

СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ ФАБУЛИ А. МЕРДОК „ЧОРНИЙ ПРИНЦ”

Розглянуто зразок драматургічної автоінтерпретації відомого роману Айріс Мердок „Чорний принц” в аспекті жанрово-родової конверсії. Особливу увагу приділено структурній організації драматургічної стратегії діалогу, специфіці його експресивної природи, питанню рецептивного потенціалу сценічного втілення фабули.

Ключові слова: Мердок, жанрово-родова конверсія, діалог, драма, драматичний/епічний діалог, репліка, герой.

На відміну від романних текстів Айріс Мердок, справедливо віднесених Н.Х. Копистянською внаслідок їх багаторівневої структури до „творів із поліретроспективною побудовою” [4, с. 165], драматична спадщина цієї англійської письменниці демонструє іншу своєрідність. Це питання досі не висвітлювалося в літературознавчих колах. Відомо, що А. Мердок написала близько десяти п’єс (зокрема такі, як „Відрубана голова” (1964), „Італійка” (1969), „Слуги та сніг” (1973), „Акастос: Два платонівських діалоги” (1986), „Чорний принц” (1987), „Мистецтво та ерос” (1980). Назви їхні збігаються з назвами її романів, відстань між окремим романом та п’єсою у написанні, як правило, не перебільшує чотирьох років [див.: 16, р. 670-671]. В одному зі своїх інтерв’ю 1985 р. письменниця назвала написання романів справою, яка руйнує зв’язок із людьми та прирікає автора на самотність. „Ось чому, зізнавалася вона, часом мені так хочеться писати для театру: там у тебе завжди є товариство!” [цит. за: 8, с. 1]. Виявляється, отож, що написавши певний роман, А. Мердок навздогін пише й п’єсу. Відомим стало й таке: письменниця не дозволяла публікувати п’єси до постановки їх на сцені (П. Конрад стверджував, що вона звернулася до видавництва Чатто із проханням не друкувати її п’єс до постановки їх на сцені [16, с. 531]). Очевидно, авторка бажала, щоби спочатку п’єса „пережила своє сценічне життя”, а вже згодом була рецептована як текст. За зауваженням Е. Бентлі, „самі по собі події ще не мають драматичності. Вони набувають драматичності, тільки будучи побаченими очима глядача” [1, с. 7]. Англійський теоретик М. Бредбері слушно підкреслював, що однією з характерних рис поезики А. Мердок є гра із стереотипами читацького сприйняття, в якій відбувається безпосередній зв’язок внутрішнього світу читача та автора [15, с. 28].

Порівняємо нижче один випадок жанрово-родової конверсії з мердоківського досвіду – сюжет „Чорного принца”, сценічна історія якого вийшла за межі своєї країни. Прем’єра п’єси за такою назвою, інсценізована самою письменницею, відбулася в лондонському Театрі Елдвіч (1989 р.). Англійський глядач був вражений тим, що головний

герой Бредлі Пірсон залишився живим, на відміну від романної версії [16, с. 531]. Цей момент потребує пояснення: інверсія типу драматичної розв'язки (на користь героя) буквально означає припустимість принципової зміни жанрової матриці твору. Симптоматично також, що у 2001 р. за романом „Чорний принц” було знято фільм [14, с. 5]. Згодом, у жовтні 2002 р. „Чорний принц” з'явився навіть у російській сценічній версії Романа Козака (московський театр ім. О. Пушкіна) [14, с. 1]. Очевидно, маємо цікавий, казуальний випадок, який вимагає дослідницької уваги.

А. Мердок природою була обдарована „надзвичайним театральним талантом”. Про це говорив П. Рамсей, з яким її співпраця в руслі театального мистецтва тривала багато років [див. про це: 16, с. 530]. Отож її намагання втілити роман у сценічну форму цілком зрозуміле. Протилежні за жанром п'єса та роман „Чорний принц” органічно зчіплені, оскільки драма становить фундамент роману, хоча вони існують як окремі твори у різних жанрово-родових площинах. Ф. Локсїй у передмові до роману „Чорний принц” відверто називає роман драмою. „Я також, – пише він, – є тим „люб'язним другом” й таке інше, звертання до якого зустрічаються тут і там на її сторінках. Але я не належу до дійових осіб *драми* (курсив наш. – Н.З.)” [9, с. 1]. Паралельно, вже у „передмові” персонажа Бредлі Пірсона також йдеться про *драму*, якою він визначає не твір, а, звичайно, життєву ситуацію, що висвітлюється у ньому: „...я намагався бути мудрим та говорити правду, як я її розумію, не тільки про поверхневі „цікаві” аспекти цієї *драми*” [9, с. 2] (тут і далі переклад з англ. наш. – Н.З.). У цій „передмові” головний герой неодноразово називає твір коли „драматичною повістю”, коли „жорстокою драмою” [9, с. 3]. Зокрема, за справедливим спостереженням Н.А. Малишевської, романи А. Мердок уподібнюються п'єсам, дія – театральному спектаклю, де „усі без винятку персонажі грають ті чи інші ролі” [6, с. 28]. Отже, гра в романах А. Мердок є основним діючим багатовекторним елементом, драматичним втіленням реальності.

