МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра истории зарубежной литературы

На правах рукописи

Скальная Юлия Андреевна

ЖАНРОВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ДРАМАТУРГИИ Б. ШОУ

научно-квалификационная работа (диссертация)
на соискание ученой степени кандидата наук

Направление подготовки 45.03.01 — Филология 45.06.01 — Языкознание и литературоведение
Направленность (профиль) 10.01.03 — Литература народов стран зарубежья (английская литература)

Научный руководитель:

Толмачёв Василий Михайлович

доктор филологических наук, профессор,

заведующий кафедрой истории зарубежной литературы

Москва, 2018

Содержание

Введение ... 3
Глава I. «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и жанр исторической пьесы ... 47
Проблема определения границ понятия исторической пьесы как жанра ... 47
Пьеса «Цезарь и Клеопатра» ... 54
Мифологический пласт в пьесе «Цезарь и Клеопатра» ... 56
Библейский контекст и традиции средневековой мистерии в «Цезаре и Клеопатре» ... 84
Элементы животного эпоса в контексте сатирической направленности пьесы «Цезарь и Клеопатра» ... 93
Сатира на викторианскую эпоху в «Цезаре и Клеопатре» ... 104
Загадка баркаролы и попытки определения своеобразия пьесы «Цезарь и Клеопатра» через систему жанров музыкального театра ... 110
Глава II. Эволюция жанра исторической пьесы в творчестве Шоу ... 115
Ключевые художественно-философские понятия Шоу ... 115
Историческая обусловленность образа «новой женщины» у Шоу и его влияние на жанровые модификации шовианских драм ... 116
Избранницы судьбы: Странная Леди, Клеопатра, Жанна д'Арк ... 127
«Святая Иоанна» и формирование основ театра вербатим ... 133
«В золотые дни доброго короля Карла» и драма альтернативной истории ... 149
«Притчи о далеком будущем» как образец научно-фантастической антиутопии в драме ... 154
Некоторые итоги ... 160
Глава III. Поэтика сказок в драматургии Б. Шоу как источник жанрового эксперимента ... 162
Историческая релевантность ... 163
«Лучшие книги для детей» ... 167
«Тысяча и одна ночь» и очарование Востока ... 168
Пьеса «Тележка с яблоками» в зеркале Страны Чудес ... 175
Роль музыки в определении жанрового своеобразия «Тележки с яблоками» ... 182
Трансформация образа Спящей красавицы в драмах Шоу ... 184
Пьеса «Горько, но правда» ... 192
Пьеса М. Метерлинка «Семь принцесс» и метод «от противного» (contradictio in contrarium) ... 204
Другие примеры использования сказочных и фольклорных элементов у Шоу и общая классификация ... 209
Заключение ... 214
Библиография ... 223

Введение

Актуальность

Даже сегодня, спустя шестьдесят лет после смерти Джорджа Бернарда Шоу (1856–1950), интерес к его жизни и творчеству не ослабевает. Пьесы ирландца активно ставятся в театрах по всему миру — после Мэлвернского театрального фестиваля в Англии, где при жизни Шоу играли премьеры его пьес, и постановок Гилд-тиэтер в США крупнейшим центром современных постановок произведений ирландского драматурга стал канадский театральный «Фестиваль Шоу» (Shaw Festival), ежегодно проходящий в Ниагара-он-те-Лейк (Niagara-on-the-Lake) с 1962 г.

Не менее активно развивается и литературоведение, посвященное *шовиане*[1]. Несмотря на наличие многочисленных статей Шоу, предисловий и послесловий к собственным пьесам, споры о природе его творчества продолжаются. Обсуждается специфика формы и содержания произведений Шоу, предлагаются новые трактовки, неожиданные сопоставления, благодаря которым открываются перспективы для дальнейшего изучения. Существует несколько крупных сообществ посвященных жизни и творчеству драматурга: “The Shaw Society” в Великобритании (президент — М. Холройд, известный биограф драматурга), “International Shaw Society” в США, а также “The Bernard Shaw Society” в Японии, действующее с 1971 г. Ими организуются международные конференции, посвященные Шоу, а основные результаты исследовательской деятельности этих сообществ публикуются в сборнике «Шоу: Журнал исследований, посвященных Бернарду Шоу» (SHAW: The Journal of Bernard Shaw Studies), который выходит с 1951 г. Кроме того, почти ежегодно появляются новые монографии (к примеру, «Связи Бернарда Шоу с китайской культурой» К. Ли, 2016), сборники статей, посвященные изучению контекстов творчества драматурга («Джордж Бернард Шоу в контексте», 2015; «Шоу и феминизмы: на сцене и вне сцены», 2016).

[1] В русскоязычной критической литературе понятие «Shaviana», объединяющее все творчество Шоу, существует в трех разных транслитерациях: «шоуана», «шейвиана» и «шовиана». В нашем исследовании мы отдаем предпочтение последней как наиболее частотной.

На фоне столь активно развивающегося зарубежного литературоведения, посвященного шовиане, ситуацию в области отечественных исследований Шоу можно охарактеризовать как «затишье». Если советское литературоведение дало в свое время дало целую плеяду авторитетных специалистов по Шоу (А. А. Аникст, И. И. Анисимов, П. С. Балашов, З. Т. Гражданская, И. Б. Канторович, А. Г. Образцова, А. С. Ромм), то в новейшее время количество работ о Шоу свелось к немногим разрозненным статьям и трем кандидатским диссертациям — «Поздняя драматургия Б. Шоу: Проблемы типологии» (1998) М. Г. Меркуловой, «Рецепция эстетики драматургии Б. Шоу в русской литературе XX века: на материале комедии «Пигмалион» (2011) Н.В. Васеневой, «“Пьеса-дискуссия” в драматургии Б. Шоу конца XIX — начала XX века: проблема жанра» (2015) А.Н. Трутневой[2].

В сложившейся ситуации новая работа предстает как актуальная и даже необходимая. В нашей диссертации мы планируем сосредоточиться именно на проблеме жанра у Шоу. Однако, принимая во внимание опыт А. Н. Трутневой и других исследователей, занимавшихся этим вопросом, мы стремимся отойти от традиционного и несколько утратившего свой теоретический смысл определения «пьеса-дискуссия» или «проблемная пьеса». Поэтому в данной диссертации рассмотрена динамика жанровой модуляции[3] в творчестве Шоу, а также реакция как современников Шоу, так и нескольких поколений критиков и театральных деятелей на осуществленные им эксперименты.

Шоу и его эпоха

А. А. Аникст в статье, посвященной Шоу в труде «История западноевропейского театра», характеризует его как «наиболее выдающегося английского драматурга конца XIX — начала XX века». «Пьесы Шоу — панорама

[2] Так же по Шоу были защищены две кандидатских диссертации в области исторических наук: «Общественно-политические взгляды Джорджа Бернарда Шоу» (С. А. Кривоногова, 1996) и «Вопросы социального прогресса в творчестве Бернарда Шоу» (Е. В. Хвостенко, 2002). Диссертация «Роль авторского ракурса в построении драматургического текста: на материале пьесы Бернарда Шоу “Пигмалион”» (М. В. Филиппова, 2007) представляет собой исследование в области лингвистики.

3 Понятие Ж.-М. Шеффера. См.: *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? / Пер. с фр.; Послесл. С. Н.Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.

идей, отражающих развитие мира в эпоху титанических катаклизмов, мировых войн и великого революционного переворота»[4].

Действительно, творчество Шоу, охватывающее более чем полувековой период в истории английской и мировой литературы, пришлось на эпоху бурного развития Британской империи: на глазах у Шоу сменилось четыре монарха, он застал расцвет и крах колониальной империи, первые выборы рабочих в парламент и появление движения суфражисток. Молодость драматурга пришлась на то время, когда теории Ч. Дарвина и сочинения К. Маркса переворачивали привычные представления о социальном устройстве общества. Позже им на смену придет Б. Рассел (коллега Шоу по Фабианскому обществу), создавший теорию пацифизма, отмены классов и предложивший идею максимального развития природных творческих возможностей человека как единственной достойной политической цели государства.

Шоу жил в эпоху передовых открытий в области науки и техники; он видел, как физические теории М. Фарадея, Дж. Максвелла и Э. Резерфорда воплощались в жизнь, как создавались первые автомобили и самолеты, распространялось электричество, развивалась фотография и зарождался кинематограф. За этот период искусство в своем развитии прошло путь от натурализма к символизму и ранним формам модернизма, от импрессионизма к сюрреализму, от теорий Дж. Раскина к манифестам Ф. Маринетти, а также А. Бретона и Ф. Супо.

Все это оказало влияние на формирование эстетических, социально-политических и философских взглядов Шоу, а также сформировало его мнение о предназначении человека и его места в историческом процессе. Пропагандируемая им концепция Жизненной Силы стала продолжением идеи А. Бергсона о «творческой эволюции», созданный им образ «сильной личности» генетически связан с образом сверхчеловека Ф. Ницше.

Однако Шоу осваивал опыт мировой культуры не только умозрительно: он много путешествовал по Великобритании и Европе, в 1931 г. совершил кругосветное путешествие, побывав в Индии, Новой Зеландии, США, а также

[4] История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. Г. Бояджиева, Б. Ростоцкого. М.: Наука, 1974. Т. 6. С. 43.

СССР, где был удостоен личной аудиенции И. Сталина. Круг знакомств Шоу, помимо множества писателей, критиков, драматургов, театральных и киноактеров, режиссеров, поэтов, включал известных композиторов (Э. Элгар), скульпторов (О. Роден), ученых (А. Эйнштейн), спортсменов (Дж. Танни), дипломатов (Т. Э. Лоренс), общественных (Э. Панкхерст) и политических деятелей (У. Черчилл, Дж. Неру).

Великолепный оратор, теоретик литературы и искусства, музыкальный и театральный критик, он вел активную общественную, просветительскую, культурную деятельность и, наконец, до 2016 г. оставался единственным писателем, которому были присуждены Нобелевская премия (1925) и премия Оскар (1939).

Уникальный и невероятно насыщенный жизненный путь обусловил тематическую, философскую и жанровую специфику его пьес, обеспечил Шоу репутацию одного из главных представителей «новой драмы» и главного ее новатора.

Б. Кент в предисловии к сборнику статей «Джордж Бернард Шоу в контексте» (2015) пишет о новаторстве Шоу следующее: «Его произведения были насыщены не только многими популярными регистрами, жанрами и тенденциями его времени — от мелодрамы и фарса до «новой драмы», от викторианского романа до “Нового журнализма” — но сочетали их в уникальных новых формах»[5].

Родившись в 1856 г., Шоу еще застал время, когда неповторимые персонажи Ч. Диккенса оживали под звуки голоса их автора, а умная сатира У. Теккерея на викторианское общество не утратила своей остроты. Он стал свидетелем рождения на севере новой драмы и с воодушевлением приветствовал приход на английскую сцену Х. Ибсена, чье творчество вдохновило Шоу на первые шаги в драматургии. Идея жизненной сопричастности зрителя происходящему на сцене, а также дискуссионный характер ибсеновских пьес легли в основу собственного драматургического метода Шоу (другие аспекты ибсеновского влияния можно

[5] George Bernard Shaw in Context / Ed. by B. Kent. Cambridge UP, 2015. P. 7.

проследить в многочисленных статьях Шоу о постановках пьес норвежца в Англии и эссе «Квинтэссенция ибсенизма», первая публ. 1891). В произведениях Ибсена молодой драматург увидел не объект для подражания — он был убежден, что никто впредь не сможет писать так, как Ибсен, — но платформу, на которой можно было возвести новое здание английской драматургии, на его взгляд, подчинивший себя подражанию французским образцам.

Когда Шоу пришел в театр, на сцене играли салонные драмы О. Уайлда и «хорошо сделанные пьесы», следовавшие формуле успеха, выведенной Э. Скрибом еще полвека назад. Первые вызывали у него восхищение отточенностью стиля, изяществом юмора и оригинальностью парадоксов, в то время как вторые Шоу сравнивал с механическими мышками, так как они были рассчитаны на внешнюю привлекательность, но по сути были пустыми и безжизненными. Идею искусства ради искусства, воплощенную в этих «идеальных конструкциях», Шоу презирал и считал бесплодной, так как погоня за интересной ситуацией убивала чувство реальности, оставляя зрителя в стороне от происходящего и не давая ему пищи для ума. А ведь главной задачей драмы, по Шоу, было показать на сцене «кусок жизни, достаточный для того, чтобы можно было из него извлечь какой-то урок»[6]. Но для этого необходимо было «изучить историю развития театра» и «понять, какие формы и традиции прошлого сохранились до сих пор», чтобы поставить их на службу новой идее[7].

Сам драматург описывал этапы формирования своего метода, а также восприятие его критиками следующим образом:

«Любопытно, что <...> [к]огда, пресытившись искусственно построенными пьесами, которые в девятнадцатом веке заменили на парижской сцене подлинную классическую драму, я <...> вернулся к Шекспиру, а потом даже к афинскому театру с его единством времени и места, то журналисты, никогда не читавшие ни одной строки Шекспира и Софокла <...> обозвали меня фабианцем, неспособным отличить пьесу от памфлета и совершенно не разбирающимся в искусстве театра;

[6] Цит.: Бернард Шоу о драме и театре / Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 500.
[7] Там же. С. 600.

затем, когда из этого у них ничего не получилось, они возвели меня в новаторы, ультрамодернисты, низвергатели всех правил и традиций, объявили бунтарем по профессии, который пользуется методами, прежде совершенно неизвестными театру»[8].

Найдя опору в опыте предшественников, Шоу обратился и к современной ему драме, где, помимо О. Уайлда, он восхищался А. Стриндбергом (его философией истории и сложными женскими образами), нашел вдохновение в уникальном мироощущении пьес А. П. Чехова, а в творчестве Л. Пиранделло увидел продолжение собственных идей. Но это не значило безоговорочное принятие их открытий и философии. Отчасти в полемике с современниками, отчасти в согласии с ними Шоу создавал собственную, уникальную драму идей, в которой синтезировался новый образ английского театра, и так как драматургическая деятельность Шоу продолжалась более полувека, то каждый новый этап был для него преодолением себя и нес новый виток эволюции английской драмы.

Определяя место Шоу в истории английской и европейской драмы, Аникст отмечает, что среди «драматургов мира Шоу занял выдающееся место. Его справедливо назвали Мольером XX века. Шоу сам сопоставлял себя с самыми великими драматургами. Он заслужил право стоять в одном ряду с ними. Во всяком случае в Англии он самый крупный драматург после Шекспира»[9].

Признание за Шоу второго места в истории английской драмы после Шекспира мы находим у многих исследователей (Ф.Д. Кроуфорд, Дж.А. Бертолини, Т. Ф. Ивенс и т.д.), в том числе и в довольно скептической статье Н. Грина из «Оксфордской энциклопедии театра»:

«Шоу, возможно, самый значительный англоязычный драматург после Шекспира, оставил после себя огромное литературное наследие <…> Находящиеся вне моды, с академической точки зрения, и оказавшие ограниченное влияние даже в области ирландской драмы и британского политического театра,

---

[8] Там же. С. 518–519.

[9] История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. Г. Бояджиева, Б. Ростоцкого. М.: Наука, 1974. Т. 6. С. 75.

где этого влияния можно было бы ожидать, уникальные и узнаваемые драмы Шоу упорно избегают четко определенной категории «period piece» (произведений, принадлежащих определенному историческому периоду — *прим. Ю. С.*), к которой их часто приписывают»[10].

Таким образом, признавая за пьесами Шоу уникальность и узнаваемую манеру, автор статьи отказывает им в сколько-нибудь значимом влиянии на англоязычную драму — утверждение, с которым трудно согласиться. Существует целый ряд исследований, посвященных месту Шоу в новой драме («Шоу и другие драматурги», Дж. А. Бертолини, 1993; «У истоков “новой драмы” с Бернардом Шоу и Грэнвиллом Баркером», Г. Сайденстрикер, 1999), в ирландской («Модернистская и современная ирландская драма», Дж. Харрингтон, 2009; «Бернард Шоу и ирландская литературная традиция», П. Гаан, 2010, «Бернард Шоу и ирландская драма» А. Роше, 2013), британской («Современная британская драма: Двадцатый век», К. Иннес, 2002) и в целом англоязычной драме («Английская драма 1900–1930: Начало современного периода», А. Николл, 1973), а также его роли в литературе модернизма как таковой («Шоу среди модернистов», Л. Свитцки, 2011), где одним из основных аспектов анализа является влияние, оказанное Шоу на современных ему драматургов и последующие поколения театральных деятелей[11].

Так, Кристофер Иннес, поясняя задачу сборника «Кеймбриджского сопровождения к Джорджу Бернарду Шоу», пишет, что он должен стать проводником в мир «одного из *наиболее влиятельных (курсив наш — Ю.С.)* и значимых театральных драматургов»[12].

Ф. Д. Кроуфорд в статье «Британские наследники Шоу» приводит примеры влияния драм Шоу на произведения его современников. Так ранняя пьеса Н. Кауарда «Свежая мысль» выросла из «Поживем — увидим», и драматург

---

[10] *Grene N.* Shaw, George Bernard // Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. Oxford: Oxford University Press. 2003. P. 1453.

[11] Здесь мы ограничились лишь примерами новейших работ; корпус изданий, посвященных указанной проблеме, намного шире и включает отдельные статьи, монографии, и целые сборники исследовательских работ.

[12] The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by Christopher Innes. Lexington (Ky.): Cambridge UP, 2014. P. I.

продолжал опираться на творчество Шоу и при создании более поздних пьес. Сцена из «Убийства в соборе» Т. С. Элиота, где убийцы Томаса Беккета объясняют мотивы своих действий публике, по собственному признанию Элиота, могла быть написана под влиянием «Святой Иоанны». (Э. Бентли прослеживает влияние шовианской поэтики и в поздней пьесе Элиота «Доверенный клерк»[13].) Непосредственное влияние Шоу испытал и Ш. О'Кейси, чье творчество во многом сформировалось благодаря наставлениям и советам старшего современника. Среди современных драматургов, перенявших дух шовианской драмы, Кроуфорд отмечает Т. Стоппарда, А. Эйкборна, Г. Ливингса, П. Николса и, с определенными оговорками, Дж. Осборна.

Помимо этого, Кроуфорд, говоря о влиянии, оказанном Шоу на современную драму, ставит ему в заслугу упорные усилия, приложенные драматургом к созданию Королевского национального театра[14].

Р. Дж. Кауфманн в 1960-х годах говорил о Шоу как о «крестном отце, если не разборчивом главе семейства»[15] театра абсурда. А Б. Дюкор в работе 1993 г. отмечает значительный успех Шоу в Америке: Ю. О'Нил стал страстным поклонником и последователем Шоу после того, как в семнадцать лет прочитал «Квинтэссенцию ибсенизма»; для Э. Райса Шоу «открыл двери, зажег свет и расширил горизонты»[16]; С. Н. Берман сам стал писать для театра после того, как увидел постановку «Цезаря и Клеопатры».

П. Гаан в указанной работе 2010 г. пишет: «МакГинесс и Карр, так же как и Мартин МакДоналд, Себастиан Барри, Конор МакФерсон, и другие — все они продолжают в современной театральной литературе ирландскую традицию, инициированную Шоу»[17].

---

[13] *Bentley E.* What is Theatre? N.Y.: Atheneum, 1968.
[14] *Crawford F. D. Shaw's British Inheritors //* Shaw and Other Playwrights. / Ed. by J.A. Bertolini. University Park (Pa.): Penn State Press, 1993. V. 13. P. 109.
[15] *Kaufmann R. J.* G. B. Shaw: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall, 1965. P. 11.
[16] Цит.: *Dukore B. F.* Shaw and American Drama // Shaw and the Last Hundred Years. University Park (Pa.): The Pennsylvania State UP. 1992. P. 132.
[17] *Gahan P.* Introduction: Bernard Shaw and the Irish Literary Tradition //SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. University Park (Pa.): Penn State UP, 2010. V. 20. P. 22.

Наконец, Д. Джейнс[18] и М. Лоусон[19] в статьях 2012 г. сходятся во мнении об актуальности пьес Шоу для современности, что на сегодняшний день делает его одним из наиболее ставящихся драматургов в британских и мировых театрах.

В нашей диссертационной работе, проблема жанрового эксперимента у Шоу будет тесно связана с вопросом о том, какое влияние он оказывает на современную Шоу драму и произведения драматургов следующих поколений.

Жанр

Проблема жанра — одна из фундаментальных проблем теории литературы. Несмотря на то, что история разработки жанровой теории берет начало еще в античности, дискуссия о сущности понятия «жанр» и вопросах его классификации продолжается и в XXI в.

Исследование проблемы классификации драматических жанров, начатое в «Поэтике» Аристотеля, развивается Горацием в «Послании в Пизонам», Скалигером в «Поэтике» (1561) и Кастельветро («“Поэтика” Аристотеля, изложенная на народном языке», 1570, где окончательно формулируется закон «трех единств»). Активная полемика вокруг формальной стороны драмы ведется классицистами: появляются «Три рассуждения о драме» Корнеля (1660) и «Поэтическое искусство» Буало (1674); в то же время в Англии Т. Раймер переводит «Размышления о поэтике Аристотеля» Р. Рапена и публикует два собственных трактата о трагедии («Трагедии прошлого века», 1677; «Краткий взгляд на трагедию»,1693), с которыми вступает в теоретический диалог Дж. Драйден («Наброски ответа Раймеру», изд. 1711). Яростно спорит с классицистическим пониманием драмы Лессинг в сборнике статей «Гамбургская драматургия» (1767-1768); братья Шлегели изучают историю комедии от Аристофана до конца XVIII в.; о природе комического и трагического и жанрах, в которых они находят воплощение, рассуждает Гегель в «Лекциях по эстетике». Однако наиболее детальную разработку жанровая теория получает в XX в. в

[18] *Janes D.* The Shavian Moment // The New Statesman, 20 July 2012.
[19] *Lawson M.* Timing Is Everything: How Plays Find Their Moments // The Guardian, 11 July, 2012.

работах многих зарубежных и отечественных ученых и критиков литературы. Среди них Б. Кроче, Ж. Деррида, Р. Барт, А. Фаулер, А. Компаньон, Н. Фрай, Ж.-М. Шеффер, А. Фридман, П. Медуэй, С. С. Аверинцев, Цв. Тодоров, Ю. Н. Тынянов, М. М. Бахтин, Ю. М. Проскурина, Л. Е. Пинский, Г. Н. Поспелов, Л. В. Чернец, Н. В. Кашина, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек, Н.Д. Тамарченко.

Начиная с 1902 г., когда была опубликована книга Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», в которой обосновывалась невозможность говорить о жанре художественных произведений, так как «научная форма, как таковая, исключает форму эстетическую»[20], — и в течение всего XX в. развитие жанровой теории было подобно маятнику: от полного неприятия жанра как ускользающего от любых фиксированных определений, до возвращения к основам нормативной теории. В. Е. Хализев видит корень проблемы «сопротивления» жанров систематизации в том, что «…если в “доромантические” эпохи лицо литературы действительно определялось прежде всего законами жанра, его нормами, правилами, канонами, то в XIX–XX вв. поистине центральной фигурой литературного процесса стал автор с его широко и свободно осуществляемой творческой инициативой»[21]. (И в дальнейшем исследовании творчества Шоу мы убедимся, насколько явный отпечаток индивидуальность драматурга накладывает на жанровое своеобразие его произведений.) В целом же ситуация, которая до сих пор наблюдается в современном литературоведении может быть охарактеризована оценкой французского исследователя Ж.-М. Шеффера: «Каждый согласится, что вопрос о литературных жанрах достаточно запутан»[22].

На сегодняшний день одними из наиболее современных и всеохватных работ в области теории жанра являются монография самого Шеффера «Что такое литературный жанр?» (пер. изд. 1989 г., пер. на рус. 2010 г.), а также «Теория жанра» (2010) Н. Л. Лейдермана. Объединив опыт предшественников, оба

---

[20] Цит.: *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Исследования и разборы. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 10.
[21] Хализев В. Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2009. С. 336.
[22] *Schaeffer J.-M.* Literary Genres and Textual Genericity // The Future of Literary Theory. Ed. by Ralph Cohen. N.Y.; L.: Routledge, 1989. P. 167.

исследователя указывают как основные магистрали исследования вопроса о литературном жанре, так и ряд тупиков (Шеффер), в которых оказывалась жанровая теория на протяжении своей истории. Лейдерман выделяет следующие направления в исследовании жанра:

Нормативная теория, где «жанр трактуется как канон, “фиксированная форма”»[23] (Ж.-М. Шеффер). С этой точкой зрения связана *таксонометрическая концепция*, утверждающей главную функцию жанра в том, чтобы быть «единицей классификации» (Л. В. Чернец). Однако жесткий схематизм не отражает полной картины, и в спорных случаях делает невозможным отнести пьесу к определенной «ячейке».

Релятивистские концепции, указывающие на изменчивость, неуловимость жанра (Ж. Деррида, С.С.Аверинцев). Их основным недостатком является то, что понятие изменчивости самого жанра часто подменяется изменчивостью его восприятия в истории и теории литературы.

Структуралистская концепция, определившая жанр как «речевое действие», что спровоцировало смешение этого понятия с термином «речевого жанра».

Генетическое направление, сконцентрировавшееся на установлении семантики жанровых форм (Н. Фрай, П. Эрнади, концепция «памяти жанра» у М.М.Бахтина и т.д.).

В нашем исследовании нам представляется продуктивным не следовать какой-то одной из вышеприведенных магистралей, но соединять элементы различных теорий, так как само многообразие творчества Шоу и его методологии работы с драматическим материалом предполагает множественность подходов к его анализу. Так, при разговоре о жанрах, современных Шоу, ввиду самих принципов модернистской поэтики, необходимо будет одновременно уделять внимание как нормативной, так и релятивистской концепциям, принимая во внимание не только жанровый, условно говоря, канон, существовавший в конце

[23] *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Исследования и разборы. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 13.

XIX в., но и те модификации, которые он претерпевал в творчестве современников Шоу и самого драматурга.

Шеффер говорит о необходимости различать нормативизм и эссенциализм в разговоре о функциональной нагрузке жанра. Нам представляется крайне важным это различение в разговоре о жанровой специфике произведений Шоу ввиду четко выраженной в многочисленных предисловиях позиции драматурга в отношении эффекта, который его произведения должны производить на аудиторию. Даже когда Шоу берет известные жанры с устойчивой литературной традицией, готовая схема всегда получает у него новую функционально-смысловую роль. И напротив, для достижения того же катарсического эффекта, со времен Аристотеля приписываемого драме, Шоу, как мы увидим, зачастую использует элементы, не связанные с трагедией, но могущие варьироваться от мелодрамы до откровенного фарса.

Важно при этом учитывать, что, какова бы ни была интенция автора, его прочтение с позиций жанра всегда работает в двойной оптике восприятия текста читателем, а в случае Шоу, зрителем. Поэтому в дальнейшем анализе мы будем обращать внимание не только на законы, по которым работают сами тексты Шоу, но в отдельных случаях сопоставлять предназначение, данное им автором, с тем, как они взаимодействуют с горизонтом зрительских ожиданий. В анализе причин диссонанса между читательским/зрительским восприятием современников Шоу и и взглядом на его произведения с позиций современности, как мы надеемся показать, также заложен большой объяснительный потенциал в отношении жанровой природы некоторых — в первую очередь поздних — пьес драматурга.

Оперируя понятием не столько жанра, сколько жанрового имени, Шеффер обращает внимание на различие между эндогенным и экзогенным жанровыми определениями. Эндогенные (авторские) определения Шоу своих пьес представляют крайне интересный материал для анализа, так как часто не совпадают с явно выраженной в предисловиях основной функциональной задачей и вводят, таким образом, третью перспективу для анализа произведения.

Подход, который мы, таким образом, предлагаем в качестве основной стратегии исследования, в терминологии Лейдермана можно обозначить как *функциональный*, то есть рассматривающий любые трансформации, происходящие с жанром не только в теории, но и в художественной практике, как обусловленные определенными задачами, которые ставит перед собой художник в определенном историческом контексте.

В интересующем нас вопросе о драматических жанрах П. Пави придерживается сходной позиции: «…теория жанров рассматривает не только внутренние “правила” пьес или спектаклей, но и вписанность театрального текста в другие типы и в социальный контекст, который является основой соотношений в любой литературе»[24].

Данная работа не имеет целью составить развернутую классификацию жанровых форм, встречающихся у Шоу, но фокусируется на рассмотрении элементов, характерных для того или иного исторического типа произведений, которые драматург включает в свои пьесы, а также анализ причин, по которым он выбирает именно указанные элементы.

Как отмечает Ж.-М. Шеффер, жанровым именам свойственна подвижность, поэтому, пользуясь тем или иным термином, мы при необходимости будем оговариваться, на какую историческую модель жанра мог, на наш взгляд, ориентироваться Шоу.

Поскольку неотъемлемой частью поэтики эпохи модернизма является игра с предшествующей традицией, ее критика и переистолкование, и «очень часто не сводимые одно к другому жанровые имена могут относиться к разным уровням или разным сегментам одного и того же произведения»[25], мы заранее исключаем возможность остановиться на единственном и окончательном жанровом определении для любой из рассматриваемых нами пьес. Напротив, стремясь понять уникальную природу драматических произведений, рождающихся в процессе шовианского эксперимента, мы неизбежно столкнемся с

[24] *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 99.
[25] *Ж.-М. Шефер.* Что такое литературный жанр? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 70.

необходимостью применения синтетических определений, которые позволили бы максимально полно отразить суть новаторства рассматриваемых пьес и сделать вывод, имеет ли в том или ином случае место модификация или рождение нового жанра.

Экспериментальный театр

Понятие эксперимента, вынесенное в название нашей работы, обусловливает необходимость обратиться к феномену экспериментального театра и попытаться определить положение по отношению к нему Шоу.

С 1860-х годов и на протяжении первой половины XX в. идет активная разработка новых эстетических концепций (от символизма и натурализма к экспрессионизму, футуризму, сюрреализму и т.д.), бурно формируются авангардистские поэтики и теории театра, что приводит к появлению экспериментального театра в различных его вариациях («театр для себя» Н. Н. Евреинова, театральный гротеск Вс. Э. Мейерхольда, театр жестокости А. Арто, сюрреалистический театр Г. Апполинера и Ж. Кокто, экспрессионистская драма Г. Кайзера, Ю. О'Нила, интеллектуальная драма Ж. Ануя и Ж. Жироду, экзистенциальная драма Ж.-П. Сартра и А. Камю, эпический театр Б. Брехта, позже — театр абсурда во главе с С. Беккетом и Э. Ионеско).

Несмотря на многообразие форм и концепций, П. Пави находит возможным выделить основные тенденции экспериментального театра, релевантность которых в отношении творчества Шоу мы рассмотрим ниже.

Маргинальность: «Экспериментальный театр занимает периферийное положение (с точки зрения бюджета и аудитории). Его маргинальность — нередко болезненное неприятие официальной сцены или противопоставление ей»[26].

Шоу, совместно с Грэнвилл-Баркером боровшийся за постановки национальных «некоммерческих» драм, основным препятствием для

[26] *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 98.

существования экспериментального театра видел в том, что серьезная драма «недоступна пониманию массе разных по социальному положению зрителей», желающих «за свои шиллинги и полгинеи купить наслаждение изящными искусствами»[27]. Однако его собственные драмы, несмотря на частую скандальность содержания («Профессия миссис Уоррен», *Mrs. Warren's Profession*, 1893; перв. пост. 1902), эпатажность форм (которую мы подробнее рассмотрим в следующих главах) или временные запреты к постановке по иным причинам («Газетные вырезки», *Press Cuttings*, 1909; «Горько, но правда», *Too True to Be Good*, 1931, перв. пост. 1932), вряд ли можно назвать маргинальными. Напротив, в течение не одного десятка лет драмы Шоу были в центре всеобщего внимания и шли на лучших сценах как Англии, так и Америки, не говоря уже о российских (позже советских) и европейских театрах.

Новое завоевание сценического пространства: «У экспериментального театра нет одного, свойственного только ему типа архитектоники или сценографии <…> Необходимый эффект дестабилизации достиг своего апогея: все является театром, и ничто им больше не является»[28].

У Шоу мы не найдем физического выхода за пределы сцены, однако он ясно видел, что душные и неудобные как для актеров, так и для зрителя, театральные постройки, перешедшие в наследство XX в. от XIX в., не могут продолжать свое существование. Вдохновляясь примером кинематографа, свободного от навязанных театральной традицией XVII–XVIII вв. «единств», в статье 1926 г. Шоу пишет о необходимости изменения архитектуры театральных зданий, так, чтобы они могли показывать пьесу в пятидесяти непрерывно следующих друг за другом эпизодах. Требование реформы театра проистекало также из внутренней необходимости: прежние постройки перестали отвечать требованиям, которые ставила перед ними новая драма. Особенно подробно Шоу разбирает этот вопрос на примере своей «Святой Иоанны» (*Saint Joan*, 1923): «…я хочу, чтобы театр "Гилд" выстроил для этой пьесы новое помещение <…> Его акустические и

[27] *Шоу Б.* Предисловие к «Пьесам приятным» // Полное собрание пьес: В 6 т. Л.: Искусство, 1978. Т.1. С.321.
[28] *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 98.

оптические условия должны быть такими же, как в первоклассном лекционном зале или в цирке. В новом театре непременно должен быть просцениум; когда потребуется по ходу спектакля, к нему можно будет присоединять всю площадь партера (в цирке она называется ареной), и все это должно легко закрываться занавесом. Такая сценическая площадка должна быть оборудована современными машинами, бесшумно делающими свое дело во время идущего на просцениуме спектакля. Само собой разумеется, что освещение сцены должно быть также современным. И хорошо бы, чтобы его проект составляли люди, которые никогда не видели рампы <…> Сцена будет выглядеть, как трибуна…»[29].

