

**СЛОВ'ЯНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
І ФОЛЬКЛОРИСТИКА**



М. Г. Соколянський

ДВІ ХУДОЖНІ КОНЦЕПЦІЇ

(КАРЕЛ ЧАПЕК І БЕРНАРД ШОУ)

У липні 1923 р. в лондонському театрі святого Мартіна після прем'єри п'єси Карела Чапека «R. U. R.» (Россумівські універсальні роботи) відбувся публічний диспут, в якому взяли участь кілька видатних діячів англійської культури, в тому числі й Дж. Б. Шоу. В наступному, 1924 р., під час поїздки чеського письменника по Англії, Шоу познайомився з Чапеком і подружився з ним.

Широко відомі рядки з «Англійських листів», де Чапек з великою симпатією описує Шоу; відомі також захоплені оцінки Бернардом Шоу творчості Чапека. Але фактами особистого знайомства та взаємної літературної критики не вичерпується обрана тема.

Сучасні дослідники драми і театру ХХ ст. з повним правом говорять про театр Чапека як про самобутнє та найцікавіше явище мистецтва поряд з театром Шоу, театром Маяковського, театром Брехта. Паралель Чапек — Шоу не можна обійти, коли йдеться про спільні риси драми ХХ ст., про своєрідність передачі ознак часу в творчості різних драматургів першої половини століття, коли аналізуються перспективи розвитку сучасної драми...

* * *

У 1922 р. Чапек написав комедію «Рецепт Макропулоса». Тоді йому лише з анотації була відома «метабіологічна пен-талогія» Бернарда Шоу «Назад до Мафусаїла» (1921 р.). У передмові до своєї п'єси Чапек звертав увагу на спорідненість проблем, поставлених в обох творах, і на те, як по-різному розв'язують проблему довголіття він і Шоу. Чапек немовби передбачав, що критики, говорячи про його інтерес до проблеми довголіття, приписуватимуть йому ідейно-тематичну залежність від Шоу.

Якщо вже наважитись почати розмову про безпосередній вплив Шоу на Чапека або Чапека на Шоу, то можна потрапити в сітку кількох переплетень. Так, в останній частині пенталогії Шоу не можна не відчувати співзвучності з п'єсою «R.U.R.»: варто лише згадати полеміку між Пігмаліоном і Мартеллом про синтез штучної протоплазми та штучних людей, створених Пігмаліоном. Від пенталогії Шоу нитка сюжетних асоціацій тягнеться до «Рецепта Макропулоса». Англійський же дослідник Б. Гескойн вважає, що вплив Шоу, зокрема його п'єси «Назад до Мафусаїла», дуже помітний у творі братів Чапеків «Адам — творець»¹. Ідучи далі, в першій із «Штучних історій» Шоу («Farfetched Fables») можна знайти лейтмотив «Кракатита».

Навряд чи така розмова про «впливи» буде корисною. До того ж, як справедливо зауважує радянський дослідник О. М. Малевич, інтерес Чапека до проблеми довголіття ще в ранній період його творчості вказує на те, що він обрав цю тему незалежно від Шоу.

Відмовляючись від будь-яких спроб шукати в цьому випадку «вплив» одного драматурга на другого, звернемось до об'єктивного розгляду аналогії між «Рецептом Макропулоса» та драмою «Назад до Мафусаїла». Хоч цю аналогію провів сам Чапек, ні дослідники його творчості, ані шоузнавці не розглядали її детально.

На перший погляд здається, що розв'язання проблеми довголіття у двох драматургів діаметрально протилежне: Шоу бачить у довголітті ключ до загального щастя, а Чапек — страшну небезпеку для людства. Але Шоу і Чапек — не просто соціологи, а драматурги, і про розв'язання тієї чи іншої проблеми в їх творах можна говорити лише на підставі художньої структури твору.

* * *

І Шоу, і Чапек у своїх п'єсах уміло використовують фантастику, хоч слід зауважити, що фантастика чеського драматурга за своїм характером різко відрізняється від фантастики англійського сатирика. Останній, як і завжди, намагається науково обґрунтувати свою «рятівну для людства ідею»; цьому науковому обґрунтуванню присвячено передмову до пенталогії та кілька монологів у самій п'єсі. Хоч у постановці проблеми п'єси й відчувається, що автор добре обізнаний з «теорією життєвого пориву» Бергсона і, напевно, перебуває під її впливом, в тексті твору нема навіть згадки про цього вченого. Висловлюючи своє «наукове кредо», Шоу говорить про теорію еволюції Ж.-Б. Ламарка, надаючи їй перевагу перед вченням Чарльза

¹ B. Gaskoigne. Twentieth-Century Drama. Znd., 1963.