Таким чином, для героїв роману „Чорний принц” та п'єси гра, разом із способом пристосування до обставин життя, стає сутнісною ознакою. Прикладом цього може бути епізод, де підлабузник Френсіс, брат колишньої дружини Бредлі Пірсона, намагається витягнути з родича гроші, натхненно „розігруючи” великі почуття: „Бред, я завжди вам симпатизував, хотів з вами зустрітися, я в захваті від вас, я читав вашу книгу...” [9, с. 10], хоча головний герой досі не був автором жодної книги. Цей персонаж мовби одягає „маску”, щоб „приховати обличчя і, таким чином, людську природу” [12, с. 343], та подоба доброго швагра абсолютно протилежна його реальному обличчю. Парадокс полягає у тому, що таке крутіське реагування героя на ситуацію чи обставини є водночас його справжньою сутністю, маска „зрослася з його справжнім обличчям” [12, с. 343]. Сучасна дослідниця А.А. Матійчак, прямуючи у цьому за Є.М. Мелетинським, визначає природу мердоківської *Маски* через „суперечливість несвідомих проявів індивідуального начала душі”, підкресливши, зокрема, що прояв цього індивідуального начала

„відбувається насамперед через стихійне, фатальне любовне почуття до унікального об'єкта” [7, с. 187]. На підсвідомому рівні формується „першопочаток” маски, задатки особистості героя, які становлять її природу й у певних життєвих обставинах проявляються через почуття. Отже, існування драматичного елемента в романі може бути аргументоване поведінкою героїв, кожний з яких намагається за допомогою гри та „маски” утвердити своє місце у житті.

Порівняння різножанрових версій фабули „Чорний принц” породжує ряд питань, розв'язання яких виявляє специфіку структурної організації тексту як означеної даності. Наївний читач може й не помітити різниці між романом „Чорний принц” та його драматургічною версією. Одні й ті ж самі герої, події, один і той самий конфлікт, навіть окремі фрази діалогів роману та репліки драми збігаються, хоча розв'язка здійснюється по-різному.

Розглянемо, як інсценується фрагмент роману: сварка персонажу Арнольда Бафіна, плодовитого письменника, з його розлютованою дружиною з приводу образливого зображення жінок у його книгах. Принижена Рейчел жене геть з очей свого чоловіка:

У п'єсі	У романі
<i>Рейчел:</i> Я ніколи його не пробачу, ніколи, ніколи, навіть якщо він решту свого життя буде повзати біля моїх ніг. Він потопати буде, я пальцем не поворохну [10, с. 3].	– Я ніколи не пробачу його. Ви будете моїм свідком. Ніколи не пробачу. Ніколи. Ніколи! Нехай хоч двадцять років простоїть переді мною на колінах. Потопати буде, я пальцем не поворохну [9, с. 18].

Очевидна не тільки схожість на текстуальному рівні діалогу роману та драми, а й відсутність деяких його елементів у п'єсі та їхня наявність у романі. Репліки „Ви будете моїм свідком” у п'єсі немає. У романі її роль уточнююча, це звертання Рейчел до головного героя. Відсутність такого уточнення у драмі можна пояснити вимогливістю структури драми, але на сцені таке звертання буде показано грою акторів, де емоційний настрій породжується самою ситуацією сценічного ефекту „присутності”. Репліка „Нехай хоч двадцять років простоїть переді мною на колінах” відіграє роль емоційного настрою в романі, але автор переробляє її на більш емоційно-спонтанне „він решту свого життя буде повзати біля моїх ніг”. Ця трансформована репліка у даному разі не тільки псує благородство об'єкта жіночого гніву, але й знімає грим із самої Рейчел. Таким чином, як роман, так і драма, маючи, на перший погляд, багато спільного, на рівні окремих чинників виявляють певну мінливість.