Помимо этого, к каждой пьесе Шоу делал зарисовки костюмов персонажей, сценических декораций, в ремарках четко прописывал перемещение актеров по сцене (пантомимы из «Ученика дьявола», *The Devil's Disciple,* 1987; и «Дома, где разбиваются сердца», *Heartbreak House,* 1913–1919; перв. пост. 1920) и работу со светом (в этом смысле особенно примечателен Акт IV пьесы «Цезарь и Клеопатра», *Caesar and Cleopatra,* 1898; перв. пост. 1901). Многие письма к Грэнвилл-Баркеру содержат подробные списки предметов бутафории, которой недостает в той или иной сцене. И все же, технические модификации и внешний визуальный ряд не могли превзойти по значимости игру актеров — ту страсть, которая должна была захватывать зрительный зал. Поэтому Шоу не ограничивался письменными и устными рекомендациями, но часто сам выступал в качестве режиссера некоторых постановок своих пьес.

Так, по воспоминаниям актера Л. Кассона, Шоу полностью (и весьма успешно) режиссировал первую постановку «Человека и Сверхчеловека» (*Man and Superman,* 1903; перв. пост. 1905): «Когда я видел, как Шоу, дает указания актерам вроде Луиса Калверта … которые были в высшей степени профессионалами … я понятия не имел <…> что он едва ли ставил что-либо до того [момента]. И все же, он точно знал, чего именно хочет, и как это получить»[30].

---

[29] *Шоу Б.* Здания театров и пьесы // Бернард Шоу о драме и театре. / Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой; пер. с англ. Е. Калашниковой, В. Модестова и др. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 550–551.

[30] Цит.: *Langton B.* Shaw's Stagecraft // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2001. V. 21. P. 20.

Кассон отмечал, что на режиссерский метод Шоу в то время оказали огромное влияние две фигуры. Первой был М. Бейренд (Max Behrend), режиссер-постановщик «Немецкого театра» в Лондоне (сезоны 1900–1906 гг.), на чьих репетициях Шоу присутствовал вместе с Грэнвилл-Баркером — «на этих репетициях они оба научились невероятно многому в отношении того, как пьесы ставятся на континенте»[31]. Переняв этот опыт, Шоу применял его в постановках своих пьес вплоть до премьеры «Тележки с яблоками» (*The Apple Cart,* 1928; перв. пост. 1929 — последняя постановка, в которой Шоу принимал непосредственное участие). Второй фигурой, оказавшей влияние на ирландского драматурга, был актер, режиссер и драматург У. Поэл (William Poel), у которого Шоу перенял принцип подбора актеров на роли в соответствии с музыкальными свойствами их голосов: «Я не хочу, чтобы актеры и актрисы понимали мои пьесы. Это не обязательно. Если только они произнесут правильные звуки (pronounce the right sounds), я могу гарантировать результат»[32]. Разумеется, под «правильными звуками» подразумевалось не просто корректное произнесение слов или воспроизведение региональных диалектов (оказывающихся в центре внимания в «Пигмалионе», *Pygmalion,* 1912; перв. пост. 1913), но идеально выверенный интонационный контур для каждой фразы и монолога, часто описанных в терминах музыкальной теории. Именно поэтому любая постановка начиналась с личного прочтения драматургом пьесы для труппы от начала до конца.

Говоря о голосе как одном из особых инструментов взаимодействия актера со зрителем в экспериментальном театре, Пави замечает: «Актер управляет своим телом согласно двойному требованию: быть понятным в смысле выразительности и зашифрованным — в смысле значимости и намерений. Его голос и тело — посредники между всеми сценическими материалами и физическим присутствием зрителя»[33]. Сам актер при этом, однако, воспринимается не столько как личность или «персона», сколько именно как медиатор — посредник. Поэтому в

---

[31] Ibid. P. 20.
[32] Ibid. P. 1.
[33] *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 99.

терминологии Пави этот аспект экспериментального театра получает название «невостребованный актер».

Однако в театре Шоу обезличивание актера принципиально невозможно (достаточно вспомнить его споры со Стеллой Патрик Кэмпбелл, Ричардом Мэнсфилдом или Эдит Эванс, призванные убедить актеров, что роли Гесионы Хэшебай, Наполеона и Эпифании Огнисанти он создал именно для них). Поэтому когда Шоу говорит об «атлетической» подготовке актера как с позиций тела, так и с позиций голоса, перед глазами драматурга стоит вполне конкретный образец — ирландский актер Барри Салливан, чья игра поразила Шоу еще в юности и не оставляла его воображения на протяжении всей карьеры драматурга. Б. Лэнгтон вспоминает: «…когда я впервые встретился с Шоу у него дома в Эйот-Сент-Лоренс в 1945 г., он с большим энтузиазмом говорил о Барри Салливане, рассказывая, что актер обладал выносливостью атлета. Он объяснил [мне], как в первых сценах “Макбета” Салливан сохранял достаточно энергии в запасе, чтобы к концу пьесы в отношении физической и вокальной мощи достичь такого крещендо, которое бы ошеломило зрителей…»[34].

Отсюда и то особое значение, которое приобретают ремарки Шоу, дающие психо-физическое описание персонажей, а иногда и комментарии для актеров относительно работы с языком тела. Более подробный разбор заметок Шоу о физических, вокальных, пластических и прочих характеристиках, которыми должен обладать актер, претендующий на ту или иную роль, можно найти работе исследователя М. Фарана[35].

Взаимоотношения с публикой: «Она находится в центре эксперимента, ибо театр не довольствуется более обывательским противопоставлением развлекательности и назидательности; он стремится воздействовать на понимание, излишне находящееся во власти повествовательных моделей и

[34] *Langton B.* Shaw’s Stagecraft // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2001. V. 21. P. 3.
[35] Подробнее об этом см.: *Pharand M.W.* Bernard Shaw and the French. Gainesville (Fl.): UP of Florida, 2001. — 432 p.

рекламных мифов, заставить зрителей вопрошать, вызывая его смятение в столкновении с абсурдностями текстов или сценических событий»[36].

О взглядах Шоу на роль драмы в формировании у зрителей активной общественной позиции ясно пишет А. А. Аникст: «Шоу не только не льстил публике, но со всей решительностью возлагал на нее ответственность за зло, существующее в обществе»[37]. Однако пьесы Шоу невозможно свести лишь к социально-критической функции, как нельзя ограничить его методы взаимодействия с аудиторией откровенной проповедью или сатирой. Более того, зависимость зрительского восприятия от известных шаблонов вовсе необязательно была объектом пародии — в руках Шоу она могла стать удобным инструментом для достижения драматургом собственных задач. В этом отношении принципы использования Шоу расхожих мифов и повествовательных моделей в пьесах, как мы убедимся в следующих главах, а также их функциональное предназначение, весьма изобретательны и разнообразны.

Создание смысла: оно «не должно непременно приводить к однозначному означаемому путем сложения и проверки сопоставлением различных означающих систем, ибо представление находится в постоянном развитии и нестабильно»[38].

В этом плане методы Шоу абсолютно соответствуют принципам экспериментального театра, так как в основе изобретенной им пьесы-дискуссии всегда лежит полифония взглядов, мнений и точек зрения, результатом столкновения которых чаще становится не благополучное разрешение конфликта, но открытый финал, оставляющий ключевые вопросы публике для дальнейшего размышления.

Наконец, последняя, но наиболее значимая для нас характеристика экспериментального театра, которую выделяет Пави, — это сплав жанров и техник: «Подвергается сомнению театральная традиция одной школы или одного учреждения; «отменяются» подразделение жанров и их ценностная иерархия;

---

[36] *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 99.
[37] *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. С. 282.
[38] *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 99.

сопоставляются формы и культуры различных контекстов до тех пор, пока не достигается метафорический эффект»[39].

Литературная эпоха рубежа XIX–XX вв., на которую приходится становление Шоу, отмечена сломом прежних моделей мышления, мировосприятия, а следовательно, и художественных конструкций, в которых они находили выражение. В первую очередь этот процесс затрагивал вопрос о жанре, так как это та самая конструкция, посредством которой автор так или иначе выстраивает модель макрокосма в своем произведении. Рассматривая этапы жанровых поисков этого периода, Лейдерман вписывает их в контекст всех переходных эпох истории литературы и выделяет три этапа этих поисков:

1. Появление антижанров

Смысл подобных произведений заключается в выворачивании жанра наизнанку, обмане зрительских ожиданий. Уже в раннем творчестве Шоу ярким примером могут послужить его эксперименты с викторианской мелодрамой и «хорошо сделанными» пьесами («Ученик дьявола», «Дома вдовца», *Widower's Houses,* 1885–1892; перв. пост. 1892).

2. Диссоциация жанровой структуры. То есть расшатывание привычной иерархии жанров и драматических канонов. В крайних проявлениях «текст строится как пастиш, вызывая впечатление нонселекции».

Как мы увидим в Главе III нашего исследования, поздние произведения Шоу в основном воспринимались современниками именно как результат недостаточного тщательного отбора материала и, как следствие, отсутствия структуры — особенно часто это обвинение звучало в адрес «Горько, но правда» (*Too True to Be Good,* 1931). Однако распад жанра, пишет Лейдерман, — это всегда распад образа мира (каким бы он ни был), это всегда крах — и творца, и его творения»[40]. Поэтому вслед за диссоциацией, а иногда и одновременно с ней проявляется:

---

[39] *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 99.
[40] *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Исследования и разборы. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 634.

3. Концепция жанровой феноменальности. В условиях потери традиционных ориентиров каждое произведение начинает восприниматься как «неповторимое жанровое образование». Однако исследователь подчеркивает, что в абсолютном большинстве случаев даже совершенно новый жанр актуализирует память о каком-то давнем жанре, оживляет его мирообъясняющую семантику»[41]. В противном же случае «разовый жанр» проявляет свою ущербность в неспособности создать память о себе в литературной традиции.

Из вышеприведенного разбора очевидно, очевидно, что драматургический и режиссерский методы Шоу в основном балансировали на грани между традицией и новаторством, что проявилось и в жанровой специфике его произведений. Нельзя назвать театр Шоу экспериментальным в строго понятийном смысле этого слова, но эксперимент как таковой, затрагивавший все уровни театрального действа (архитектурное пространство, машинерия, свет, декорации, костюмы, музыка, метод актерского исполнения и взаимодействия с аудиторией), составлял неотъемлемую часть работы драматурга как с текстами его произведений, так и с их последующим сценическим воплощением. Будучи внутренне взаимосвязанными, трансформации визуальной, репрезентативной стороны театра своим появлением были обязаны именно эксперименту на уровне жанра.

Поскольку проблема пародирования популярных жанров викторианского театра уже получила достаточно широкое освещение[42] в шоуведении, мы будем касаться ее лишь по мере необходимости. Основное же наше внимание будет сосредоточено на двух последних указанных Лейдерманом этапах жанровых трансформаций, которые были общими для эпохи, однако получили многогранное и по-своему уникальное воплощение в творчестве Шоу.

---

[41] Там же. С. 637.

[42] Приведем несколько работ в качестве примера: *Meisel M.* Shaw and the Nineteenth Century Theatre. Princeton (Nj.): Princeton UP, 1963. — 477 p.

Bowman D. Bernard Shaw Discovers Melodrama // Interpretations. West Lafayette (In.): Scriptorium Press, 1975. V. 7. № 1. — P.30–37.

Hark I. R. Tomfooling with Melodrama in “Passion, Poison, and Petrifaction” // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies: Shaw: The Neglected Plays. University Park (Pa.): Penn State UP, 1987. V. 7. — P. 131–150.

Stafford T. Postmodern Elements in Shaw’s “Misalliance” // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies/ University Park (Pa.): Penn State UP, 2009. V. 29. — P. 176–188.

Безусловно, Шоу не был первым европейским драматургом, начавшим эксперимент по «трансфигурации» драмы (выражение Шоу); он оказался в центре процессов, начатых до него Х. Ибсеном, М. Метерлинком, А. Стриндбергом, Л. Н. Толстым и А. П. Чеховым. Однако в истории английской драматургии, он был одним из первых драматургов (наряду с Грэнвилл-Баркером), выразившим протест против формализации содержания в угоду формуле и канону, обесценивавших драму как оригинальное художественное произведение. И именно в его творчестве, охватывающем более чем шестидесятилетний период, трансформация британской драмы путем жанрового эксперимента была проведена наиболее развернуто и последовательно, а потому представляет огромный интерес и широчайшее поле для исследований.

История вопроса

Как уже говорилось выше, обширное литературное наследие Шоу привлекало и продолжает привлекать к себе внимание исследователей с самых различных позиций, учитывая широкий временной, географический, тематический, философский и жанровый спектр его произведений. Пьесы драматурга рассматриваются не только в рамках различных методологий (биографическая школа, психоанализ, структурализм), но и в контексте исторического, социального и политико-экономического контекста его эпохи. Однако из всего многообразия имеющихся работ нас интересуют прежде всего те, которые затрагивают проблему жанровой специфики произведений Шоу. Здесь корпус критической и исследовательской литературы можно условно разделить на три блока:

1. *Критические биографии, в которых вопрос о жанре поднимается в контексте внешних влияний на творческую концепцию драматурга, проблемы рецепции его пьес современниками, а также определении его места в истории английского театра***.**

Уже при жизни драматурга было создано несколько его биографий, число которых впоследствии разрослось до нескольких десятков. Здесь первоочередного внимания заслуживают труды А. Хендерсона («Бернард Шоу. Его жизнь и произведения: критическая биография (авторизованная)», 1911; «Бернард Шоу: Плейбой и пророк», 1932; «Бернард Шоу: Человек века», 1956), Э. Бентли («Бернард Шоу», 1946), Э. Хьюза («Бернард Шоу», 1966), Х. Пирсона («Бернард Шоу», 1972), С. Уайнтрауба («Бернард Шоу: Путеводитель по изучению», 1992), М. Гиббса («Бернард Шоу: Жизнь», 2005), М. Холройда («Бернард Шоу: в 4 т.», 1990–1992; «Бернард Шоу: Новая биография», 2015), З. Т. Гражданской («Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества», 1965; «Бернард Шоу после Октября», 1968). И разумеется, в той или иной степени авторам литературных портретов Шоу приходилось затрагивать вопросы, связанные в первую очередь с их жанровым своеобразием, или осмыслять жанровые определения, которые Шоу давал новым пьесам в своих письмах и дневниках в процессе работы над ними.

Так, уже первый, «официальный», биограф Шоу, Арчибалд Хендерсон, высказывает некоторые заслуживающие внимания соображения относительно жанровой специфики шовианской драмы, которые впоследствии будут развиты другими исследователями. В частности, он замечает, что любая попытка классифицировать пьесы Шоу в рамках традиционных понятий обречена на провал, так как, по сути, он создает новую форму драмы: «В любой классификации относительно формы пьесы Шоу требуют иного подхода к каталогизации <…> На самом деле он ему почти что удалось изобрести новую форму драмы»[43].

Новаторские композиции драм Шоу Хендерсон уподобляет хамелеонам, «которые всегда наиболее интересны и привлекают внимание тогда, когда они принимают изменяющиеся цвета его собственного темперамента» [44].

Находясь в непосредственном контакте с драматургом, Хендерсон был посвящен во многие механизмы работы творческой лаборатории Шоу и

[43] *Henderson A.* George Bernard Shaw. His Life and Works. A Critical Biography (Authorized). Cincinnati: Steward and Kidd, 1911.P. 425–426.
[44] Op. cit. P. 425.

пользовался возможностью сопоставления взгляда драматурга на собственные пьесы с тем, какое впечатление его эксперименты производили на зрительскую и исследовательскую аудиторию: «Его практика отливать фантастические ситуации в жестко реалистической форме была поразительно новым словом в драматургии, несмотря на часто повторяемые заверения Шоу, что, в конце концов, он очень старомодный драматург»[45].

Наконец, с точки зрения непосредственно жанровой специфики шовианских драм, биограф справедливо замечает: «Большинство его пьес заслуживают двойного наименования: траги-комедия, комедия-фарс, экстраваганца-бурлеск и т.д. <…> В руках Шоу одна пьеса становится то комедией, то трагедией, то дерзкой сатирой — всем по очереди и лишь на краткое мгновение»[46].

Э. Бентли в главе «Театр» развеивает довольно распространенное в 1940-е гг. заблуждение, что пьесы Шоу нельзя отнести к высоким жанрам, так как проблемная пьеса по определению является «низшим жанром; пьесы Шоу проблемные; значит пьесы Шоу заведомо уступают [пьесам высоких жанров]»[47].

Критик подробнейшим образом исследует структуру шовианских драм и делает ряд важных для нашего исследования замечаний. В частности, он проводит разделение между «personal plays» (то есть теми, в которых на передний план выступают образы и эволюция главных героев; к этому типу Бентли относит, например, пьесу «Пигмалион») и «disquisitory plays» (теми, где внимание с героя переносится на действие как таковое, и главным событием происходящего является дискуссия). В отношении последних исследователь замечает, что пьесы Шоу отличает способность драматурга особым образом «прятать сюжет» за дискуссией и в целом «косвенное отношение сюжета к теме» этой дискуссии: он «как бы оставляет его в покое, изолирует его»[48]. Таким образом «новым фактором становится то, что идеи становятся более драматически нагруженными, чем

[45] Op. cit. P. 427.
[46] Op. cit. P. 424.
[47] *Bentley E.* Bernard Shaw. N.Y.: New Directions Publishing Corporation, 1957. P. 93.
[48] Op. cit. P. 128.

событийный ряд». Однако Бентли избегает отождествлять понятие «disquisitory play» с понятием пьесы-дискуссии.

В отличие от М. Мейзела, изначально ставящего жанр «пьесы-дискуссии» в центр своей работы[49], Бентли, анализируя пьесу «Вступление в брак» (*Getting Married*, 1908), приходит к выводу, что, несмотря на распространенное мнение, будто «все пьесы Шоу — пьесы-дискуссии, Шоу уже был опытным драматургом к тому моменту, когда впервые написал пьесу, полностью состоящую из серии бесед, не прерываемых разбивкой на акты или сцены»[50].

Другим важным вкладом Бентли является предложенная им классификация пьес Шоу на основании баланса отношений между тремя типами героев (непрактичного философа, практичного политика, который на деле столь же непрактичен, как философ, и практичного персонажа, начисто лишенного каких бы то ни было идей), что позволяет выделить такие подвиды комедии у Шоу, как «комедия иллюзии» и «комедия реальности».

К новаторству Шоу в области комедии Бентли также относит создание драматургом типажа «неженственных» героинь[51] (неженственных в том смысле, что их пол не определяет развитие комического действия применительно к борьбе поклонников за сердце дамы), а пьесу «Вступление в брак» определяет как «не вариант фарса, мелодрамы или любого другого рода драматической структуры. Это нечто новое — новая драматургия, но не памфлет в диалогической форме, как считали критики»[52].

Обширнейший труд М. Холройда[53], являющийся детальным исследованием жизненного и творческого пути Шоу и впервые представивший его произведения на фоне панорамной картины эпохи драматурга, был вдохновлен именно работой Э. Бентли и развивает многие идеи, намеченные его предшественником (например, определение жанровой специфики пьес Шоу через их соотношение с

---

[49] *Meisel M.* Shaw and the Nineteenth Century Theatre. Princeton (Nj.): Princeton UP, 1963. — 477 p.
[50] *Bentley E.* Bernard Shaw. N.Y.: New Directions Publishing Corporation, 1957. — P. 127.
[51] Op. cit. P. 151.
[52] Op. cit. P. 127.
[53] *Holroyd M.* Bernard Shaw: In 4 v. L.: Chatto and Windus, 1990–1992. — 467 p., 389 p., 544 p., 130 p.

музыкальными жанрами; влияние метода работы Шоу с архивными материалами на форму его исторических пьес).

2. Статьи, посвященные исследованию отдельных пьес или их комбинаций в связи с определенным аспектом творчества Шоу.

Приведем несколько примеров:

Ф. Дж. Маркер изучает черты мелодрамы в работе «Ранние пьесы Шоу» (1998). Исследователь замечает, что, начатая под воздействием пьес Ибсена, «непрерывная пародия на театральные, психологические и моральные условности в стратегии, используемой Шоу <…> предвосхищает Брехта». «Его деконструкция типичной модели комедии ухаживаний [courtship comedy]» и упразднение четкой оппозиции добра и зла, воплощенной в классическом герое и злодее, является средством не дать зрителю сопереживать «трагедии и комедии индивидуальных характера и судьбы», но заставить его «принять четкую критическую позицию относительно актуальных вопросов социального устройства»[54].

Также Маркер указывает на глубокое влияние, оказанное У. Арчером (одним из первых переводчиков и защитников драм Ибсена в Англии) на карьеру Шоу в качестве драматурга, а также значительную роль их совместной работы в определении дальнейшего творческого пути драматурга: «Рост разногласий между ним и Арчером по поводу “Домов вдовца”, как и другие ранние пьесы Шоу, содержит безошибочные свидетельства нового направления, в котором Шоу уже старался развиваться в 1890-х годах — в направлении более органичной, диалектичной, “музыкальной” формы композиции, сосредоточенной на “конфликте в полной мере не оформившихся [unsettled] идеалов”»[55].

Подробно музыкальную форм драм Шоу разбирает Дж. Л. Уайзентал в работе «“Пожалуйста, помните, что это итальянская опера”: Пьесы Шоу как музыкальные драмы» (1998). В названии статьи заложен известный по воспоминаниям Шоу призыв знаменитого постановщика Х. Грэнвилл-Баркера к

[54] *Marker F. J.* Shaw’s Early Plays // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by Christopher Innes. Lexington (Ky.): Cambridge UP, 2014. P. 110.
[55] Ibid. P. 104.

актерам во время репетиции. Уайзентал подробно исследует биографические обстоятельства, обусловившие значительную роль музыки в драматических произведениях Шоу (музыкальность его матери; традиция исполнения итальянских арий в доме; опыт Шоу в качестве музыкального критика, его дружба с известными композиторами), анализирует разборы Шоу произведений Бетховена, Моцарта и Вагнера, затем переносит фокус внимания на «музыкальность» формы пьес.

Исследователь приходит к следующему выводу: «Внимание к музыке у Шоу означает внимание к форме пьес; а из-за интереса, который Шоу всегда привлекал своими социальными и политическими мнениями, <…> их мелодике, гармонии, ритму, <…> сменам регистра — уделялось крайне мало внимания»[56]. Наиболее пристально Уайзентал изучает музыкальный аспект пьесы «Человек и сверхчеловек»; мы же коснемся влияния музыки и музыкального театра на послевоенные драмы Шоу в Главе III нашего исследования.

М. Уикандер концентрируется на эволюции исторической пьесы у Шоу в статье «Изобретая заново историческую пьесу: “Цезарь и Клеопатра”, “Святая Иоанна”, “В золотые дни доброго короля Карла”» (1998). Исследователь принимает во внимание общую традицию исторических постановок в викторианском театре, влияние ее эстетики и технических аспектов на постановки хроник Шекспира, а также исторических пьес драматургов эпохи романтизма. Уикандер выявляет причины, по которым Шоу порывает с прежней не только постановочной, но и литературной традицией, вводя в свои пьесы намеренные анахронизмы: «Анахронизм также служит средством, при помощи которого Шоу просто шокирует зрителей его исторических пьес и испытывает их предрассудки относительно прошлого. <…> То, что Брехт разовьет в полноценную теорию театра, основанную на превращении чуждого в знакомое и знакомого в чуждое — стратегии «очуждения», или *Verfremdung*, — Шоу предвосхищает с помощью последовательного и одновременно шутливого использования анахронизмов в

[56] *Wisenthal J. L.* “Please Remember, This Is an Italian Opera”: Shaw’s Plays as Music-Drama // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by Christopher Innes. Lexington (Ky.): Cambridge UP, 2014. P. 304.

исторических пьесах»[57]. Наблюдениями Уикандера мы воспользуемся в Главе II нашей диссертации, посвященной детальному анализу эволюции жанра исторической пьесы в творчестве Шоу.

Т. Ф. Ивенс в работе «Поздний Шоу» (1998) занимается пьесами, созданными после «Святой Иоанны», и в основном подходит к анализу, апеллируя к письмам и комментариям самого драматурга относительно природы этих драм. Интересным, на наш взгляд является, то, что Ивенс рассматривает поздние драмы Шоу в связи с экспрессионистской драмой, а также указывает на элементы, в будущем характерные для театра абсурда. Мы рассматриваем эти сопоставления как перспективные, однако в указанной работе они имеют характер частных ассоциаций.

3. Труды и монографии, чьи авторы стремятся классифицировать жанровые формы у Шоу, соотнося их с творчеством других драматургов, или предлагают собственные понятийные категории классификации.

Жанровая неуловимость пьес Шоу способствовала появлению значительного количества исследований, посвященных сопоставлению творчества Шоу как с драматургами и писателями предшествующих эпох (Еврипид, Аристофан, Шекспир, Мольер, Филдинг, Диккенс, Ибсен и др.), так и с его современниками (Стриндберг, Гауптманн, Лев Толстой, Чехов, Уайлд, Пиранделло, Т. С. Элиот и др.). Результаты этих сопоставлений нашли отражение прежде всего **в** следующих публикациях: «Шоу и другие драматурги» (1993), «Бернард Шоу и французы» (2001) М. Фарана, «Драма идей: Платоновские провокации в театре и философии» (2014) М. Пакнера.

Последняя работа заслуживает особого внимания, так как в последнее время вопрос об отношении творчества Шоу к античной драме и философской мысли разрабатывается все более активно. Пакнер подробно исследует и обосновывает драматическую природу платоновских диалогов, а также подчеркивает актуальность сократовской майевтики для «драмы идей», которую называет

[57] *Wikander M. H.* Reinventing the History Play: *Caesar and Cleopatra*, *Saint Joan, "In Goog King Charles's Golden Days"* // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by Christopher Innes. York University (ON.): Cambridge UP, 2004. P. 203.

«театральной историей философии модерна»[58]. Пакнер рассматривает платоновскую концепцию театра как порывающую с принципами афинской театральности и противопоставляющую себя аристотелевскому взгляду на театр и драматическую поэзию.

Работа Фарана, в свою очередь, не сводится лишь к сопоставлению Шоу с французскими драматургами, но рассматривает широкий круг аспектов, в том числе преломление в творчестве драматурга сложившихся ранее литературных образов Жанны д'Арк и Наполеона, мнение Шоу о французской школе актерского мастерства, а также восприятие французской аудиторией пьес самого Шоу. Нам в первую очередь интересна глава, посвященная отношению Шоу к пьесам Э. Ожье, Э. Скриба, В. Сарду, А. Дюма-сына, Ж. Фейдо, где, как замечает Фаран, их произведения рассматриваются не только как объекты критики Шоу, но и как источники его вдохновения. В результате Фаран приходит к вполне обоснованному, на наш взгляд, выводу: «Возможно, Шоу и строил некоторые свои пьесы, по выражению Стэнтона, "из материалов, лежащих в основании дома Скриба," но сочетал он их совершенно иначе, таким образом, чтобы посредством иронического сдвига обнажить нелепость как готовности публики наслаждаться заведомо известными перипетиями, так и викторианской идеологии, давшей им установку на принятие этих условностей»[59]. Сходную мысль в отношении трансформации викторианской мелодрамы у Шоу мы находим в критической биографии Э. Бентли (1946).

Нужно заметить, что работа Фарана представляет собой гораздо более удачный опыт анализа творчества Шоу в контексте французской драматической традиции, чем выпущенная в 1915 г. Огюстеном Амоном книга «Мольер двадцатого века: Бернард Шоу» (The Twentieth Century Molière: Bernard Shaw). Амон проводит аналогии между Мольером и Шоу по разным параметрам: отсутствие экспозиции, сюжета (так как он заменен беседой) и темы адюльтера; «гетерогенность» героев (в том смысле, что отрицательные черты у них всегда

[58] *Puchner M.* The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy. N.Y.: Oxford UP, 2014. P. 8.
[59] *Pharand M.W.* Bernard Shaw and the French. Gainesville (Fl.): UP of Florida, 2001. P. 68.

соседствуют с положительными), точность в изображении «манер и обычаев», а также психологической обрисовки характеров; наконец, то, что трагедия у обоих граничит с фарсом, превращаясь в бурлеск. Однако желание исследователя установить как можно больше связей между двумя драматургами иногда оборачивалось тем, что желаемое выдавалось за действительное. Так, сатирический запал и социально-критическая направленность у Шоу и Мольера действительно были общими, однако реалии эпохи и политический контекст (столь важный для Шоу) были совершенно различны. Шоу мог отчасти использовать приемы изображения персонажей или структурные особенности, характерные для мольеровской драматургии, однако, на наш взгляд, в корне изменял их функциональную нагрузку. Этот принцип работы с известными драматическими приемами, как мы убедимся, можно проследить во всем творчестве Шоу, и набор этих приемов принципиально невозможно свести как к параллели с творчеством одного-единственного драматурга, так и к отдельно взятой эпохе. Наконец, заложенная уже в самом названии труда Амона идея о том, что Шоу — новый, но тем не менее второй, Мольер, не только не льстила самому ирландцу, но и провоцировала появление в труде Амона, несколько смелых выводов относительно произведений самого Мольера. Когда Амон до издания книги еще только собирался выступить с курсом лекций по творчеству Шоу, драматург предупредил его: «Если Вы возвестите миру, что основной идеей моих произведений является Детерминизм, я торжественно клянусь, что доберусь до Брюсселя и убью Вас»[60]. Однако именно с таким тезисом и выступил Амон, приписав детерминизм в той же степени и Мольеру.

Другим исследователем, приписавшим Шоу увлечение детерминистскими идеями, стал Ф. Деннингхаус. В работе 1978 г. он занимается исследованием «драматической концепции»[61] Шоу. Отвергая предшествующие попытки исследователей определить пьесы Шоу как «драму идей», «социальную»,

[60] Op.cit. P. 118.

[61] На русский язык название монографии было не совсем точно переведено как «Театральное призвание Бернарда Шоу», в то время как в оригинале работа названа “Die dramatische Konzeption George Bernard Shaws. Untersuchungen zur Struktur der Bühnengesellschaft und zum Aufbau der Figuren in der Stücken Shaws”.

«дискуссионную», или «дидактическую» драму за их односторонность и неспособность отразить суть новаторства драматурга, Деннингхаус предлагает со своей стороны понятие «социально-детерминистской драмы» и в качестве подтверждения своей теории разбирает отдельные произведения Шоу. Наиболее показательным в этом плане является его анализ «Пигмалиона».

Некоторая категоричность суждений Деннигхауса становится очевидной при сравнении драматургических концепций Шоу и Шекспира. Сталкивая творческие позиции двух драматургов, он противопоставляет пьесы Шекспира пьесам Шоу как «индивидуалистически-волюнтаристскую драму» драме «социально-детерминистской». Чтобы сделать эту оппозицию наглядной, критик проводит довольно искусственную границу между шекспировским взглядом на мир, где за все происходящее в мире несет ответственность сам герой, и шовианской позицией, якобы винящей во всех бедах общество: «Поскольку в мире Шоу отдельные лица в своем характере и действиях детерминированы общественными силами, с них снята всякая личная ответственность»[62]. На наш взгляд, это суждение в корне неверно.

Ирландский драматург не раз подчеркивал, что его цель — на примере своих героев как раз заставить зрителя осознать личную ответственность каждого отдельного члена общества за происходящее в мире. Приведенная мысль Деннингхауса воспринимается тем более странно, что им цитируется опровергающий его тезис пассаж Шоу: «Я должен, однако, предупредить читателей, что мои нападки направлены против них самих, а не против моих персонажей. Они должны ясно понимать, что ответственность за дефекты социального строя лежит не только на тех людях, которые обычно занимаются коммерческими махинациями, неизбежными вследствие этих дефектов, и которые нередко, как Сарториус <...> обнаруживают ценные деловые способности и даже высокие моральные достоинства в своей деятельности, но на всех гражданах, чье

[62] *Деннингхаус Ф.* Театральное призвание Бернарда Шоу // М.: Прогресс, 1978. С. 266–267.

общественное мнение, общественная деятельность и вклад налогоплательщиков могут заменить трущобы Сарториуса приличным жильем»[63].

Не менее спорным представляется и следующий вывод Деннингхауса: «Лишь в отношении Шекспира можно говорить поэтому о подлинном трагизме в смысле низвержения героя как следствия его собственных преступных действий. Шоу не хотел и не мог писать трагедий ввиду особой структуры своего сценического мира. Не случайно свою единственную подобную трагедии пьесу он назвал драматической хроникой»[64].

Судя по всему, здесь имеется в виду пьеса «Святая Иоанна». Нужно сказать, что исследователи расходятся во мнениях в отношении того, какая пьеса Шоу ближе всего к трагедии. Некоторые из них называют «Ученика дьявола», несмотря на присутствие явных элементов мелодрамы в пьесе, другие — «Горько, но правда», в то время как сам Шоу трагедией назвал только пьесу «Дилемма доктора», написанную в ответ на публичное обвинение У. Арчера в «Трибьюн», что драмы Шоу уклоняются от изображения смерти: «Это не слава, а ограниченность театра Шоу, что он населен бессмертными»[65].

Вопрос о правомерности подобного суждения в целом и позицию Арчера в отношении «Дилеммы доктора» подробно разбирает Мартин Куинн[66]. Заметим по этому поводу, что использование одних элементов, жанров и мотивов в драматургии Шоу и отказ от других является, по нашему мнению, результатом рационального выбора автора. Поэтому в данном случае можно вести речь скорее об *избирательности*.

Возвращаясь же к исследованию Деннингхауса следует сказать, что оно имеет свои сильные стороны и представляет определенный интерес в том, что касается его работы с авторскими набросками, первыми редакциями пьес Шоу, однако многие его выводы, подобно вышеприведенному, представляются нам

---

[63] Там же. С. 272–273.

[64] Там же. С. 267.

[65] Цит. по кн.: *Балашов П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Худож. лит., 1982. С. 164.

[66] Подробнее об этом см.: *Quinn M.* William Archer and *The Doctor's Dilemma* // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. University Park (Pa.): Penn State UP, 1984. V. 23. P. 87–106.