Дарвіна. Не вступаючи зараз у наукову полеміку з Шоу, слід визнати, що його знання і серйозне ставлення до вчення Ламарка не викликають сумніву. Коли чеський літературознавець А. Матушка в своїй книзі про Чапека пише: «З Шоу Чапека зближує недооцінка науки...»², йому хочеться заперечити. Це вірно щодо Шоу — автора «Ділеми лікаря» з його мольєрівським ставленням до медицини, але зовсім несправедливо щодо автора драми «Назад до Мафусаїла».

У Чапека в «Рецепті Макропулоса» (ще більш, ніж у п'єсі «R.U.R.») фантастика науково не обґрунтована і має винятково поетичний характер. Утверджуючи свою концепцію, Чапек виходить лише з логіки мистецтва, а не з логіки наукової. І в цьому відношенні Чапек з трьох англійських письменників-сучасників, які мали на нього вплив, ближче стоїть до Честертона, ніж до Уеллса чи Шоу.

Друга принципова відмінність у художній розробці тієї самої проблеми виникає від протилежності задумів обох драматургів. Чапек розвінчує ідею довголіття, розкриваючи її порочність через долю однієї людини — Еліни Макропулос (вона ж — Еллен Мак-Грегор, Емілія Марті тощо). Тут ми зустрічаємося з абсолютною робінзонадою у вирішенні цієї проблеми. А в пенталогії Шоу «Назад до Мафусаїла» йдеться про довголіття для всіх, про соціальне довголіття. На думку Шоу, люди живуть занадто мало і вмирають тоді, коли їхній інтелект тільки визріває. Ось чому вони перетворюють життя в служіння суєті, роблять дурниці, воюють, не дорожать коротеньким життям. Треба продовжити життя хоча б до 300 років, тоді люди зможуть якнайкраще розкрити всі свої невичерпні творчі можливості.

Про це переконливо говорить біолог Конрад Барнебас у другій частині пенталогії. Але хіба не аналогічні думки висловлює архіваріус Вітек — найпривабливіший персонаж у п'єсі Чапека? Ось його слова: «Наділимо кожному людину трьохсотрічним життям. Це буде найвизначніша подія в історії людства, це буде визволення, нове і повне створення людини. Боже мій, як багато встигне зробити людина за 300 років! П'ятдесят років бути дитиною і учнем. П'ятдесят років пізнавати світ і побачити все, що в ньому є. Сто років з користю працювати для загального добра. І ще сто років, пізнавши все, жити розумно, керувати, вчити, бути прикладом. Яким дорогоцінним стало б людське життя, коли б воно тривало триста років! Не було б війн. Не було б огидної боротьби за існування. Не було б страху й егоїзму. Кожна б людина стала благородною, незалежною, досконалою — дійсно дитиною божою, а не виродком. Подаруйте людям життя, справжнє людське життя!»³

² A. Matuška. Cloweck proti skaze. Pokus o Karla Čapka. Slovenský spisovatel, 1963.

³ К. Чапек. Сочинения в пяти томах, т. 3. М., 1958, стор. 260.

Мрія Вітека у Чапека адекватна авторській мрії остільки, оскільки переконання Конрада Барнебаса відбивають авторські надії Шоу. Але якщо Шоу в третій, четвертій і п'ятій частинах п'єси обґрунтовує ідею Барнебаса, демонструючи її втілення в майбутньому житті, то Чапек одразу ж дає зрозуміти, що Вітек — утопіст, і демонструє всю ілюзорність його мрії.

Для чеського драматурга самі по собі слова «життя», «довголіття» нічого не означають, головне — зміст життя, чим буде заповнене це довголіття, хто саме оволодіє секретом його. Який зміст життя Еліни Макропулос — людини, обдарованої природою? У довголітніх людей в четвертій частині пенталогії Шоу найстрашніше прокляття — це «розчарування». А в Чапека все більш ніж трьохсотрічне життя Еліни — суцільне розчарування, животіння людини без близьких і друзів, навіть без дорогих серцю спогадів. Ось чим різко відрізняється довговічна Еліна від її недовговічних суддів.

