев, ти замість мене прославиш себе, слугуючи благородній справі визволення...

Д у х С о с н и. Гречно дякую, батьку... Проте мені і так уже випала честь ховати жертви, я боюся викликати природну заздрість моїх

товаришів. По-моєму, після нас з тобою найстарший і найдостойніший, до того ж такий, що володіє палицею, – це Бук...

Д у х Б у к а. Я, знаєте, весь поточений хробаками, та й палиця у мене ненадійна... Ось у В'язя та в Кипариса зброя надійна...

Д у х В'яз а. Я із задоволенням, одначе я ледве стою... Уночі Кріт вивихнув мені на нозі великого пальця...

Д у х К и п а р и с а. Ну, а я готовий... Та тільки річ ось у чім. Моєму братові, Духу Сосни, надано право поховати дітей, за мною ж у всякому разі залишається право плакати на їхній могилі... Я не хочу, щоб мене так вирізняли, – це несправедливо... Краще зверніться до Тополі...

Д у х Т о п о л і. До мене?.. Схаменіться!.. Моя деревина ніжніша від тіла дитини!.. А до того ж мені щось не по собі... Мене морозить.. Гляньте на моє листя... Мабуть, я на світанку застудилася...

Д у х Д у б а (*гнівно*). Ви боїтеся Людини!.. Навіть безпомічні, беззахисні діти навіюють вам отой незрозумілий страх, який і робить вас усіх рабами Людини!.. Та ні!.. Годі!.. Подібна нагода нам більше не випаде, і ось я, старий, немічний, що весь тремчу, сліпий, один піду на споконвічного ворога!.. Де він?.. (*Намацуючи дорогу костуром, направляється до Тільтіля*).

Т і л ь т і л ь (*дістає з кишені ножа*). Так це ти на мене, старий, зі своєю довбнею?..

Усі Дерева при вигляді ножа – таємничої і незборимої зброї Людини, – скрикнувши від жаху, стають між Тільтілем і Духом Дуба й намагаються стримати старого.

Д е р е в а. У нього ніж!.. Бережися!.. У нього ніж!..

Д у х Д у б а (*вириваючись*). Пустіть!.. Чи ніж, чи сокира – не все одно?.. Хто мене тримає?.. Як, ви всі мене не пускаєте?.. (*Кидає на землю костура*). Ну, що ж! Сором і ганьба нам, Деревам! Хай нас визволяють Тварини...

Б и к. От і славненько!.. Я беру це на себе!.. Один раз проштрикну – і клямка!..

В і л і К о р о в а (*тримають його за хвоста*). Куди ти лізеш?.. Не будь дурнем!.. Кепська ця справа!.. І не добром вона закінчиться... А відповідати доведеться нам... Не сунься... Це справа Диких Звірів...

Б и к. Ні, ні!.. Це моя справа!.. Зачекайте!.. Та тримайте ж мене, а то я накою лиха!..

Мітіль верещить від страху.

Т і л ь т і л ь *(до Мітіля)*. Не бійся!.. Сховайся за мене... У мене ніж...

П і в е н ь. Бідовий хлопчина...

Т і л ь т і л ь. То це ви на мене розізлилися?..

О с е л. Ну, звичайно, хлопчику!.. А ти лише тепер здогадався?..

С в и н я. Молися – настала твоя остання хвилинка. А дівчинку не ховай... Я хочу нею помилуватися... Я спершу з'їм її...

Т і л ь т і л ь. Що я вам зробив?..

Б а р а н. Абсолютно нічого, хлопчику... Ти лише з'їв мого маленького братика, двох сестричок, трьох дядьків, тітку і дідуся з бабусею. Зачекай, зачекай, хай тільки зіб'ю тебе з ніг – тоді ти побачиш, що в мене також є зуби...

О с е л. А у мене копита!..

К і н ь *(погордливо ірже)*. Ось я йому зараз покажу!.. Як, по-вашому, краще: загризти його чи затоптати?..

Кінь з рішучим виглядом іде на Тільтіля, той замахується на нього ножем. Коня раптом охоплює страх, і він щодуху тікає від Тільтіля.

Е, ні!.. Це нечесно!.. Яка ж це гра?.. Він захищається...

П і в е н ь *(не може приховати свого захоплення)*. А хлопчисько не з боязких!

С в и н я *(до Ведмеда й Вовка)*. Спробуймо гуртом!.. Я підтримуватиму вас з тилу... Ми їх повалимо, а потім поділимо дівчинку...

В о в к. Відволікайте їхню увагу... а я зайду ззаду... *(Нападає на Тільтіля ззаду і мало не збиває з ніг)*.

Т і л ь т і л ь. Яке віроломство!..

Тільтіль опускається на одне коліно і, розмахуючи ножем, намагається захистити сестричку, що верещить не своїм голосом. Бачачи, що Тільтіль майже переможений, Тварини і Древа підходять ближче і намагаються вдарити його. Раптом сутеніє.

Т і л ь т і л ь *(у відчай кличе на допомогу)*. До мене! До мене!.. Тіло!.. Тіло!.. Де Кішка?.. Тіло... Тілетго!.. Тілетго!.. Допоможіть! Допоможіть!..

К і ш к а *(звіддала, префальшиво)*. Я не можу підійти!.. Я вивихнула собі лапу...

Т і л ь т і л ь *(відбиває удари й хоробро захищається)*. На допомогу!.. Тіло!.. Тіло!.. Я знесилився!.. Їх багато!.. Ведмідь! Свиня! Вовк! Осел! Сосна! Бук! Тіло! Тіло! Тіло!..