односторонними. Здесь, на наш взгляд, как и в случае с работой М. Л. Андреева «Деконструкция классики: Шоу и Чехов» (2002), автор, несколько переоценивая объяснительную силу своей теории, склонен игнорировать отдельные факты, которые в нее не вписываются. Подобная универсалистская трактовка снимает какие-либо индивидуальные различия в структуре, тематике, жанровой организации пьес Шоу и в результате не обогащает, но обедняет теорию.

М. Л. Андреев демонстрирует сходный с точкой зрения А. Амона взгляд на Шоу как исключительно комедиографа и последовательно приводит высказывания самого Шоу, подтверждающие его связь с предыдущей литературной традицией. В частности, Андреев приводит следующую цитату драматурга: «Я, по-моему, неспособен сделать в области драматического мастерства больше того, что было сделано до меня <...> я рассказываю старые истории, и мои персонажи — это наши старые знакомые — Арлекин и Коломбина, Клоун и Панталоне…» Безусловно, это справедливо. Но стоит продолжить оригинальное высказывание Шоу: «…мои попытки заменить законами природы условную мораль и романтическую логику <...> так сильно видоизменили старых марионеток и их проблемы, что старые театралы не могут их распознать»[67].

М. Л. Андреев говорит, что, с формальной точки зрения, драматургия Шоу не претерпела никаких изменений за исключением отбрасывания сюжетной схемы. Тем не менее, сам Шоу как создатель драмы идей считал, что изменение идейного содержания неизбежно ведет и к изменению формы: «…драматическое мастерство веками остается неизменным, изменениям подвергается философия. <...> новые идеи создают себе технику так, как прокладывает себе новое русло ручей»[68].

Да, Шоу с известной долей кокетства говорил, что считает себя классиком и не раз утверждал, что обращается к наследию Аристотеля, Аристофана, Шекспира, Мольера и многих других представителей классической европейской

[67] Цит.: Бернард Шоу о драме и театре. / Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 466.

[68] Там же. С. 462.

драмы, однако он использует их опыт и приемы, приспосабливая их для решения собственных задач, обыгрывая, модернизируя их. На что указывает и сам М.Л. Андреев, разбирая преображение классической комедийной схемы у Шоу, где она приобретает, скорее, пародийный характер. В конце части монографии, посвященной Шоу, исследователь приходит к заключению, что драматург либо полностью игнорировал традиционные комедийные ходы (интригу, любовь как сюжетообразующий аспект), либо деформировал их (узнавание), однако эти модификации способствовали лишь внешнему эффекту: «Так или иначе, если не по форме, то по содержанию преобразование комедийной “схемы” в творчестве Шоу идентично главным направлениям реформирования комедии в постклассический период <…> “схема”, утрачивая у него узнаваемость, сохраняет императивность. Следующий шаг — снятие императивности — напрашивается, но самим Шоу он сделан не был, поэтому о нем и можно говорить как о последнем классике»[69].

Данный вывод, по нашему убеждению, противоречит самим принципам творчества Шоу, который никогда исходно не выстраивал схему произведения. К примеру, он часто характерно для себя писал, что взялся записывать диалог, но не знает, к чему это приведет (так было в случае с пьесой «Дом, где разбиваются сердца»). Во время пребывания Шоу в СССР (1931) А. Афиногенов задал драматургу вопрос, пишет ли тот по определенному плану, на что получил следующий ответ: «Я не знаю, какой план существует у цветка, когда он распускается»[70].

И именно за схематизм, а не за проблемы эротики, как указывает Андреев, Шоу в первую очередь не переносил «хорошо сделанные пьесы» (они как заводные мышки, несъедобные для кошки — не дают ничего ни уму ни сердцу): «...я тогда [на момент написания пьесы «Дома вдовца»], теперь и всегда относился с крайним презрением к «сделанным» произведениям искусства. Как может какой-либо человек в здравом уме обдуманно взять за образец бесплодную

---

[69] *Андреев М.Л.* Классическая европейская комедия. Структура и формы //М.: Изд-во РГГУ, 2011. С. 185.

[70] Цит.: *Балашов П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Худож. лит., 1982. С. 316.

искусственность Уилки Коллинза или Скриба и отвергнуть естественную художественную деятельность Филдинга, Голдсмита, Дефо и Диккенса, не говоря об Эсхиле и Шекспире, — это вне моих резонов, выше моего понимания...»[71].

Единственный элемент схематизма, который действительно можно найти у Шоу, положен в основу отдельных диалогов-поединков, которые, как известно, он строил по принципу шахматных партий. Но никакой императивности «схемы», тем более лишь комедийной как доминантной, на наш взгляд, в его произведениях нет.

М. Л. Андреев разбирает множество пьес Шоу так называемой «первой эпохи» (А. С. Ромм), однако создается впечатление, что с творчеством Шоу после «Дома…», открывающего второй и не последний этап творчества драматурга, исследователь знаком мало. В противном случае его выводы были бы, как нам видится, не столь категоричными.

Примерами же более взвешенного анализа творчества Шоу, и в первую очередь его жанровой специфики, по нашему мнению, демонстрируют монографии А. Г. Образцовой и П. С. Балашова. В исследовании «Художественный мир Бернарда Шоу» (1982) Балашов посвящает две главы анализу комедийных жанровых форм у Шоу и очень подробно рассматривает историю создания «Домов вдовца» (первой пьесы Шоу, написанной в соавторстве с У. Арчером), которая, по его мнению, является ключом ко всему дальнейшему творчеству драматурга: «Обращение к творческой истории “Домов вдовца” особенно поучительно тем, что позволяет заглянуть в творческую лабораторию художника и увидеть наглядно, какой коренной ломке подвергались у него жанр семейно-бытовой комедии и чувствительной мелодрамы. Отказываясь строить сюжет на цепи случайностей — на недоразумениях, подставных фигурах и т.п., Шоу стремится к глубоко реалистическому осмыслению событий как проявления определенной социальной закономерности»[72].

---

[71] Там же. С. 92.

[72] *Балашов П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Худож. лит., 1982. С.92–3.

Уже на примере этой первой пьесы Балашов прослеживает связь между прозаическим творчеством Шоу и его драматургией, указывая на то, что, отказавшись от списка действующих лиц в начале пьесы, все характеристики героев он переносит в развернутые ремарки, являющиеся примером удачного использования возможностей прозаического жанра для передачи психологических переживаний и душевного состояния героев.

А. Г. Образцова также отводит много места анализу прозаического элемента в драмах Шоу, относя к ним знаменитые предисловия как неотъемлемый элемент самих драм, при двойном (повторном) прочтении дающих дополнительный ключ к пониманию всего сценического действия. Образцова также многократно подчеркивает публицистический характер пьес Шоу, в чем Балашов с ней соглашается: «Ранние поиски Шоу, школа “парадоксального беллетриста”, не прошли бесследно ни для Шоу-драматурга, ни для Шоу-новеллиста»[73].

Оба автора монографий указывают на роль английских поэтов-романтиков (Шелли, Блейк, Китс) в формировании эстетики шовианской драмы. Однако, как замечает Балашов, ряд английских исследователей (А. С. Уорд, Дж. Сэмпсон, К. Уилсон), в целом не отрицая художественных достоинств комедий Шоу, упрекали его «в грубом нарушении романтических традиций, в отступлении от поэтической логики». Советский исследователь говорит о несправедливости подобных упреков: «…они игнорируют особый характер драматического конфликта, который постепенно назревает в комедии, и он разрешается в правдиво-реалистическом, а не в условно-романтическом плане»[74].

Следуя мысли Шоу о том, что драма невозможна без развития сценического конфликта, Образцова первую главу своей монографии посвятила именно анализу особенностей драматического конфликта у Шоу, которые выделяют его не только на фоне предшествующей традиции, но даже из ряда единомышленников в области создания «новой драмы». Отсюда заключение, что, работая в рамках интеллектуальной драмы, Шоу выводит драматический конфликт не из

[73] Там же. С. 318–319.

[74] Там же. С. 180.

столкновения антагонистов или героя с миром или обществом: «Драматический конфликт выражал себя у Шоу в острейшем, напряженнейшем столкновении ложных представлении о жизни с подлинным пониманием ее»[75]. Формой выражения этого конфликта стала дискуссия.

В основе конфликта лежит контраст, и Балашов определяет ранние драмы Шоу как вариации «комедии контрастов», которую отличают «острая социальная направленность и сгущенная интеллектуальная атмосфера, поэзия ищущей мысли и подлинного чувства»[76]. Анализируя отдельные пьесы, исследователь определяет «Оружие и человек» как «комедию утраты иллюзий», «Избранника судьбы» как пародию на «фешенебельную» комедию, «Ученика дьявола» как пародию на мелодраму, а «Кандиду» как семейно-бытовую драму со скрытой лирической основой для сатиры. При этом Балашов высказывает сожаление, что до последнего времени (1980-е годы) недостаточно исследовалось место «малых форм» в жанровом многообразии драматургии Шоу: «Способность Шоу включать значительное содержание в произведения «малой формы», по-своему переплавлять традиционные формы фарса, скетча в “комедиету”, в пьесу-басню и т.п. часто недооценивались»[77].

Мы ограничились обзором лишь наиболее содержательных трудов с целью наметить общие тенденции в области анализа жанра у Шоу. Большую часть других работ мы будем привлекать в контексте собственного анализа произведений Шоу в основной части диссертации. Пока же, чтобы подвести некий итог истории исследований жанровой специфики произведений Шоу, мы процитируем близкий нам вывод из монографии А. Г. Образцовой: «Драмы Шоу ни в ранние годы, ни чем дальше, тем больше, не подчинялись точной жанровой регламентации, строгим правилам и канонам. <…> И эта особенность драматургии Бернарда Шоу, как и все остальные, также выражала веление

---

[75] *Образцова А. Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу. М.: Наука, 1965. С. 67.

[76] *Балашов П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Худож. лит., 1982. С.150.

[77] Там же. С. 171.

времени, также была подчинена задаче максимально острого раскрытия истинного смысла исторических, общественных явлений»[78].

Новизна предлагаемого подхода

Учитывая безусловную ценность приведенных выше работ, мы, тем не менее, хотели бы подчеркнуть, что пьесы разных периодов обычно разбираются исследователями изолированно, специфика жанра рассматривается как фиксированный результат. Исследований самого процесса кристаллизации жанровых форм мало (Э. Бентли, Л. Свитцки, М. Холройд), в основном они концентрируются на смежных по времени написания пьесах. При этом поздние пьесы, по мнению многих исследователей, являются менее удачными по сравнению с произведениями, созданными драматургом в 1910-х годах. Мы позволим себе оспорить эту точку зрения и предложим взглянуть на процесс перехода от пьес среднего периода (1900–1920) к поздним (1920–1950) не как на деградацию, но закономерную эволюцию творчества Шоу, оправданную как с точки зрения философского содержания, так и формы его выражения.

С другой стороны, все существующие попытки вписать пьесы Шоу в какую бы то ни было регламентированную жанровую классификацию, ограничиваются ретроспективным или синхроническим анализом: они соотносят их с предшествующей традицией или современной Шоу эпохой. И если в отношении ранних пьес этот подход еще дает определенные результаты, то в отношении межвоенного и позднего творчества он перестает быть продуктивным. В связи с этим мы предлагаем взглянуть на некоторые произведения Шоу *проспективно* — то есть с позиций всего литературного процесса XX в., и, в частности, второй его половины. Это позволит нам не только отыскать скрытые связи между модернистской и постмодернистской драматургией, но и объяснить причины неприятия современниками Шоу некоторых его произведений.

---

[78] *Образцова А. Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу. М.: Наука, 1965. С. 293.

Помимо этого, мы расширим круг культурных контекстов, в которых принято рассматривать творчество Шоу, включив туда фольклорно-сказочную и мифологическую парадигму.

Материал и задачи

Литературное наследие Шоу огромно: за шестьдесят пять лет (1885–1950) им было создано 63 пьесы. Однако вопрос о точной периодизации драматургического творчества Шоу до сих пор является спорным. Условно принято трехчастное деление, однако границы конкретных дат в разных трактовках смещаются. А.Н. Трутнева в своей диссертации приводит в качестве наиболее авторитетной концепцию Ч. Карпентера, выделяющего три этапа:

- Ранний, или ибсенический (1885–1900)
- Средний (1900–1920)
- Поздний (1920–1950),

которые отражают жанровую эволюцию пьес Шоу от реалистических проблемных пьес до «футуристических пророчеств»[79].

Однако А. С. Ромм считает, что пьеса «Дом, где разбиваются сердца» (*Heartbreak House*, 1913–1917, пост. 1920), открывает «вторую эпоху» в творчестве Шоу, а Б. Кент, главный редактор сборника «Джордж Бернард Шоу в контексте» (2015) приводит как наиболее распространенную следующую периодизацию:

- Ранние пьесы (включают три первых цикла: «Пьесы неприятные», «Пьесы приятные», «Три пьесы для пуритан», 1892–1899);
- Пьесы среднего периода (1900–1925, включающие корпус самых известных и, по мнению многих исследователей, лучших пьес Шоу);

[79] *Carpenter C.* George Bernard Shaw // *O'Neil P.* Great World Writers: Twentieth Century. N.Y.: Marshall Cavendish, 2004. V. 1. P. 136.

- Поздние пьесы (от «Тележки с яблоками» до кукольной пьесы «Шекс против Шо», 1929–1949).

Мы, в свою очередь, в контексте работы «Межвоенная драматургия Б. Шоу: Театр как синтез» (2015) предлагали исторически ориентированное деление на довоенное (1885–1913/4), межвоенное (1914–1945), послевоенное (1945–1950) творчество.

На наш взгляд, любая попытка трехчастного деления творчества Шоу не в состоянии отразить истинной картины, так как многообразие созданных драматургом пьес предполагает более дробное деление (особенно в том, что касается позднего периода). Однако, как подчеркивает А. Н. Трутнева, «большинство западноевропейских и американских исследователей (Э. Б. Адамс, Дж. Визенталь [Дж. Л. Уайзентал], А. Гиббс, Э. Рэймонд и др.) приняло предложенную Ч. Карпентером периодизацию»[80], поэтому, разделяя это суждение, в нашей диссертации мы будем ориентироваться на нее.

Наш анализ постарается вобрать в себя максимально широкий тематический и временной спектр произведений, созданных Шоу, так как основной задачей для нас является не только отразить модификации конститутивных признаков тех или иных драматических жанров, но проследить трансформацию подхода Шоу к работе с материалом в его эволюции с учетом изменения идейного, образного и структурного аспектов шовианских драм. За отправную точку мы будем брать драмы среднего периода. Это время перехода драматургии Шоу от раннего этапа, где еще сильно влияние Ибсена, к тому времени, когда индивидуальная манера Шоу становится более очевидной и драматург, не довольствуясь вышеупомянутым «выворачиванием наизнанку» привычных театральных схем (мелодрама, викторианский бурлеск, «хорошо сделанная» пьеса), ищет кардинально новые пути создания драматического произведения. Именно в этот период определяется путь, по которому пойдет дальнейшее развитие не только драматургии самого Шоу, но и многих его современников и последователей.

---

[80] *Трутнева* А.Н. «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX–начала XX века: (проблема жанра): Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Н. Новгород, 2015. С. 9.

В соответствии с темой нашего исследования мы считаем для себя принципиальным поиск ответов на следующие вопросы:

1) Какую именно трансформацию претерпевают в творчестве Шоу драматические жанры, не только укорененные в устоявшейся литературной традиции и до сих пор актуальные (такие как трагедия или комедия), но и обладающие проблематичным статусом (историческая пьеса), подчеркнуто несовременные (миракль, мистерия), а также жанры, пришедшие из смежных родов литературы или видов искусств (например, бурлеск, опера-буфф, экстраваганца как жанры музыкального театра или животный эпос, рыцарский роман и волшебная сказка как особые виды эпического повествования)?

2) Чем была вызвана эта трансформация?

3) В каких условиях и какими средствами она была реализована?

4) И как повлиял результат этих экспериментов на дальнейшее развитие драматического искусства?

Как замечает Ж.-М. Шефер, «жанровое понятие текста хоть и является результатом интенциональных актов выбора, однако зависит не только от этих актов, но и от контекстуальной ситуации, в которой произведение появляется на свет или же реактуализируется»[81].

В связи с этим необходимо оговориться, что при анализе выбранных пьес мы будем учитывать как внешние, так и индивидуально-творческие факторы жанровых трансформаций, однако понятие эксперимента, терминологически восходящее к философии позитивизма и ее литературным эквивалентам (натурализм, постнатурализм), предполагает в значительной степени рационализованные изменения имеющегося литературного материала с целью получения ожидаемого художественного результата и хотя бы отчасти просчитанного драматургом воздействия на зрителя / читателя.

Эти изменения, на наш взгляд, могут затрагивать:

- формальную структуру пьесы как литературного произведения (специфику ремарок, наличие предисловий, послесловий, прологов, эпилогов, приложений);

[81] *Ж.-М. Шефер.* Что такое литературный жанр? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 151.

- вектор развития драматического действия;
- философско-эстетическое содержание драмы;
- базовые принципы взаимодействия формы и содержания в драматическом тексте;
- распределение типологических ролей между персонажами или создание нового типа героя;
- способы создания драматического конфликта и его разрешения (в том числе отсутствие разрешения);
- наконец, предмет этого конфликта.

Соединив результаты диссертационного исследования с выводами, сделанными нами в работе «Межвоенная драматургия Бернарда Шоу: Театр как синтез», мы надеемся показать, как уже в пьесах среднего этапа творчества Шоу путем жанрового эксперимента совершается перелом, пересмотр канона, ведущий к еще более смелым экспериментам в пьесах позднего этапа, и что пьесы, созданные Шоу после 1920-х годов, являются, таким образом, не отходом от изначально заданного направления, а развитием процессов, намеченных в драмах конца 1890-х — начала 1910-х годов; не регрессом, а, напротив, новой ступенью на пути подготовки Шоу того типа драмы, которая будет взята за основу для дальнейших экспериментов театром абсурда или театром английского постмодернизма.

Результаты проведенного исследования можно будет использовать в качестве материалов в курсах лекций и семинарских занятий по истории зарубежной литературы рубежа XIX–XX вв., первой половины XX в., а также для дальнейшего изучения творчества Б. Шоу.

Методология

Проблема жанрового эксперимента предполагает рассмотрение вопроса в рамках исторической и теоретической поэтики. Главным методом здесь становится компаративный, так как он, с одной стороны, позволяет установить генетическую преемственность пьес Шоу творчеству его предшественников, а с

другой, обозначить принципиальные различия, обусловливающие уникальность его подхода к основополагающим принципам драматургии и воздействующие на дальнейшие модификации жанровых форм. Необходимым звеном в анализе драматического материала будет изучение истории создания пьес Шоу, где мы будем пользоваться биографическим и культурно-историческим методами, устанавливающими связи с определенным микро- и макроисторическим контекстом.

Следуя принципам «тщательного чтения текста», мы будем исследовать влияние философско-эстетического содержания избранных произведений на их структуру и жанровое своеобразие. Однако при необходимости наш анализ может выходить за рамки последнего авторизированного издания и включать сопоставление разных редакций, если оно релевантно для понимания значимости той формы, которое произведение приняло в итоге.

Обогатить понимание специфики жанрового эксперимента у Шоу, на наш взгляд, помогут метод ретроспективного анализа (в том смысле, в котором о нем говорил Ж. Женетт), а также некоторые элементы лингвопоэтического исследования.

Практическая часть нашего исследования начнется с подробного анализа ранней пьесы Шоу «Цезарь и Клеопатра», так как данный текст представляется нам оптимальным для демонстрации «многослойности» произведений Шоу. Этот материал позволит наглядно показать, насколько широкий круг аспектов необходимо принимать во внимание при оценке жанрового своеобразия как отдельно взятой пьесы, так и всего комплекса шовианских драм в целом. Наметив основные уровни работы Шоу с драматическим текстом, в дальнейшем мы будем отталкиваться уже не от самих произведений, но от отдельных вопросов, релевантных для заявленной в исследовании темы, привлекая конкретные тексты в качестве иллюстрации наших теоретических положений.

Для формулировки итогового вывода о роли жанрового эксперимента в творчестве Шоу, а также в истории развития английской и мировой драмы будет привлечен материал критических отзывов как современников драматурга, так и

исследователей последующих поколений (с 1950-х годов до нашего времени). При анализе конкретных произведений будут применяться общие методы наблюдения и интерпретации, а в заключении каждого из разделов будет приведено обобщение и дана классификация того, какие формы может принимать жанровая модуляция у Шоу.

Глава I. «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и жанр исторической пьесы

Проблема определения границ понятия исторической пьесы как жанра

Прежде чем обратиться непосредственно к тексту «Цезаря и Клеопатры», нам необходимо определиться, что именно мы понимаем под исторической пьесой. Вопрос о выделении исторической пьесы в самостоятельный жанр сам по себе не прост, и до сих пор ведутся споры о филиации данного жанра по отношению к трагедии. Краткий обзор истории драмы покажет, что первой дошедшей до нас исторической драмой могут считаться уже «Персы» Эсхила (472 г. до н.э.), где драматург, опираясь на свой опыт участия в греко-персидской войне, использовал реальные события и персонажей, вложил в их уста вымышленные диалоги, сжал последовательность событий для большего эффекта и в целом драматизировал материал с целью подчеркнуть аспекты, важные для современной ему аудитории — то есть использовал те стратегии работы с историческим материалом, которые остались присущими этому жанру и впоследствии[82]. С. Голдхилл говорит о том, что «ключевым отличием между «Персами» и исторической пьесой в современном понимании (1988) являются сверхъестественные элементы[83]» (тень Дария, например). Однако при попытке жесткого разграничения истории и вымысла в древнегреческой драматургии нужно учитывать особую природу мифологического сознания античных драматургов.

Промежуточным этапом формирования исторической драмы на английской почве, по мнению таких исследователей, как Б. Гриффин, Н. Фрай и М. Фляйшер, стали средневековые миракли и ауто, использовавшие чудо и миф как нечто уже знакомое зрителям и крайне важное в качестве объединяющего фактора на базе культурного и духовного единства. И когда в XVI в. сформировался тип драм-летописей царства, в них произошло лишь смещение мифологического фокуса со Спасителя на его земного наместника на троне, секуляризация мифа при

---

[82] Неточная цитата по *Palmer R. H.* Historical Drama [Электронный ресурс] // Drama Online: http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/history-play-iid-2487

[83] *Goldhill S.* Battle Narrative and Politics in Aeschylus' "Persae" // The Journal of Hellenic Studies. 108, 1988. P. 189.

сохранении его основной функции — объединения нации. Как верно замечает М. Биллинджер, по пьесам этого периода, расставленным в хронологическом порядке можно со всей достоверностью узнать историю правления Англией от зрелого Средневековья до Ренессанса[84]. В то же время, главным недостатком этих произведений было именно стремление к фактологической аккуратности, заместившее собой творческий импульс.

Статус первой исторической драмы в полном смысле слова также неоднозначен: большинство исследователей называют «Короля Иоанна» (1538) Дж. Бейла, в то время как некоторые (М. Биллинджер в их числе) выделяют «Эдуарда II» К. Марло на том основании, что в отличие от идеализированного изображения монарха и аллегорических фигур у Бейла, Марло, следуя исторической фабуле, в то же время создает полнокровные характеры, не просто исполняющие функцию репрезентации (портрета), но живущие, страдающие, размышляющие и принимающие наказание во искупление совершенных ошибок. С другой стороны, вопрос о творческом взаимодействии и борьбе за первенство между Марло и Шекспиром также остается открытым, и именно Шекспира мы знаем сегодня как создателя классической формы пьесы-хроники, на которую ориентировались последующие поколения драматургов. Тем не менее, по мнению Л. Е. Пинского, намного важнее то, что в XVI в. вырабатывается приницпиально новое отношение к истории, где она актуализуется, рассматривается как процесс, имеющий непосредственное отношение к происходящему[85].

С формальной же точки зрения, М. Фляйшер определяет английскую историческую пьесу этого периода <…> как вид трагикомедии, или romance, основанный на истории монархии в Англии»[86]. И она констатирует смерть этой драмы с началом эпохи Реставрации: «Английская историческая пьеса сама по себе имеет недолгую историю. Будучи популярной в 1590-х годах, после 1613 г. она становится неотличима от породившего ее поджанра “historical romance”

[84] *Bellinger M. F.* A Short History of the Theatre. N.Y.: Henry Holt and Company, 1927. P. 199.
[85] Подробнее об этом см.: *Пинский Л. Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. — 605 с.
[86] *Fleischer M. H.* The Iconography of the English History Play. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur. Universität Salzburg, 1974. P. 254.

[исторического любовного романа] <…> Вероятно, ее “смерть” объяснима не более, чем уход [со сцены] любой другой литературной моды. Но сам факт этой смерти не подлежит сомнению»[87].

Однако в период Реставрации историческая драма не столько умирает, сколько преобразуется в так называемую героическую драму. У. Э. Бон пишет, что на взлете и падении героической драмы как модной жанровой формы сказалось положение английского двора, отражением жизни которого она являлась[88]. Соответственно, в начале правления Карла II, когда с ним были связаны надежды нации на восстановление лучших традиций английской монархии, а жизнь двора утопала в блеске и роскоши, героические драмы (Драйдерна, Отуэя и Ли) представляли мир доблести и долга, любви и высоких страстей — всего, что было недоступно представителям безликой народной массы. Основной художественной задачей было — прославлять монархию и подчеркивать дистанцию между нобилитетом и толпой. Расточительность же Карла, беспорядочная личная жизнь и постоянные метания между союзной Францией и своенравным парламентом как пошатнули его политический авторитет, так и разорили казну. В результате созрело мощное оппозиционное движение, чьи ряды пополнили не только виги, англикане, нон-конформисты, но и драматурги; их недовольство было поддержано недовольством некогда столь неприглядно изображавшегося в пьесах простого люда, и «Англия, старая Англия Елизаветы и Кромвеля, снова начала пробуждаться»[89]. А героическая драма, утратив позиции «модного жанра», между 1675 г. и 1680 г. сошла со сцены.

Далее внутриродовая проблема определения жанра исторической пьесы выходит за пределы драматургии, так как XVII–XVIII вв. ознаменовались появлением нового типа романа, чье развитие было тесно взаимосвязано с театром и чей подход к историческому материалу привнес новые элементы в, казалось бы, образцовую шекспировскую форму. В XIX в. линия эволюции исторической драмы продолжается под влиянием вновь изменившегося

[87] Ibid. P. 281.
[88] *Bohn Wm. E.* The Decline of the English Heroic Drama //Modern Language Notes. Feb. 1909. P.52.
[89] Ibid. P. 54.

восприятия канвы истории: в пьесах романтиков она из центрального звена превратилась в колоритный антураж, предлог для изображения выдающейся личности на пике эмоционального напряжения (взять хоть историю Жанны д'Арк, преображенную Шиллером почти до неузнаваемости). Закономерным следствием к концу века стала тенденция к исторической достоверности, произрастающей не изнутри драмы, а извне, со стороны театральных постановщиков (У. Поэла, в частности), что выразилось в стремлении к зрелищности за счет педантичной детализации внешних атрибутов и декораций, погоней за физической правдой репрезентации, часто наносившей ущерб оригинальному тексту и философско-тематическому содержанию пьес.

Таким образом, на рубеже XIX–XX вв. понятие исторической драмы оказалось крайне неустойчивым и уязвимым за счет формализации, выхолащивающей внутреннее наполнение драмы. Поэтому именно тогда впервые встал вопрос о формулировке четкого определения исторической пьесы. Первая попытка была предпринята в 1911 г. Т. Бруком в рамках работы, посвященной драме эпохи Тюдоров[90], однако вывести универсальное определение исследователю так и не удалось. Во многом это было обусловлено тем, что, несмотря на явную потребность драматического осмысления истории, существующую в любую эпоху, свести разновременные вопролощения исторической драмы в единый эволюционный процесс, как мы убедились выше, крайне сложно.

Со временем стало очевидно, что охватить все многообразие форм исторической пьесы, позволит комплексный анализ следующих параметров жанра: 1) соотношение роли историка и драматурга, 2) что подразумевается под «исторической правдой» и существует ли она как таковая, 3) соотношение факта и интерпретации, 4) соотношение истории и современности, 5) правомерность сосуществования истории и мифа, 6) предмет пьесы, 7) временные границы для материала пьесы, 8) центральную фигуру / фигуру героя в пьесе, 9) присутствие

[90] *Brooke T. C. F.* The Tudor Drama: A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare. N.Y.; Chicago; Boston: The Riverside Press Cambridge. 1911. — V, 497 p.

исторических фигур и событий как фактор, определяющий принадлежность пьесы к ряду исторических. Ближе к концу XX в. разработка всех этих вопросов была суммирована Н. Харбен («Английские исторические пьесы XX в.: от Шоу до Бонда»): «Исторической является пьеса, которая демонстрирует серьезную озабоченность проблемами истории и исторической правды, хотя выражение этой заботы и обработка указанных проблем может принимать многообразные/изменчивые формы»[91]. При этом Харбен допускает, что в пьесе может и не быть реальных исторических личностей, но, если главной проблемой ее содержания остается исторический процесс и поиск исторической правды, она остается в рамках жанра.

Это определение устраивает нас в целом, за исключением одного положения, о котором будет сказано ниже, но на данный момент оно является наиболее адекватным. На него мы и будем преимущественно ориентироваться в дальнейшем исследовании. Со своей стороны, хотим лишь добавить, что важно учитывать и то, является ли история в пьесе темой, фоном или некоей ширмой. Так, например, мы не склонны рассматривать пьесу «Смуглая леди сонетов» (*The Dark Lady of the Sonnets*, 1910) как историческую, так как там история и судьбы человечества не являются основной проблемой, а персонажи, пусть реально существовавшие, служат лишь предлогом для передачи основной идеи, направленной, как известно, на создание к 1916 г. Шекспировского национального театра. Равно и пьеса «Аннаянска, великая сумасбродная княжна» (в оригинале *Annajanska, the Bolshevik Empress*, 1917 — «Аннаянска, большевистская императрица»), хотя и стала откликом на революционные события в России в 1917 г., но по сути является, как объясняет Шоу в предисловии, «чисто бравурной пьесой», где сам Шоу, Л. Маккарти и Ч. Риккетс, как «трое новичков, только что освободившихся из-под тяжкого ига

[91] *Harben N*. Twentieth-Century English History Plays: From Shaw to Bond. N.Y.: Palgrave Macmillan, 1988. P. 18.

интеллектуального театра», решили попробовать себя в театре-варьете и «просили публику о снисхождении»[92] к их неопытности в данной сфере.

Как пишет И. Рибнер: «Историческая пьеса не может быть определена на основании драматической формы, так как формы ее крайне многообразны. Гораздо важнее формы намерение драматурга»[93]. В «Ученике дьявола», где действие разворачивается на фоне американской Войны за независимость, история служит скорее удобным фоном для создания Шоу антимелодрамы в пику формальным требованиям пьес XIX в. Он дает привычную экспозицию, располагающую к героизации, набор персонажей, необходимый для развития любовной интриги, и ситуацию для подвига. Однако горизонт ожидания зрителя ломается на каждом из приведенных уровней, и именно слом шаблона является здесь главной задачей. История служит лишь инструментом.

В соответствии с принципом учета намерений драматурга при создании пьесы мы не включаем в список исторических и его одноактный скетч «Великая Екатерина» (*Great Catherine: Whom Glory Still Adores*, 1913). Шоу пишет: «…я не хочу делать вид, будто поводом для создания пьесы, которая оставит читателя в таком же неведении относительно русской истории, в каком он был до того, как перевернул несколько следующих страниц, послужило желание написать исторический портрет. <…> автору порой приходится пускать в ход свое мастерство в качестве портного актеров, подгоняющего под них роли, написанные не столько чтобы решить жизненные, нравственные или исторические проблемы, сколько чтобы показать виртуозность исполнителя. <…> в таких случаях автор обязан признать, что актер, для которого он пишет, — “единственный родитель” его произведения…». Единственным родителем «Екатерины» стала мисс Г. Кингстоун. Большинство своих пьес Шоу писал с расчетом на определенных исполнителей, и ни одно из отобранных нами произведений не является исключением, однако «Великая Екатерина» —

---

[92] *Шоу Б.* Аннаянска, сумасбродная великая княжна // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др.; пер. с англ. В. Паперно. Л.: Искусство, 1980. Т. 4. С. 445.

[93] *Ribner I.* The English History Play in the Age of Shakespeare. Princeton: Princeton UP, 1957. P. 9.

единственная из драм, основанных на историческом материале, где идея произведения родилась позже выбора исполнителя.

В свою очередь, пенталогия «Назад к Мафусаилу» (*Back to Methuselah,* 1918–1920) и пьеса «Женева» (*Geneva*, 1938), подробно разрабатывающие проблему истории и современности, несмотря на фантастическо-мифологический характер в первом случае и сатирико-памфлетную направленность во втором, явно могут быть отнесены к историческим пьесам. Однако в силу своего объема, широты тематического спектра, разнообразия структурных элементов и многоступенчатой истории создания (одна «Женева» претерпела восемь редакций), каждая из них заслуживает отдельного исследования, поэтому мы вынуждены исключить их из обсуждения в рамках данной главы.

Таким образом, из пьес, тематическим центром которых является история во всей многоаспектности ее понимания, для данной работы мы отобрали следующие: «Избранник судьбы» (*The Man of Destiny*, 1897), «Цезарь и Клеопатра» (*Caesar and Cleopatra*, 1898), «Святая Иоанна» (*Saint Joan,* 1923), «Шестеро из Кале» (*The Six of Calais*, 1934), «В золотые дни доброго короля Карла» (“*In Good King Charles’s Golden Days*”, 1939), «Притчи о далеком будущем» (*Farfetched Fables,* 1948).

Нам важно было сделать это пространное введение с тем, чтобы в дальнейшем стали очевидны как элементы, заимствованные Шоу для своих исторических пьес из предыдущей традиции, так и кардинальные отличия в его использовании и трактовке исторического материала, а также новаторство с точки зрения формы и жанра.