У Шоу теж зустрічаємо аналогічний контраст у четвертій частині його п'єси, яка має підзаголовок «Трагедія літньої людини». Недовголітня людина потрапляє до країни довголітніх і відчуває себе там іноземцем. Вона не розуміє нічого в їхніх промовах та діях, і для них вона також зовсім чужа.

Отже, ми бачимо принципову різницю між драматургічними манерами фантаста Шоу і фантаста Чапека. Але справа тут не в зовнішній протилежності: у Чапека — довговічна серед недовговічних, у Шоу — навпаки. В «Рецепті Макропулоса» Еліна своєю поведінкою, мовою, звичаями нічим не відрізняється від тих, хто її оточує, лише випадок допомагає нам дізнатись про її незвичайне становище. Фантастика в цій п'єсі Чапека винесена за межі сюжету. Чудо зрине відбулося колись, до початку дії. Під час дії все має цілком звичайний і натуральний вигляд. На сцені не відбувається нічого фантастичного. Про фантастичне лише говориться. Таким чином, п'єсу побудовано в одному аспекті, в одному плані.

У Шоу фантастика характерна і для багатьох подій, що відбуваються на сцені (тут необхідно зауважити, що «Назад до Мафусаїла» — це не стільки п'єса для театру, скільки п'єса для читання). Якщо в дещо аналогічній за проблематикою його п'єсі — «Людина і надлюдина» (1903 р.) — широко відома «Сцена у пеклі» є лише сном реальних героїв, то тут уже в першій частині діють біблійні персонажі, а в третій, четвертій і п'ятій — поруч із звичайними подіями відбуваються й фантастичні; фантастичне поступово навіть витісняє звичайне. У п'єсі англійського драматурга два плани, фантастичне і реальне співіснують: у цьому своєрідно виявляється «подвійний аспект» драматургії Шоу, про який уже писалося в радянському літературознавстві. Цей «асpekt» можна помітити й у діалогах-дискусіях. Досить згадати співставлення в другій частині пенталогії

реальної теорії раціонального харчування І. І. Мечникова і фантастичної ідеї «Євангелія братів Барнебас».

Мета п'єси Шоу (про це він відверто пише в передмові до неї) — художньо обґрунтувати справедливість і навіть життєвість ідеї довголіття. Перед Чапеком таке завдання не стояло. Він використовує ідею довголіття, щоб по-новому подивитись на деякі проблеми сучасності; фантастика заради фантастики, на думку Чапека, художньо безплідна. Життя не варто продовжувати для таких людей, як Грегор, Прус, Гаук, нема потреби в довгому животінні таких, як Еліна. Подібно до свого старшого сучасника Шоу, Чапек містифікує читача, говорячи про свій «оптимізм» у короткій передмові до п'єси. Життя людини в існуючому суспільстві досить-таки погане — це переконливо доведено у комедії чеського драматурга.

До речі, кілька зауважень про жанр чапеківської п'єси. За визначенням самого автора це — комедія. Але це не «чиста», розважальна комедія; Чапек, як і Шоу, не визнавав такої драматургії. Прагнення якнайповніше відобразити життя приводить Чапека до стирання традиційної жанрової межі. І тут він наближається до великих драматургів різних часів і в тому числі до Шоу, який вважав природним введення комічних елементів до трагедії і трагізму — до комедії. У своїй статті «Хто ж такий Толстой — трагік чи комедіограф?» (1921 р.) великий англійський драматург протестував проти «популярного визначення трагедії як важкої драми, в якій усі гинуть в останньому акті, і комедії як легкої драми, в якій усі одружуються в останньому акті»⁴. Для Шоу «вища» комедія — це комедія з серйозною проблематикою і навіть з елементами трагізму.