Тягнувши за собою шматки мотуззя, з-за стовбура Дуба вискакує Пес і, розитовхавши Дерева і Тварин, кидається до Тільтіля, люто захищає його.

П е с (*несамовито кусає всіх підряд*). Ось тобі! Ось тобі!.. Не бійся, моє маленьке божество!.. Я їм задам!.. Зуби в мене гострі!.. Так, так! На Букові штани порвав, а на Дубові – спідницю!.. Сосна дременула!.. А все-таки бій іще запеклий!..

Т і л ь т і л ь (*знеможено*). Я більше не можу... Кипарис щосили угрів мене по голові...

П е с. Ой! Верба мене так... Лапу мені перебила...

Т і л ь т і л ь. Вони знову наступають!.. Усі одразу!.. Тепер Вовк!..

П е с. Зачекай, ось я його скубну!..

В о в к. Дурень!.. Адже ти наш брат!.. А його батьки потопили твоїх дітей!..

П е с. І добре зробили!.. Туди їм і дорога!.. Вони були схожі на тебе!..

Д е р е в а і Т в а р и н и. Відступник!.. Нерозумний!.. Зрадник!.. Підступна душа!.. Набитий дурень!.. Перевертень!.. Кинь Людину!.. Вона несе тобі загибель! Іди до нас!..

П е с (*у бойовому запалі й жертвному пориві*). Ні, ні!.. Один проти всіх!.. Ні, ні!.. Я вірний божествам!.. Божествам Найкращим і Найвеличнішим!.. (*До Тільтіля*). Бережися, на тебе суне Ведмідь... А он Бик!.. Зараз я схоплю його за горло... Ой!.. Він мене ногою... Осел вибив мені два зуби...

Т і л ь т і л ь. Тіло, я більше не можу!.. Ой!.. Це В'яз мене вдарив... Глянь: на руці кров... Це Вовк або Свиня...

П е с. Моє маленьке божество, почекай... Дай я тебе поцілую... і все заживе... Сховайся за мене... Тепер вони вже не насміляться... Та як би не так!.. Знову наступають!.. Оце удар, так удар!.. Тримайся!..

Т і л ь т і л ь (*падає на землю*). Ну, клямка!..

П е с. Хтось іде!.. Я чую, я відчуваю!..

Т і л ь т і л ь. Де?.. Хто?..

П е с. Там, там!.. Це Душа Світла!.. Вона нас розшукала!.. Мій королевичу, ми врятовані!.. Поглянь!.. Вони злякалися!.. Вони тікають!.. Вони злякалися!..

Т і л ь т і л ь. Душе Світла!.. Душе Світла!.. Йди сюди!.. Швидше!.. Вони повстали!.. Вони всі проти нас!..

Входить Душа Світла. А тим часом над лісом займається зоря.

Д у ш а С в і т л а. Що таке? Що тут коїться?.. Дурненький!.. Як же ти не здогадався?.. Поверни алмаз – вони тієї ж миті зануряться у Морок та Мовчання, і ти вже не бачитимеш їхніх почуттів...

Тільтіль повертає алмаз. Душі Дерев одразу кидаються до своїх стовбурів, і стовбури за ними зачиняються. Душі Тварин також зникають. Вдалині видно, як мирно пасуться на галявині Корова і Баран. Ліс знову прибирає цілком безневинного вигляду. Тільтіль вражено роззирається зусібіч.

Т і л ь т і л ь. Вони всі повтікали?.. Що це з ними було?.. Напевне, здуріли?..

Д у ш а С в і т л а. Та ні, вони завжди такі, тільки зазвичай цього не видно... Я тебе попереджала: коли мене нема, будити їх небезпечно...

Т і л ь т і л ь (*витирає ножа*). Що б я робив без Пса, ножа!.. Я не уявляв собі, що вони такі люті!..

Д у ш а С в і т л а. Тепер ти розумієш, що в цьому світі Людина – одна супроти всіх...

П е с. Тобі дуже боляче, моє маленьке божество?..

Т і л ь т і л ь. Байдуже, минеться... Мітіль вони не зачепили... Милій мій Тіло, а що вони зробили з тобою?.. У тебе писок у крові, перебита лапа...

П е с. Дрібниці!.. До завтра все заживе... Так, битва була запеклою!..

К і ш к а (*накульгуючи, вибирається з куців*). Запекліше не буває!.. Бик штрикнув мене у живіт... Слідів не видно, та страшенно боляче... А Дуб зламав мені лапку...

П е с. Цікаву знати, яку?..

М і т і л ь (*гладить Кішку*). То це правда, бідолашна моя Тілетто? Де ж ти була?.. Я тебе не бачила!..

К і ш к а (*фальшиво*). Мене, мамусю, поранили дуже скоро – як тільки я кинулася на цю гладку Свиню, яка хотіла тебе з'їсти... Отут Дуб і забив своїм ударом мені памороки...

П е с (*до Кішки, кризь зуби*). Я з тобою ще віч-на-віч побалакаю... Знайду час!..

К і ш к а (*до Мітіль, жалибно*). Мамусю, він мене ображає!..

М і т і л ь (*до Пса*). Противне створіння, дай ти їй спокій!..

Усі виходять.

Завіса.

Переклад С. ГРИЦЮКА

Завдання і запитання для обговорення під час семінарського заняття

1. Яким чином представлено в п'єсі тему «людина і природа»?
2. Якими засобами драматург створює динаміку дії?