Початок роману „Чорний принц”, відповідно до свого експозиційного завдання, розповідає про минуле і в цілому вирізняється розгорнутими передмовами „видавця”, а за ним і самого Бредлі Пірсона, звідси читач довідується про події, що заклали основу сюжеттики. Цим самим рецепцію переведено із площини минулого у площину теперішніх подій. У сценічній версії початок виглядає інакше. Тут експозиція має дещо інший ракурс, субституцією романних передмов стають лише дві фрази: „Вітальня в квартирі Бредлі Пірсона. Валізи зібрані для від'їзду.

Бредлі наспівує веселу пісеньку” [10, с. 5]. Така структурна особливість породжується реальністю сцени, де, за словами В.С. Красногорова, „дія відбувається в ній саме „тепер”, завжди на очах у глядача (навіть якщо ми читаємо драму в себе вдома, однаково вона розгортається перед нами в нашому тотальному уявленні)” [5, с. 11]. Аксиоматично, що драма повинна створити у читача „емоційний ефект безпосереднього бачення” [там само, с. 4]. Звідси, дія в драмі репрезентує минулі події як такі, що ніби відбуваються в теперішній момент, створюючи на рецептивному рівні ефект безпосереднього бачення дійсності [там само, с. 11].

Відмінність п'єси від роману, як відомо, полягає у відсутності оповідача, який у романному тексті сам осмислює події та їхні наслідки. Рефлексії головного персонажа „Чорного принца” про самотність та відлюдницьке бажання втекти, присвятити себе виключно мистецтву в романі й вимовляє оповідач. В драмі між реципієнтом та подією немає такого посередника. Підкреслюється „тісний зв'язок читача та драматичних подій, і навпаки”, оскільки, за словами дослідника, „для неї характерне більш тісне спілкування з читачем, розраховане на зворотний зв'язок, що вимагає від нас мислення, оцінки, судження, вибору, психологічної перенесеності самого себе на місце різних діючих осіб, тобто перенесення на себе (певною мірою, звичайно) тих функцій, які в епосі реалізує сам автор” [5, с. 2]. На відмінності драматургічного та епічного творів (не заперечуючи багатьох їх спільних рис) наполягають усі письменники, що мають відповідний мердоківському досвід. Так, Ю. Едліс у літературно-критичному есе („Записки недотепы: Размышления Post factum”) зазначає таке: „І у прозі, звичайно, доводиться „вигадувати” – і сюжет, і персонажів, і деталі, але дистанція між матеріалом та його художньою реалізацією, між прототипом та персонажем коротша (в романі), ніж у драмі” [цит. за: 5, с. 11]. Дослідниками особливо підкреслюється той момент, що сприйняття драми вимагає напруженіших зусиль як від читача, так і від глядача. Драма не вдається до деталізації, описів зовнішності героїв, епічних пояснень, через що „в ній більше внутрішньої свободи” [12, с. 10], тоді як романний текст функціонально оперує саме вищезгаданими чинниками. Проте драматичний та епічний твір відрізняються не тільки своєю зовнішньою структурою, але й емоційним навантаженням тексту. Незважаючи на відмінності, існує багато спільного, адже драма, як прийнято вважати, є джерелом епосу, його основою, „стислим викладом роману” [5, с. 8]. Останнє зауваження у випадку досвіду А. Мердок все ж не спрацьовує, скільки ми маємо випадок протилежної у креативному вимірі послідовності.

Архітектонічно п'єса „Чорний принц” складається з двох дій, поділених на картини. Ремарки в п'єсі зведені до мінімуму, що дозволяє читачу вільно моделювати власний рецептивний образ текстової цілості. В однойменному романі наявні довгі ліричні відступи, роздуми, коментарі; вони орієнтують реципієнта на виключно імпліцитне прочитання роману, звужують можливий інваріантний діапазон тексту. Однак відсутність будь-яких маркерів у драматичному тексті А. Мердок

не випадкова: цим самим письменниця підштовхує аудиторію (читацьку, глядацьку) до активної реакції на заданий текст до резонансного сприйняття, співпраці з автором.