За прикладом далеко ходити не треба, досить згадати пенталогію, про яку йдеться у нашій статті. Мабуть, найбільш ексцентричною, найбільш насиченою комічними ефектами є четверта частина — «Трагедія літньої людини». Це справді трагедія, незважаючи на комізм багатьох ситуацій, і ця трагедія багато над чим змушує задуматись. І в комедії «Рецепт Макропулоса» Чапека теж немало трагічного, у подіях, що відбуваються. Згадаймо хоча б смерть юного Янека і шире горе Кристинки. А фігура самої Еліни Макропулос хіба комічна? Отже, у ставленні до комедії, її жанрових ознак та суспільних завдань у чеського і англійського драматургів багато спільного.

В епілозі до «Рецепта Макропулоса» драматург загострює увагу на різному ставленні своїх персонажів як до самого рецепта, так і до можливості здобути довголіття. Цей сюжетний хід дає змогу Чапеку ще більше індивідуалізувати характери, повніше обґрунтувати своє рішення проблеми. Найбільш гуманістичні погляди Вітека, але Вітек — утопіст, він відривається

⁴ B. Shaw. The Works. Lnd. Constable and C^oltd., v. 29, стр. 274.

від соціального ґрунту, і тільки адвокат Коленатий повертає його на цей ґрунт. Реакція Гаука — це реакція торгівця, ускладнена старечим маразмом. Грегор виявляє дворянську чванливість, пропонує вирішити справу з кастових позицій.

Ставлення Пруса до рецепта довголіття дещо складніше. Прус — ніцшеанець, але не в «чистому виді», він — послідовник пізніших інтерпретаторів філософії Ніцше. Прус вимагає довголіття тільки для «сильних людей», доля інших його не цікавить. Розуміючи всю суб'єктивність концепції Пруса, автор не маскує свого негативного ставлення до неї. Саме тут (і в деяких інших творах) можна шукати початок шляху Чапека-антифашиста — автора п'єс «Біла хвороба» і «Мати», роману «Війна з саламандрами».

У Шоу герої теж не однаково ставляться до ідеї довголіття. Навіть брати Барнебас сприймають її не зовсім адекватно. Франклін підтримує ідею від щирого серця, хоч для нього ще мають значення деякі умовності, на які не звертає уваги Конрад — автор теорії. Покоївка і куховарка ставляться до неї з ширим практицизмом простої людини. Сєві, дочка Франкліна, підтримує «Євангеліє братів Барнебас» з юнацьким вогником, але глибоко не вникає в його суть. Молодий священник Хеслам так і лишається на невизначеній позиції щодо цієї теорії.

Дуже цікаво те, як реагують на ідею братів Барнебас політичні діячі Льюбен і Джойс Бердж. Старий Льюбен готовий одразу ж відмахнутись від неї, тоді як Бердж запалюється бажанням використати цю теорію в суто політичних інтересах. І, нарешті, обидва припускають можливість довголіття для політичних діячів, для тих, хто знаходиться на горі суспільної драбинки, але аж ніяк не для всіх людей. У цій позиції представники «діаметрально протилежних» сторін цілком сходяться.

Хоч би як намагався Шоу відійти до фантастично-наукової аргументації, все ж він дуже часто говорить про проблеми сучасності. В другій частині його драми є навіть персонажі, які мали реальних історичних прототипів. Прототипами демагогів Льюбена і Джойса Берджа були англійські державні діячі Асквіт і Ллойд Джордж. Взагалі другий акт у Шоу найбільше публіцистично насичений; у Чапека таким є епілог до «Рецепта Макропулоса», до речі, дуже цікавий своїм рішенням. В цьому епілозі дійові особи влаштовують своєрідний суд над Еліною Макропулос. Цей суд — не що інше, як спектакль: Коленатий, Прус, Грегор та ін. по суті грають у суд. Так виникає «театр у театрі», «внутрішній театр». Це прийом, який так любив Шоу. Подібний «внутрішній театр» ми бачимо і в його п'єсах «Людина року», «Поживемо — побачимо», «Учень диявола» (правда, тут він дещо обумовлений традиціями мелодрами), і, нарешті, в чистому вигляді в «Першій п'єсі Фанні».

Ініціатором проведення цього суду, його інсценізатором у Ча-

пека виступає адвокат Коленатий — між іншим, персонаж, що немовби вийшов з п'єси Шоу. Це герой, який розмовляє, а не діє, і характер його виявляється не у вчинках, а в розмовах; він близький до героїв Шоу типу Джона Таннера не тільки тим, що він — режисер цього «внутрішнього театру», а й своєю пристрасстю до вербальних парадоксів, наприклад: «Я кишеньковий і міжнародний злодій. Власне кажучи, я... Арсен Люпен»⁵.