3. *Яким чином М. Метерлінк поєднує проблемність і видовищність?*
4. *Які людські цінності вчить поважати твір М. Метерлінка?*
5. *Розкрийте смисл назви твору.*
6. *Порівняйте використання жанру феєрії у М. Метерлінка та Лесі Українки.*

Література для подальшого читання

1. Блок А. А. О «Голубой Птице» Метерлинка [Електронний ресурс] / А. А. Блок. – Режим доступу : http://dugward.ru/library/blok/blok_o_goluboy_ptice.html.
2. Рагозина К. За три сезона до «Синей птицы» [Електронний ресурс] / Ксения Рагозина. – Режим доступу : <http://spintongues.msk.ru/MaeterlinckReview.htm>.
3. Stanislavsky/Meyerhold productions of Maeterlinck in Dramatic Criticism [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://sites.google.com/site/arttheatrestudio/stanislavsky-meyerhold-productions-of-maeterlinck>. – (Історія постановки «Синій птах» на російській сцені).

Відеоматеріали для перегляду

1. «Синяя птица» / The Blue Bird (1970, м/ф за мотивами п'єси М. Метерлінка) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=UAIVcAeKtXE>.
2. «Синяя птица» (1976, х/ф, ССРСР-США) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://советские.рф/film/sinyaya-ptica.html>.
3. *The Blue Bird* (1918, х/ф, США, реж. Maurice Tourneur) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=uocFB3ciGmg&feature=related>.

АНТОН ЧЕХОВ
ВИШНЕВИЙ САД
Комедія на чотири дії

ДЛЯ ЧЕТВЕРТА

Декорація першої дії. Немає ні завіс на вікнах, ні картин, залишилось трохи меблів, які складені в один куток, ніби для продажу. Відчувається пуста. Біля вихідних дверей і в глибині сцени складені чемодани, дорожні клунки і т. ін. Двері ліворуч відчинені, звідти чути голоси В а р і й А н і. Л о п а х і н стоїть, чекає. Я ш а тримає піднос зі скляночками, повними шампанського. В передпокої – Є н і х о д о в зав'язує ящик. За сценою, в глибині, гомін. Це прийшли прощатися селяни. Г о л о с Г а є в а: «Спасибі, братці, спасибі вам».

Я ш а. Простий народ прощатися прийшов. Я такої думки, Єрмолаю Олексійовичу: народ добрий, але мало розуміє.

Гомін затих. Входять через передпокій Л ю б о в А н д р і ї в н а і Г а є в; вона не плаче, але бліда, обличчя її дрижить, вона не може говорити.

Г а є в. Ти віддала їм, Любо, свій гаманець. Так не можна! Так не можна!

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Я не змогла! Я не змогла!

Обоє виходять.

Л о п а х і н (*в двері, їм навздогін*). Прошу, будьте ласкаві! По скляночці на прощання. Із міста не догадався привезти, а на станції знайшов тільки одну пляшку. Будьте ласкаві (*Пауза*). Що ж, панове! Не бажаєте? (*Відходить од дверей*). Знав би – не купував. Ну, і я пити не буду.

Яша обережно ставить піднос на стілець.

Випий, Яшо, хоч ти.

Я ш а. З від'їжджаючими! Щасливо залишатися! (*П'є*). Це шампанське не справжнє, запевняю вас.

Л о п а х і н. Вісім карбованців пляшка. (*Пауза*). Холодно тут страшенно.

Я ш а. Не топили сьогодні, все одно поїдемо. (*Сміється*).

Л о п а х і н. Чого ти?

Я ш а. Від задоволення.

Л о п а х і н. Надворі жовтень, а сонячно й тихо, як улітку. Будуватись добре. (*Глянувши на годинник, у двері*). Панове, уважайте, до поїзда

залишилось тільки 47 хвилин! Отже, через 20 хвилин їхати на станцію. Поспішайте.

Трофимов у пальті входить з двору.

Т р о ф и м о в. Мені здається, їхати вже час. Коні подані. Чорт його батька знає, де мої калоші. Зникли. *(В двері)*. Аню, немає моїх калош! Не знайшов!

Л о п а х і н. А мені в Харків треба. Поїду з вами одним поїздом. Проживу в Харкові усю зиму. Я все тинявся з вами, замучився без діла. Не можу без роботи, не знаю, куди дівати руки; теліпаються якимось дивно, ніби чужі.

Т р о ф и м о в. Зараз поїдемо, і ви знову візьметесь за свою корисну працю.

Л о п а х і н. Випий-но скляночку.

Т р о ф и м о в. Не буду.

Л о п а х і н. Отож до Москви тепер?

Т р о ф и м о в. Так, проведу їх до міста, а завтра до Москви.

Л о п а х і н. Так... Що ж, професори, видно, не читають лекцій, чекають, доки прийдеш!

Т р о ф и м о в. Не твоє діло.

Л о п а х і н. Скільки це років, як ти в університеті вчишся?

Т р о ф и м о в. Придумай щось новіше. Це набридло вже й недотепно. *(Шукає калоші)*. Знаєш, ми, мабуть, більше не побачимось, так от дозволь мені дати тобі на прощання одну пораду: не розмахуй руками! Одвкни від цієї звички – розмахувати. І теж от будувати дачі, гадати, що з дачників колись вийдуть окремі господарі, гадати так – це теж означає розмахувати... Хоч як би там було, все-таки я тебе люблю. У тебе тонкі, ніжні пальці, як у артиста, у тебе тонка, ніжна душа...