В качестве отправного пункта мы возьмем пьесу, относящуюся ко второму этапу творчества драматурга, — «Цезаря и Клеопатру», так как уже здесь содержатся многие приемы, тематические линии и структурные элементы, объясняющие природу жанровых экспериментов в более поздних исторических драмах Шоу. Предметом рассмотрения станут: мифологический, библейский и

басенный пласты в пьесе, а также музыкальные и философские аспекты, оказывающие влияние на жанровую специфику «Цезаря и Клеопатры».

Пьеса «Цезарь и Клеопатра»

Пьеса была написана Шоу в 1898 г. Первые ее постановки состоялась в Германии и Америке в 1899 г. — дата примечательная, так как ровно за триста лет до этого Шекспир создал своего «Юлия Цезаря». Это был своего рода символико-полемический шаг со стороны Шоу в контексте непрекращающейся на протяжении всей жизни драматурга «дуэли с призраком Шекспира»[94], кульминация которой пришлась на 1949 г. — год создания марионеточной миниатюры «Шекс против Шо» (*Shakes versus Shav*, 1949). Любопытно, что британская премьера «Цезаря и Клеопатры», по независящим от Шоу обстоятельствам, состоялась лишь в 1907 г. в Лидсе — на этот раз через 300 лет после премьеры шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра». Так воля частного человека и судьба укрепили и без того очевидную связь между тремя произведениями[95]. Однако именно в силу своей очевидности эта связь становилась ловушкой для зрителя: учитывая шекспировский контекст и известную критическую позицию Шоу по отношению к римским пьесам Барда, он принимал их за отправную точку, задающую определенные ожидания в отношении новой драмы ирландца. К 1907 г. Шоу уже имел довольно скандальную репутацию ниспровергателя традиций, кощунственно непочитетльного как к тематике, так и к структуре классической (в широком смысле слова) драмы, поэтому, направляясь на премьеру очередной его пьесы зритель был морально готов к зрелищу нетривиальному. В случае с «Цезарем и Клеопатрой», как становится видно из заметки в “Yorkshire Post” от 17 сентября

[94] Выражение С. Питерс цит. по кн.: *Holroyd M.* Bernard Shaw: In 4 v. L.: Penguin Books Ltd., 1993. V. 3: 1918–1950. The Lure of Fantasy. P. 487–488.

[95] Количество работ, посвященных компаративному анализу этих пьес Шоу и Шекспира огромно, поэтому в нашем исследовании мы ограничимся лишь конкретными аналогиями, релевантными для общего развития темы, а для более подробного ознакомления лишь укажем на некоторые из наиболее примечательных работ: *Ayres H. M.* “Shakespeare's *Julius Cæsar* in the Light of Some Other Versions” (1910), *Couchman G. W.* “Comic Catharsis in *Caesar and Cleopatra*” (1960), *Couchman G. W.* “*Antony and Cleopatra* and the Subjective Convention” (1961), *King A. P.* “Shakespeare's Shavian Cleopatra” (2007). Также стоит отметить трехчастный документальный фильм *Barnes J.* “Shaw vs. Shakespeare: Caesar and Cleopatra” (1970).

1907 г., этого оказалось недостаточно. Анонимный отзыв на первую постановку пьесы в Лидсе гласил, что «даже те, кто шел на спектакль, будучи готовым к чему-то нетрадиционному с точки зрения сценической речи и драматического действия, были обескуражены, если не сказать шокированы»[96].

Столь мощный эффект, производимый «Цезарем и Клеопатрой» на достопочтенную английскую публику, был обусловлен именно экспериментированием Шоу с различными структурными пластами произведения.

Первым обращает на себя внимание объемный пролог «Цезаря и Клеопатры». Будучи довольно тяжеловесным и, на первый взгляд, не связанным с основным действием, в большинстве прижизненных постановок он опускался. Тем не менее для нас он имеет большое значение по нескольким причинам.

Структурно он соответствует прологу древнегреческой драмы, где зрителям сообщалось, что за зрелище будет представлено на их суд: «Now mark me, that ye may understand what ye are presently to see»[97]. Интересно, что сама формула обращения к аудитории, выбранная Шоу, является характерной для якобитской драмы XVII в. — времени, когда театр подвергался постоянным нападкам со стороны пуритан (лишнее напоминание о том, что драма входила в цикл «Пьес для пуритан»). В то же время повествование в прологе ведется от лица египетского бога Ра, который не просто рассказывает предысторию действия драмы о противостоянии Цезаря и Помпея и постепенном возвеличивании любимца богов, но постоянно актуализирует содержание пьесы, устанавливая аналогии между древней историей и современностью: «Know that even as there is an old England and a new, and ye stand perplexed between the twain; so in the days when I was worshipped was there an old Rome and a new, and men standing perplexed between them»[98].

---

[96] Цит.: *Evans T. F.* George Bernard Shaw: The Critical Heritage. Routledge. 2013. P. 177–178.

[97] Shaw B. *Caesar and Cleopatra* // The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces: in 7 v. / Ed. by Dan H. Laurence. L.: Max Reinhardt. V2, 1970. P. 162.

[98] Ibid. P. 162.

Таким образом, в прологе вводятся античная (греко-римская), древнеегипетская, якобитская и современная парадигмы, связывающие воедино период с 50-х гг. I в. до н.э. до конца 90-х гг. XIX в.

Рассказ от лица древнего бога, созерцавшего связь времен в ее единстве и непрерывности, позволяет Шоу сразу указать на взаимосвязь прошлого и настоящего, а также на необходимость учиться у истории. В этой ранней пьесе тема, которая будет лейтмотивом звучать и развиваться по образцу музыкальных вариаций и в остальных исторических драмах Шоу, дается в виде прямых советов Ра публике: «…ye shall marvel, after your ignorant manner, that men twenty centuries ago were already just such as you, and spoke and lived as ye speak and live, no worse and no better, no wiser and no sillier. And the two thousand years that have past are to me, the god Ra, but a moment; nor is this day any other than the day in which Caesar set foot in the land of my people».

«…I bid you beware, ye who would all be Pompeys if ye dared; for war is a wolf that may come to your own door»[99].

Мифологический пласт в пьесе «Цезарь и Клеопатра»[100]

В статье «Шоу и Ра: Религия и некоторые исторические пьесы» Дж. Л. Уайзентал обращает внимание на многочисленные отсылки в тексте пьесы к богам Египта, Рима, Персии и Британии, подсчитывая даже их точное количество (81 упоминание слова «god», помимо непосредственно имен). Исследователь замечает, что в пьесе «часто ведется речь о божественном происхождении героев или их богоподобных качествах», что в руках египетских и римских богов находятся судьбы наций, и сила Цезаря в том, что его боги оказываются сильнее египетских[101]. Встав на верный путь, Уайзентал, однако, приходит к выводу, что клятвы и взывания к богам в «Цезаре и Клеопатре» — «просто передают местный

[99] Ibid. P. 166.
[100] Часть материалов данного раздела была опубликована в нашей статье: *Скальная Ю. А.* Египетская мифология в пьесе «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу: Взаимодействие текста и контекста // Вестник Московского ун-та. Серия 9: Филология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2018. № 3. С. 116–127.
[101] *Wisenthal J. L.* Shaw and Ra: Religion and Some History Plays // SHAW: SHAW and RELIGION. University Park (Pa.): Penn State UP, 1981. V. 1. P. 45–6.

колорит, являясь необходимой частью антуража» пьесы, и присутствие высших сил, в отличие от «Святой Иоанны» (1923) не ощущается[102].

На наш взгляд, попытка анализировать божественный контекст пьесы с точки зрения религии не является учаной; гораздо более продуктивным нам представляется взгляд на проблему с позиций мифологии. И удивительно, что до сих пор никто из исследователей не рассматривал драму Шоу в мифологической перспективе. Мы же хотим доказать, что упоминания египетских божеств не являются просто декоративными элементами, но составляют фундамент, на которым строится всё драматическое действие пьесы.

В первом варианте пролога, где к зрителям обращается Ра, декорации имитируют его храм в Мемфисе: таким образом, зритель оказывается в языческом святилище и с самого начала вписан в систему координат древнеегипетского божественного пантеона. Благодаря многочисленным сюжетным деталям, сравнениям, присутствующим в ремарках и оценках персонажами друг друга, а также структуре мизансцен постепенно становится очевидно, что за главными действующими лицами пьесы стоит тот или иной божественный «двойник». Рассмотрим некоторые аналогии.

Ра выбран глашатаем для публики не случайно: в качестве верховного божества египетского пантеона избран бесстрастным арбитром и наблюдателем. Даже при отсечении первого варианта пролога при постановке Ра продолжал безмолвно следить за происходящим на протяжении всего действия пьесы: его изображения высечены на колоннах дворца Клеопатры в Первом акте, его статуи украшают Александрийский дворец Птолемея во Втором акте, его святилище оказывается в центре внимания в Четвертом акте: Фтататита молится ему после убийства Потина и сама убита Руфио на белом камне его пьедестала.

Как главное солярное божество, Ра считался покровителем и даже отцом фараонов, а значит высшим судьей в вопросах передачи власти. Однако в споре Птолемея и Клеопатры он не принимает непосредственного участия, и роль

[102] Ibid. P. 47.

арбитра у него символически перенимает Цезарь, предлагая Потину рассудить брата и сестру. К каждому из них он относится с отеческим снисхождением, но неотъемлемой частью этого отношения является политический расчёт. После подавления мятежа Береники и восстановления Птолемея XII на троне, Египет оказывается в политической и экономической зависимости от Рима, а значит, Цезарь по определению занимает доминирующую позицию. Подчиненное положение потомков Птолемея по отношению к римскому полководцу находит отражение в мизасценической организации первых двух актов.

Первое, что привлекает внимание Цезаря, когда Клеопатра приводит его во дворец, — тронная зала, где, когда ей *разрешается* (when I am allowed to), юная царица может сидеть на троне в полном облачении. Далее Цезарь дважды почти насильно пытается заставить Клеопатру занять ее законное место, но девочка слишком напугана приближением римских войск и в решающий момент пытается бежать. И если в начале сцены ее завораживал собственный вид на троне с короной на голове, то в конце она в беспамятстве от страха застывает на одной из ступеней, в то время как Цезарь, чувствуя себя в полном праве, опускается на царский трон, оказываясь выше Клеопатры как по статусу, так и по положению.

CAESAR. <…> Aha! *Caesar approaches the throne of Cleopatra*. **Come: take your place**. (*He takes her hand and leads her to the throne. She is too downcast to speak.*) Ho, there, Teetatota. How do you call your slaves?

CLEOPATRA (*spiritlessly, as she sinks on the throne and cowers there, shaking*). Clap your hands.

<…>

A tramp and tumult of armed men is heard. Cleopatra's terror increases. <…> *This is too much for Cleopatra: she utters a cry and darts towards the door. Ftatateeta stops her ruthlessly.*

FTATATEETA. You are my nursling. You have said "So be it"; and if you die for it, you must make the Queen's word good. (*She hands Cleopatra to Caesar, who takes her back, almost beside herself with apprehension, to the throne*.)

CAESAR. Now, if you quail—! (***He seats himself on the throne***.)

She stands on the step, all but unconscious, waiting for death.[103] (Здесь и далее выделение полужирным и подчеркнутым наше — *Ю.С.*)

В Акте II мизансцена получает зеркальное отражение: юный Птолемей восседает на стуле, к которому ведут две ступени и который является единственным во всей зале. Цезарь, пришедший к нему говорить о долге Египта Риму, иронически подмечает это обстоятельство, и Руфио требует предоставить Цезарю еще один стул, однако мальчик застенчиво предлагает римлянину свое место.

RUFIO (*shouting gruffly*). Bring a chair there, some of you, for Caesar.

PTOLEMY (*rising shyly to offer his chair*). Caesar—

CAESAR (*kindly*). **No, no, my boy: that is your chair of state. Sit down**.

He makes Ptolemy sit down again.[104]

Как и его сестра, Птолемей слишком юн и не знает, как править; слепо следуя указаниям взрослых, подспудно он не чувствует за собой права на власть и совершенно не считывает трон как символ этой власти, а потому готов добровольно отдать его чужеземцу. Однако Цезарь прекрасно понимает символику этого шага, и ему уже нет необходимости всходить по ступеням: пусть позиционно в зале он ниже мальчика, иерархически он оказывается выше Птолемея.

Когда власть обоих Птолемидов оказывается у Цезаря в руках, ему остается лишь занять трон верховного божества, что он и делает:

Meanwhile Rufio, looking about him, sees in the nearest corner an image of the god Ra, represented as a seated man with the head of a hawk. Before the image is a bronze tripod, about as large as a three-legged stool, with a stick of incense burning on it. Rufio, with Roman resourcefulness and indifference to foreign superstitions,

[103] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 112–13.
[104] Ibid. P. 117–18.

promptly seizes the tripod; shakes off the incense; blows away the ash; and dumps it down behind Caesar, nearly in the middle of the hall.

RUFIO. **Sit on that, Caesar**.

A shiver runs through the court, followed by a hissing whisper of Sacrilege!

CAESAR (*seating himself*). Now, Pothinus, to business.[105]

Другой деталью, указывающей на двойничество Цезаря и Ра, является эпизод в конце Акта V, где Аполлодор сообщает, что единственным египетским идолом, заинтересовавшим Цезаря, был Апис — бог плодородия, которого изображали в виде быка и считали «ба» (душой) Ра[106]. С другой стороны, в «Текстах пирамид», сам Ра представлен как «золотой теленок», рожденный богиней неба Нут. По другой легенде, Ра «возник из огненного острова, давшего ему силу уничтожить хаос и мрак и создать в мире порядок»[107]. И это перекликается с мифической историей происхождения Цезаря, в которую свято верит Клеопатра: «His [Caesar's] father was a tiger and his mother **a burning mountain**»[108].

Как мы увидим далее, божественные параллели Цезаря не ограничиваются аналогией с солярным божеством. Однако на момент середины Акта II, заняв священное место Ра, Цезарь (первый в ряду сверхлюдей у Шоу) перенимает функции этого бога. И первая из них — борьба с силами мрака.

Главным противником Ра и воплощением вселенского зла, по легенде, является Апоп, чудовищный хтонический змей, обитающий в недрах земли. Полукомической параллелью этому древнему божеству в пьесе может служить не менее древний на вид Теодот — дряхлый советник Птолемея, наставник царей с писклявым голосом и непомерным самомнением. Однако комизм сравнения снимается в момент, когда со *змеиным* удовлетворением он заявляет Цезарю, что

---

[105] Ibid. P. 118–19.

[106] Апис // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 1, 1987. С. 92.

[107] Ра // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 2, 1988. С. 358–9.

[108] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 106.

именно по его приказу Луций Септимий убил Помпея, причем на глазах у его семьи.

LUCIUS. As Pompey's foot touched the Egyptian shore, his head fell by the stroke of my sword.

THEODOTUS (*with viperish relish*). **Under the eyes of his wife and child!** Remember that, Caesar! They saw it from the ship he had just left. We have given you **a full and sweet measure of vengeance.**

CAESAR (*with horror*). Vengeance!

<…>

THEODOTUS (*flatteringly*). **The deed was not yours, Caesar, but ours—nay, mine; for it was done by my counsel.** Thanks to us, you keep your reputation for clemency, and have your vengeance too.[109]

В руках этого дряхлого старика оказывается власть достаточная, чтобы погубить «венчанного лаврами завоевателя», одного из лучших, по мнению Цезаря, римлян и искуснейших военачальников. Таким образом, Теодот посягает на право выбора правителя не только для Египта (утверждая права Птолемея на трон в обход Клеопатры вопреки завещанию их отца), но и для Рима.

Неочевидная на первый взгляд параллель с Апопом обрисовывается четче в сцене, когда горит Александрийская библиотека. Согласно мифу, суточный цикл представлен плаванием Ра в двух барках: утром он «плывёт по небесному Нилу в барке Манджет, вечером пересаживается в барку Месектет и спускается в преисподнюю»[110]. Когда Ра проплывает на своей лодке подземное царство Апопа, тот, желая преградить путь солнечному богу, выпивает все воды подземного Нила[111]. Теодот в попытке спасти библиотеку отдал приказ солдатам Ахилла носить ведрами воду из Нила. И Клеопатра, наблюдающая, как сотни воинов одновременно зачерпывают воду, в восторге кричит:

---

[109] Ibid. P. 124–5.

[110] Ра // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 2, 1988. С. 359.

[111] Апоп // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 1, 1987. С. 96.

CLEOPATRA (*suddenly clapping her hands*). Oh, **you will not be able to go**! <…> **They are drying up the harbor with buckets—a multitude of soldiers—over there** (*pointing out across the sea to her left*)—**they are dipping up the water**.

RUFIO (*hastening to look*). It is true. The Egyptian army! Crawling over the edge of the west harbor like locusts. (*With sudden anger he strides down to Caesar*.) This is your accursed clemency, Caesar. **Theodotus has brought them**.[112]

Еще одним зловещим персонажем в пьесе является Фтататита — «[a] huge grim woman, her face covered with a network of tiny wrinkles, and her eyes old, large, and wise; sinewy handed, very tall, very strong; with the mouth of a bloodhound and the jaws of a bulldog…»[113].

С одной стороны, Фтататита — главная нянька царицы и формально перенимает на себя родительские функции: она воспитывает, наказывает, приструняет Клеопатру, когда та капризничает и своевольничает, но в то же время переживает за нее, как любая мать. Особенно показательна сцена из Акта III, где носильщики грузят в лодку ковер, в котором спряталась Клеопатра:

FTATATEETA (*screaming down at one of the porters*). Do not step on it, **do not step on it. Oh thou brute beast!**

FIRST PORTER (*ascending*). Be not excited, mistress: all is well.

FTATATEETA (*panting*). All well! **Oh, thou hast given my heart a turn!** (*She clutches her side, gasping*.)[114]

И материнская забота Фтататиты находит отклик в ее двойнике и божественной покровительнице Исиде. Исида — богиня плодородия, символ семейной верности и образец материнства, а ее иконографическое изображение с младенцем Гором на руках впоследствии оказало влияние на изображение

[112] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 138–9.
[113] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 99.
[114] Ibid. P. 150.

Богоматери в христианской традиции[115]. Однако в более архаических версиях мифов о борьбе Гора и Сета, она оставляет свое дитя во имя кровной связи с братом (так называемое, материнское право, когда по крови ей ближе брат, нежели сын), и борется против него. Фтататита не предает Клеопатру — но напротив, идет ради нее на убийство. И здесь ею движет не просто материнская привязанность, но слепая животная преданность.

По количеству анималистических сравнений в тексте пьесы Фтататита превосходит всех остальных персонажей, и спектр ее животных характеристик оказывается крайне разнообразным: Бельзенор называет ее «дочерью длинноязыкого и оковращающего хамелеона», перс говорит, что у нее язык ехидны, часовой у причала, которому она внушает ужас, называет Фтататиту «древней крокодилицей», наконец, Руфио, оправдывая убийство Фтататиты, проводит аналогию между царской нянькой и голодным львом[116].

Ключом к загадке, казалось бы, случайного набора упомянутых существ становится обращение Аполлодора к Фтататите как к «почтенному гротеску» (venerable grotesque), то есть некоему фантастическому существу, причудливым и даже пугающим образом сочетающему в себе разнородные элементы. Так и ряд животных, с которыми сравнивается Фтататита, постепенно складывается в единый и тем более пугающий образ Амт — чудовища с головой крокодила, гривой льва, передней частью туловища от леопарда и задней от бегемота.

Амт — обитательница загробного мира, воплощающая мщение. Она неизменно присутствует на суде душ умерших, который вершит супруг Исиды, Осирис. Если во время психостасии сердце грешника перевешивало чашу с пером богини истины и справедливости Маат, Амт пожирала его[117]. Вот, как описано появление Фтататиты на крыше: «…Ftatateeta comes back by the far end of the roof,

---

[115] Подробнее об этом см.: Исида // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 1, 1987. С. 570.

[116] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 99, 101, 143, 198.

[117] Египетская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 1, 1987. С. 421. Подробно процесс суда и его участники описаны в 125 главе «Книги мертвых».

with dragging steps, a drowsy satiety in her eyes and in the corners of the bloodhound lips»[118].

Ввиду чудовищной внешности и зловещих функций, которые выполняла Амт, ее боялись все египтяне; не меньший страх одним своим видом внушает Фтататита, как египетской страже во втором варианте Пролога, так и дозорным римлянам в Акте III. Примечательно, что многовариантность имени Амт: Амат, Амамат, Амут, — также перекликается с постоянными ошибками Цезаря в имени царской няньки: Тотатита, Тфатафтита, Тота. В Акте II находим следующий обмен репликами:

FTATATEETA. Who pronounces the name of Ftatateeta, the Queen's chief nurse?

CAESAR. Nobody can pronounce it, Tota, except yourself…[119]

Этот диалог может отражать расхожее табу на произнесение имени злого духа. В то же время знание настоящего имени, по поверьям древних египтян, давало власть над его носителем, будь то человек или бог. Так, сохранился миф об Исиде, пожелавшей узнать настоящее имя стареющего бога Ра, для чего она подослала к нему ядовитую змею. Исцелить ужаленного бога могла только сама Исида, «великая чарами», и Ра вынужден был выдать ей тайну своего имени[120].

Иллюстрацию этого ритуала мы находим в разговоре Клеопатры с Цезарем об истории подавления бунта Береники. Во главе римских войск тогда стоял Марк Антоний, красотой и отвагой произведший неизгладимое впечатление на юную Клеопатру. Прекрасного чужеземца, она назвала для себя Гором, но, получив такую возможность, жаждет узнать его настоящее имя.

CLEOPATRA. Oh, you must not say common, earthly things about him; for I love him. **He is a god.**

---

[118] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 183.
[119] Ibid. P. 119–120.
[120] Подробнее об этом см.: Исида // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 1, 1987. С. 569.

CAESAR. He is a great captain of horsemen, and swifter of foot than any other Roman.

CLEOPATRA. **What is his real name?**

CAESAR (*puzzled*). His REAL name?

CLEOPATRA. Yes. **I always call him Horus**, because Horus is the most beautiful of our gods. **But I want to know his real name.**

CAESAR. His name is Mark Antony.

CLEOPATRA (*musically*). Mark Antony, Mark Antony, Mark Antony![121]

Трижды повторяя нараспев имя полководца, Клеопатра обретает власть над ним (что подтверждается в истории их романа), и он теряет для нее божественные свойства — теперь для нее он лишь человек. Во время аудиенции с Потином, на вопрос, любит ли она Цезаря, Клеопатра отвечает: «Can one love a **god**? Besides, **I love another Roman**: one whom I saw long before Caesar—**no god, but a man—one who can love and hate—one whom I can hurt and who would hurt me**»[122].

Последнее замечание тоже значимо с точки зрения мифологической и исторической перспективы. По легенде, Гор, с которым сливается в сознании юной Клеопатры Марк Антоний, в младенчестве был укушен змеей, но исцелился. В Акте III пьесы Руфио и Британ принимают Клеопатру, доставленную Аполлодором в ковре, за ядовитую змею:

BRITANNUS (drawing his sword). It is a **serpent**.

APOLLODORUS. Dares Caesar thrust his hand into the sack where the **serpent** moves?

RUFIO (*turning on him*). Treacherous dog—

---

[121] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 131.

[122] Ibid. P. 169. Важно, что при этом Цезарь в восприятии Клеопатры проделал обратный путь от смертного (вначале она принимает его за «смешного старичка» — a funny old gentleman — до бога).

CAESAR. Peace. Put up your swords. Apollodorus: your **serpent** seems to breathe very regularly. (*He thrusts his hand under the shawls and draws out a bare arm*.) This is **a pretty little snake**.[123]

Еще раньше, в Акте I, Клеопатра, впервые почувствовавшая себя хозяйкой в собственном дворце, по сиюминутной прихоти хватает змеиную кожу, украшающую ее трон, и хочет побить ею Фтататиту: «*She snatches a snake-skin from the throne and dashes after Ftatateeta, whirling it like a scourge in the air*»[124].

Две приведенные сцены отсылают одновременно к трагическому завершению романа исторической Клеопатры с Марком Антонием (погубив Антония, она отравилась ядом змеи), а также известному факту, что царица экспериментировала с ядами, испытывая их действие на собственных рабах.

Возвращаясь к разговору о Фтататите, нужно заметить, что единственным героем, который не боится царской няньки (ведь даже Клеопатре она внушает страх), но всегда остается с ней настороже, видя в ней достойного противника, оказывается Руфио. Объяснение этому находится в короткой, но чрезвычайно меткой характеристике, данной воину Цезаря Птолемеем.

PTOLEMY (*turning to go*). It is not the lion I fear, but (*looking at Rufio*) the **jackal**.[125]

Шакал — анималистическое воплощение и священное животное бога-психопомпа[126] Анубиса, внебрачного сына Осириса.

Восемь раз за время действия пьесы Цезарь называет Руфио сыном. Первый раз в сцене у маяка, когда тот поглощает финики, сложенные в его шлеме (финики являлись одним из обязательных подношений Осирису в мистериях погребального культа):

---

[123] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 157–158.
[124] Ibid. P. 110.
[125] Ibid. P. 127.
[126] Психопомп (греч. «проводник душ») отвечает за сопровождение душ умерших в иной мир.

RUFIO (*angrily*). Must I leave my food and go starving to bring you a report?

CAESAR (*soothing him nervously*). No, Rufio, no. Eat, my son. Eat.[127]

Последний раз — в Акте V, когда он объявляет Руфио своим наместником в Египте:

RUFIO (*incredulously*). I! I a governor! What are you dreaming of? Do you not know that **I am only the son of a freedman**?

CAESAR (*affectionately*). **Has not Caesar called you his son**?[128]

Будучи полководцем, Цезарь распоряжается жизнями легионов римских солдат, и ежедневно смотрит смерти в лицо. Подчеркивая свою связь с Руфио-Анубисом, он примеряет на себя роль еще одного арбитра и судьи — Осириса. Таким образом, он получает власть не только в царстве живых (согласно мифам, было время, когда боги Египта жили на земле среди людей, и Ра правил над ними), но и в царстве мертвых.

Так же, как и Амт, Анубис входит в свиту Осириса на загробном суде. Именно он взвешивает сердца умерших на весах, и в другой своей животной ипостаси — черной собаки Саб — считается судьей богов (по-древнеегипетски «саб» — «судья» писался со знаком шакала)[129].

После того, как Фтататита совершает убийство, Руфий единственный догадывается, что произошло: «*For a moment Caesar suspects that she [Ftatateeta] is drunk with wine. Not so Rufio: he knows well the red vintage that has inebriated her*»[130]. Метафорическое вкушение крови жертвы объединяет двух убийц, и на короткое время они — Анубис и Амт — в соответствии с мифологической традицией оказываются равны в церемониале смерти, поэтому Руфио остается сидеть рядом с Фтататитой на пьедестале Ра, а затем сопровождает ее, когда она покидает сцену:

---

[127] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 152.
[128] Ibid. P. 195.
[129] Анубис // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 1, 1987. С. 89.
[130] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 183.

FTATATEETA (*rising and glowering at him [Rufio]*). **My place is with the Queen.**

<…>

RUFIO (*sitting down on the altar*). Very well. **Then my place is here too…**

<…>

FTATATEETA. The Queen's word is my will. I shall be at hand for the Queen's call. (*She goes out past Ra, as she came*.)

RUFIO (*following her*). Remember, Caesar, YOUR bodyguard also is within call. (*He follows her out.*)[131]

Последующая гибель Фтататиты от рук Руфио не является простым продолжением бессмысленной исторической цепочки, где, по словам Цезаря, «убийство будет порождать убийство», но выглядит как кара за убийство невиновного (Потин был официально отпущен Цезарем-Осирисом, значит, чисто символически все обвинения с него были сняты). Более того, прежде чем совершить казнь Фтататиты, Руфио получает негласное подтверждение Клеопатры в ее виновности:

RUFIO (*<…> Ftatateeta is seen in the light of the moon and stars, again in prayer before the white altar-stone of Ra. Rufio starts; closes the curtains again softly; and says in a low voice to Cleopatra*) **Was it she? With her own hand?**

CLEOPATRA (*threateningly*). Whoever it was, let my enemies beware of her. Look to it, Rufio, you who dare make the Queen of Egypt a fool before Caesar.

RUFIO (*looking grimly at her*). I will look to it, Cleopatra. (*He nods in confirmation of the promise, and slips out through the curtains, loosening his sword in its sheath as he goes*.)[132]

Однако парадокс в том, что Руфио как раз отказывается от роли судьи, говоря, что убил Фтататиту по инстинкту, то есть бесстрастно. Чтобы рассеять сомнения, нужно понять, что в пьесе показаны разные типы убийства.

---

[131] Ibid. P. 184.
[132] Ibid. P. 192.

Дж. А. Пазини в своей статье о гендере войны в «Цезаре и Клеопатре» замечает, что, как и в «Антонии и Клеопатре» Шекспира, у Шоу «римляне в основном воплощают маскулинный принцип, а египтяне фемининный»[133]. В соответствии с этой концепцией убийства, совершенные или упомянутые в пьесе, могут быть классифицированы как достойные (честные), то есть совершенные мужчиной и оправданные его функцией защитника слабых и угнетенных в условиях военного конфликта, — и недостойные (бесчестные), совершенные женщиной — или тем, кто следует женскому принципу ведения войны — и выходящие, таким образом, за пределы конвенционального поведения.

На наш взгляд, убийства, совершенные Фтататитой и Руфио, можно выделить в третий вид, не заявленный в статье Пазини, но предполагаемый рассмотренным выше принципом анимализма, — убийство аполитическое, неэмоциональное, **животное**, и как раз его Цезарь санкционирует как «**natural** slaying».

RUFIO <…> I mean no harm by killing: I do it as a dog kills a cat, by instinct.[134]

RUFIO. Why, **Cleopatra had a tigress that killed men at bidding. I thought she might bid it kill you some day.** Well, had I not been Caesar's pupil, what pious things might I not have done to that tigress? I might have punished it. I might have revenged Pothinus on it.

CAESAR (*interjects*). Pothinus!

RUFIO (*continuing*). **I might have judged it. But I put all these follies behind me; and, without malice, only cut its throat.** And that is why Cleopatra comes to you in mourning.

CLEOPATRA (*vehemently*). He has shed the blood of my servant Ftatateeta. On your head be it as upon his, Caesar, if you hold him free of it.

---

[133] *Pasini J.A.* Honorable and Dishonorable Killing: The Gender of War in Caesar and Cleopatra // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (PA): Penn State UP, 2008. V. 28. P. 50.

[134] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 188.

CAESAR (*energetically*). On my head be it, then; for it was well done <…> **this was natural slaying: I feel no horror at it.**[135]

И это вполне соотносится с самой концепцией суда Осириса, который не нес в себе морального элемента и не предполагал оправдания за раскаяние, но рассматривал лишь факт прегрешения и налагал наказание за него.

Ярость Клеопатры, послужившая причиной смерти Потина, на первый взгляд, кажется импульсивностью капризного подростка, однако ситуация сложнее. Пазини пишет о Клеопатре как об эмблеме феминности в пьесе и утверждает, что именно поэтому она появляется на войне как раз в нужный момент для того, чтобы ее пришлось спасать (имеется в виду сцена у маяка). В отношении же убийства Потина он делает довольно интересное замечание, что, вопреки мнению многих критиков о чисто импульсивной природе приказа Клеопатры, происходящей из ее уязвленного самолюбия, на самом деле это совершенно политический шаг: юная царица прекрасно осознает, что без поддержки Цезаря, не сможет удержаться на троне, а стоит Цезарю всерьез рассмотреть наветы Потина, в опасности окажется не просто ее статус, но сама жизнь. В связи с этим Пазини делает вывод, что будь Клеопатра мужчиной, она с полным основанием «могла бы устроить заговор с военачальниками с целью убить Потина или бросить его в тюрьму, но, так как она женщина, ее обвиняют в личной мести»[136].

С точки зрения формальной логики, с этим можно согласиться, однако благодаря мифологическому контексту внезапная жажда крови, возникшая у Клеопатры, может получить дополнительное обоснование. В ночь встречи с Цезарем под сенью Великого Сфинкса юная царица рассказывает ему свою родословную:

CLEOPATRA. <…> **My great-grandmother's great-grandmother was a black kitten of the sacred white cat; and the river Nile made her his seventh wife**.

---

[135] Ibid. P. 198–199.

[136] Подробнее об этом см.: *Pasini J. A.* Honorable and Dishonorable Killing: The Gender of War in *Caesar and Cleopatra* // Shaw Penn State UP Vol. 28, SHAW AND WAR (2008). P. 53–58.

That is why my hair is so wavy. And I always want to be let do as I like, no matter whether it is the will of the gods or not: that is because my blood is made with Nile water.[137]

В египетском пантеоне было две богини, чьим священным животным считалась кошка. Первая из них — «лунное око», богиня Бастет, покровительница женщин и детей, олицетворяющая радость, веселье и плодородие, часто изображавшаяся с музыкальным инструментом ситрой. Ее противоположность, «грозное око Ра», богиня войны и иссушающего зноем солнца — Сехмет, изображавшаяся женщиной с головой львицы, увенчанной солнечным диском со змеей.

16-летняя Клеопатра в начале пьесы предстает сущим ребенком, когда дремлет, залитая лунным светом между лап Сфинкса (a divine child[138]), когда верит небылицам про римлян или теряет своего белого кота, когда она легко переходит от веселья к страху и наоборот, разражаясь бурной радостью, хлопая в ладоши и с экзальтированным гиканьем прыгая по тронной зале. Однако ее веселье всегда подернуто багряным оттенком жестокости. Сбежав под защиту Сфинкса в Акте I, она засыпает на красном ковре из маков, — сцена, которая эхом отзовется в Акте IV, когда во время убийства Потина она разливает перед миниатюрным Сфинксом вино. А радостно осознав власть над слугами, она испытывает желание побить их:

CAESAR. **You scratch, kitten**, do you?