Чапек навмисне робить фантастику «підґрунтям» публіцистики. Це характерно і для п'єси «R.U.R.» (та й для п'єс, що були написані після «Рецепта Макропулоса»), що вдало підмітив Шоу. Виступаючи на публічному диспуті після прем'єри «R.U.R.» в Лондоні, Шоу, захоплений п'єсою, назвав увесь зал «роботами» і дав своє, цілком сучасне і почасти філософське трактування поняття «робот».

У драмі Шоу «Назад до Мафусаїла» фантастика, здавалося б, служить іншій меті, але й тут у багатьох місцях ми бачимо введення фантастики в реальне життя, чим підсилюється ефективність критичної розмови про сучасність. Навіть у трьох останніх частинах пенталогії, дія яких відбувається в фантастичному майбутньому, Шоу знаходить можливість судити буржуазну дійсність, ніби оглядаючись назад. Такий же ретроспективний підхід до сучасності характерний і для п'єс Чапека: не тільки для пізнішої, двопланової «Матері», але й для однопланової драми «R.U.R.».

Чеський дослідник Йозеф Бранжовський — автор книги «Карел Чапек. Світогляд та майстерність» вважає, що «Рецепт Макропулоса» — це прояв глибокої, буржуазної за соціальною природою кризи в світогляді Чапека⁶. З цією думкою важко повністю погодитись, як важко прийняти абсолютно серйозно власну заяву Чапека про його «оптимізм» (з передмови до комедії). Знаходити в «Рецепті Макропулоса» примирення Чапека з існуючими життєвими канонами — це значить приписувати соціальний характер тим заявам, які мають виключно біологічний зміст. Дуже вже добре видно критичне начало п'єси, щоб можна було приписати її авторові примиренську позицію. Більше того: в підтексті епілога є, на наш погляд, думка про необхідність змінити таке життя, яке немає смислу продовжувати, і, оскільки рецепт Макропулоса поки що не допоможе, ці зміни повинні мати соціальний характер.

Але ця думка лише накреслена легкими штрихами і, на відміну від Шоу, Чапек не шукає ніяких конкретних шляхів виходу. Так, людство ще недостойне мати трьохсотрічне життя одного покоління, але рішення Крестинки спалити рецепт Макропулоса не ставить крапки саме на цій філософській думці. Відштовхуючись від авторської ідеї, інтелектуальний глядач або

⁵ К. Чапек. Сочинения в пяти томах, т. 3, стор. 245.

⁶ J. Branžovský. Karel Čapek, světovy názor a umění. Praha, 1963.

читач неодмінно замислиться над майбутнім, коли продовження віку людини з мрії перетвориться в реальну можливість, замислиться над структурою суспільства, члени якого будуть гідними довголіття.

Власне, й Шоу, зберігаючи незламну віру в майбутнє, не ставить крапки на своєму утопічному варіанті, яким закінчується остання частина пенталогії. Люди 31 920 року, яких ми бачимо в п'ятій частині, озаглавленій «Там, де зупиняється думка», ще далеко не ідеал автора. І в цьому відчуття одна з найхарактерніших рис «парадоксального белетриста Шоу», як влучно назвав його Ф. Енгельс. Дуже часто, намагаючись розшукати якийсь конкретний шлях, конкретні методи розв'язання всіляких протиріч і виявляючи в таких випадках максимум наївності, Шоу, разом з тим, лишається великим скептиком, борцем проти ілюзій. Навіть у дещо наївній (щодо основної філософської концепції) п'есі «Назад до Мафусаїла» іноді можна впізнати автора «Майора Барбари» (1905 р.).