Л о п а х і н *(обіймає його)*. Прощавай, голубчику. Дякую за все. Коли потрібно, візьми в мене грошей на дорогу.

Т р о ф и м о в. Навіщо мені? Не треба.

Л о п а х і н. Та у вас же немає!

Т р о ф и м о в. Є. Дякую вам. Я за переклад одержав. Ось вони тут, у кишені. *(Стурбовано)*. А калош моїх нема!

В а р я *(з другої кімнати)*. Візьміть вашу гидоту! *(Викидає на сцену пару гумових калош)*.

Т р о ф и м о в. Чого ж ви гніваєтесь, Варю? Гм... Та це не мої калоші!

Л о п а х і н. Я навесні посіяв маку тисячу десятин і оце заробив сорок тисяч чистого. А коли мій мак цвів, яка то була картина! Так от

я, кажу, заробив сорок тисяч і отож пропоную тобі в позику, тому що можу. Навіщо ж кирпу гнути? Я мужик... попросту.

Т р о ф и м о в. Твій батько був мужик, мій – аптекар, і це зовсім нічого не означає.

Лопакін дістає бумажник.

Облиш, облиш... Дай мені хоч двісті тисяч, не візьму. Я вільна людина. І все, що так високо ціните всі ви, багатії і злидарі, не має для мене ані найменшого значення, от як пух, що літає в повітрі. Я можу обходитись без вас, я можу проходити повз вас, я дужий і гордий. Людство простує до вищої правди, до вищого щастя, яке тільки можливе на землі, і я в перших лавах!

Л о п а х і н. Дійдеш?

Т р о ф и м о в. Дійду. *(Пауза)*. Дійду або покажу іншим шлях, як дійти.

Чути, як десь далеко цюкають сокирою по дереву.

Л о п а х і н. Ну, прощай, голубчику. Час їхати. Ми один перед одним гнемо кирпу, а життя собі йде та йде. Коли я працюю довго, невтомно, тоді думки трохи легші, і здається, ніби мені теж відомо, навіщо я існую. А скільки, брат, в Росії людей, які існують не знати для чого. Ну, все одно, циркуляція діла не в цьому. Леонід Андрійович, кажуть, взяв посаду, буде в банку, шість тисяч на рік... Тільки ж бо не всидить, ледачий дуже...

А н я *(на дверях)*. Мама вас просить: доки вона не поїхала, щоб не рубали саду.

Т р о ф и м о в. Справді, невже не вистачає такту... *(Виходить через передпокій)*.

Л о п а х і н. Зараз, зараз... От які-бо справді. *(Виходить за ним)*.

А н я. Фірса відправили до лікарні?

Я ш а. Я вранці казав. Відправили, напевне.

А н я *(до Єпіходова, що проходить через залу)*. Семене Пантелеймоновичу, довідайтеся, будь ласка, чи відвезли Фірса до лікарні.

Я ш а *(ображено)*. Вранці я казав Єгорові. Чого ж питати по десять раз!

Є п і х о д о в. Довголітнього Фірса, на мою остаточну думку, полагодити вже не можна, йому треба до праотців. А я можу тільки заздрити йому. *(Поклав чемодан на картонку з капелюхом і роздушив)*. Ну, от, звичайно. Так і знав. *(Виходить)*.

Я ш а *(глузливо)*. Двадцять два нещастя...

В а р я *(за дверима)*. Фірса відвезли до лікарні?

А н я. Відвезли.

В а р я. Чого ж листа не взяли до лікаря?

А н я. Так треба навздогін послати... *(Виходить)*.

В а р я *(із сусідньої кімнати)*. Де Яша? Скажіть, мати його прийшла, хоче з ним попрощатись.

Я ш а *(махає рукою)*. Виводять тільки з терпіння.

Д у н я ш а весь час клопочеться біля речей; тепер, коли Яша залишився сам, вона підійшла до нього.

Д у н я ш а. Хоч би поглянули разок, Яшо. Ви од'їжджаєте... Мене покидаєте... *(Плаче й кидається йому на шию)*.

Я ш а. Чого ж плакати? *(П'є шампанське)*. Через шість днів я знову в Парижі. Завтра сядемо на кур'єрський поїзд і покотимо, тільки нас і бачили. Навіть якось не віриться. Вів ля Франс!.. Тут не по мені, не можу жити... нічого не вдієш. Надивився на темноту – годі з мене. *(П'є шампанське)*. Чого ж плакати? Поводьтєся пристойно, тоді не будете плакати.

Д у н я ш а *(пудриться, вдивляючись у люстерко)*. Пришліть із Парижа листа. Я ж бо вас кохала, Яшо, так кохала! Я ніжне створіння, Яшо!

Я ш а. Сюди йдуть. *(Клопочеться біля чемоданів, тихо наспівує)*.

Входять Л ю б о в А н д р і ї в н а, Г а є в, А н я і Ш а р л о т т а І в а н і в н а.

Г а є в. Їхати б уже. Часу небагато залишилось. *(Дивлячись на Яшу)*. Від кого це оселедцем тхне?

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Хвилин через десять давайте вже в екіпажі сідати... *(Оглядає кімнату)*. Прощай, любий доме, старий дідуся. Мине зима, настане весна, а там тебе вже не стане, тебе зламають. Скільки бачили ці стіни! *(Палко цілує дочку)*. Радість моя, ти сяєш, твої оченята грають, як два діаманти. Ти задоволена? Дуже?

А н я. Дуже! Починається нове життя, мамо!