CLEOPATRA (*breaking from him*). **I will beat somebody. I will beat him**. (*She attacks the slave*.) There, there, there! (*The slave flies for his life up the corridor and vanishes. She throws **the snake-skin** away and jumps on the step of the throne with her arms waving, crying*) **I am a real Queen at last—a real, real Queen!** Cleopatra the Queen! (*Caesar shakes his head dubiously, the advantage of the change seeming open to question from the point of view of the general welfare of Egypt. She turns and looks*

[137] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 105.
[138] Ibid. P. 104.

at him exultantly. Then she jumps down from the step, runs to him, and flings her arms round him rapturously, crying) **Oh, I love you for making me a Queen.**[139]

Её желание обучаться музыке, чтобы доставить удовольствие Цезарю, тоже оборачивается жесткостью, когда она узнает, что игре на арфе нужно учиться годы и совмещать с этим изучение философии Пифагора.

CLEOPATRA. Has she (*indicating the slave*) become proficient in the philosophy of Pythagoras?

MUSICIAN. Oh, she is but a slave. She learns as a dog learns.

CLEOPATRA. Well, then, **I will learn as a dog learns**; for she plays better than you. You shall give me a lesson every day for a fortnight. (*The musician hastily scrambles to his feet and bows profoundly*.) **After that, whenever I strike a false note you shall be flogged; and if I strike so many that there is not time to flog you, you shall be thrown into the Nile to feed the crocodiles**...[140]

Единственный вид философствования, на который способна Клеопатра, состоит в повторении сентенций Цезаря. А невозможность истинного интеллектуального превосходства оборачивается для нее необходимостью физического подавления, как и происходит в случае с наветами Потина. Она требует от Фтататиты: «Strike his life out as I strike his name from your lips. Dash him down from the wall. Break him on the stones. Kill, kill, kill him»[141].

Сохранился миф о том, как Ра, правивший в то время на земле, состарился, и люди, усомнившись в его силе и власти, «замыслили против него злые дела». Тогда совет богов принял решение наказать людей, и наслал на них любимую дочь Ра Сехмет. Обернувшись львицей, та без устали истребляла и пожирала ослушников, но, видя страдания людей, Ра смилостивился. Однако Сехмет не

---

[139] Ibid. P. 111.
[140] Ibid. P. 164.
[141] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 177.

останавливалась, и боги разлили на ее пути озеро красного пива. Приняв его за кровь, богиня стала жадно пить, и, опьянев, уснула и забыла о мести[142].

Выше мы уже пришли к выводу, что Фтататита совершает убийство с животным бесстрастием, и является лишь инструментом казни. Состояние, в котором возвращается Фататита, так, что производит впечатление пьяной, таким образом, представляет и третью мифологическую ипостась служанки — львиное воплощение опьяненной кровью Сехмет. Но истинная ответственность лежит на Клеопатре, а значит антропоморфное воплощение Сехмет — ее двойник. Единственная, но существенная разница между божеством и будущей царицей Египта в том, что у последней нет достоинства — лишь садистская страсть к разрушению.

Отсылку к мифу о каре Ра, посланной людям, мы находим и в обвинительной речи Цезаря, где он снова перенимает на себя функции оракула от имени солярного божества:

RUFIO. Caesar: enough of preaching. The enemy is at the gate.

CAESAR (*turning on him and giving way to his wrath*). Ay; and what has held him baffled at the gate all these months? Was it my folly, as you deem it, or your wisdom? **In this Egyptian Red Sea of blood,** whose hand has held all your heads above the waves? (*Turning on Cleopatra*) And yet, When Caesar says to such an one, "Friend, go free," you, clinging for your little life to my sword, dare steal out and stab him in the back? And you, soldiers and gentlemen, and honest servants as you forget that you are, applaud this assassination, and say "Caesar is in the wrong." **By the gods, I am tempted to open my hand and let you all sink into the flood**.

CLEOPATRA (*with a ray of cunning hope*). But, Caesar, if you do, you will perish yourself.[143]

---

[142] Подробнее об этом см.: Сехмет // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 2, 1988. — С. 430 и гл. Магия // Коростовцев, М. А. Религия Древнего Египта. М.: Наука, 1976. С. 32–46.

[143] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 188.

Уже в Акте II, когда перед переправой на Фарос Цезарь говорит Клеопатре: «Go to the balcony; and you shall see us take the Pharos. **You must learn to look on battles**. Go,[144]» — можно заметить, что мысль о насильственной смерти внушает ей страх лишь тогда, когда грозит ей самой. В остальном она не проявляет сочувствия даже к единокровному брату:

CLEOPATRA. Won't you cut their heads off?

CAESAR. What! Cut off your brother's head?

CLEOPATRA. Why not? He would cut off mine, if he got the chance.[145]

Таким образом, Клеопатра предстает в виде проекций одновременно двух божественных двойников — Бастет и Сехмет, чем отчасти и объясняются ее резкие смены настроения от радостной экзальтации до ярости и азартной жестокости. Причем кардинальное перерождение Клеопатры из ребенка, играющего в царицу, в царицу, играющую в ребенка, когда необходимо снять с себя ответственность за проступок, происходит после путешествия на Фарос в Акте III.

Изображение Александрийского маяка в ремарке Шоу соответствует тому, как он описан в «Истории» Геродота. И историческая достоверность не отменяет, а, напротив, усиливает мифологическую значимость этого места. Построенный в виде многоярусной башни и обложенный снопами для разжигания сигнального костра, фаросский маяк похож на древний египетский фетиш — столб Джед. Первоначально Джед был элементом религиозных обрядов плодородия, в ходе которых к нему привязывались снопы злаковых колосьев, а затем стал ассоциироваться с возрождающимся богом Осирисом (позвоночный столб бога), и стал частью погребального культа. В «Книге мертвых» он изображен с увенчивающим его вершину символом вечной жизни анх, поддерживающим солнечный диск (вечный маяк).

---

[144] Ibid. P. 138.
[145] Ibid. P. 123.

Рисунок 1. Столб Джед. Рисунок из "Книги мёртвых" Ани, ок. 1450 г. до н.э., Лондон, Британский музей

Крайне интересна свой технологией сцена поднятия Клеопатры, спрятанной в ковре, на площадку, где находятся Цезарь (здесь он в функции Осириса). Руфио и Британ поднимают ее вместе с Аполлодором при помощи крана, а затем, разворошив шали, в которых она «задохнулась», помогают ей принять вертикальное положение.

CLEOPATRA (*gasping*). Oh**, I'm smothered**. Oh, Caesar; a man stood on me in the boat; and a great sack of something fell upon me out of the sky; and then the boat sank, and then I was swung up into the air and bumped down.[146]

По символике мифа, Сет, убивший в свое время Осириса, «положил джед на бок». А возвращение столба в вертикальное положение символизировало воскрешение Осириса, победу над Сетом и возвращение власти. Со временем в Мемфисе возник «ритуал “установки джеда”, которую совершал сам царь с использованием веревки и при помощи жрецов; символическое действие указывало на ожидаемую продолжительность царствования»[147].

Отсюда следует, что плавание Клеопатры на Фарос и обратно представляет собой путешествие в загробный мир, а кратковременное удушье и последующее купание в прибрежных водах означает перерождение и символическое венчание на царство. Причем структурно этот эпизод приходится ровно на середину пьесы.

Не менее символично, что привозит Клеопатру на Фарос именно Аполлодор. Этот сюжетный элемент также опирается на исторический факт, но

---

[146] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil’s Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound’s Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 158.

[147] Подробнее об этом см.: Джед, колонна Джед // Луркер М. Египетский символизм. М.: Издательство Ассоциации Духовного Единения «Золотой Век», 1998. С. 63.

важно то, что Шоу делает сицилийца ценителем прекрасного и «служителем в храме искусства»: «Mine is a temple of the arts. I am a worshipper of beauty»[148].

В египетской мифологии богом-покровителем искусства и ремесел был Патх; его легко было узнать по одеянию, которое плотно облегало закрывало все тело за исключением кистей рук. Аполлодор со своим ярким нарядом тоже выделяется из толпы и в разговоре с Цезарем он представляется «художником». Как художник является творцом целых миров, так и Птах был богом-демиургом, создавшим мир «языком и сердцем»[149].

Супругой Птаха была Сехмет, и в некоторых версиях ритуала он также принимал участие в восстановлении столба Джеда. Отсюда очевидно, почему именно он помогает Клеопатре в Акте III и единственный не просто поддерживает ее, но проявляет к ней сочувствие, когда выясняется, что она убила Потина. Очевидна также и параллель Аполлодора с покровителем искусств из греческого пантеона — богом солнца Аполлоном, заключенная в самом его имени (Apollo). Перед подъемом, он говорит: «Good. You will presently see me there (*turning to them all and pointing with an eloquent gesture to the sky above the parapet*) rising like the sun with my treasure»[150].

Но образ солнца может быть воспринят и как отсылка к земной инкарнации Птаха — быку Апису, который изображался с золотым диском между рогов. Мы уже упоминали, что в Акте V, когда египетские жрецы складывают своих идолов к ногам Цезаря, последний обращает внимание на статуэтку Аписа, однако именно благодаря советам Аполлодора он покупает ее, заключив выгодную сделку:

---

[148] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 141.

[149] Подробнее об этом см.: Птах // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 2, 1988. С. 345.

[150] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 156.

APOLLODORUS. <…> They [the priests] placed the gods at his feet. **The only one that was worth looking at was Apis**: a miracle of gold and ivory work. **By my advice** he offered the chief priest two talents for it.[151]

В качестве частных дополнений в мифологическую картину пьесы можно также внести аналогию между наставником Птолемея Потином и египетским богом Сетом, а также Британом и Тотом.

Потин, как и Сет, — опытный политик, заговорщик и интриган. Сет поднял мятеж против своего брата Осириса, а затем против его сына Гора, в результате чего был оскоплен. Евнух Потин участвовал в организации убийства Помпея и называет его голову их «первым даром» Цезарю. Узнав же, что Цезарь принял сторону Клеопатры, он пытается настроить их друг против друга, в результате чего гибнет от карающей руки Фтататиты.

Бог Тот считался покровителем счета и письма, что отражено в традиции его изображения с палеткой писца. Так же, как Анубис и Амт, он присутствовал на суде Осириса, записывая результат взвешивания сердец. С другой стороны, Тот сам считался сердцем бога Ра и изображался позади него. Британ носит при себе роговую чернильницу и перо и сопровождает Цезаря, всегда оставаясь немного поодаль (особенно хорошо это видно в сцене аудиенции у Птолемея из Акта II).

Прежде чем подвести итог, необходимо вернуться к Цезарю. Как мы уже видели, он принимает на себя то функции Ра, то функции Осириса, метафорически властвуя, как на земле, так и на небе и в загробном мире. Однако главного мифологического двойника Цезарь избирает себе сам:

THE MAN. Hail, Sphinx: salutation from Julius Caesar! <…> In the little world yonder, **Sphinx, my place is as high as yours** in this great desert <…> Sphinx, **you and I, strangers to the race of men, are no strangers to one another**: have I not been conscious of you and of this place since I was born? <…> O Sphinx, laughing in whispers. **My way hither was the way of destiny; for I am he of whose genius you**

[151] Ibid. P. 194.

are the symbol: part brute, part woman, and part God—nothing of man in me at all. Have I read your riddle, Sphinx?[152]

Интересно, что из всех рассмотренных выше божеств, имеющих тела людей со звериными головами, Сфинкс выделяется, будучи животным с человеческим лицом, что позволяет подчеркнуть дистанцию между Цезарем и остальными персонажами. Более того, египетское название этого существа не сохранилось, поэтому имя, под которым оно вошло в века, было заимствовано из греческого ввиду его внешнего сходства с порождением Тифона и Эхидны. Греческий сфинкс представлял собой чудовище с телом льва, крыльями птицы, лицом и грудью женщины. Сидя на горе близ Фив, Сфинкс задавала путникам загадку: «Кто из живых существ утром ходит на четырёх ногах, днём на двух, а вечером на трёх?». Единственным, кто смог ее разгадать, стал Эдип, после чего проклятие Геры пало, и Сфинкс, исчерпав свои функции, бросилась в пропасть[153]. Однако главная загадка — загадка природы Сфинкс осталась неразгаданной, равно как и загадка личности Цезаря (как исторического, так и Цезаря Шоу).

Непостоянство поведения Цезаря в пьесе поражает не меньше, чем резкие смены настроений Клеопатры. У всех его слов и действий есть скрытый пласт, недоступный для окружающих: так, его милосердие по отношению к египтянам, равно как и милостивый совет Теодоту попросить помощи у Ахилла для спасения Александрийской библиотеки, несмотря на морализаторство и философствование, оказываются продиктованы военно-стратегическим расчетом. Он варьирует свой образ-маску от смешного старичка до великого полководца, от чудища (римляне, в том числе Цезарь, в представлении Клеопатры похожи на гекатонхейров: «his [Caesar’s] nose is like an elephant's trunk <…> They [the Romans] all have long noses, and ivory tusks, and little tails, and seven arms with a hundred arrows in each; and they live on human flesh».) до божества («Can one love a god?» — говорит Клеопатра), от воина до художника (Аполлодор: «…Caesar is no longer merely the conquering

[152] Ibid. P. 103.
[153] Подробнее об этом см. Сфинкс // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия. Т. 2, 1988. С. 479.

soldier, but the creative poet-artist»), от философа до мечтателя (Клеопатра: «I am not Julius Caesar the dreamer…»)[154].

У Шоу Цезарь многолик и неуловим; он воплощенный случай, который вмешивается в игру двух партий (Птолемея и Клеопатры) и расстраивает планы их наставников, которые рассчитывают самостоятельно править страной через детей. Потин и Руфио говорят, что не понимают его:

POTHINUS. I do not understand this man.

CLEOPATRA (*with superb contempt*). YOU understand Caesar! How could you? (*Proudly*) I do — by instinct.[155]

Но Клеопатра, скорее, выдает желаемое за действительное: та животная, кошачья природа, которую воплощает Клеопатра, отчасти роднит ее с Цезарем (part brute), которого Птолемей ассоциирует со львом, но, ограниченная этой ролью, она ограничена и в своем понимании Цезаря. Поэтому она так и трепещет перед ним не в силах разгадать его загадку, и потому не он в ее власти, а она его рабыня («I will be your slave»[156].).

Еще в прологе Фтататита говорит страже, что самым грозным авторитетом для Клеопатры является Сфинкс: «Cleopatra fears me; but she fears the Romans more. **There is but one power greater in her eyes than the wrath of the Queen's nurse and the cruelty of Caesar; and that is the power of the Sphinx** that sits in the desert watching the way to the sea…»[157].

Но сама Клеопатра впоследствии сближает Цезаря с грозным изваянием: если в Акте I она грозилась Цезарю, считая его смертным римлянином, что Сфинкс его проглотит, то в Акте IV она пророчествует Потину: «The Queen is pleased to say this also. That **Caesar will eat up you, and Achillas, and my brother, as a cat eats up mice**…»[158].

---

[154] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 106, 169, 180, 186 соответственно.
[155] Ibid. P. 169.
[156] Ibid. P. 108.
[157] Ibid. P. 101.
[158] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 169.

Таким образом, Цезарь остается загадкой для всех, а значит, Сфинксом, призраком, принадлежащим не этому миру, но всем мирам (отсюда и другие параллели в его образе с Ра и Осирисом). Он не просто человек — он естественный герой в системе Шоу, герой в изначальном смысле слова, как полубог греческой или египетской мифологии. Здесь безусловно слышится и голос Ф. Ницше, который писал: «А теперь, прославленные мудрецы, хотелось бы мне, чтобы вы наконец совсем сбросили с себя шкуру льва!

Пеструю шкуру хищного зверя и космы исследующего, ищущею и завоевывающего!

Ах, чтобы научился я верить в вашу “правдивость”, вам надо сперва **отказаться от вашей воли к поклонению**.

Правдивым называю я того, кто идет в пустыни, где нет богов, и разбивает свое сердце, готовое поклониться.

<…>

Быть голодным, сильным, одиноким и безбожным — так хочет воля льва.

Быть свободным от счастья рабов, **избавленных от богов и поклонения им, бесстрашным и наводящим страх, великим и одиноким, — такова воля правдивого»**[159]. (*Выделение наше — Ю.С.*)

Пройдя пустыню и появившись в Акте I у подножия Сфинкса, Цезарь, как мы видели, не ставит себя ниже или выше древнего божества, но наравне с ним («my place is as high as yours in this great desert»). Бел-Африс говорит, что, когда Цезарь стоит во главе римского войска, «that legion is as a man with one head, a thousand arms, and no religion». И в Акте V перед отплытием, как было упомянуто выше, египетские жрецы складывают своих идолов к ногам Цезаря, после чего он отправляется в Рим, будучи столь же одинок в мире, сколь и в начале пьесы: «I have found flocks and pastures, men and cities, but no other Caesar, no air native to me,

[159] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т2. С. 74.

no man kindred to me, none who can do my day's deed, and think my night's thought»[160].

«Цезарь и Клеопатра» предвосхищает появление в 1905 г. пьесы «Человек и Сверхчеловек». В образе Цезаря-Сфинкса, получеловека-полульва сходятся как современный Шоу миф о сверхчеловеке, так и его истоки, более древние, чем сам человек.

В критическом очерке о Шоу 1911 г. Ю. Баб писал, что пьеса «Цезарь и Клеопатра» «написана почти без помощи традиционных театральных приемов, она почти уже не является драмой. Это просто ряд исторических картин»[161]. Однако благодаря указанным мифологическим параллелям становится очевидно, что пьеса Шоу не *распадается*, как подразумевал Баб, но, подобно рельефу древнеегипетского храма, *выстраивается* в серию картин, воспроизводящих основные линии мистериальных культов Древнего Египта: от рождения к смерти и перерождению, от раздора и предательства одним кровным родственником другого к восстановлению мирового баланса.

Подводя итог, можно увидеть, что за внешней эпатажностью шовианского текста проступает четкая логика мифопоэтической основы произведения на уровне как сюжетных ходов, так и взаимодействия персонажей.

Сомнение в том, что мифологическая составляющая не является результатом «вчитывания», но вполне сознательно введена драматургом в пьесу, на наш взгляд, исключается уже количеством и детальностью рассмотренных параллелей. Г. К. Ларсон пишет, что при создании пьесы Шоу тщательно изучал «материалы по истории Египта и при создании характера Клеопатры, вероятно, во многом опирался на “Империю Птолемеев” Дж. П. Махаффи (1895) [162]», где в том числе упоминаются религиозные ритуалы, связанные со смертью царя и восхождением на престол нового правителя. Более того, Британский музей, постоянным посетителем которого являлся Шоу, известен одной из богатейших в

---

[160] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil’s Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound’s Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 103.
[161] *Баб Ю.* Бернард Шоу как писатель и художник. Критический очерк / Пер. с нем. В. Фриче. — М.: Современные проблемы, 1911. — С. 97.
[162] *Larson G. K.* General Introduction: Shaw and History. University Park: Pennsylvania State UP, 1999. — P. 2.

мире коллекций экспонатов Древнего Египта, и, помимо скульптур и нескольких сотен папирусов мифологического и ритуального содержания, является обладателем ценнейших экземпляров упомянутой выше «Книги мертвых». Нельзя исключать, что интерес Шоу к мифологии и ее драматическому потенциалу изначально мог быть пробужден «Золотой ветвью» (1880) Дж. Фрейзера, вышедшей за восемь лет до появления «Цезаря и Клеопатры». Подтверждение знакомства драматурга с данным трудом мы находим в предисловии к более поздней пьесе «Андрокл и лев» (Androcles and the Lion, 1912). Также в 1880-х были опубликованы две работы по исследованию мифологии, принадлежавшие известному писателю, антропологу и фольклористу Э. Лэнгу: «Обычай и миф» (*Custom and Myth*, 1884), «Миф, ритуал и религия» (*Myth, Ritual and Religion,* 1887), в которых автор рассматривал особенности египетской мифологии, и, в частности, зооморфную природу богов, в контексте взаимосвязей с другими мифологиями мира (в первую очередь — с греческой).

Наконец, актриса Флоренс Фарр, за внимание которой между Шоу и У. Б. Йейтсом шла долгая борьба, увлекалась изучением египетского оккультизма. Результатом этого увлечения стала книга «Египетская Магия: Оккультные мистерии в Древнем Египте» (*Egyptian Magic: Occult Mysteries in Ancient Egypt,* 1896), две пьесы в соавторстве с Оливией Шекспир — «Возлюбленный Хатхор» (*The Beloved of Hathor,* 1901) и «Святыня золотого ястреба» (*The Shrine of the Golden Hawk,* 1901), а также многочисленные статьи для теософских журналов. В отличие от Йейтса, разделявшего интересы Фарр, Шоу открыто критиковал ее увлечение оккультизмом в письмах к актрисе 1886 г., где самым добродушным тоном называл ее таким «отчаянным и неисправимым идиотом», какого не знает ни одно из «временных измерений» [163]. В большей степени критику Шоу можно приписать его досаде, что любительские занятия «эзотерической египтологией»[164] и заседания в «Золотой заре»[165] отвлекали Фарр от ее профессиональной

[163] Цит.: Florence Farr, Bernard Shaw, and W. B. Yeats: Letters / Ed. by C. Bax. Dublin: Cuala, 1941. P. 10–11.
[164] Ibid. P. 9.
[165] Герметический орден «Золотая заря» — оккультный орден, основанный франкмасонами и розенкрейцерами У. Р. Вудманом, У. У. Уэскоттом, С. Л. Мазерсом в 1888 г. Получил большое влияние в Великобритании на рубеже

деятельности. В то же время аура мистицизма не помешала драматургу увидеть богатый художественный потенциал мифологического материала и органично включить его в собственную пьесу, не забыв при этом высмеять оккультистов и спиритуалистов в Акте IV «Цезаря и Клеопатры».

Однако не только Шоу и Фарр использовали мифологические сюжеты в качестве основы для своих драм. Уже в 1850-х годах Х. Ибсен, стремясь создать новый норвежский национальный театр на основе совмещения новаторства и традиций (о чем он подробно писал в статье «Богатырские песни и их значение для искусства», 1857), прямо обращался к скандинавским сказаниям и легендам в пьесах «Богатырский курган» (1850), «Пир в Сульхауге» (1856), «Улаф Лильекранс» (1856), «Пер Гюнт» (1867) и других произведениях. Обращение к фольклорному материалу было также характерным приемом авторов Ирландского литературного возрождения (У. Б. Йейтс, Дж. М. Синг, леди О. Грегори).

Г. фон Гофманнсталь, а позже Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй и Х. Мюллер обращались к древнегреческой мифологии в своих пьесах, однако их произведения являлись, скорее, реинсталляцией мифа: оставляя оригинальную историю, они наделяли действующих лиц современным сознанием, а их поступки осмысляли в контексте исторической (Вторая мировая война) и художественной (модернистской) проблематики. Л. Пиранделло в своей знаменитой «трилогии мифов» («Новая колония», 1928; «Лазарь», 1929; «Гиганты горы», 1936) взял за основу не отдельную национальную мифологию, но само понятие мифа как идейного и художественного комплекса в его разных преломлениях: социальном, религиозном, культурном.

Подход же Шоу к работе с мифом в «Цезаре и Клеопатре», скорее, предвосхищает «Улисса» (1922) Дж. Джойса, роман, где на первый план выходит внимательное изучение того, как реальный (в определенном смысле) человек может следовать путями божественного или героического провидения, воспроизводя архетипическую модель в современном контексте. Внимание же

XIX–XX вв. В отличие от масонских лож орден принимал в свои ряды женщин наравне с мужчинами. Помимо Ф. Фарр в него входили многие известные писатели, поэты и актеры: Уильям Батлер Йейтс. Мод Гонн, Артур Конан Дойл, Брэм Стокер и др.

Шоу в особенности привлекало существование подобных моделей в историческом процессе, которые, повторяясь в разные эпохи, устанавливали между ними скрытые связи, способные стать ключом к пониманию современности (данная мысль подчеркивается драматургом в прологе от лица бога Ра). Другим, не менее важным аспектом в этом контексте становится роль отдельно взятой личности в истории — как Сильной Личности, так и обычного человека. Помимо этого, Шоу совмещает сюжетную и функциональную сторону мифа: с одной стороны, он рассматривает миф в качестве инструмента политической манипуляции, а с другой, посредством сочленения драмы и мифологии он возвращает исходное культурное значение и мифу, и театру как медиуму просвещения[166] — наиболее древнему способу преподнести аудитории урок. И выбор драматургом именно египетской мифологии в качестве аллюзивного первоисточника не сужает универсальности ее значения.

Библейский контекст и традиции средневековой мистерии в «Цезаре и Клеопатре»

О мистериальных традициях Древнего Египта египтолог Э. Дриотон пишет следующее: «Наши средние века, знавшие пышный расцвет религиозной драмы, подобной древнеегипетской, не оставили никаких произведений светской драмы, как и фараоновский Египет. Насколько можно судить по данным источников, театральные произведения разыгрывались перед храмами, на украшавшей храм эспланаде или в храмовом дворе, точно так же, как и в средние века, когда мистерии разыгрывались на площадях перед соборами»[167]. Более того, в самой основе европейских средневековых мистерий и мираклей лежал тот же «ритуальный феномен»[168], что и в драме языческой древности.

---

[166] Слово «просвещение» мы в данном случае употребляем не в значении, характерном для литературы XVII–XVIII вв., но как синоним объяснительного потенциала мифа и театра, где в свернутом виде изложена определенная модель отношений между миром и человеком.

[167] Цит.: *Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта. М.: Наука, 1976. С. 180.

[168] Подробнее об этом см.: *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма: Происхождение и становление: X–XIII вв. М.: Искусство, 1989. С.8.

Отношения Шоу с религией были весьма непросты, однако, несмотря на многочисленные трактовки и теории относительно его христианства/атеизма/партикулярной веры или культа сверхчеловека, бесспорно то, что драматург внимательно изучил как Ветхий, так и Новый завет, и хорошо ориентировался в основах христианской культуры. Библия стала для Шоу не только источником аллюзий, но предоставила драматургу мощный рычаг визуального воздействия.

При пристальном рассмотрении пьеса «Цезарь и Клеопатра» оказывается невероятно богатой на библейские аллюзии. Самой очевидной из них, конечно же, является цитата из обвинительной речи Цезаря против Клеопатры после убийства Потина: «If one man in all the world can be found, now or forever, to know that you did wrong, that man will have either to conquer the world as I have, or be crucified by it»[169].

Как и Христос, преданный Иудой, так и Цезарь, преданный Клеопатрой и, что важно, так же ожидавший этого предательства, в кульминационный момент пьесы остается один. Когда поступок Клеопатры, санкционировавшей убийство невиновного (Цезарь, даровав Потину свободу, метафорически даровал ему свое прощение, а следовательно, и отпущение грехов), все соратники Цезаря становятся на сторону царицы. Сам же Цезарь не обвиняет ее, и не проклинает ее безрассудство, но говорит, что она «была не права».

Весь пафос его последующего монолога состоит в том, что если все будут руководствоваться эфемерной логикой «права», которой оправдывает себя Клеопатра, то из века в век убийство будет порождать убийство. Однако Цезарь все же не проповедник непротивления злу насилием, а полководец, и впоследствии мы увидим, как он оправдает перед Клеопатрой убийство Фтататиты Руфио. То, что многие герои называют милосердием Цезаря, на самом деле проистекает из простой рациональности: он не видит смысла продолжать кровавую бойню там, где ее можно избежать, или обращать внимание на злые

[169] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 186–187.

языки тогда, когда их речи не в силах разрушить его планы. Клеопатра не понимает мотивов Цезаря, а потому обвиняет его в наивности: «I am not Julius Caesar the dreamer, who allows every slave to insult him»[170]. Однако здесь нет места ни наивности, ни смирению в его христианском понимании. Поэтому в «Заметках» к пьесе Шоу пишет: «The really interesting question is whether I am right in assuming that **the way to produce an impression of greatness** is by **exhibiting a man, not as mortifying his nature by doing his duty** <…> **but by simply doing what he naturally wants to do**. For this raises the question whether our world has not been wrong in its moral theory for the last 2,500 years or so»[171].

Для драматурга Цезарь — великий человек, однако величие его зиждется не на самоуничижении, а на эгоизме как единственном средстве, позволяющем произвести впечатление беспристрастности, а значит, истинного величия. Шоу проводит различие между добродетелью (virtue) и тем, что можно перевести как «положительность» (goodness): «Having virtue, he [Caesar] has no need of goodness»[172]. Высшим проявлением положительности в расхожей трактовке, является как раз мученичество, — замечает драматург. Он же, в свою очередь, никогда не разделял подобного суждения, отчего, парадоксальным образом, в гораздо большей степени при создании своих пьес опирался на традицию древних мифов: «In this I follow the precedent of the ancient myths, which represent the hero as vanquishing his enemies, not in fair fight, but with enchanted sword, superequine horse and magical invulnerability, the possession of which, from the vulgar moralistic point of view, robs his exploits of any merit whatever»[173].

Приведенная цитата, с одной стороны, служит подтверждением нашего тезиса о роли мифологического пласта в «Цезаре и Клеопатре», а с другой стороны, объясняет, почему все библейский пласт пьесы становится источником авторской игры. Приведем несколько примеров.

---

[170] Ibid. P. 186.
[171] Ibid. P. 211.
[172] Ibid. P. 210.
[173] Ibid. P. 210.

Вопрос понимания, как мы уже видели, является принципиальным в пьесе: если непонимание его взглядов, действий врагами и друзьями обрекает Цезаря на земное одиночество здесь и сейчас, то как раз доступное ему самому понимание противоестественности слепого стремления человечества к самоистреблению во имя такого пустого и абстрактного слова, как «право», обрекает его на одиночество вселенское и вневременное до тех пор, пока не появится «раса людей, которые научатся понимать» ту же истину, что и он. Однако помимо того, что Цезарь сам проводит границу между завоеванием мира и мученичеством «человека понимающего», примечательно, что Руфио высмеивает его как проповедника:

RUFIO (*interrupting him*). Caesar: the dinner will spoil if you begin preaching your favourite sermon about life and death.[174]

Другая игровая параллель с евангельским текстом касается фигуры Британа. Уже упомянутые нами чернильница и тростниковое перо, которые он носит за поясом вместе с кожаной сумой, являются значимыми атрибутами не только в языческом, но и в христианском контексте. Преданный секретарь Цезаря, Британ всюду следует за своим завоевателем, подобно Левию Матфею, сборщику податей, который последовал за Иисусом Христом и записывал его проповеди. Кожаная сума на поясе Британа, а также то, что его первое появление в пьесе связано с требованием Цезаря к Египту вернуть долг в шестнадцать сотен талантов, также говорят в пользу сближения образов. Но ситуация в пьесе обратная евангельской: если Матфей бросил сбор пошлин ради следования за Спасителем, то Британ как раз выполняет функции мытаря: на аудиенции у Птолемея он поправляет Цезаря, придавая его намеку о возврате Египтом денежного долга более формальный тон:

CAESAR (*seating himself*). Now, Pothinus, to business. I am badly in want of money.

---

[174] Ibid. P. 175.

BRITANNUS (*disapproving of these informal expressions*). My master would say that **there is a lawful debt due to Rome by Egypt, contracted by the King's deceased father to the Triumvirate; and that it is Caesar's duty to his country to require immediate payment**.[175]

Интересно и то, что в этой сцене две системы верований приходят в столкновение, так как Цезарь попирает египетскую святыню, садясь на священный треножник Ра, поставленный Руфио: «*A shiver runs through the court, followed by a hissing whisper of Sacrilege!*»[176]. И в Акте V пьесы финальному появлению Цезаря предшествует уже не раз упомянутый выше рассказ Аполлодора о том, что жрецы Египта, «посыпав головы пеплом», сложили своих идолов к ногам великого римлянина. (Этот обычай выражения самоуничижения и глубокой скорби, неоднократно упоминаемый в Библии, принадлежит древнееврейской культуре, и Аполлодор заканчивает рассказ тем, что Цезарь задерживается, так как ему необходимо решить «еврейский вопрос»). Далее следует снова вернуться к единственному идолу, заслужившему внимание Цезаря, Апису — выполненному из золота и слоновой кости в виде быка. Здесь напрашивается явная ассоциация с ветхозаветным золотым тельцом. И, наконец, этот миниатюрный эпизод отсылает к истории изгнания торговцев из храма, но, опять же, лишь с точки зрения экспозиции, а не функциональной и смысловой нагрузки. Ведь Цезарь сам заключает с торговцем сделку.

PERSIAN. Tell us the news. Hath he slain the priests?

APOLLODORUS. Not he. They met him in the market place **with ashes on their heads** and their gods in their hands. They placed the gods at his feet. The only one that was worth looking at was **Apis: a miracle of gold and ivory work**. **By my advice he offered the chief priest two talents for it.**

BELZANOR (*appalled*). **Apis the all-knowing for two talents! What said the chief priest?**

---

[175] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 118.
[176] Ibid. P. 118.

APOLLODORUS. **He invoked the mercy of Apis, and asked for five.**[177]

Уже сейчас можно сказать, что «Цезарь и Клеопатра» представляет собой не просто «современную ироническую биографию», как пишет о ней Э. Хьюз, но некий опыт создания шовианского Евангелия о великом человеке. Таким образом, уже в пьесе 1898 г. содержится зародыш замысла, который в 1912 г. найдет философское продолжение в предисловии к пьесе «Андрокл и лев», где Шоу изложит свои размышления о евангельских текстах, а в 1918–1920 годы разрастется до «фантастического монстра»[178] — «Назад к Мафусаилу».

С первой частью пенталогии связана и еще одна сцена из пролога к «Цезарю и Клеопатре». Здесь оказывается крайне интересен разговор египтян с персом. Играя с ним в кости и все время проигрывая, Бельзенор не единожды называет перса змеем (serpent — словоупотребление значимо), и не случайно, так как голос его столь же вкрадчив, а советы столь же соблазнительны и губительны, как те, что некогда слетали с уст Змия библейского:

BEL AFFRIS. What shall we do to save the women from the Romans?