Слід враховувати, що важливу роль у сприйнятті сценічної версії п'єси закономірно відіграє режисерська постановка та акторська майстерність. Це зумовлено тим, що театр пропонує власне бачення і висвітлення драматургічного задуму. Фігуруючи „посередником” між глядачем і автором, актор раз у раз презентує якісно новий образ, цим самим створюючи нове рецептивне коло можливих інтерпретацій. Кожний глядач сприйматиме п'єсу відповідно до власної компетентності, точки зору, яка вже сформована досвідом, розумом, здатністю сприймати чи уявляти. Усвідомлюючи відмінність сприйняття драматичного твору між глядачем і читачем, необхідно враховувати індивідуальні рецептивні особливості кожної людини, а також вплив на рецепцію часового й просторового фактору, оскільки за будь-яких умов „сприйняття одного й того ж самого твору не може бути двічі одним і тим же, точно так само, як не можна двічі адекватно втілити в образ ту саму ідею” [13, с. 68]. Рецепція „Чорного принца” англійським глядачем (лондонська постановка 1970 р.), за свідченням П. Конраді, зазнала „повного провалу” [15, с. 478], натомість російський глядач привітав постановку п'єси [14, с. 6]. Тобто процес сприйняття творчого матеріалу публікою завжди демонструє характерні відмінності, що, безперечно, мають бути враховані автором, коли він переводить фабулу з однієї жанрово-родової форми в іншу, як це спостерігається в нашому випадку. Генетично спільні за сюжетикою роман та п'єса „Чорний принц” ставлять низку запитань, пов'язаних із внутрішньою організацією фабули твору. У п'єсі „Чорний принц” події розгортаються швидко, кожна сцена є ніби „поєдинком” головного героя Бредлі Пірсона. Він постійно перебуває у стані напруження та боротьби, хоча постійно намагається знайти спокій, втекти від усіх оточуючих. Зокрема, стрімко розгортається самий початок подій: приїзд колишньої дружини, сварка колеги та друга Арнольда, розлучення сестри, що стало причиною її самогубства, все ніби нитками прив'язується до головного героя. Він як у павутині борсається, але вона стає дедалі цікавішою. Розгортання драматургічного тексту ведеться послідовно від того моменту, як Френсіс постукав у двері. Клубок подій нарощується із кожною реплікою аж до самої розв'язки, де головний герой представляє свою книгу. Спонтанне наростання епізодів, їх конфліктна напруга та різкий спад (розв'язка) – така драматична динаміка п'єси „Чорний принц”.

Подібний драматичний тонус присутній також у романі, але рецептивна напруга врівноважується роздумами, відступами головного героя, тоді як специфіка драматичного роду літератури полягає у відсутності авторських відступів [8, с. 245]. Таким чином, діалоги та монологи в драмі функціонально виконують особливе смислове навантаження, слугуючи не тільки засобом самовираження, самохарактеристики героїв, але й беручи на себе ряд інших важливих функцій – сюжетних, композиційних, портретно-образних, передають обстановку та події, думки, переживання персонажів тексту.

Як відомо, основна роль у драмі відводиться діалогу, який визнається особливою формою існування цього літературного роду [11, с. 244]. Підкреслюється, що саме він „характеризує також умови, обставини, в яких відбувається дія, та внутрішній стан героїв” [там само]. Хоча діалог справедливо називається формою мислення драматурга, проте, водночас він також „дає простір для імпровізації, виявлення підтексту” [11, с. 245], тобто діалог стає домінантою драматичного роду, адаптується до мислення самого драматурга. Сильною стороною драматичного діалогу можуть бути навіть паузи, які у цьому разі виконують також свою специфічну функцію. Особливістю його функціонування у драмі є підсилене формально-змістове навантаження, тоді як в епосі розповідь автора діалогами лишень доповнюється.