В останньому творі драматург блискуче зриває «всі і всілякі маски», демонструючи цілковиту безпорадність і безрезультатність діяльності Армії Спасіння, яка є мізерною перед силою «фабриканта смерті» мільйонера Андершафта. До речі, й у Чапека в «R.U.R.», є щось аналогічне: гігантський концерт по виробництву роботів Россума і численні філантропічні організації, подібні до Ліги Гуманності, від імені якої приїжджає Гелена, Нелюдський, жорстокий характер цього концерта майстерно прикривається зовнішньою благопристойністю: чистотою міста, взаємною ввічливістю людей і роботів тощо. Як це нагадує гарні умови життя і праці на заводах Андершафта! А слова директора Фаббрі: «Прошу вас, міс, запишіть нас усіх до членів-кореспондентів, до дійсних членів, до членів-засновників цієї Вашої Ліги»⁷, — перегукуються з рішенням Андершафта фінансувати Армію Спасіння. Адже подібні Ліги Гуманності, Армії Спасіння — зовсім не страшні вороги для промислових магнатів Домінів і Андершафтів.

Незважаючи на деяку наївність провідної ідеї твору, в полоні ілюзій не лишається і Шоу — автор п'еси «Назад до Мафусаїла». Варто порівняти четверту і п'яту частини твору, щоб переконатися в цьому. Довголітні люди, які діють у «Трагедії літньої людини», значно більше приваблюють читача, ніж люди 31 920 року, що їх зображено у п'ятій частині. Останні аж ніяк не відповідають авторському ідеалу. По суті Шоу в п'ятій дії сам сміється над втіленням своєї творчої утопічної думки. Але й тут англійський сатирик лишається оптимістом: п'еса закінчується сповненими віри й надії словами Ліліт: «Попереду щось буде».

⁷ К. Чапек. Сочинения в пяти томах, т. 3, стор. 113.

Саме цей оптимістичний лад п'еси, її антифілістерський, антибуржуазний і антивоєнний (згадаймо Каїна з першої частини) пафос є найсильнішим моментом пенталогії і визначає художній досягнення її автора. І мабуть, тим, що в «Рецепті Макропулоса» домінують ті ж самі настрої, можна пояснити близькість двох, здавалось би, дуже різних за арсеналом драматургічних прийомів художників.

Адже п'еси Чапека, як і твори Шоу, належать, безумовно, до явищ «нової драми». У Чапека і Шоу помітне місце в їх п'есах посіла дискусія, яка часто переходить у філософську полеміку; в обох драматургів твір немислимий без серйозного глибокого конфлікту, який і визначає викривальну силу драми; нарешті, обидва письменники не хочуть у своїх п'есах підказувати глядачеві свої рішення, лишаючи йому можливість самостійно поміркувати над тими чи іншими проблемами. І те, що в обох драматургів основна проблема, концепція визначає, як правило, весь розвиток дії у п'есі, не приводить до схематизму, обмеженості. Свобода від обмежень скрізь — у виборі теми, героя, жанру, часу і місця дії тощо — ось принцип, властивий обом митцям. Це помітив у Шоу і Чапек, говорячи про свого англійського друга: «Його вважають циніком або філософом, глумильником або пуританином, але він занадто дух, щоб на його гранях не яскріла нестримна свобода...»⁸

Теза про те, що критичний аналіз сучасності, публіцистичність — це спільна риса обох драматургів, може викликати заперечення критиків певної орієнтації. Мабуть, ніхто не наважиться заперечувати публіцистичний характер творів Шоу, який ще в 1898 р. писав у передмові до книги «Здорове мистецтво» («Sanity of Art»), що «вся велика література — публіцистична»⁹. Але щодо Чапека, то на Заході вже стали традиційними марні спроби показати його мирним філософом, далеким від життєвих боїв. Різку відсіч цим спробам дав свого часу Юліус Фучік, який писав, що Чапек «став бойовим символом для тих людей, на яких він не розраховував...»¹⁰.

Безумовно, чапеківські п'еси «R.U.R.» і «Рецепт Макропулоса», «Біла хвороба» і «Мати» публіцистичні в найвищому розумінні цього слова, як публіцистичні «Свята Жанна» і «Візок з яблуками», «Гірко, але правда» і «Женева» Бернарда Шоу. І якими б не були своєрідними драматургічними манерами Шоу і Чапека, їх місце — в одному великому таборі боротьби за прогрес, за творення, проти сил руйнування й занепаду.

⁸ К. Чапек. *Ratolest a vavříň*. Praha, 1947, стор. 80.

⁹ B. Shaw. *The Works*, v. 19, стор. 295.

¹⁰ Ю. Фучік. Статті-написи. ДЛВ, К., 1952, стор. 200.