BELZANOR. Why not kill them?

PERSIAN. Because we should have to pay blood money for some of them. Better let the Romans kill them: it is cheaper.

BELZANOR (*awestruck at his brain power*). **O subtle one! O serpent!**

BEL AFFRIS. But your Queen?

<…>

PERSIAN. Listen to me, Belzanor.

BELZANOR. **Speak, O subtle beyond thy years.**

THE PERSIAN. Cleopatra's brother Ptolemy is at war with her. Let us sell her to him.

THE GUARDSMEN. **O subtle one! O serpent!**

<…>

[177] Ibid. P. 194.
[178] Выражение Шоу.

THE GUARDSMEN. **Speak, O subtle one. Hear the serpent begotten!**[179]

Мудрый не по годам отпрыск («порождение») змия предрекает Риму падение, и снова из-за женщины — на сей раз Клеопатры.

PERSIAN. Hear more of him, then. This Caesar is a great lover of women: he makes them his friends and counselors.

BELZANOR. Faugh! This **rule of women will be the ruin of Egypt**.

THE PERSIAN. **Let it rather be the ruin of Rome**! <…> **Cleopatra is not yet a woman: neither is she wise. But she already troubles men's wisdom.** <…> sell her secretly to Ptolemy, and then offer ourselves to Caesar as volunteers to fight for the overthrow of her brother and the rescue of our Queen, the Great Granddaughter of the Nile. <…> He will listen to us if we come with her picture in our mouths. He will conquer and kill her brother, and reign in Egypt with Cleopatra for his Queen. And we shall be her guard.

GUARDSMEN. **O subtlest of all the serpents! O admiration! O wisdom!** [180]

И только Бел-Африс, новопосвященный страж храма Ра в Мемфисе, который не служит никому из правителей, «кроме великих богов», свободен от заблуждений поддавшейся увещеваниям перса стражи. Он говорит: «He [Caesar] will also have arrived before you have done talking, **O word spinner**»[181].

Комический переворот ситуации состоит в том, что в шовианской сцене искушения, искусу подвергается уже не Ева, но Адамы Египта: стража именует себя «потомками богов». Интересно заметить, что в мираклях, а также изобразительном искусстве Средних веков и Ренессанса, Змий часто оказывался Змеей (источник искушения изображался соответственно с женским лицом, а в некоторых случаях даже с лицом самой Евы[182]). Демон-искуситель Шоу не просто толкает на предательство Адама, но сам носит мужское лицо. Более того,

---

[179] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 97–98.
[180] Ibid. P. 98.
[181] Ibid. P. 99.
[182] Подробнее об этом см.: *Coldewey J. C.* Secrets of God's Creatures: Talking Animals in Medieval Drama // European Medieval Drama, 2000. V. 3. P. 82-87.

египтяне практически готовы согласиться с планом персидского змея, но спасает их от этого не прибытие Цезаря, а вмешательство служанок, — женщин, которых стража презрительно называет «бесполезным стадом» (unprofitable cattle).

Эпизод искушения Евы у Шоу опирается на древнюю постановочную традицию[183]. И, надо сказать, что, когда Шоу готовил постановку первой части «Назад к Мафусаилу», он столкнулся с той же проблемой, которую пытались решить средневековые актеры: как передать образ говорящей змеи, и, шире, животного, на сцене? Сразу оговоримся, что Змея была не единственной говорящей тварью в циклах библейских постановок. Вторым существом, чудесным образом обретавшим голос в середине действия, была валаамова ослица.

Дж. С. Колдеуэй в статье, посвященной говорящим животным в средневековой драме, обращает внимание на то, что, в отличие от других анималистических персонажей средневековья, валаамова ослица и Змея являются единственными не-комическими персонажами. «Они удивляли и очаровывали, заставляя прислушиваться к себе, так как были способны прозревать суть вещей за внешними очертаниями»[184].

Колдеуэй же говорит о том, что драматическая и художественная литература, включающая животных, уже к милтоновским временам утратили былой пафос чуда и откровения, и в последующие века животные, говорящие или безмолвные, перестали восприниматься символически, так как религиозное видение мира, необходимое для их восприятия, было утрачено[185]. Шоу, не исключено, попытался восстановить прежний эффект символического восприятия: вывести на сцену людей, которые бы переняли пластику, черты и поведение животных. Однако, если в средневековой и ренессансной литературе животные ведут себя, как люди, а в античных мифах люди могут оказываться в шкуре животных («Золотой осел» Апулея), то Шоу снова переворачивает

---

[183] Колдеуэй приводит описание Змеи из Честерского цикла: «Upper part of the body with feather of a bird; serpent by shape in the foot; in figure, a girl (Supremus volucris, penna serpens, pede forma, forma puella)». P. 79.
[184] Там же. С. 92.
[185] См.: *Coldewey J. C.* Secrets of God's Creatures: Talking Animals in Medieval Drama // European Medieval Drama, 2000. V. 3. P. 94–5.

перспективу: ведь люди, сохраняющие человеческий облик, но ведущие себя, словно звери, для почтенной английской публики XX в., — должны были стать зрелищем, как он, вероятно, полагал, более впечатляющим, чем говорящая ослица на сцене театра XV–XVI вв.

В прологе к «Цезарю и Клеопатре» Ра — одно из призваний которого в том, чтобы открыть зрителям глаза на ускользающую от их понимания истину, — появляется на сцене в своем классическом обличии: «*An august personage with a hawk's head is mysteriously visible by his own light in the darkness within the temple*»[186]. То есть предполагается использование маски или бутафорской головы птицы — как в постановках «Сна в летнюю ночь» Шекспира использовалась голова осла, — а это в свою очередь, было заимствованием приема средневекового театра (так, при инсценировке Честерского цикла пьес возникала необходимость решить проблему представления говорящей ослицы Валаама).

В связи с другими персонажами у Шоу не было необходимости прибегать к таким крайностям, как использование накладных механизированных голов по примеру египетских жрецов, или масок из папье-маше (хотя это могло бы стать прекрасной режиссерской находкой). Аллегория сохранялась лишь за счет уже упомянутых многочисленных анималистических отсылок. Однако область актуализации животных параллелей не ограничивается египетской и чисто библейской символикой, но также может идти по линии средневекового животного эпоса.

Р. У. Саутерн писал: «В Библии все вещи и твари — львы, змеи, камни, моря, овцы — имели значения, которые могли быть обнаружены только при условии знания божественного замысла и природных характеристик всего сущего. И эти существа также несли человечеству уроки, в большой степени независимые от их библейского контекста. Каждый читатель бестиариев, лапидариев и гербовников был осведомлен об этом»[187].

---

[186] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces: In 7 v. / Ed. by Dan H. Laurence. L.: Max Reinhardt. V. 2, 1970. P. 161.

[187] *Southern R. W.* Robert Grosseteste: The Growth of an English Mind in Medieval Europe. Oxford: Clarendon Press, 1986. P. 177.

Элементы животного эпоса в контексте сатирической направленности пьесы «Цезарь и Клеопатра»

Выше уже говорилось о том, что «Цезарь и Клеопатра» — самая анималистическая пьеса Шоу. В тексте содержатся упоминания таких животных и птиц, как собака (а вместе с ней пудель и бульдог), лев, пантера, котенок, волк, шакал, лиса, крокодил, слон, осел, змея, улитка, верблюд, сорока, орел, белка, дельфин, попугай, гусеница (и это не считая павлина, вепря, морских ежей, устриц, жаворонков, багрянок, соловьев и дроздов, представленных в меню на праздничном пиру Клеопатры), а также фантастические существа Сфинкс, Минотавр и «почтенный гротеск» (Фтататита) — разнообразие, достойное античного физиолога или средневекового бестиария.

А. Карнеев отмечает: «Источники физиологической саги следует искать у античных писателей, в памятниках египетской старины, в библейских представлениях, в отзвуках талмудических преданий и т.п.»[188]. Соответственно, элементы животного эпоса оказываются тесно связаны с рассмотренными выше мифологическим и библейским аспектами пьесы. И хотя некоторые из упомянутых животных исчерпывают свою релевантность в контексте египетского божественного пантеона, а другие употребляются в составе сравнений («*Achillas is a tall handsome man of thirty-five, with a fine black beard curled like the coat of a poodle*»[189].) или обращений («unnatural son of a she-camel»[190]), есть и те, чей образный потенциал раскрывается с новой стороны в контексте средневекового животного эпоса.

Понятие животного эпоса мы в данном случае используем как родовое, включающее животные новеллы, сказки, басни, апологи и средневековую сатиру[191]. Сложность, однако, состоит в том, чтобы в ткани пьесы отличить намеренную аллюзию от простого клише, так как в силу многовековой истории большинство басенных образов вошло в поговорку, и большая часть

[188] Цит.: *Костюхин, Е. А*. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. С. 196.
[189] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. III. P. 386.
[190] Ibid. P..421.
[191] Подробнее об этом см.: *Костюхин, Е. А*. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. С. 200.

анималистических характеристик персонажей опирается на конвенциональные сравнения.

Так, Теодот в ремарке уподобляется сороке: «*He maintains an air of magpie keenness and profundity, listening to what the others say with the sarcastic vigilance of a philosopher listening to the exercises of his disciples*»[192]. Конечно, можно было бы вспомнить басню Лафонтена о сороке, которая, испугавшись, что орел ее съест, предложила ему доносить на других, а орел, возмутившись подобным бесчестием, велел ей больше не показываться ему на глаза. Разговор Теодота и Цезаря об убийстве Помпея, предложенном последнему в качестве дара, вполне укладывается в эту модель. Однако здесь, скорее, все же обыграно устоявшееся восприятие сороки как чрезвычайно умной и хитрой птицы.

А в образе Потина, который у Руфио ассоциируется с белкой («*The fellow with hair like squirrel's fur*»[193]), сказывается распространенное в средневековых бестиариях мнение о суетности и взрывном темпераменте белок («*Pothinus is a vigorous man of fifty, a eunuch, passionate, energetic and quick witted, but of common mind and character; impatient and unable to control his temper*»[194]).

Однако есть несколько моментов, которые, на наш взгляд, позволяют говорить о намеренном использовании элементов животного эпоса в пьесе.

Е. Костюхин пишет о том, что басне на протяжении ее развития вплоть до нового времени свойственна двойственность, основанная на особом взаимодействии назидательного и повествовательного начал, восхищения и осуждения поступков героя, восходящего к «архаическому трикстеру животной сказки с его причудливым чередованием удач и неудач»[195].

Мы уже указывали на амбивалентность поступков Цезаря, однако здесь следует обратить внимание и на реакцию Руфио:

---

[192] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. III. P. 386.
[193] Ibid. P. 443
[194] Ibid. P. 386.
[195] *Костюхин Е. А*. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. С. 201–202.

CAESAR. <…> (<…> *Caesar suddenly grips his [Rufio's] sleeve, and adds slyly in his ear.*) Besides, my friend: every Egyptian we imprison means imprisoning two Roman soldiers to guard him. Eh?

RUFIO. **Agh!** I might have known there was **some fox's trick behind your fine talking**.[196]

RUFIO (*hastening to look*). It is true. The Egyptian army! Crawling over the edge of the west harbor like locusts. (*With sudden anger he strides down to Caesar*.) This is your accursed clemency, Caesar. Theodotus has brought them.

CAESAR (*delighted at his own cleverness*). I meant him to, Rufio. They have come to put out the fire. The library will keep them busy whilst we seize the lighthouse. Eh? (*He rushes out buoyantly through the loggia, followed by Britannus*.)

RUFIO (*disgustedly*). **More foxing**! **Agh!**[197]

То, что «лисьи хитрости» Цезаря вызывают восхищение у зрителя, но раздражение у Руфио, показательно, так как в рамках европейской анималистической традиции волк (или родственный ему шакал, которому уподоблен Руфио) находится в непримиримой вражде с лисом, и всегда оказывается побежден его хитростью[198]. Самым богатым источником иллюстраций здесь, разумеется, будет «Роман о Лисе», изданный в Англии У. Кэкстоном в 1481 г., и в пользу сравнения Цезаря с Ренаром (Рейнардом), а Руфио с Изенгримом говорят уже значения имен. Изенгрим, обозначая в целом человека сурового и жесткого, этимологически расшифровывается как «тот, который с железным забралом»[199]. В описании Руфио находим следующее: «He is a burly, black-bearded man of middle age, very blunt, prompt and rough, with small clear eyes, and plump nose and cheeks, which, however, like the rest of his flesh, are in ironhard

[196] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 136–137.
[197] Ibid. P. 139.
[198] Единственное исключение из этого правила представляет начало «Изенгрима» (ок. 1150) Нирварда Гентского, где Волку удалось перехитрить Лиса.
[199] Рейнеке-Лис // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс] // http://www.vehi.net/brokgauz/

condition»[200]. Имя Рейнард означает «умный советом» и принадлежит персонажу, воплощающему лукавство и обладающему красноречием, способным не только спасти его от суда, но сделать его первым вассалом в животном королевстве.

Плутарх в сравнительных жизнеописаниях отмечал: «Цезарь, благодаря своим красноречивым защитительным речам в судах, добился блестящих успехов, а своей вежливостью и ласковой обходительностью стяжал любовь простонародья...»[201]. В «Заметках» к пьесе Шоу подчеркивает, что, противясь всеобщему заблуждению, что «стиль — это человек», специально не стал знакомиться с его текстами, однако при создании собственной драмы наделил его не менее изобретательной риторикой. Когда Британ приносит Цезарю мешок с письмами, из которых можно будет узнать имена его недоброжелателей, римлянин отвечает:

CAESAR. I do not make human sacrifices to my honor, as your Druids do. Since you will not burn these [letters=enemies], at least I can drown them. (*He picks up the bag and throws it over the parapet into the sea*.)

BRITANNUS. **Caesar: this is mere eccentricity. Are traitors to be allowed to go free for the sake of a paradox**?[202]

Эксцентричность поведения отличает знаменитого лиса-трикстера так же, как и показное легкомыслие и открытость новым приключениям:

BRITANNUS (*with genuine feeling*). O Caesar, my great master, if I could but persuade you to regard life seriously, as men do in my country!

<…>

CAESAR. **Well, well, my friend: some day I shall settle down** and have a blue toga, perhaps. Meanwhile, I must get on as best I can in my **flippant** Roman way.[203]

---

[200] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 116.

[201] Плутарх. Сравнительные жизнеописания // История Древнего Рима [Электронный ресурс] // http://ancientrome.ru/

[202] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 154.

[203] Ibid. P. 154.

Нужно оговориться, что прямолинейность и простодушие Британа роднят его с таким же убежденным в своей правоте простофилей Брюном, а его объемные каштановые бакенбарды делают его и впрямь похожим на медведя: «*Britannus, his secretary, a Briton, about forty, tall, solemn, and already slightly bald, with a heavy, drooping, hazel-colored moustache trained so as to lose its ends in a pair of trim whiskers. <…> His serious air and sense of the importance of the business in hand is in marked contrast to the kindly interest of Caesar…*»[204].

Возвращаясь к сопоставлению Цезаря с Рейнардом, интересно также отметить, что по дошедшим до нас описаниям, у рано начавшего лысеть полководца были рыжие волосы. Не менее интересным в контексте пьесы оказывается и то обстоятельство, что в Средние века существовало поверье, будто лисы меняют пол. Так Яков де Витри в своей версии басни о вороне и лисице «изображает своего персонажа одновременно и в мужском, и в женском роде»[205]. Это дает основание снова обратиться к приветствию Цезарем Сфинкса: «O Sphinx, <…> I am he of whose genius you are the symbol: **part brute, part woman**, and part God—**nothing of man in me at all**»[206].

Тем не менее, как выясняется на суде Леона, Рейнард оказывается крайне любвеобильным персонажем, а Цезарь, по свидетельствам Плутарха и Светония, пользовался необычайным успехом у женщин. И Шоу использует это обстоятельство для очередного разоблачения Цезаря как неисправимого пройдохи:

RUFIO (*contemptuously*). Your birthday! **You always have a birthday when there is a pretty girl to be flattered or an ambassador to be conciliated**. We had seven of them in ten months last year.

CAESAR (*contritely*). It is true, Rufio! **I shall never break myself of these petty deceits**.[207]

---

[204] Ibid. 116–117.
[205] История хитрого плута, лиса Рейнарда / Пер. с англ. Л. Шведовой. М.: Азбука-классика, 2004. С. 14.
[206] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 103.
[207] Ibid. 172.

Суд над Рейнардом занимает большую часть «Романа о Лисе». Но наше внимание привлекает другое судебное разбирательство, упоминаемое на защите Ренара как аргумент в пользу его мудрости. Это «Притча о человеке, который спас Змею от смертельной опасности». Сюжет ее прост: змея запуталась в силках и поклялась доброму человеку, что, если он спасет ее от верной смерти, она его не тронет, однако, оказавшись на свободе, тут же попыталась его ужалить, ибо сильно оголодала. Человек обвиняет змею в нарушении договора и взывает к справедливости, обращаясь к трем встречным: волку, ворону и медведю. Змея же говорит, что голод и угроза смерти избавляют ее от клятв, а потому она «права» (словоупотребление значимо), после чего сама змея предлагает судьям вынести вердикт. Волк, ворон и медведь оказываются такими же бесчестными убийцами, как сама змея, а потому оправдывают ее. Человек выносит дело на суд короля Леона, а тот просит Рейнарда, как мудрейшего из всех, разрешить спор. Решение Рейнарда оказывается самым справедливым. Он предлагает вернуть спорщиков в исходную позицию, чтобы человек снова оказался перед свободным выбором: освободить змею, вновь положившись на ее клятву, или же идти своей дорогой.

Помня о том, что Клеопатра в пьесе сравнивается со змеей, а Руфий, Британ и Цезарь в контексте животного эпоса соотносятся с волком, медведем и лисом, обратим внимание на сцену суда над Клеопатрой после убийства Потина:

CAESAR. (*shocked*). Assassinated! — our prisoner, our guest! (*He turns reproachfully on Rufio*) Rufio —

RUFIO (*emphatically — anticipating the question*). Whoever did it was a wise man and a friend of yours (*Cleopatra is qreatly emboldened*); but none of US had a hand in it. So it is no use to frown at me. (*Caesar turns and looks at Cleopatra*.)

CLEOPATRA (*violently — rising*). He was slain by order of the Queen of Egypt. I am not Julius Caesar the dreamer, who allows every slave to insult him. **Rufio has said I did well: now the others shall judge me too**. (*She turns to the others*.) <…> **Was I right to avenge myself? Speak, Lucius.**

LUCIUS. **I do not gainsay it.** But you will get little thanks from Caesar for it.

CLEOPATRA. **Speak, Apollodorus. Was I wrong?**

APOLLODORUS. I have only one word of blame, most beautiful. You should have called upon me, your knight; and in fair duel I should have slain the slanderer.

CLEOPATRA (*passionately*). **I will be judged by your very slave, Caesar. Britannus: speak. Was I wrong?**

BRITANNUS. **Were treachery, falsehood, and disloyalty left unpunished, society must become like an arena full of wild beasts, tearing one another to pieces. Caesar is in the wrong.**

CAESAR (*with quiet bitterness*). **And so the verdict is against me, it seems**. <…> (*Turning on Cleopatra*) And yet, When Caesar says to such an one, "Friend, go free," **you, clinging for your little life to my sword, dare steal out and stab him in the back**? And you, soldiers and gentlemen, and **honest servants as you forget that you are, applaud this assassination,** and say "Caesar is in the wrong." **By the gods, I am tempted to open my hand and let you all sink into the flood**.[208]

Очевидно, что структура ситуации повторяется. В первой части Цезарь принимает на себя функции обманутого человека: хотя он и утверждает, что не доверяет Клеопатре, тем не менее, он рассчитывает на ее благоразумие, ведь однажды он уже спас жизнь египетской царицы, взяв ее под свое покровительство, и, пока война не окончена, жизнь Клеопатры находится в его руках. Но «симпатичная маленькая змейка», почувствовав прямую угрозу со стороны Потина, нарушает негласный договор о послушании, провоцируя народное возмущение. Руфий, Луций Септимий и Британ, будучи воинами и, по сути хищниками, одобряют её месть. Британ, к тому же, делает важное для всей пьесы замечание о превращении общества в арену, где борются дикие животные, однако его философия справедливости содержит очевидное для Цезаря противоречие, что только убийством можно положить конец распрям. Цезарь также понимает, что, ослушавшись его, Клеопатра, по сути, сама вернула ситуацию в исходное положение, и ему снова предстоит делать выбор: помочь ей

[208] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 186–188.

или предоставить ей самой спасаться от толпы, разъяренной убийством Потина. Однако в отличие от притчи, выбор Цезаря обусловлен политическими интересами Рима, а потому он вынужден снова вытаскивать змею из силков.

В качестве дополнения можно отметить, что в этой сцене Луций Септимий, мрачный убийца Помпея, вызывающий у Цезаря ужас, вполне может соотноситься с вороном. Однако жизнерадостный созерцатель прекрасного Аполлодор несколько выпадает из общей картины**.** И, тем не менее, он также оказывает поддержку Клеопатре. В этом сказывается двойственность персонажа.

С одной стороны, его яркий наряд и цветистая манера выражаться напоминают еще одного героя «Романа о Лисе» — «поющего зарю» петуха Шантеклера (стоит вспомнить и то, что, поднимаясь с Клеопатрой на маяк, Аполлодор говорит: «You will presently see me there (*turning to them all and pointing with an eloquent gesture to the sky above the parapet*) rising like the sun with my treasure»[209].). Это подтверждается характеристикой, которой Руфио награждает Аполлодора:

RUFIO. Who is to dine with us—besides Cleopatra?

CAESAR. Apollodorus the Sicilian.

RUFIO. **That popinjay**!

CAESAR. Come! **the popinjay is an amusing dog**—tells a story; sings a song; and saves us the trouble of flattering the Queen. What does she care for old politicians and campfed bears like us? No: Apollodorus is good company, Rufio, good company.

Среди богатого ряда слов, которыми можно было бы обозначить франта и щеголя (beau, dandy, fop, coxcomb, masher, buck, dupperling, peacock), Шоу выбирает именно «popinjay», хранящее в себе ассоциацию с ярким оперением.

Однако гораздо более важно то, что риторика, моральный кодекс и даже хореография движений Аполлодора выдает в нем классического героя рыцарского романа. Это сказывается в его описании, где особое внимание привлекает меч: «*a*

[209] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 156.

dashing young man <…> handsome and debonair, dressed with deliberate astheticism in the most delicate purples and dove greys, with ornaments of bronze, oxydized silver, and stones of jade and agate. His sword, designed as carefully as a medieval cross, has a blued blade showing through an openwork scabbard of purple leather and filigree»[210].

Подчеркнуто анахроническая отсылка к средневековью (и эпохе крестоносцев, в которую зародился рыцарский роман) в ремарке служит подтверждением этой теории. Во время стычки с часовым на пристани Аполлодор с готовностью пользуется стандартной формулой дуэлянта («At your service, my friend».) и далее описывается как рыцарственный («chivalrous»), Клеопатра называет Аполлодора своим «идеальным рыцарем» («Apollodorus: you are my perfect knight»)[211].

Однако подобная рыцарственность травестируется прихотливой капризностью и обещаниями, которые он со всей очевидностью не собирается исполнять: «My military friend**, I was not born to be slain by so ugly a weapon**. When I fall, it will be (*holding up his sword*) by this white queen of arms, the only weapon fit for an artist»[212].

CENTURION (*angry*). Apollodorus—

APOLLODORUS (*interrupting him with defiant elegance*). **I will make amends for that insult with my sword at fitting time and place. Who says artist, says duelist.**[213]

И Клеопатру Аполлодор поддерживает с позиций рыцаря, готового защитить свою Прекрасную даму, однако служба его в большей степени ограничивается лишь многообразными комплиментами, похвальбой: «I have only

[210] Ibid. 140.
[211] Ibid. P. 142, 144.
[212] Ibid. P. 146.
[213] Ibid. P. 146.

one word of blame, most beautiful. You should have called upon me, **your knight; and in fair duel I should have slain the slanderer**»[214].

Именно поэтому Аполлодор и Цезарь, сближенные как «художники», оказываются противопоставлены друг другу с точки зрения рыцарской идеологии. М. Холройд в свое время даже сравнивал Цезаря Шоу с Парцифалем[215], то есть с антиподом всех клише рыцарского образа, которые воплощает Аполлодор. Там, где сицилиец готов ринуться в бой с одним противником и по довольно незначительной причине, Цезарь ищет способа избежать кровопролития; там, где Аполлодор рассыпается в комплиментах красоте Клеопатры, Цезарь не удостаивает ее даже словом; там, где Аполлодор предпочитает пиры и возлияния, Цезарь предпочитает работу и ячменный отвар.

Однако при внешней браваде сицилийский «рыцарь» так и не скрещивает ни с кем своего богато украшенного средневекового меча, в то время как Цезарь дважды выходит победителем из схватки с египтянами, вступая в нее практически без надежды выжить («as dogs we are like to perish now in the streets»[216]). По этой причине стычка Фтататиты и Аполлодора с часовым на пристани, по замечанию Пазини, выглядит как комическая параллель битве за маяк в Акте III[217].

Таким образом, через фигуру сицилийского купца пародируется жанр, противостоявший животному эпосу в литературной традиции Средневековья и одновременно подпитывавший его. Как справедливо находит Е.А. Костюхин, «[с]тилистика сатирического животного эпоса вообще опирается на пародирование. <…> Комизм вызывается <…> и тем, что рядом с траверсированным высоким стилем, все время контрастируя с ним, идут целые пласты стиля грубоватого, разговорного»[218].

---

[214] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 186.
[215] *Holroyd M.* Bernard Shaw: In 4 v. N.Y.: Random House. V. II: The Pursuit of Power, 1989. P. 14.
[216] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 188.
[217] *Pasini J.A.* Honorable and Dishonorable Killing: The Gender of War in *Caesar and Cleopatra* // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2008. V. 28. P. 51.
[218] *Костюхин Е. А*. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987. С. 208.

Шоу никогда не стремился к полному воспроизведению той или иной жанровой или стилистической модели — в противном случае исчезла бы претензия на важное для него новаторство. Однако мы уже убедились, что он все же обыгрывает устойчивые характерные ассоциации, принципиальную амбивалентность главного героя, а также некоторые ситуативные элементы и стилистические приемы животного эпоса: пародию и постоянное переключение регистра между высоким и сниженным (что станет одним из основных приемов в инструментарии Шоу впоследствии).

Приняв во внимание все вышесказанное, а также сатирико-назидательную направленность животного эпоса, мы увидим, что на первый план выходит эндогенное определение жанра пьесы как «урока». Ведь басня — это именно урок, короткий и назидательный. Шоу был противником любого вида морализаторства, однако не поучение, а *поучительность* того, что зритель видит на сцене, была для него принципиально важна: «Если драматург отказывается изображать несчастные случаи и катастрофы и берет в качестве материала «пласты жизни», он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки. Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя, он опускается, когда зрители увидели кусок жизни, достаточный для того, чтобы можно было извлечь из него какой-то урок…»[219]. И действительно, в «Цезаре и Клеопатре» разрешение получает лишь частный конфликт (убийство Потина), в то время как основной конфликт (конфликт политических интересов, проблема войны и власти) остается неразрешенным, и финал оказывается открытым. Клеопатра получила трон и вскоре получит в качестве подарка Марка Антония, но Цезаря убьют в результате заговора, а сама египетская царица погибнет вслед за своим любовником. Таким образом, окончательное разрешение конфликта остается за историей, размыкающейся в вечность, во всяком случае, до того момента, пока боги не создадут «расу, способную понимать».

[219] Бернард Шоу о драме и театре / Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой; пер. с англ. Е. Калашниковой, В. Модестова и др. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 500.

Еще одним аргументом в пользу нашего предположения об обыгрывании Шоу возможностей животного эпоса является то обстоятельство, что впоследствии он еще дважды открыто вернется к этой теме: первый раз — в 1912 г., когда напишет пьесу «Андрокл и лев» (сюжетная основа которой впервые упоминается в физиологе «О природе животных» Элиана); второй — за два года до смерти, в «Притчах о далеком будущем», в оригинале названных «fables» — басни. Наконец, смысл эстетической игры в животном эпосе — «маскарадное обличье социальных отношений, вызывающее смех»[220].

Сатира на викторианскую эпоху в «Цезаре и Клеопатре»

С. Уайнтрауб отмечает, что юная Клеопатра и далеко уже не молодой Цезарь у Шоу вполне соответствовали по возрасту Виктории, вступившей на престол в возрасте 18 лет, и ее первому премьер-министру, виконту Мельбурну, которому на тот момент было около пятидесяти, однако он был привлекателен как внешне, так и благодаря добродушному нраву. Долгое время ходили слухи, будто молодая незамужняя королева была в него влюблена, и драматическим рупором подобных слухов в пьесе служит Потин (в ходе его аудиенции с Клеопатрой).

POTHINUS. Does he not love you?

CLEOPATRA. Love me! Pothinus: Caesar loves no one. <…> His kindness to me is a wonder: neither mother, father, nor nurse have ever taken so much care for me, or thrown open their thoughts to me so freely.

POTHINUS. Well: is not this love? <…> I should have asked, then, do you love him?

CLEOPATRA. Can one love a god?[221]

«У Цезаря Шоу, — пишет Уайнтрауб, — манерность и тщеславие Мельбурна, его жажда поучения и его склонность к изречению циничных афоризмов. Клеопатра Шоу обладает юностью Виктории, ее наивностью,

[220] *Костюхин Е. А*. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987 г. С. 200.
[221] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 168–169.

ужасным нравом и стремлением быть чем-то большим, чем марионеткой. <…> Вероятно, это был максимально допустимый способ выразить мнение относительно отношений Виктории и Мельбурна в эпоху, когда королевская канцелярия подвергала цензуре пьесы за выраженные в них политические взгляды и аллюзии на королеву»[222].

Чарлз Гревилл, клерк Тайного совета, писал в своем дневнике, что она «проводит (если не в tête-à-tête, то в приватной беседе) больше часов, чем люди, связанные какими бы то ни было видами отношений, могут проводить друг с другом в принципе»[223].

POTHINUS (*studying her gravely*). Cleopatra: what they tell me is true. You are changed.

CLEOPATRA. Do you speak with Caesar every day for six months: and YOU will be changed.

POTHINUS. It is the common talk that you are infatuated with this old man?[224]

Также Уайнтрауб обращает внимание, что драматическое противостояние Цезаря со зловещей нянькой Клеопатры Фтататитой (персонажем вымышленным) перекликается с непростым отношением, которое провоцировала к себе властная и беззаветно преданная королеве няня Виктории, Луиза Лецен. От принца Альберта она получила прозвище «домашнего дракона» (the House Dragon). А сцена прощания с Цезарем, когда Клеопатра появляется среди богато разодетой толпы в черном трауре по Фтататите (в ремарке помечено: «cunningly dressed in black»), трактуется исследователем как отсылка к траурному костюму, который королева Виктория 39 лет носила после смерти Альберта.

И даже передача Цезарем Птолемею в качестве залога мира Кипра перекликается с реалиями Викторианской эпохи, на что указывается в ремарке к реплике Британа:

---

[222] *Weintraub S.* Shaw's People: Victoria to Churchill. University Park (Pa.): Penn State UP, 1996. P. 16.

[223] Цитата приводится по изд.: *Weintraub S.* Shaw's People: Victoria to Churchill. University Park (Pa.): Penn State UP, 1996. P. 16.

[224] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil’s Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound’s Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 167.

BRITANNUS (*unconsciously anticipating a later statesman*). Peace with honor, Pothinus.[225]

Под «позднейшим государственным деятелем», пишет Уайнтрауб, подразумевался любимый премьер-министр Виктории, Дизраэли.[226] В 1877–1878 гг. шла русско-турецкая война, в которой Англия, первоначально готовая выступить на стороне турок, сохраняла нейтралитет. Когда же Россия вышла победительницей, Турция обратилась к посредничеству Англии, и Дизраэли в обмен на Кипр дал обещание защищать в дальнейшем турецкие территории. Заключив столь блестящее для англичан соглашение и урегулировав на Берлинском конгрессе претензии обеих сторон конфликта, на родине Дизраэли был встречен как творец, по его собственному выражению, «почетного мира» («peace with honour»)[227].

Таким образом, Викторианская империя в эпоху своего заката представала дряхлеющей Римской империей Шоу, что мы вновь наблюдаем в заключительной сцене, где драматург делает очевидную отсылку к состоянию, в котором находилось искусство Англии, когда «лучшие пьесы писались ирландцами, лучшие образцы изобразительного искусства поставлялись из Франции и Италии или создавались американскими экспатриантами»[228].

CAESAR (*seeing Apollodorus in the Egyptian corner and calling to him*). Apollodorus: I leave the art of Egypt in your charge. Remember: Rome loves art and will encourage it ungrudgingly.

APOLLODORUS. I understand, Caesar. Rome will produce no art itself; but it will buy up and take away whatever the other nations produce.

---

[225] Ibid. P. 122.
[226] *Weintraub S.* Shaw's People: Victoria to Churchill. University Park (Pa.): Penn State UP, 1996. P. 17.
[227] Подробнее об этом см.: Берлинский конгресс // *Моруа А.* Жизнь Дизраэли / Пер. с фр. С. Лопашева. М.: Политиздат, 1991; Русско-турецкая война 1877–1878 годов // *Трухановский В.Г.* Бенджамин Дизраэли, или История одной невероятной карьеры. М.: Наука, 1993.
[228] *Weintraub S.* Shaw's People: Victoria to Churchill. University Park (Pa.): Penn State UP, 1996. P. 17.