Г а є в *(весело)*. Справді, тепер усе гаразд. До продажу вишневого саду ми всі хвилювались, мучились, а потім, коли питання було вирішене остаточно, безповоротно, всі заспокоїлись, навіть повеселішали. Я банківський служака, тепер я фінансист... жовтого в середину, та й ти, Любо, що не кажи, маєш кращий вигляд, це безперечно.

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Так, з нервами моїми краще, це правда.

Їй подають капелюшок і пальто.

Я сплю добре. Виносьте, Яшо, мої речі. Пора. *(До Ані)*. Дівчинко моя, ми скоро побачимось... Я їду до Парижа, буду там жити на ті гроші, що їх прислала твоя ярославська бабуся на купівлю маєтку, – хай живе бабуся! – а грошей цих вистачить не надовго.

А н я. Ти, мамо, повернешся скоро, скоро... Адже правда? Я підготуюсь, складу іспити в гімназії і потім буду працювати, тобі допомагати. Ми будемо, мамо, разом читати різні книжки... Адже правда? *(Цілує матері руки)*. Ми будемо читати осінніми вечорами, прочитаємо багато книжок, і перед нами розкриється новий, чудовий світ... *(Мріє)*. Мамо, приїжджай...

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Приїду, моє золотко. *(Обіймає дочку)*.

Входить Л о п а х і н. Шарлотта тихо наспівує пісеньку.

Г а є в. Щаслива Шарлотта: співає!

Ш а р л о т т а *(бере клунок, схожий на сповите немовля)*. Моє малятко, люлі, люлі... *(Чути плач дитини: «Уа, уа!..»)*. Цить, мій хороший, мій любий хлопчику. *(«Уа!.. Уа!..»)*. Мені тебе так шкода! *(Кидає клунок на місце)*. То ви, будь ласка, знайдіть мені посаду. Я не можу так.

Л о п а х і н. Знайдемо, Шарлотто Іванівно, не турбуйтеся.

Г а є в. Всі нас кидають. Варя йде зовсім... ми враз стали непотрібні.

Ш а р л о т т а. В місті мені нема де жити. Треба йти... *(Наспівує)*. Все одно...

Входить Пищик.

Л о п а х і н. Чудо природи!..

П и щ и к *(захекавшись)*. Ой, дайте віддихатися... замучився... Мої найшановніші... Води дайте...

Г а є в. По гроші, напевне? Слуга покірний, їду від гріха... *(Виходить)*.

П и щ и к. Давненько не був у вас... найпрекрасніша... *(До Лопакіна)*. Ти тут... радий тебе бачити... величезного розуму людина... візьми... одержуй... *(Подає Лопакіну гроші)*. Чотириста карбованців... буду винен ще вісімсот сорок...

Л о п а х і н *(здивовано знизує плечима)*. Ніби уві сні. Де ж ти взяв?

П и щ и к. Зачекай... Жарко... Подія найнезвичайніша. Приїхали до мене англійці й знайшли в землі якусь білу глину... *(До Любові Андріївни)*. І вам чотириста... прекрасна, дивна... *(Подає гроші)*. Решту потім. *(П'є воду)*. Щойно оце один юнак розповідав у вагоні, ніби

якийсь великий філософ радить стрибати з дахів... «Стрибай!» – каже, і в цьому все завдання. (*Здивовано*). Подумати тільки! Води!..

Л о п а х і н. Що ж це за англійці?

П и щ и к. Здав їм ділянку з глиною на 24 роки... А тепер вибачайте, ніколи... треба гнати далі... Поїду до Знойкова... до Кардамонова... Всім заборгував... (*П'є*). Живіть здорові... В четвер заїду...

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Ми зараз переїздимо до міста, а завтра я за кордон...

П и щ и к. Як? (*Стурбовано*). Чому до міста? То ж то я дивлюсь на меблі... чемодани... Ну, нічого... (*Крізь сльози*). Нічого... Найвеличезнішого розуму люди... ці англійці... Нічого... Будьте щасливі... Хай Бог вам помагає... Нічого... Всьому на цьому світі буває кінець... (*Цілує руку Любові Андріївни*). А почувте, що й мені кінець прийшов, згадайте оцю саму... коняку і скажіть: «Був на світі сякий-такий... Симеонов-Пищик... царство йому небесне»... Прегарна погода... Так... (*Виходить дуже зніяковілий, але одразу ж повертається і каже з порога*). Кланялась вам Дашенька! (*Виходить*).

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Тепер можна і їхати. Їду я з двома клопотами. Перший – це хворий Фірс. (*Поглянувши на годинник*). Ще хвилин п'ять можна...

А н я. Мамо, Фірса вже відправили до лікарні. Яша відправив зранку.

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Друга моя печаль – Варя. Вона звикла рано вставати й працювати, а тепер без роботи вона мов риба без води. Схудла, зблідла і плаче, сердешна... (*Пауза*). Ви це дуже добре знаєте, Єрмолаю Олексійовичу, я мріяла... віддати її за вас, та й з усього було видно, що ви женитесь. (*Шепоче Ані, та киває Шарлотті, і обидві виходять*). Вона кохає вас, вам вона до душі, і не знаю, не знаю, чому це ви ніби обминаєте одне одного. Не розумію!

Л о п а х і н. Я теж, по правді, сам не розумію. Якось чудно все... Якщо є ще час, то я хоч зараз ладен... Скінчимо зразу, і край, а без вас, я почувую, не освідчусь.