Важливий і той факт, що самі фрази діалогу короткі, не втрачають глибокого змісту пратексту. Репліка *Арнольда* „Френсіс, мій старий добрий друг, ти завжди там, де щось відбувається” [10, с. 10] показує нам, що Френсіс добре знайомий з Арнольдом, завжди готовий прийти на допомогу, підтримати у важку хвилину. Сам зміст, а не „епічний обсяг” репліки характеризують героя – це одна з характерних рис драматичних творів А. Мердок. Закладене у словах поєднує в собі разом інформативний і психологічний шари, тим самим вказуючи на складність драматичної техніки як такої, де „кожне слово, кожна строфа завжди мають двояку наповненість, переслідують подвійну ціль, завжди розв’язують одночасно дві задачі – літературну та сценічну” [6, с. 8]. Не тільки словом характеризують себе персонажі драми, але й сама драматургічна форма розкриває персонажів через їхні вчинки [6, с. 9]. Так, Бредлі Пірсон прийшов на допомогу своєму другові, це характеризує його як добру безкорисливу людину (хоча за це він і поплатився своїм життям). Рейчел, дружина арнольдового друга Бредлі, нещасна жінка, у фіналі п’єси не зовсім справедливо звинувачує Бредлі у вбивстві, хоча той лише намагався допомогти. Цей вчинок характеризує цю героїню корисливою та боязкою істотою, що не знаходить у собі сили визнати власну провину (через психологічну ситуацію, що склалася) у смерті чоловіка. Отже, представлення персонажів у п’єсі, з одного боку, відбувається не тільки через діалог, а й через дії самих героїв, з іншого – драма сама дає їм оцінку за їхніми ж вчинками.

Специфіка жанрово-родової адаптації епічної фабули роману А. Мердок „Чорний принц”, втілена письменницею у драматичній інтерпретації, полягає у продуктивному зближенні епічного та драматичного начал сюжетики. Драматична та епічна форми діалогу, внаслідок своєї специфічної експресивності та рецептивної потужності, у створенні різноманітних за своєю жанрово-родовою природою форм відповідно перебирають на себе й різні функції. Існування жанрово-полярних творів у межах творчого досвіду конкретного митця, які взаємодоповнюють один одного, свідчить про те, що постійно діюча міждорова та жанрова конвергенція є значущою та постійною ознакою жанротворчого процесу, його важливим ресурсом.

2. *Зайцева И.П.* Поэтика современного драматургического дискурса: Монография. – М.: Прометей, 2002. – 252 с.
3. *Катышева Дж.* Вопросы теории драмы. Действие, композиция, жанр. – СПб.: СПбГУП, 2001. – 208 с.
4. *Копистянська Н.Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
5. *Красногоров В.С.* Поэтика драмы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://techunix.technion.ac.il/~merghvf/>.
6. *Мальшевская Н.А.* Игровые практики в дискурсе постмодерна: автореф. дис. доктора философ. наук:24.00.01/Южный Федеральный Университет. – Ростов-на-Дону, 2007. – 37 с.
7. *Матійчак А.А.* Архетипи в інтерпретації Айріс Мердок // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 75. – С. 183-190.
8. *Мердок А.* Слуги и снег Предисловие. Н Демуровой // Современная драматургия. – № 1. – 1992. – С. 2-3.
9. *Мердок А.* Черный принц. – М.: Эксмо, 2005. – 221 с.
10. *Мердок А.* Черний принц: пьеса в 2-х действиях / Пер. с англ. А. Гасюка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.theatre-studio.ru/library/merdok/black_prince.html.
11. *Розанова О.* Характерологічна роль діалогу в драмі // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: Зб. наук. праць на пошану проф. Нони Шляхової з нагоди її 70-річчя. – Одеса: Астропринт, 2003. – С. 204-208.
12. *Софронова Л.А.* Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. – М.: Индрик, 2006. – С. 343-359. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ec-dejavu.net/m-2/Mask-2.html>.
13. *Червінська О.В., Зварич І.М., Сажина А.В.* Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник. – Чернівці: Книги – XXI, 2009. – 284 с.
14. Черный принц. Театр им. А.С. Пушкина. Пресса о спектакле [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://selavi.ru/smotr/2002/2002_push_bp.htm#kul.
15. *Bradbury M.* A House Fit for Free Characters. The Novels of Iris Murdoch // No, Not Bloomsbury. – London. Chatto & Windus, 1987. – 345 с.
16. *Conradi J.* Peter. Iris Murdoch. A Life. – London: HarperCollinsPublishers, 2001. – 706 p.

Summary

This article is devoted to dramatic inheritance of famous English novelist Iris Murdoch. Similar and different traits of her play „Black prince” are examined. Special attention is paid to structural organization and construction of the play where dialog plays an important role, its expressive character and perceptual abilities of reading and playing on the stage.

Key words: Murdoch, genre, conversion, play, novel, cue, dramatic/epic dialog, hero.

Стаття надійшла до редколегії 6.05.2009