CAESAR. What! Rome produces no art! Is peace not an art? Is war not an art? Is government not an art? Is civilization not an art? All these we give you in exchange for a few ornaments. You will have the best of the bargain.[229]

Список аналогий, установленных Уайнтраубом, можно расширить. Так, например, исследователь не уделяет внимания появлению Клеопатры в Акте I, когда «божественное дитя» мирно дремлет на ковре из красных маков, которые каждый день рождения она приносит в жертву Сфинксу: «*…a mass of color between its [the Sphinx's] great paws defines itself as a heap of red poppies on which a girl lies motionless, her silken vest heaving gently and regularly with the breathing of a dreamless sleeper*»[230].

Безусловно, мак считался священным растением в Древнем Египте, его часто использовали в ритуалах и изображали на дворцовых и храмовых барельефах; археологические находки включают множество украшений в виде связок маковых коробочек. Но причина высокого статуса этих растений в рамках культа заключалась в их химических свойствах: наряду с использованием маков в медицинских целях (в качестве успокоительного и снотворного), древние египтяне умели вырабатывать из них опиум и были прекрасно осведомлены о том, как использовать его в качестве смертоносного яда[231].

Учитывая явную аналогию, которую Уайнтрауб проводит между юной Викторией и Клеопатрой, можно предположить, что маки являются скрытой отсылкой к опиумным войнам, которые велись между Англией и Китаем в 1839–1860 гг. В 1830-е годы, ежегодно поставляя в Китай около двух с половиной тысяч тонн опия, англичане добились резкого сокращения государственного серебряного запаса Китая и превращения значительной доли всех слоев населения от монахов и крестьян до маньчжурских принцев в наркоманов. Так продолжалось до 1839 г., когда вступивший в должность вице-короля провинций

---

[229] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 196.
[230] Ibid. P. 102.
[231] Подробнее о применении маков в Древних Греции и Египте см.: *Rosso A. M.* Poppy and Opium in Ancient Times: Remedy or Narcotic? // Biomedicine International. V. 1, No 2, 2010. P. 87.

Хунань и Хубэй чиновник Линь Цзэсюй не задержал под Кантоном все опиумные корабли-склады и «объявил европейским купцам, что прекращает любую торговлю до полной сдачи всего опиума и письменного обязательства европейцев прекратить впредь наркоторговлю»[232]. Таким образом, началась необъявленная война между Китаем и Англией.

Другой очевидно полемической отсылкой является рассуждение Цезаря о правосудии в Акте V:

CLEOPATRA (*vehemently*). He has shed the blood of my servant Ftatateeta. On your head be it as upon his, Caesar, if you hold him free of it.

CAESAR (*energetically*). On my head be it, then; for it was well done. Rufio: **had you set yourself in the seat of the judge, and with hateful ceremonies and appeals to the gods handed that woman over to some hired executioner to be slain before the people in the name of justice, never again would I have touched your hand without a shudder**. But this was natural slaying: I feel no horror at it.

Жестокая система викторианского правосудия была с безжалостной правдивостью отражена еще Ч. Диккенсом в «Очерках Боза» и многих сценах его романов. Бесчеловечность, равнодушие по отношению к обвиняемым и публичность исполнения смертных приговоров, оправдываемая псевдоназидательностью, а на деле служившая развлечением для черни, возмущала как Диккенса, так и Шоу, еще заставшего публичные казни, отмененные лишь в 1868 г.

При всей твердости в отстаивании пуританской морали, как мы видим, Викторианской эпохе было не чуждо ни лицемерие, ни суеверие. И последнее обстоятельство отразилось в повальном увлечении спиритизмом. К концу XIX в. влияние медиумов и всевозможных шарлатанов было настолько велико, что даже такие писатели, как Эдуард Булвер-Литтон (Шоу был большим поклонником его романа «Грядущая раса») и Артур Конан Дойл (частый оппонент Шоу в

[232] *Волынец А*. Первая опиумная война: у истоков [Электронный ресурс] // http://warspot.ru/5082-pervaya-opiumnaya-voyna-u-istokov

публичных дискуссиях) верили в способность медиумов связываться с потусторонним миром и сами участвовали в спиритических сеансах[233].

Пародией на один из таких сеансов и является ритуал, проводимый в пьесе Клеопатрой с целью выбрать название для города, который Цезарь собрался основать у истоков Нила:

CAESAR (*prosaically*). Why not simply The Cradle of the Nile?

CLEOPATRA. No: the Nile is my ancestor; and he is a god. Oh! I have thought of something. The Nile shall name it himself. Let us call upon him.

<…> *A priest enters, carrying a miniature sphinx with a tiny tripod before it.* <…> *The light begins to change to the magenta purple of the Egyptian sunset, as if the god had brought a strange colored shadow with him. The three men are determined not to be impressed; but they feel curious in spite of themselves.*

CAESAR. **What hocus-pocus is this**?

CLEOPATRA. You shall see. And it is NOT hocus-pocus. <…> Now **let us call on the Nile all together. Perhaps he will rap on the table.**

CAESAR. **What! Table rapping! Are such superstitions still believed in this year 707 of the Republic?**

CLEOPATRA. It is no superstition: our priests learn lots of things from the tables. Is it not so, Apollodorus?

APOLLODORUS. Yes: I profess myself a converted man. When Cleopatra is priestess, Apollodorus is devotee. Propose the conjuration.

CLEOPATRA. **You must say with me "Send us thy voice, Father Nile."**

ALL FOUR (*holding their glasses together before the idol*). Send us thy voice, Father Nile.

The death cry of a man in mortal terror and agony answers them. Appalled, the men set down their glasses, and listen. Silence…[234]

---

[233] *Diniejko A.* Sir Arthur Conan Doyle and Victorian Spiritualism [Электронный ресурс] // http://www.victorianweb.org/authors/doyle/spiritualism.html

[234] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 181–182.

Эта весьма комичная сцена, построенная на всевозможных клише (упоминание световых эффектов, столоверчения, ритуальных формул вызова духа), приобретает эффектность именно благодаря тому, что ответ *был* получен. И контрастность иронического скепсиса участников церемонии с ужасом человека, который действительно переходит в мир иной, делает сатирический посыл сардоническим.

Еще один эпизод, который, на наш взгляд, обладает сатирическим потенциалом, а также выводит нас на музыкальный аспект жанрового своеобразия «Цезаря и Клеопатры», связан с Аполлодором.

Загадка баркаролы и попытки определения своеобразия пьесы «Цезарь и Клеопатра» через систему жанров музыкального театра

Как мы убедились, Аполлодор является довольно неоднозначной фигурой с точки зрения аллюзивной нагруженности. Очевидно также, что в нём Шоу высмеивает приверженцев принципа «Искусства для искусства» («My motto is Art for Art's sake»[235].), который откровенно презирал. «But “for *art's sake*” alone I would not face the toil of writing a single sentence,[236]» — напишет он в предисловии к «Человеку и сверхчеловеку». Но среди экстравагантных выступлений Аполлодора нет ни одного случайного, в связи с чем обращает на себя внимание дважды упомянутое исполнение им и Цезарем баркаролы.

SENTINEL. Farewell shopkeeper.

APOLLODORUS. Ha, ha! Pull, thou brave boatman, pull. So Ho-o-o-o-o! (*He begins to sing in barcarolle measure to the rhythm of the oars*)

My heart, my heart, spread out thy wings: Shake off thy heavy load of love—

<…>

[235] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil’s Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound’s Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 141.
[236] *Shaw B.* Man and Superman. L.: N.Y.: Toronto: Longman, Green and Co, 1956. P. 25.

My heart, my heart, be whole and free: Love is thine only enemy.[237]

CAESAR (*calling over the sea*). Ho, Apollodorus: (*he points skyward and quotes the barcarolle*)

The white upon the blue above—

APOLLODORUS (*swimming in the distance*)

Is purple on the green below—

CAESAR (*exultantly*). Aha! (*He plunges into the sea.*)[238]

Музыка играет огромную роль в творчестве Шоу, он часто ссылается на Моцарта и Вагнера в предисловиях («Сцена в аду» из «Человека и сверхчеловека» была вдохновлена оперой Моцарта «Дон Жуан»). Некоторые принципы музыкального построения можно наблюдать в структуре его пьес («Тележка с яблоками», о которой пойдет речь в Главе III). Название пьесы «В золотые дни доброго короля Карла» — это цитата из народной песни XVIII в. Наконец, подавляющее большинство его персонажей если не поет, то мурлычет ту или иную мелодию себе под нос (к сцене из «Святой Иоанны», где солдат напевает неопределенный мотив под звон колокола, Шоу даже приложил нотную запись мелодии). Таким образом, упоминание баркаролы — тем более, что это очевидный анахронизм по отношению ко времени действия пьесы, — имеет особое значение.

Ключ здесь могло бы дать слово «quotes» из последней цитаты, якобы отсылающее к некоему тексту реально существующей песни. Однако этот путь приводит в тупик: баркарола, на которую здесь ссылается автор, — мистификация, что подтверждает письмо Шоу от 4 декабря 1909 г.: «The barcarolle in Caesar & Cleopatra is original. I was lying on some cliffs in the Isle of Wight, above the sea, when I wrote the scene; and when I wrote The white upon the blue above is purple on the green below, I was simply jotting down what I saw before

[237] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 151.
[238] Ibid. P. 162.

me — the white clouds in the blue sky reflected as purple patches on the green sea…»[239].

Другое понимание реалии, ориентирующееся на историю жанра, оказывается более продуктивным. Баркарола — народная песня, родившаяся в среде венецианских гондольеров, отчего происходит другое ее название — гондольера. Этот жанр стал крайне популярен в эпоху романтизма, однако искомая ассоциация лежит гораздо ближе ко времени создания пьесы. В декабре 1889 г. в лондонском театре «Савой» состоялась премьера комической оперы «Гондольеры» (музыка А. Салливана, либретто У. Ш. Гилберта), которая имела огромный успех и выдержала более полусотни представлений, последнее из которых было дано в 1893 г. Сюжет, концентрирующийся вокруг двух гондольеров, которые оказываются потенциальными наследниками престола страны Баратии, оказывается не столь значим на фоне сатирического посыла либретто Гилберта. В этой опере высмеивался снобизм общества, основанного на жестком классовом делении и абсурдность работы буквы закона, а отнесенность «места действия на достаточное расстояние от родной Англии», позволила Гилберту «отважиться на довольно резкую критику аристократии и самого института монархии»[240]. Эта критика станет еще более очевидной в следующем совместном проекте Гилберта и Салливана «Корпорация Утопия, или Цветы прогресса» (*Utopia, Limited; or, The Flowers of Progress*, 1893), где король Утопии издает указ о том, что страна должна перенять все английские обычаи и институты, а также стать компанией с ограниченной ответственностью по образцу английского «Акта о компаниях» 1862 г.

Шоу с февраля 1889 г. по август 1894 г. работал в газетах «Стар» (*The Star*) и «Уорлд» (*The World*) в качестве музыкального критика и был не просто знаком с

[239] Bernard Shaw. Collected Letters: 1898–1910 / Ed. by Dan H. Laurence. L.: Reinhardt, 1972. P. 534.
[240] Цит.: *Silver S.* The Gondoliers // Gilbert and Sullivan Archive [Электронный ресурс] // http://www.gsarchive.net/gondoliers/html/index.html

этими постановками, но написал хвалебный отзыв на премьеру «Утопии»: «I enjoyed the score of Utopia more than that of any of the previous Savoy operas»[241].

Нужно заметить, что эскизы к обеим постановкам савойских опер создал П. Андерсон, и он же впоследствии работал над эскизами к лондонской премьере «Цезаря и Клеопатры», состоявшейся 27 ноября 1907 г. в том же «Савое».

Исходя из этого, можно предположить, что Шоу (в чьей пьесе, как мы убедились, сатирический элемент также весьма значим) делает, таким образом, скрытый реверанс как мастерству Гилберта, так и его политической позиции.

Отзыв из газеты «Йоркшир Пост» (*The Yorkshire Post*) после премьеры «Цезаря и Клеопатры» позволяет убедиться, что проведенная Шоу аналогия была замечена: «Правда в том, что пьеса “Цезарь и Клеопатра” должна была быть представлена как *комическая опера. Большая часть сатиры практически так же хороша, как у Гилберта*, и, конечно, велико искушение воспринять всю постановку как огромную шутку, разыгранную за счет древней истории»[242] *(курсив наш — Ю.С.)*.

Приведенная цитата открывает еще один путь для попытки определения своеобразия «Цезаря и Клеопатры» — на этот раз уже с точки зрения системы музыкальных жанров. Так, критик «Таймс» (*The Times*) также не находит иного решения, кроме как воспринимать пьесу Шоу в русле музыкального театра, однако ориентируется не на английскую, а на французскую традицию. Он называет «Цезаря и Клеопатру» экстраваганцей и сближает метод Шоу с методами А. Мельяка и Л. Галеви — французских либреттиста и драматурга, создавших жанр оперетки, призванной под легкую музыку Оффенбаха служить средством социальной сатиры, высмеивать лицемерие и духовную пустоту эпохи Второй Империи. А теория истории Шоу, по содержанию воспринятая критиком, на наш взгляд, верно, по существу воспринимается им как способ оправдать формулу бурлеска: «…все это старый-старый бурлеск, по-старому вызывающий смех и всё теми же старыми средствами. А для старой формы нам хочется и

[241] *Shaw B.* Utopian Gilbert and Sullivan // The World, 11 October 1893. Цитируется по кн.: The Bodley Head Bernard Shaw: Shaw’s Music: 1890-1893. V. 2. P. 977.
[242] *Evans T. F.* George Bernard Shaw: The Critical Heritage. Routledge. 2013 г. P. 178.

старой музыки <…> музыка вполне искупила бы отсутствие в пьесе того, что дети зовут “историей”»[243].

Проведенный нами анализ произведения Шоу с очевидностью демонстрирует, что «Цезаря и Клеопатру» можно скорее упрекнуть в излишней многосюжетности, нежели в отсутствии сюжета или истории как таковой. Что же касается попытки определить пьесу как комическую оперу или экстравагнцу, то можно заметить, что к последней Шоу впрямую обратится намного позже в пьесе 1929 г. «Тележка с яблоками», а пьеса «Цезарь и Клеопатра» при изобилии шуточных сентенций и парадоксов, поднимала вопросы, по своей серьезности выходившие далеко за пределы тематического спектра комических опер. Структурная «многослойность» этого произведения позволила Шоу добиться калейдоскопического эффекта, где важнейшие вопросы философии и истории рассматриваются под разными углами; осмысляются как с позиций древнего ритуально-мифологического, так и современного, секулярного сознания, которое в эпоху «гибели богов» сталкивается с необходимостью поиска нового мифа. Вариации этого мифа и их философско-идейный комплекс, заложенный уже в ранней исторической пьесе Шоу, получают ряд уникальных воплощений в дальнейшем творчестве драматурга.

[243] Op. cit. P. 179–180.

Глава II. Эволюция жанра исторической пьесы в творчестве Шоу

Ключевые художественно-философские понятия Шоу

Модификация Шоу жанра исторической драмы в значительной степени опиралась на интеллектуальный фундамент. Эксперименты драматурга были обусловлены как определенным философским отношением к историческому материалу, так и той проблематикой, которую он разрабатывал в своих произведениях. Отсюда, прежде чем обратиться к дальнейшему разбору конкретных пьес, нам необходимо обозначить круг основных терминов, в которых Шоу осмыслял исторический процесс и эволюцию человечества, а также учесть обусловленность их содержания реалиями эпохи, в которую жил драматург.

Первым и одним из ключевых в творчестве Шоу является понтие Жизненной Силы (Life Force), утверждающее жизнь как исходный импульс человеческого существования, обладающий внутренней созидающей силой, развитие и высвобождение которой происходит посредством созерцания человеком бытия и себя в бытии. Концепт Жизненной силы тесно связан в мировоззрении Шоу с понятием Творческой эволюции (Creative Evolution), введенным А. Бергсоном в одноименной книге 1907 г.

Согласно Шоу, Творческая эволюция — это путь, который проходит Жизненная Сила в стремлении к достижению высшей степени самосозерцания и созданию наиболее совершенных форм своего воплощения. Результатом Творческой эволюции Шоу видится появление в будущем Сверхчеловека как существа более совершенного и просвещенного, нежели современные люди. Однако, хотя философия Ф. Ницше безусловно послужила источником вдохновения для Шоу, не стоит отождествлять образ ницшеанского Сверхчеловека и образ выдающегося индивида (или Сильной Личности) в шовианском смысле.

Сильная личность сочетает в себе сложный сплав платоновского «философа на троне», романтического Прометея П. Б. Шелли и Зигфрида Р. Вагнера с

героями в интерпретации Г. В. Ф. Гегеля и Т. Карлайла. В мире пьес Шоу персонажи, по мнению Э. Бентли, противостоят друг другу как носители витальности (vital people) и люди своего рода аполлонического склада, чье поведение и сознание механизированы наличной общественной системой (mechanized people). Причем, как правило, замечает Бентли, Жизненная Сила у Шоу воплощена преимущественно в женских образах[244].

Разумеется, в том, что касается анализа образа «новой женщины» у Шоу, принято обращаться к непосредственному влиянию на драматурга героинь Х. Ибсена, появление которых Шоу с восторгом приветствовал в обзорах постановок лондонских театров, а также в знаменитой работе «Квинтэссенция ибсенизма». Однако трансформация женских образов у Шоу обусловлена не только эстетически или психологически, но и исторически — а именно сексуальной революцией[245], наметившейся в конце XIX в.

Историческая обусловленность образа «новой женщины» у Шоу и его влияние на жанровые модификации шовианских драм[246]

Последнее десятилетие XIX в. — время, когда Шоу начал пробовать себя не только в качестве критика и социального комментатора, но и драматурга, — проходило под знаком бурной полемики вокруг «женского вопроса».

Амбивалентность положения женщины в английском обществе к концу 1880-х годов получила, как нам кажется, наиболее яркое выражение в двух диаметрально противоположных текстах: поэме К. Патмора «Ангел в доме»

---

[244] *Bently E*. Bernard Shaw. L.: Hale, 1957. P. 151 и P. 138 соответственно. Более подробному исследованию формирования и воплощения идеи Жизненной Силы у Шоу посвящена книга Джэй У. МакИнтош (Дж. Т. Джуэлл) «Истоки философии Жизненной Силы Джорджа Бернарда Шоу» (MacIntosh J. W. The Origins of George Bernard Shaw's Life Force Philosophy, 2011).

[245] Понятие «сексуальная революция» ввел австрийский (затем американский) психоаналитик Вильгельм Райх в одноименной книге 1936 г. Несмотря на то, что сейчас оно применяется в основном относительно событий 1960-х – 1970-х гг., проблема женской эмансипации, с которой генетически связана сексуальная революция, восходит еще к XVIII в., когда М. Уолстонкрафт написала свое знаменитое эссе «В защиту прав женщин» (1792). Поэтому мы считаем правомерным применить его ретроспективно к процессам рубежа XIX–XX вв.

[246] Часть материалов данного раздела была опубликована в нашей статье: *Скальная Ю. А.* Бернард Шоу и революции, или Как заставить швейную машинку жарить яйца // Литература и революция: Век двадцатый. М.: Литфакт 2018. Т. 4. С. 346–365.

(1854–1862) и статье М. Кэйрд «Брак» (1888). Первая представляла крайнюю степень идеализации женщины:

…Marr'd less than man by mortal fall,
Her disposition is devout,
Her countenance angelical;
The best things that the best believe
Are in her face so kindly writ
The faithless, seeing her, conceive
Not only heaven, but hope of it…[247]

Поэт ставил себе целью не только прославить столь прекрасное божественное творение, но и научить читателя, как должно любить земного ангела: «…I'll teach how noble man should be // To match with such a lovely mate…»[248]. Однако даже в Средние века культ поклонения Прекрасной даме не доходил до такой степени ее эфемеризации, какую можно найти у Патмора. С другой же стороны, поэма, направленная на прославление женщины, неизбежно закрепляла за ней определенную модель поведения, где ключевым принципом было ставить интересы и заботы мужа не просто выше собственных, но не видеть между ними разницы. Чтобы соответствовать статусу «ангела в доме», женщина должна была сделать блаженство мужа своим приоритетом: «Man must be pleased; but him to please // Is woman's pleasure»[249].

К концу XIX в. поэма приобрела значительное влияние в Великобритании и США, и изображенный Патмором идеал стал возводиться в абсолют. Отсюда понятна реакция М. Кэйрд, сравнившей «домашнего ангела» с одомашненным животным: «Мы сажаем пса на цепь, чтобы он смотрела за домом. <…> Подобным же образом мы на века обрекли женщин на подчинение своду правил,

[247] *Patmore C.* The Angel in the House. L.; Paris; Melbourne: Cassell & Company LTD, 1891. P. 39.
[248] Ibid. P. 25.
[249] Ibid. P. 74.

которые диктовали установленный набор занятий; мы рьяно исключали (даже наказывали) любую попытку развития в другом направлении»[250].

Будучи близким знакомым феминистской писательницы С. Гранд и частым гостем в доме Панкхерстов в 1890–1900-х гг., а впоследствии компаньоном леди Нэнси Астор, первой женщины в Британском парламенте, во время визита в СССР (1931), Шоу был непосредственно вовлечен в центр полемики вокруг женского вопроса. Кроме того, следует отметить, что была крайне своеобразна женитьба самого драматурга на миллионерше из Ирландии Шарлотте Пейн-Таунзенд. Посвятив жизнь борьбе за права женщин и идеалы Фабианского сообщества, Шарлотта в свое время приняла решение, что никогда не выйдет замуж, однако именно она предложила Шоу брак в 1897 г. Это предложение сам Шоу, равнодушный к ее внушительному состоянию и не желавший ограничивать свободу Шарлотты, первоначально отверг. Тем не менее, год спустя они поженились. Пара не имела детей, и долгое время среди биографов и исследователей была распространено убеждение, что в основу их брака были положены исключительно интеллектуальные интересы и взаимное уважение. Однако М. Холройд, опираясь на письма и дневники как самой четы Шоу, так и их ближайших друзей, впоследствии скорректировал данную точку зрения[251]. В целом же богатый жизненный опыт Шоу позволил ему писать о таких аспектах жизни женщин, как брак и развод, социальное положение и мода, образование и работа, политическая инициатива и избирательное право[252].

Выборочное знакомство с высказываниями драматурга может привести читателя в недоумение. С одной стороны, Шоу заявляет, что брак невозможен, бесчеловечен и неразумен вплоть до омерзения, с другой, — что он неизбежен; он

---

[250] *Caird M.* Marriage // The Morality of Marriage: And Other Essays on the Status and Destiny of Woman. L.: George Redway, 1897. P. 64.

[251] Подробнее об этом см.: *Holroyd M*. Bernard Shaw: The New Biography: [Kindle Edition]. L.: Head of Zeus, 2015. P.240–242.

[252] Многое из того, что Шоу говорит относительно самостоятельности, независимости женщины и ее естественного права на устройство собственной судьбы содержится уже в его раннем скетче «Моя дорогая Доротея» (*My Dear Dorothea, A Practical System of Moral Education for Females,* 1878; перв. публ. 1956). Однако наиболее полное отражение позиция драматурга в отношении женского вопроса находит в предисловии к пьесе «Вступление в брак» (*Getting Married,* 1908) — настоящем манифесте в защиту равенства, экономической и политической независимости замужних женщин.

выступает за развод по первому требованию одной из сторон, а также за то, чтобы инициатором бракоразводного процесса могло выступать государство. Он говорит о сексуальном рабстве женщины, чуть ли не цепями прикованной к кухне и детям, и одновременно, как истинный фабианец, призывает чтить домашний очаг; он превозносит священную миссию женщины по продолжению человеческого рода, в то же время оперируя понятиями полигамии и адюльтера как оправданной практики. Наконец, он говорит о том, что женщина должна быть допущена до ведения политической деятельности, но описывает возможные последствия этого так, что даже самый ярый лейборист и поборник предоставления женщинам избирательного права побоялся бы пойти на столь опрометчивый шаг.

Однако при систематическом чтении становится очевидно, что для Шоу плох не брак, а брачное законодательство, развод действительно должен производиться по первому требованию, но совершаться так же приватно, как таинство венчания, а государственное вмешательство может быть оправдано только в случае угрозы для будущего детей; женщинам действительно нужно предоставить избирательное право, однако при условии, что численность политически активных женщин не должна превышать число мужчин. Объяснение этому Шоу дает простое — и, традиционно для него, парадоксальное: мужчины часто совершают ошибки, но женщины подвержены этому не в меньшей степени, а потому возможности должны быть равные.

Что же касается видимого противоречия в позиции Шоу относительно роли женщины в супружестве, оно может быть устранено, если мы обратимся к страстным монологам двух его героинь: Кандиды из одноименной пьесы 1894 г. (*Candida*) и Лины Шчепановской из пьесы «Неравный брак» (*Misalliance*, 1909–1910).

CANDIDA. <…> Ask me what it costs to be James's mother and three sisters and wife and mother to his children all in one. <…> I build a castle of comfort and indulgence and love for him, and stand sentinel always to keep little vulgar cares out. I

make him master here, though he does not know it, and could not tell you a moment ago how it came to be so…[253]

LINA. <…> I am an honest woman: I earn my living. I am a free woman: I live in my own house. <…> I am strong: I am skilful: I am brave: I am independent: I am unbought: I am all that a woman ought to be <…> And this Englishman! this linendraper! he dares to ask me to come and live with him in this rrrrrrrabbit hutch, and take my bread from his hand, and ask him for pocket money, and wear soft clothes, and be his woman! his wife! I would stuff lions with food and pretend to tame them. I would deceive honest people's eyes with conjuring tricks <…> I would sink yet lower and be an actress or an opera singer, imperilling my soul by the wicked lie of pretending to be somebody else. All this I would do sooner than take my bread from the hand of a man and make him the master of my body and soul.[254]

Утверждение и отрицание святости супружеского долга у Шоу равноценны, но при одном условии: свою судьбу и социальную роль женщина выбирает сама. В «Квинтэссенции ибсенизма» Шоу писал: «…неудивительно, что наше общество, будучи непосредственной монополией мужчин, пришло к рассмотрению Женщины не как самодостаточного существа, подобного Мужчине, но исключительно в качестве средства удовлетворения его потребностей. <…> Женщина, если она осмелится взглянуть в лицо факту, что с ней обращаются подобным образом, должна или сгореть от стыда и презрения к себе, или восстать»[255].

Героини пьес Шоу действительно восстали. Они стали сильными, независимыми, образованными, физически развитыми. Как пишет Д. А. Хэдфилд, «…героини Шоу обнаруживают удивительную физическую активность — от ударов, пинков и погони до акробатических трюков и джиу-джитсу; в эпоху

[253] *Shaw B.* Candida // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. III. P. 266–267.

[254] *Shaw B.* Misallience // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. P. 201–202.

[255] *Shaw B.* The Womanly Woman // The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen. L.: Constable & Constable Ltd., 1913. P. 36.

общественного неприятия женского тела пьесы Шоу поставили физически активных героинь в центр сцены»[256].

Женщины у Шоу — носительницы витальности, мощнейшей энергии, Жизненной силы, которая долго томилась под спудом общественной морали и литературного шаблона, а теперь наконец-то вырвалась на свободу. Его Лилит, Ева и Змея, являясь источником первородного греха в Раю, являются и первым источником творчества:

THE SERPENT. <…> imagination is the beginning of creation. You imagine what you desire; you will what you imagine; and at last you create what you will.

<…>

EVE. To desire, to imagine, to will, to create. That is too long a story. Find me one word for it all: you, who are so clever at words.

THE SERPENT. In one word, **to conceive. That is the word that means both the beginning in imagination and the end in creation**.

EVE. Find me a word for the story Lilith imagined and told you in your silent language: the story that was too wonderful to be true, and yet came true.

THE SERPENT. **A poem**.[257]

А значит, и последней надежды на Земле:

ADAM (*to Eve, grumpily*) Why do you live on, if you can find nothing better to do than complain?

EVE. Because **there is still hope**.

CAIN. Of what?

EVE. Of the coming true of your dreams and mine. Of newly created things. Of better things. My sons and my son's sons are not all diggers and fighters. Some of them will neither dig nor fight <…> They borrow and never pay; but one gives them what they want, because they tell beautiful lies in beautiful words. They can remember their

[256] *Hadfield D.A.* Feminism // George Bernard Shaw in Context / Ed. by B. Kent. Cambridge University Press, 2015. P. 216.

[257] *Shaw B.* In the Beginning // Back to Methuselah // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 10–11.

dreams. They can dream without sleeping. They have not will enough to create instead of dreaming; but the serpent said that **every dream could be willed into creation by those strong enough to believe in it.** <…> **When they come, there is always some new wonder, or some new hope: something to live for**.[258]

Однако парадоксальным образом вместо надежды и подъема критика увидела в созданном Шоу образе новой женщины лишь разочарование и упадок. Так, в 1906 г. К. Барникот в статье «Фальшивое изображение женщин у мистера Шоу» утверждает, что «…никто еще не сумел нарисовать настолько беспомощные, слабые и в высшей степени достойные презрения женские типы <…> Мы не так плохи, как мистер Шоу нас представляет»[259].

В 1930-е годы один из биографов Шоу и знаменитый сердцеед Ф. Харрис назвал героинь Шоу «бесполыми куклами»: «Их тела столь же иссушены и тверды, сколь и их сознание, и даже тогда, когда они преследуют своих мужчин, <…> погоня обладает тем же уровнем сексуальной привлекательности, что и расписание движения поездов»[260].

В 1970-е годы мы видим ту же реакцию: С. Кханна в работе «Образ женщины у Шоу» пишет: «Новая женщина в представлении Шоу — это продукт вырождения, гибрид с женским телом, мужской рациональностью и скупостью на эмоции, никак не согласующимися с ее естественным призванием»[261].

Казалось бы, в такой ситуации хотя бы суфражистки должны были увидеть в Шоу опору и поддержать его художественную инициативу. И действительно, в 1906 г. писательница и политическая активистка М. Д. Харрис написала Шоу письмо с призывом выступить на стороне суфражисток с их требованием политических свобод и права голоса. Однако драматург ответил вежливым отказом, сообщив, что своими произведениями он отстаивал права женщин на эмансипацию настолько рьяно, что теперь его имя ассоциируется с крайней

---

[258] Ibid. P. 31–32.
[259] *Barnicoate C.A.* Mr Bernard Shaw's Counterfeit Presentation of Women // Fortnightly Review, 1906. Vol. 85. P. 516–517. Цит.: *Watson B.B.* A Shavian Guide to the Intelligent Woman. Lexington (Ky.): W.W. Norton & Co. Inc., 2014. P. 18.
[260] Ibid. P. 18.
[261] Цит.: *Jain S.* Women in the Plays of George Bernard Shaw. New Delhi: Discovery Publishing House, 2006. P. 37.

степенью радикализма, и любая ассоциация с ним принесла бы женскому движению больше вреда, нежели пользы[262].

Ответ Шоу, фабианца, стоявшего у истоков формирования лейбористской партии, мог бы показаться непоследовательным или, по крайней мере, странным. Но объяснение можно найти в крайне важном, на наш взгляд, различии, проведенном исследовательницей Б. Уотсон между войной полов и дуэлью полов: «Дуэль полов может иметь место только между заинтересованными друг в друге индивидуумами. Война же полов есть массовый феномен, происходящий между незнакомцами. Дуэль полов происходит во имя любви, и действие в ней движется к согласию. Война полов строится на возмущении и враждебности, а ее действие движется к победе или поражению»[263].

Отношения между мужчинами и женщинами у Шоу, по нашему убеждению, — как правило, дуэль. Войну же полов Шоу всего годом позже высмеял в пьесе-скетче «Газетные вырезки» (*Press Cuttings*, 1907).

Действие этой пьесы, имеющей подзаголовок «тематический скетч, составленный из колонки редактора и писем в редакцию ежедневных газет во время суфражистской войны 1909 г.», разворачивается в ближайшем будущем, когда столкновения между полицией и суфражистками перерастают в прямое военное противостояние. Глава военного министерства Митченер в ужасе хватается за револьвер каждый раз, когда слышит женский голос, а остатки сторонниц старого порядка сами вооружаются и формируют антисуфражистскую коалицию.

Интересно, что самих суфражисток на сцене мы так и не увидим — слышны лишь их голоса за сценой, неустанно скандирующие требования предоставить женщинам избирательное право. А единственная суфражистка, добирающаяся до кабинета Митченера, оказывается переодетым премьер-министром Великобритании Балсквитом. Свой маскарад последний объясняет так: «the only

262 См. письмо Шоу М. Д. Харрис от 11 апреля 1906 г.
263 *Watson B.B.* A Shavian Guide to the Intelligent Woman. Lexington (Ky.): W.W. Norton & Co. INC, 2014. P. 28.

way that the Prime Minister of England can get from Downing Street to the War Office is by assuming this [woman's] disguise; shrieking "Votes for Women"»[264].

В пьесе также фигурируют представительницы Анти-суфражистской Лиги Миссис Гром и Кория Фэншоу. Первая, подобие Фальстафа в юбке, утверждает, что участвовала в битве при Касассине, а ее бабушка сражалась при Ватерлоо. Она грозится сбросить юбку и повести за собой армию антисуфражисток в бой, а в конце пьесы в буквальном смысле оседлывает генерала Садстона, чтобы добиться осуществления своей тактики боевых действий.

Коринтия Фэншоу, чье поведение и риторика максимально приближены к шаблону ангелоподобной леди романов XIX в., — натура, утонченная во всех отношениях, и всем своим видом требует, чтобы ее боготворили. Однако на деле ее поведение не менее агрессивно, чем прямые атаки миссис Гром, и вызывает не меньший ужас среди мужской аудитории. Так, Митченер предпочитает, чтобы его застрелили, чем дальше слушать высокопарную ахинею, которая льется из уст Коринтии:

MITCHENER. Lady Corinthia: you have my pistol. Will you have the goodness to blow my brains out. I should prefer it to any further effort to follow the gyrations of the weathercock you no doubt call your mind…[265]

Таким образом, оказывается, что суфражистки и антисуфражистки — две стороны одной медали, ибо все они женщины, фанатично охваченные идей войны. Шоу же считал, что женщине необходимо отстаивать свои права, но не в физической борьбе и актах гражданского неповиновения, а на основе доводов разума и с сохранением собственного достоинства. Поэтому самым симпатичным персонажем в пьесе оказывается уборщица миссис Фарелл. Она — «единственное лицо во всей военной организации столицы, на которое можно положиться, которое помнит, где что находится, или понимает суть приказа и четко выполняет

[264] *Shaw B.* Press Cuttings // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. VI. P. 293. Пьеса была запрещена до момента пока Шоу не изменил имена главных персонажей, так как Митченер и Балсквит слишком очевидно перекликались с фамилиями Китченера (генконсулом Великобритании в Египте) и Асквитом (на тот момент премьер-министром Великобритании).
[265] Ibid. P. 319.