Л ю б о в А н д р і ї в н а. І чудесно. Потрібна ж бо тільки одна хвилинка. Я її зараз покличу...

Л о п а х і н. До речі, й шампанське є. (*Поглянувши на скляночки*). Порожні, хтось уже випив.

Яша кашляє.

Це називається вихлестати.

Л ю б о в А н д р і ї в н а (*жваво*). Прекрасно. Ми вийдемо... Яшо, allez! Я покличу її... (*До дверей*). Варю, облиш усе, іди сюди. Іди! (*Виходить з Яшею*).

Л о п а х і н (*поглядає на годинник*). Так... (*Пауза*).

За дверима стриманий сміх, шепіт, нарешиті входить Варя.

В а р я (*довго розглядає речі*). Дивно, ніяк не знайду...

Л о п а х і н. Чого ви шукаєте?

В а р я. Сама пакувала і не пам'ятаю. (*Пауза*).

Л о п а х і н. Куди ж ви тепер, Варваро Михайлівно?

В а р я. Я? До Рагуліних... Домовилась до них господарство доглядати... за економку, чи що.

Л о п а х і н. Це в Яшнево? Верст сімдесят буде. (*Пауза*). От і скінчилось життя в цьому домі...

В а р я (*розглядає речі*). Де ж це... Чи, може, я в скриню запакувала... Так, життя в цьому домі скінчилось... більш уже не буде...

Л о п а х і н. А я в Харків зараз їду... от з цим поїздом. Справ багато. А тут в садібі залишу Єпіходова... Я його найняв.

В а р я. Ну, що ж!

Л о п а х і н. Минулого року, коли пригадаєте, в цю пору сніг уже йшов, а тепер тихо, сонячно. Тільки от холодно... Градусів три морозу.

В а р я. Я не подивилась. (*Пауза*). Та й розбився у нас градусник... (*Пауза*).

Голос у двері з двору: «Єрмолаю Олексійовичу!»

Л о п а х і н (*ніби давно чекав на цей голос*). Зараз! (*Хутко виходить*).

Варя, сидючи на підлозі, поклавши голову на клунок з одежею, тихо ридає. Відчиняються двері, обережно входить Любо в Андріївна.

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Ну що? (*Пауза*). Треба їхати.

В а р я (*вже не плаче, витерла очі*). Так, пора, мамонько. Я до Рагуліних устигну ще сьогодні, аби тільки не спізнитися на поїзд...

Л ю б о в А н д р і ї в н а (*у двері*). Аню, вдягайся!

Входять Аня, потім Гаєв, Шарлотта Іванівна. Гаєв вдягнений у тепле пальто з башиком. Збираються слуги, візники. Біля дверей клопочеться Єпіходов.

Л ю б о в А н д р і ї в н а. Тепер можна і в дорогу!

А н я (*радісно*). В дорогу!

Г а є в. Друзі мої, милі, дорогі друзі мої! Покидаючи назавжди цей дім, чи можу я не сказати, чи можу утриматись, щоб на прощання не висловити ті почуття, які сповнюють тепер усю мою істоту...

А н я (*благально*). Дядю!

В а р я. Дядечку, не треба!

Г а є в (*похмуро*). Дуплетом жовтого в середину... Мовчу...

Входить Трофимов, потім Лопухін.

Трофимов. Що ж, панове, пора їхати!

Лопухін. Єпіходов, моє пальто!

Любов Андріївна. Я посиджу ще одну хвилиночку. Наче я раніше ніколи не бачила, які в цьому будинку стіни, які стелі, і зараз я дивлюсь на них з жадою, з такою ніжною любов'ю...

Гасв. Пам'ятаю, коли мені було шість років, на зелені свята я сидів на цьому вікні і дивився, як батько мій ішов до церкви...

Любов Андріївна. Всі речі забрали?

Лопухін. Здається, все. *(До Єпіходова, надягаючи пальто)*. Ти ж, Єпіходов, гляди, щоб усе було гаразд!

Єпіходов *(говорить хрипким голосом)*. Будьте спокійні, Єрмолаю Олексійовичу!

Лопухін. Що це в тебе такий голос?

Єпіходов. Зараз воду пив, щось проковтнув.

Яша *(з презирством)*. Темнота...

Любов Андріївна. Поїдемо – і тут не залишиться жодної душі...

Лопухін. Аж до весни.

Варя *(висмикує із клунка парасольку, – схоже, ніби вона замірилась; Лопухін удає, ніби злякався)*. Та що це ви... Я й не думала.

Трофимов. Панове, ходімо сідати в екіпажі... Вже пора! Зараз поїзд прийде!

Варя. Петю, ось вони, ваші калоші, біля чемодана. *(Крізь сльози)*. І які вони у вас брудні, старі...

Трофимов *(взуваючи калоші)*. Ходімо, панове!

Гасв *(дуже збентежений, боїться заплакати)*. Поїзд... станція... Круаже в середину, білого дуплетом в кут...

Любов Андріївна. Ходімо!

Лопухін. Всі тут? Нікого там нема? *(Замикає бічні двері ліворуч)*. Тут речі складено, треба замкнути. Ходімо!

Аня. Прощай, доме! Прощай, старе життя!

Трофимов. Здрастуй, нове життя!.. *(Виходить з Анею)*.

Варя оглядає кімнату і, не поспішаючи, виходить. Виходять Яша і Шарлотта з собачкою.

Лопухін. Отже, до весни. Виходьте, панове... До побачення!.. *(Виходить)*.

Любов Андріївна і Гасв залишилися вдвох. Вони ніби чекали на це, кидаються на шию одне одному і ридать стримано, тихо, боячись, щоб їх не почувли.

Гаєв (*у розпачі*). Сестро моя, сестро моя...

Любов Андріївна. О мій милий, мій ніжний, прекрасний сад!.. Моє життя, моя молодість, щастя моє, прощай!.. Прощай!..

Голос Анні (*весело закликаючи*). Мамо!..

Голос Трофимова (*весело, збуджено*). Ау!..

Любов Андріївна. Востаннє поглянути на стіни, на вікна... По цій кімнаті любила походжати покійниця мати.

Гаєв. Сестро моя, сестро моя!..

Голос Анні. Мамо!

Голос Трофимова. Ау!

Любов Андріївна. Ми йдемо!.. (*Виходять*).

Сцена порожня. Чути, як на ключ замикають усі двері, як потім від'їздять екіпажі. Стає тихо. Серед тиші лунає глухий стук сокири по дереву, який звучить самотньо й тоскно. Чути кроки. Із дверей, що праворуч, з'являється Фірс. Він вдягнутий, як завжди, в піджаку і білій жилетці, на ногах капці. Він хворий.

Фірс (*підходить до дверей, торкає за ручку*). Замкнено. Поїхали... (*Сідає на канапу*). Про мене забули... Байдуже... я тут посиджу... А Леонід Андрійович, мабуть, шуби не вдяг, в пальті поїхав... (*Стурбовано зітхає*). Я, бач, не подивився... Молоде-зелене! (*Щось бурмоче, чого не можна зрозуміти*). Життя, бач, промайнуло, ніби й не жив... (*Лягає*). Я полежу... Силоньки, бач, у тебе нема, нічого не залишилось, нічого... Ех, ти... недотепа!.. (*Лежить нерухомо*).

Чути далекий звук, мов з неба, ніби урвалася струна, завмираючий, сумний. Настає тиша, і тільки чути, як далеко в саду сокирою стукотять по дереву.

Завіса.

Переклад П. ПАНЧА

Завдання і запитання для обговорення під час семінарського заняття

1. Знайдіть приклади використання підтексту і прокоментуйте їх. Окрему увагу зверніть на епізод, коли Лопакін має запропонувати Варі вийти за нього заміж.
2. У чому полягає специфіка використання А. Чеховим авторських ремарок?
3. Що таке «ансамблевий принцип» відбору персонажів? Як його реалізовано у 4-й дії?

4. Яким чином проявляються домінуючі риси характеру кожного з персонажів після того, як продано вишневий сад? Чи насправді змінилося їхнє життя?
5. Знайдіть приклади трагікомізму і трагіфарсовості в 4-й дії п'єси «Вишневий сад».
6. Зверніть увагу на діалоги персонажів. За яким принципом їх побудовано?
7. Проілюструйте підхід А. Чехова до організації конфлікту: видима протилежність при захованій схожості. У чому полягає схожість персонажів між собою?
8. Схарактеризуйте образ Лопухіна в 4-й дії п'єси. Яким ви його собі уявляєте?
9. Яким чином втілено в діалогах персонажів та в їхніх вчинках символіку п'єси? Крім образного, зверніть увагу на звуко-символізм.

Література для подальшого читання

1. Катаев В. Б. Постигая «Вишневый сад» [Електронний ресурс] / В. Б. Катаев. – Режим доступу : http://sobolev.franklang.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=109:---q-q&catid=27:2011-02-12-20-10-48&Itemid=9.
2. The Cherry Orchard by A. Chekhov. A Study Guide [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://cummingsstudyguides.net/Guides8/CherryOrch.html>.

Відеоматеріали для перегляду

1. «Вишневый сад» (Театр марионеток) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=vsT1CX9XY0o>.
2. «Вишневый сад» (Малый театр, 1983 год) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=0OrfCvshAS4&feature=related>.
3. «Вишневый сад» (театр Современник, 2006 год) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.youtube.com/watch?v=_BpZPa-5SFQ&feature=related.
4. «Вишневый сад». The Cherry Orchard (к/ф, Частины 1-8) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=gliBny0pjhE> (частина 1).
5. «Вишневый сад» (Марк Захаров, театр Ленком, 2011, SATRip) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ex.ua/view/8138521?r=70665>.

ПРЕДМЕТНО-ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- «Август виконує свій обов'язок» 32
Авторська ремарка 32, 37, 46, 50, 62, 75
«Аглавена і Селізетта» 55
Андерсен, Ганс Крістіан 9, 17
«Андрокл і лев» 33
Беккет, Самуель 18, 29
«Бенкет у Сульхауге» 10
Беньян, Джон 35
Бердяєв, Микола 17
Блок, Олександр 18, 52
Бодлер, Шарль 51
«Бранд» 10-12, 13, 26
«Будинки вдівця» 32
«Будівничий Сольнес» 14, 15-17, 30
Вагнер, Ріхард 29, 51
«Вагнерія» 51
Верлен, Поль 57
Винниченко, Володимир 18
«Витвір мистецтва майбутнього» 51
«Вишневий сад» 73-81, 124-133
«Відкритий фінал» 15, 50
Візев, Теодор де 51
«Візок з яблуками» 33
«Ворог народу» 14
Внутрішня інтрига 7
Гауптман, Герхарт 6, 7, 17, 52
«Гедда Габлер» 14
Гоголь, Микола 66
Гріг, Едвард 12
Грибоєдов, Олександр 66
Грінченко, Борис 18
Джойс, Джеймс 18, 29
«Дика качка» 14
«Дилема лікаря» 33
Дідро, Дені 6
«Дім, де розбиваються серця» 28, 32, 33, 37-39
«Добре зроблена п'єса» 30
«Драма-дискусія» 31

- Дюжарден, Едуард 51
Емерсон, Ральф Уолдо 55
«Ернані» 54
«Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.» 18
Сйтс, Уільям Батлер 29, 52
«Женева» 32
«Жінка з моря» 14
«Життя бджіл» 55
«Життя мурашок» 55
«Залицьяльник» 32
«За часів доброго короля Карла» 33
Зовнішня дія 74
«Золото Рейна» 29
Золя, Еміль 6, 7
Ібсен, Генрік 8-27
«Іванов» 66-67
«Ідеалістичний театр» 52
«Інший острів Джона Булля» 33
«Ірландське питання» 33
«Йун Габріель Боркман» 14
Кавтарадзе, Георгій, 71
Камю, Альбер 18
«Кандіда» 33
«Капітал» 29
Катаєв, Володимир 70
«Катіліна» 9
«Кесар і Галілеянин» 13
«Кетлін, дочка Улієна» 52
«Квінтесенція ібсенізму» 30
«Коли ми, мертві, прокидаємось» 14
Кокні 42
«Комедія кохання» 10
«Корабель» 14
«Краса духовного шлюбу» 55
Кромвель, Олівер 35
Лессінг, Готгольд Ефраїм 6
Леся Українка 18
Лоу, Фредерік 41
«Людина і війна» 33
«Людина і надлюдина» 33
«Ляльковий дім» 21-27, 82-89

Максим Горький 17
«Маленький Ейолф» 14
Малларме, Стефан 51
Манн, Томас 18
Маркс, Карл 29, 33
Метерлінк, Моріс 51-65
Мільтон, Джон 35
«Мільйонери» 33
Міф 41, 50-51, 63
«Міщанська драма» 17
Моклер, Каміль 54
«Моя чарівна леді» 41
«Мудрість і доля» 55
Музичність 51
Музиль, Роберт 18
«Навернення капітана Брассбаунда» 33
«Надто вірогідно, щоб бути добрим» 33
Надсон, Семен 73
«Назад до Мафусаїла» 33
Наполеон Бонапарт 33
Некрасов, Микола 73
Немирович-Данченко, Володимир 68
«Неприємні п'єси» 32, 34
«Непрошена» 54
Ніцше, Фрідріх 18, 30, 33
«Нова драма» 6-7
«Нова жінка у західноєвропейській белетристиці» 18
Новаліс (Фрідріх фон Гарденберг) 55
«Нормани» («Богатирська могила») 91
«Обранець долі» 33
Олесь, Олександр 18
Орест, Михайло 53
Островський, Олександр 66
Парадокс 28, 30, 32, 36-37, 42, 48, 50
Пеладан, Сар 51
«Пелеас і Мелісанда» 54-55
«Пер Гюнт» 12-13
Перро, Шарль 63
«П'єси для пуритан» 33, 35
«Пігмаліон» 41-50, 90-108
Підтекст 26, 67, 74

- «Поетичне мистецтво» 57
«Поживемо-побачимо» 33
«Потаємний храм» 55
«Привиди» 14, 15
«Приємні п'єси» 33
«Природність» 51
«Принцеса Мален» 53-54
«Професія місіс Уоррен» 32, 33-35
Расін, Жан 66
Рейсбрук Прегарний 55
Рембо, Атрю 57, 58
«Росмерсхольм» 14
Сарду, Вікторієн 30
«Свята Іоанна» 33
«Синій Птах» 57-65, 109-123
«Скарб упокорених» 55
Скріб, Ежен 30
«Сліпі» 54
«Смерть Тентажиля» 55
«Союз молоді» 13
«Статичний театр» 55
Станіславський, Костянтин 68, 77
«Стовпи суспільства» 14
Стріндберг, Август 6
«Гам, всередині» 55
«Тисяча й одна ніч» 63
«Театр мовчання» 55
«Театр смерті» 55
«Теплиці» 53
Толстой, Лев 33, 38
Трагікомедія 6, 7, 28, 32, 37, 50
Трагіфарс 26, 73
«Три сестри» 66
«Троянда і Хрест» 52
Уайльд, Оскар 29
«Учень диявола» 33, 35-37
Філософська п'єса-казка 54
Феєрія 58
Франко, Іван 18
«Цезар і Клеопатра» 33
«Чайка» 67-71

Честертон, Гілберт Кіт 30
Чехов, Антон 66-81
Шекспір, Уїльям 9, 33, 66, 69
Шиллер, Фрідріх 9
Шоу, Джордж Бернард 28-50
Шюре, Едуард 51
«Яснобачення» 58

НОТАТКИ

Навчальне видання

Олександр Вікторович Пронкевич

«Нова драма»
кінця XIX — початку XX ст.

*Навчальний посібник
для студентів філологічних факультетів*

Редактор, технічний редактор *С. Куршико*.
Комп'ютерна верстка *М. Шевчук*.
Друк *О. Полівцова*. Фальцовально-палітурні роботи *Ю. Шаповалова*.

Підп. до друку 04.10.2013 р.
Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 8,14. Обл.-вид. арк. 7,54.
Тираж 100 пр. Зам. № 4262.

Видавець і виготовлювач: ЧДУ ім. Петра Могили.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50-03-32, 8 (0512) 76-55-81, e-mail: rector@chdu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3460 від 10.04.2009 р.