его»[266]. Именно в силу данного обстоятельства Митченер, ранее заявивший, что, если уж ему суждено быть «управляемым женщиной», так уж по крайней мере женщиной порядочной, и выбирает миссис Фарелл, а не Коринтию, в качестве достойной спутницы жизни.

MITCHENER. Excuse the abruptness of this communication, Mrs. Farrell; but I know only one woman in the country whose practical ability and force of character can maintain her husband in competition with the husband of Mrs. Banger. I have the honor to propose for your hand.[267]

Важное отличие Шоу от многих других защитников феминизма состояло в том, что, утверждая равенство женщины мужчине, он не забывал о равенстве мужчины женщине. В этом смысле примечательно, что в первой части «Назад к Мафусаилу» (*Back to Methuselah,* 1918–1920), когда Адам и Ева создают понятие брака, оно произрастает из необходимости в обретении уверенности в завтрашнем дне и взаимообусловленности существования мужчины и женщины.

ADAM. <…> Fear is stronger in me than hope. **I must have certainty**. (*He rises threateningly*). **Give it to me**; or I will kill you [The Serpent] when next I catch you asleep.

<…>

THE SERPENT. Bind the future by your will. Make a vow.

<…>

ADAM. I will live a thousand years; and then I will endure no more: I will die and take my rest. And I will love Eve all that time and no other woman.

EVE. And if Adam keeps his vow I will love no other man until he dies.

THE SERPENT. **You have both invented marriage**. And what he will be to you and not to any other woman is husband; and what you will be to him and not to any other man is wife.

ADAM (*instinctively moving his hand towards her*) Husband and wife.

---

[266] *Шоу Б.* Газетные вырезки // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Л.: Искусство, 1979. Т.3. С. 465.
[267] *Shaw B.* Press Cuttings // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. VI. P. 325.

EVE (*slipping her hand into his*) Wife and husband.[268]

Шоу был феминистом, но никогда не стоял на стороне суфражисток, так как в борьбе за свои права и против унижения они активно унижали мужской пол. Для Шоу же вопрос эмансипации всегда был вопросом сохранения взаимоуважения. А потому сильным женщинам у него находятся союзники (а чаще оппоненты) в виде сильных мужчин, таких, как Цезарь, Дик Данджен, капитан Шотовер, король Магнус или Карл II.

Сами же героини пьес Шоу могут быть одновременно и детьми — наивными (Жанна), капризными (Оринтия) и жестокими (Клеопатра), и умудренными опытом дамами (Кандида, миссис Уоррен); ими могут двигать высокие идеалы (Барбара Андершафт) или животные инстинкты (Энн Уайтфилд, Фтататита), неумолимая жажда свободы (Лина) или политический расчет. Они могут быть шпионами (Странная Леди), убийцами (Фтататита), королевами (Джемайма, Екатерина Брагансская), министрами (Лисистрата, Аманда), драматургами (Фанни О'Дауда), актрисами (Нелл Гвинн), воровками (Цыпка), проститутками (миссис Уоррен), цветочницами (Элиза Дулитл) и уборщицами (миссис Фарелл). Но, как бы то ни было, их судьба всегда в их руках, а потому Кандида, окруженная семьей, будет королевой домашнего очага, а Лина Шчепановска предпочтет в гордом одиночестве парить под куполом; миссис Фарелл примет предложение главы военного министерства о замужестве, а Элиза Дулитл, вопреки всем ожиданиям и протестам публики, выберет жизнь «холостячки».

В целом же можно сказать, что трактовка сексуальной революции в произведениях Шоу прошла несколько этапов: раскрепощение женщины, уравнивание с ее с мужчиной, признание права на инициативу в выборе партнера в брачном союзе и на инициативу в расторжении брака, права реализовывать свою витальность в сексуальности и, наконец, стремление заменить сексуальное удовольствие наслаждением от процесса познания.

---

[268] *Shaw B.* In the Beginning // Back to Methuselah // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 17–18.

Таким образом, героини Шоу — это женщины с новой психологией и новым социальным статусом. Они одновременно обусловлены средой и преображают ее. Для реализации заложенного в них потенциала на сцене требовались модификация принципов взаимодействия персонажей, переросших свои шаблонные ампула, и пересмотр клишированных сюжетных схем, а значит, коренная трансформация жанра. Наиболее яркий пример данного процесса в развитии представляют именно исторические пьесы Шоу.

Избранницы судьбы: Странная Леди, Клеопатра, Жанна д'Арк

Пьеса «Избранник судьбы» (*The Man of Destiny*, 1895) стоит первой в перечисленном нами выше ряду пьес, которые мы относим к жанру исторических у Шоу. Действие происходит в итальянской гостинице неподалеку от Тавaццано после победы Наполеона при Лоди. Полководец ожидает гонца с важными конфиденциальными бумагами, однако лейтенант, который должен был их доставить, приезжает с абсурдным известием о том, что бумаги были отданы им молодому человеку, которого он повстречал в дороге и который, убедив его в том, что на него можно положиться, выманил у него письма и скрылся. Далее появляется некая Странная леди, сообщающая, что бумаги были украдены ее братом.

Читателю и зрителю быстро становится очевидно, что никакого брата нет. Шоу вводит травестийный мотив, напоминающий завязку сюжета в шекспировской «Двенадцатой ночи», однако любовная линия здесь подвергается коренному пересмотру. Наполеон понимает, кто именно украл письма и прилагает все усилия к тому, чтобы получить их обратно, не переступая границ приличия. На время ему удается завладеть письмами, однако вскоре Леди путем уловки получает их назад и уничтожает документы, компрометирующие ее знакомую. Главный интерес в действии этой одноактной пьесы представляет не столько сюжетный ряд, который в шовианской традиции довольно абсурден, сколько техника соблазнения и риторической игры, которую с равным успехом

применяют Наполеон и Странная Леди. Соблазнение здесь не носит эротического характера, однако применяется из холодного расчета и становится элементом политической игры. При этом в финале пьесы на различие полов накладывается еще и разница в национальной принадлежности (предки Странной Леди — ирландцы).

Изначально произведение задумывалось как интерлюдия («a curtain raiser»). Э. Бентли в книге о Шоу 1956 г. называет «Избранника судьбы» «костюмированной пьесой в стиле китч»[269]. И то, и другое жанровые определения отчасти справедливы, но они далеко не исчерпывают природы произведения, а главное отказывают пьесе как в серьезности, так и в историчности. Да, пьеса сочетает в себе элементы пародии, с одной стороны, на привычное изображение Наполеона-героя, Наполеона-императора, а с другой, на популярный в викторианскую эпоху жанр бурлеск (переодевания; предположение, что Странная Леди — ведьма), хотя сам Шоу предпочитал характеризовать ее как арлекинаду.

Исследователи Ч. Берст, и Н. Харбен сходятся во мнении, что «несмотря на то, что «Избранник судьбы» построен на вымышленном эпизоде, пьесе нельзя на этом основании отказать в историчности, потому что Шоу представляет такой взгляд на фигуру Наполеона, который может быть подтвержден историческими свидетельствами»[270], а «комическая интрига служит экономным средством для исследования сущности характера Наполеона…»[271]. И хотя, биограф Шоу Х. Пирсон утверждает, что «здравый и юмористический подход к исторической теме»[272] в литературе XX в. начинается с «Цезаря и Клеопатры», мы склонны сдвинуть эту границу на три года назад, поскольку уже в этой одноактной пьесе намечается спор драматурга как с идущим еще от античности взглядом на историческую пьесу как исключительно подвид трагедии, так и со способами репрезентации сенсационного сюжета в традиции XIX в.

---

[269] *Bentley E.* Bernard Shaw. L.: Hale, 1956. P. 97.
[270] *Harben N.* Twentieth-Century English History Plays: From Shaw to Bond. Springer, 1988. P. 25.
[271] *Berst Ch. A.* The Man of Destiny: Shaw, Napoleon, and the Theater of Life // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. University Park (Pa.): Penn State UP, 1987. V. 7. P. 116.
[272] *Пирсон Х.* Брак и шедевр // Бернард Шоу. М.: Искусство, 1972. С. 243.

Ч. Берст также считает, что благодаря образу Наполеона, посредством, на первый взгляд, чисто развлекательного эпизода, в пьесу вводится тема жизни как театра (life-as-theatre theme), и в том числе театра военных действий, который не ограничивается рамками поля битвы, но вторгается даже в бытовые элементы повседневного существования. Краеугольное значение темы жизни как театра в пьесе не вызывает никакого сомнения, однако для Берста, склонного рассматривать образ Странной Леди лишь в качестве привлекательного антагониста, способного разоблачить (снять маску) с Наполеона и ввести женскую перспективу в основную тему пьесы, она затмевает иной аспект внимания Шоу, который в дальнейшей перспективе окажется не менее важным, — политическую составляющую роли женщины в театре жизни.

Испанский исследователь А. Р. Боканегра Падилья замечает, что женские персонажи у драматурга всегда оказываются сильнее мужчин и оказывают на последних почти что гипнотическое, а иногда и прямо подавляющее влияние[273]. Они охотницы и добытчицы в мире Шоу, и это проявляется уже в рассматриваемой пьесе. По всей видимости, Шоу было интересно проследить путь формирования женщины-политика, женщины-тирана, женщины-лидера, и именно «Избранник судьбы» становится первой вехой на этом пути: здесь сформировался образ женщины, управляющей не только поведением отдельных поклонников в рамках семейно-дружеского круга, но вмешивающейся в судьбы тысяч людей на государственном уровне. Странная Леди — это прекрасно подготовленный шпион, мастер перевоплощений, и Шоу демонстрирует ее искусство психологической манипуляции во всем богатстве его проявлений. Однако это уже полноценная, сформировавшаяся личность. Следующей задачей драматурга стало проследить формирование этой личности. И в 1898 г. на свет появляется «Цезарь и Клеопатра», с подзаголовоком «урок истории», который Э. Бентли справедливо переформулировал как «урок политической психологии»[274].

---

[273] *Bocanegra Padilla A.R.* George Bernard Shaw: Estilo literario: Tesis doctorales. Barcelona, Univerzita de Cadiz, 1992. P. 21.

[274] *Bentley E.* Bernard Shaw. L.: Hale, 1956. P. 163.

Поскольку пьеса «Цезарь и Клеопатра» уже была детально рассмотрена нами ранее, мы ограничимся сейчас лишь замечанием относительно роли постоянно меняющегося политического статуса Клеопатры в общей перспективе эволюции наделенных властью женщин в произведениях Шоу.

Как верно отмечает Бентли, Шоу никогда не претендовал на то, чтобы заниматься историей профессионально. Он заявлял, что постигает смысл истории интуитивно. Сначала он пишет пьесы, затем читает книги по истории и обнаруживает, как он говорит, что нигде не ошибся, так как «при исходном дано: Цезарь и заданные обстоятельства, я знаю, что случится». «Шоу оставляет за собой право быть абсурдным во всем, кроме психологии»[275]. И он осознает ограниченность всех исторических справочников и учебников, которое состоит в том, что наше знание истории в высшей степени субъективно.

Тем не менее, во время работы над пьесой Шоу подробно изучал пятый том «Истории Рима» Т. Моммзена, «Сравнительные жизнеописания» Плутарха и «Жизнь двенадцати цезарей» Светония, а также советовался со специалистом в области древнегреческого языка и литературы Г. Марри. Смыслополагающие детали эпохи были восприняты и переданы Шоу верно, однако им был допущен (и вполне сознательно, на наш взгляд) один анахронизм, влияющий на всё развитие сюжета — речь идет о том, что Клеопатра на момент ее первой встречи с Цезарем — почти ребенок: ей шестнадцать. Увеличенная по сравнению с реальной исторической, разница в возрасте здесь принципиальна, так как исключает сексуальный момент из их взаимоотношений, предстающих, скорее, как отношения учителя и ученика. Ю. Баб посчитал это недостатком, лишающим пьесу драматизма и превращающим ее в лучшем случае в «поэму для чтения»[276]. Однако для нас это обстоятельство представляет принципиальный интерес: здесь показан процесс формирования политика из своего рода ребенка под руководством опытного завоевателя.

---

[275] Ibid. P. 165.

[276] *Баб Ю*. Бернард Шоу как писатель и художник. Критический очерк / Пер. с нем. В. Фриче. М.: Современные проблемы, 1911. С. 97.

В Цезаре впервые так полно находит свое воплощение концепция Сильной Личности Шоу. Цезарь — это человек с внутренним стержнем, с даром убеждения, человек, способный нести бремя исторической миссии, имеющий четкую систему ценностей и определенный взгляд на развитие мира и его дальнейшую перспективу и, помимо прочего, словом и делом задавать эту перспективу, менять траекторию исторического развития. Он дальновидный политик, мудрый стратег и знаток человеческой природы, но он не совершенен, и основная причина этого несовершенства — в доверии к людям, о чем в пьесе говорят Руфио и сама Клеопатра. Как пишет Э. Бентли, «главный парадокс Цезаря в том, что милосердие, поднимающее его над наемниками, которыми он командует, одновременно делает его зависимым от этих самых убийц — “честного” наемника Руфио и иногда “нечестного” наемного убийцы Луция Септимия»[277].

И именно поэтому его воспитательный эксперимент оборачивается крахом. Он надеется, что сможет сделать из Клеопатры мудрую женщину и достойную царицу, но его ученица, будучи не лишена талантов, оказывается капризна, импульсивна, подвержена низменным страстям, в первую очередь зависти и гордыне; в ней с азартом (все еще ребяческим, что пугает еще больше) вместе с любовью к власти просыпается жажда крови. Власть — это пробный камень, и Клеопатру она развращает. Она не лишена человеческой привязанности; однако, как с детской открытостью она привязывается к людям, так с детской жестокостью она карает тех, кто не подчиняется ее требованиям. В ней воплощен низший тип политика, в чьих руках знание действия рычагов давления и манипулятивных стратегий используется не на благо общества и государства (как в случае с Магнусом из «Тележки с яблоками», 1929), а эгоистически, на решение личных, и, в общеисторической перспективе, ничтожных проблем.

Юная наследница Египта лишена той самой витальности, которая отличает героинь Шоу, и не может вести себя как царица, которая является матерью для своего народа: ничья судьба, кроме ее собственной, ее не волнует: «But me! me!!

[277] *Bentley E.* Bernard Shaw. L.: Hale, 1956. P. 178.

me!!! what is to become of me?»[278]. Если она и превращается из котенка в кошку, которой она постоянно уподобляется, то Сфинксом ей стать так и не удается. Парадоксальным образом, носителем витальности и даже фемининности в пьесе оказывается именно Цезарь. Позволим себе еще раз привести цитату из приветствия, обращенного военачальником к Сфинксу: «I am he of whose genius you are the symbol: part brute, **part woman**, and part God—nothing of man in me at all»[279]. Он противоположен Клеопатре, так как понимает узы братства, стаи, если на то пошло. Его женская часть связывает его с семьей. А божественная часть — с жертвенностью, даже самопожертвованием.

Таким образом, то, что Клеопатра — ребенок, не является определяющим фактором в ее неспособности стать той царицей, которую хочет видеть в ней Цезарь. Следующая историческая героиня Шоу — Жанна, на момент начала пьесы она почти ровесница Клеопатры: ей семнадцать. Но в ней юная неопытность и «абсолютная необразованность» сочетаются с большими природными способностями, храбростью, энергией, «глубокой религиозностью, оригинальностью и чудаковатостью», что, по мнению Шоу, «и делает ее достоверным историческим и человеческим феноменом»[280]. И именно она в череде исторических женских персонажей Шоу изображена как истинная женщина — национальный лидер и по-настоящему Сильная Личность, воплощающая витальность и политическую мощь. И, нужно заметить, в отличие от усилий Цезаря, ее воспитательная миссия — сделать из безвольного Дофина достойного мужчину и сильного короля — увенчалась успехом.

В «Святой Иоанне» совмещаются три фокуса внимания, разнесенные в «Цезаре и Клеопатре»: в рамках одного образа Шоу исследует одновременно и рождение женщины-лидера, и фигуру учителя, который добился успеха со своим учеником, и поистине Сильную личность, которую консервативное общество считает опасной и приносит в жертву во имя сохранения «чести и порядка» — то

[278] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 161.
[279] Ibid. P. 103.
[280] *Шоу Б.* Святая Иоанна // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой, Ю. В. Ковалева, А. Г. Образцовой, А. С. Ромм, Б. А. Станчица, И. В. Ступникова. Т. 5 Л.: Искусство, 1980. С. 329.

же сделали и убийцы Цезаря, но пьеса Шоу заканчивается раньше, чем это происходит. («‘his assassination by a conspiracy of moralists’ in the name of ‘right and honor and peace’»[281]).

«Святая Иоанна» и формирование основ театра вербатим[282]

Актуализация исторической проблематики и необходимость найти выход из сложившегося в первой четверти XX в. социального, политического, экономического и духовного кризиса в 1920-х гг. вызвали к жизни жанр документальной драмы (documentary drama). Появившись как «ответвление от жанра исторической драмы или проблемной пьесы [pièce à these]»[283], документальная драма сделала основной акцент на фактологической достоверности и правдоподобии; для этого не просто с кропотливой тщательностью воспроизводилась эпоха во всех художественно-бытовых ее проявлениях, но был дан голос ее непосредственным свидетелям. Основателем данного направления принято считать немецкого режиссера Эрвина Пискатора, а первой документальной драмой — поставленную им в 1925 г. пьесу «Несмотря ни на что!» (*Trotz Alledem!*), где использовались записи аутентичных речей, отрывки эссе, газетные вырезки, фотографии и фильмы о Первой мировой войне. Однако, на наш взгляд, привычная хронология развития документальной драмы нуждается в пересмотре, так как еще до экспериментов Пискатора Шоу стал первым, кто сконценстрировался на проблеме истинного — психологического, а не чисто внешнего — историзма и ввел документальные свидетельства в канву живого драматического действия, предвосхитив, таким образом, многие черты и приемы документального театра.

Именно «Святая Иоанна» (*Saint Joan*, 1923) стала первым произведением Шоу, где он не просто обратился к историческим трудам в поисках сюжета или достоверных деталей, но включил прямые и косвенные цитаты из подлинных

[281] *Holroyd M.* Bernard Shaw: In 4 v. L.: Chatto and Windus, 1991. V. 2. P. 19.
[282] Часть материалов данного раздела была опубликована в нашей статье: *Скальная Ю. А.* Жанровое новаторство пьесы Б. Шоу «Святая Иоанна»: У истоков документального театра // Litera. М.: Nota Bene, 2018. № 3. — С. 28–38.
[283] *Paget D.* Documentary Drama // The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre / Ed. by C. Chambers. L.: A&C Black, 2006. P. 214.

документов в текст своего произведения. Основным источником сведений об эпохе Столетней войны для Шоу стала вышедшая в 1902 г. книга Д. Мюррея «Жанна д'Арк: Орлеанская дева, спасительница Франции: История ее жизни, ее подвигов и ее смерти, засвидетельствованная присягой и представленная оригинальными документами»[284]. Под оригинальными документами здесь подразумевались переведенные автором с французского издания Ж. Кишра протоколы судебных заседаний и свидетельских показаний, записанных во время процесса над Орлеанской девой. Именно эти протоколы легли в основу Сцены VI, где Жанна, вопреки мнению современной Шоу публики, не была марионеткой, умело повторяющей за автором его парадоксы, но впервые заговорила *собственным* голосом.

Б. Тайсон указывает на практически дословное воспроизведение в пьесе формул из финального приговора Жанны[285]. Мы же приведем в качестве примера отрывок из ее отречения. По Мюррею, он выглядит так:

«…never, by any exhortation or other manner, will I return to the aforesaid errors, <…>; but always I will remain in union with our Holy Mother Church and in the obedience of our Holy Father the Pope of Rome. And this I say, affirm, and swear, by God Almighty and by the Holy Gospels.

"And in sign of this, I have signed this schedule with my signature."[286]».

Шоу вносит в речь минимальные изменения, чтобы сделать ее чуть более динамичной: «…And I will never return to my errors, but will remain in communion with our Holy Church and in obedience to our Holy Father the Pope of Rome. All this I swear by God Almighty and the Holy Gospels, in witness whereto I sign my name to this recantation»[287].

---

[284] Jeanne d'Arc: Maid of Orleans Deliverer of France: Being the Story of her Life, her Achievements, and her Death, as attested on Oath and set forth in the Original Documents / Ed. by T. D. Murray. L.: McClure, Phillips & Co, 1902. — 488 p.

[285] *Tyson B.* The Story of Shaw's Saint Joan. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 1982. P. 62.

[286] Jeanne d'Arc: Maid of Orleans Deliverer of France: Being the Story of her Life, her Achievements, and her Death, as attested on Oath and set forth in the Original Documents / Ed. by T. D. Murray. L.: McClure, Phillips & Co, 1902. P. 132.

[287] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 406.

Подобные парафразы встречаются и в ответах героини на провокационные вопросы каноника де Курселя. Самым показательным здесь является эпизод, где речь заходит об одеяниях архангела Михаила:

COURCELLES. How do you know that the spirit which appears to you is an archangel? Does he not appear to you as a naked man?

JOAN. Do you think God cannot afford clothes for him?[288]

Сравним с первоисточником:

“In what likeness did Saint Michael appear to you?”

[Jeanne] “I did not see a crown: I now nothing of his dress.”

“Was he naked?”

[Jeanne] “Do you think God has not wherewithal to clothe him?”[289]

Необходимо отметить, что проведенный Тайсоном текстологический анализ пьесы в данном случае был направлен лишь на освещение истории создания произведения и его эволюции в нескольких редакциях; мы же предлагаем взглянуть на обнаруженные исследователем факты именно с позиций жанра.

Прием прямого или косвенного цитирования реальных участников событий в сценической постановке к середине XX в. получит название вербатим (от лат. verbatim «дословный»). Впоследствии произойдет метонимический перенос употребления этого понятия с приема на жанр, и в наиболее строгом смысле под вербатимом будет подразумеваться драма, основанная исключительно на реальных словах реальных людей. Однако драматический текст противится подобной дистилляции, и неизбежно происходит размывание границ понятия. Как замечает Т. Кантрелл, наблюдается пересечение вербатима с «другими видами драмы, основанной на фактах, — такими как театр от первого лица [testimonial theatre], где человек работает непосредственно с писателем, чтобы поведать свою

[288] Ibid. P. 401.

[289] Jeanne d’Arc: Maid of Orleans Deliverer of France: Being the Story of her Life, her Achievements, and her Death, as attested on Oath and set forth in the Original Documents / Ed. by T. D. Murray. L.: McClure, Phillips & Co, 1902. P. 42.

историю, и судебной драмы/театра трибунала [tribunal theatre], основанного на претерпевших определенную редакцию протоколах судебных заседаний»[290].

Именно реализацию последнего принципа использования вербатима мы находим в «Святой Иоанне», однако парадоксальным образом историю театра трибунала основные его теоретики (У. Хаммонд, Н. Кент, Р. Нортон-Тейлор) отсчитывают лишь с 1994 года, когда в Вестминстерском дворце состоялась премьера «Неполной картины» (*Half the Picture*) (постановка Р. Нортон-Тейлора и Дж. Макграта). Данная пьеса была основана на публичном дознании по вопросу о причастности некоторых представителей британского правительства к нелегальным поставкам оружия в Ирак[291]. Журналист по профессии, Р. Нортон-Тейлор в статье для книги «Вербатим: Современная документальная драма» описывает рождение идеи цикла судебных драм, призванных «повысить осведомленность публики о деталях современных скандалов» и «возродить политический театр в Британии» как чистое озарение, пришедшее им с Н. Кентом (художественным руководителем театра «Трайсикл») во время игры в теннис[292]. Однако анализ пьесы Шоу очевидным образом свидетельствует, что открытие подобного метода работы с документальными материалами принадлежит вовсе не им.

Попытка представить судебную драму 1990-х годов как явление, типологически отличное от пьесы Шоу, на наш взгляд, не будет состоятельной. Разумеется, есть определенная разница в направленности изначально общего для Шоу и для современных драматургов просветительского посыла: так, для Кента и Нортон-Тейлора принципиальна демократическая идея, лежащая в основе публичного дознания. Однако и в том, и в другом случае первоочередной задачей драматургов является необходимость разобраться во внутренних мотивах каждой стороны.

---

[290] *Cantrell T.* Verbatim Theatre // Drama Online [Электронный ресурс]: http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551

[291] Verbatim: Contemporary Documentary Theatre / Ed. by W. Hammond, D. Steward. L.: Oberon Books, 2008. [Электронный ресурс]: https://books.google.ru/books?id=o5mFIMe-CDAC&hl=ru&source=gbs_navlinks_s

[292] Ibid.

В тексте «Святой Иоанны» гораздо больше, чем обилие скрытых цитат, поражает точное соответствие процессуальности и психологии ситуации. В сцене с отречением Шоу не ограничивается самим фактом подписания Жанной бумаги, которую спустя несколько мгновений она с негодованием разорвет, но намеренно замедляет темп действия ремарками, заставляя зрителя и читателя выводить каждую букву подписи вместе с Жанной и чувствовать ее душевное и физическое сопротивление (эффект, к которому сегодня стремится иммерсивный театр).

"…I have signed this schedule with my signature. (Signed thus): Jehanne +."[293]

Сравним у Шоу:

LADVENU (*taking up his pen and a book, and going to her quickly lest she should compromise herself again)* Come, child: let me guide your hand. Take the pen. (*She does so; and they begin to write, using the book as a desk)* J.E.H.A.N.E. So. Now make your mark by yourself.

JOAN (*makes her mark, and gives him back the pen, tormented by the rebellion of her soul against her mind and body)* There![294]

За простой деталью — именем и стоящей за ним подписью в виде креста, вырастает отдельная психологическая драма. Шоу не просто инсценирует строки сухого текста подлинного документа, но заставляет их оживать, раскрывая заложенную в самой ситуации суда динамику противоречия. Как пишет У. Хаммонд, именно «лежащий в основе разбирательства конфликт, где обе стороны представляют свою версию событий, обычно намереваясь придерживаться ее до конца, но иногда "ломаются" и сознаются»[295] и привлекает создателей судебной драмы.

В пьесе Шоу столкновение нескольких точек зрения на один предмет не просто раскрывает диалектику противостояния французского и английского

[293] Jeanne d'Arc: Maid of Orleans Deliverer of France: Being the Story of her Life, her Achievements, and her Death, as attested on Oath and set forth in the Original Documents / Ed. by T. D. Murray. L.: McClure, Phillips & Co, 1902. P. 132.
[294] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 406.
[295] Verbatim: Contemporary Documentary Theatre / Ed. by W. Hammond, D. Steward. L.: Oberon Books, 2008. [Электронный ресурс]: https://books.google.ru/books?id=o5mFIMe-CDAC&hl=ru&source=gbs_navlinks_s

военно-политических лагерей, официальных представителей церкви и «гениальной святой», но служит главным залогом объективности. Предшественники Шоу, рассказывая историю Жанны д'Арк, по замечанию драматурга, допускали одну ошибку: в попытке обелить Жанну, они низводили ее противников до чистой функции злодейства («diabolus ex machina»), за которой пропадала как их индивидуальность, так и незаурядность самой Девы. У Шоу все персонажи неповторимы, объемны и действуют, исходя из определенной философской и мировоззренческой концепции. О них можно сказать то же, что и о героях «Человека и сверхчеловека»: «They are all right from their several points of view»[296].

Отсюда принципиальный уход от однолинейности и одноплановости. В пьесе чётко присутствуют два уровня восприятия реальности: непосредственным зрением (Ла Тремуй: «Couldn't he use his eyes?»[297]) и внутренним взором (воображение Жанны: «That is how the messages of God come to us»[298]). Проблема соотношения видимости и сущности затрагивает в первую очередь трактовку чудес Девы. Так Инквизитор видит в них обман, коварную игру на людском простодушии, а Архиепископ склонен рассматривать их как некие «невинные ухищрения», посредством которых «пастырь укрепляет веру своей паствы»[299]. Шоу же использует эти «невинные ухищрения», чтобы оттенить истинные чудеса, происходящие в пьесе. Б. Тайсон справедливо замечает, что главное чудо Сцены I не в истории с курами, а в том, что крестьянской девушке удалось убедить Робера де Бодрикура выполнить ее требования[300]. Развивая его логику, можно увидеть, что каждому внешне явленному чуду соответствует более важное — идейная победа Жанны. В результате получится следующая схема:

Сцена I — чудо с курами и победа над Бодрикуром;

---

[296] *Shaw B.* Man and Superman // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. III. P. 525.
[297] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 342.
[298] Ibid. P. 329.
[299] *Шоу Б.* Святая Иоанна // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. Л.: Искусство, 1980. Т. 5. С. 383.
[300] *Tyson B.* The Story of Shaw's Saint Joan. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 1982. P. 23.

Сцена II — узнавание дофина и внушение Карлу мысли о передаче командования в руки Жанны;

Сцена III — смена ветра, показанная флажком, и завоевание уважения Дюнуа,

Сцена VI — несгоревшее сердце Жанны и обращение Капеллана де Стогумбера.

В двойной перспективе рассматривается героями пьесы и «простота» («simplicity») Жанны: является ли она лишь маской или подлинным свидетельством ее невинности, а также голоса, направляющие все ее действия. Даже сама Жанна в определенный момент начнет испытывать сомнения:

JOAN *(despairing)* Oh, it is true: it is true: my voices have deceived me. I have been mocked by devils: my faith is broken…[301]

Вполне логично было бы посчитать этот эпизод еще одним приемом нагнетания конфликта, однако и для него находится основание в переведенных Мюрреем протоколах.

Голоса свидетелей помогают Шоу и остановить выбор на красном платье, в котором Жанна появляется в Сцене I. Оно не просто служит удобным средством выделить героиню на фоне других персонажей — его упоминают реальные Жан де Метц, видевший Жанну в Вокулере, хозяин дома, в котором она жила, пока не получила разрешения от Робера де Бодрикура на получение снаряжения, а также Бертран де Пуланжи, видевший, как красное платье уступило место доспехам, и рабочий, которому Жанна отдала свое платье в качестве подарка.

Однако свидетельством эпохи, помогающим воспроизвести события в рамках док-драмы, могут быть не только воспоминания непосредственных очевидцев, но и предметы быта и искусства (музыка, плакаты, видеохроника и фотографии).

Создавая «Святую Иоанну», Шоу использовал не только текстовые, но и графические документы эпохи, чтобы за словесным или живописным портретом увидеть характер своего персонажа. В пьесе Жанна описана как «an ablebodied

[301] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 404.

country girl of 17 or 18, respectably dressed in red, with **an uncommon face**; **eyes very wide apart** and bulging as they often do in very imaginative people, a long well-shaped nose with wide nostrils, a short upper lip, resolute but full-lipped mouth, and handsome fighting chin. <...> Her voice is normally a hearty coaxing voice, very confident, very appealing, very hard to resist»[302].

Хотя голос Жанны является не более чем художественным предположением Шоу, сила его убеждения вытекает из внешнего образа, который имел под собой вполне реальное основание. В 1924 г. Шоу позировал художнику Уолтеру Титтлу для портрета, и во время последнего сеанса речь зашла о внешности главной героини его последней пьесы. Тогда драматург довольно расплывчато сослался на «готическую статую, которую он обнаружил в одном из французских городов, где [Жанна] провела довольно много времени, когда слава ее была на пике», и, по мнению местных жителей, это было изображение «какой-то святой»[303].

Позже Шоу уже гораздо конкретнее указывает на этот прототип в предисловии к пьесе: «there is one reason for crediting her with a very remarkable face. A sculptor of her time in Orleans made a statue of a helmeted young woman with a face that is unique in art in point of being evidently **not an ideal face but a portrait**, and yet **so uncommon** as to be unlike any real woman one has ever seen. It is surmised that Joan served unconsciously as the sculptor's model. There is no proof of this; but those **extraordinarily spaced eyes** raise so powerfully the question “If this woman be not Joan, who is she?” that I dispense with further evidence, and challenge those who disagree with me to prove a negative. It is a wonderful face, but quite neutral from the point of view of the operatic beauty fancier»[304].

Именно этот скульптурный портрет был вынесен на обложку книги Мюррея. Два других портрета в этом издании, по предположению Б. Тайсона, могли дать Шоу представление о внешности Бертрана де Пуланжи и Дюнуа[305].

---

[302] Ibid. P. 322.
[303] *Tyson B.* The Story of Shaw's Saint Joan. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 1982. P. 20.
[304] *Shaw B.* Preface to Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 271.
[305] Подробнее об этом см.: *Tyson B.* The Story of Shaw's Saint Joan. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 1982. P. 23–24.

«Dunois, aged 26, <...> He has had his lance stuck up with a pennon, which streams in a strong east wind. His shield with its bend sinister lies beside it. <…> His broad brow and pointed chin give him an equilaterally triangular face, already marked by active service and responsibility…»[306].

Треугольные очертания лица — фактически прямая отсылка к изображению Дюнуа, где он верхом на коне, и где угловатость его черт визуально подчеркнута формой головного убора (chapeau de fer) и щита с фамильным гербом Орлеанов. Примечательно и то, что Шоу дважды привлекает внимание к щиту бастарда: сначала в экспозиционной ремарке, а затем в беседе. На приветственный вопрос Жанны Дюнуа отвечает: «[*cool and stern, pointing to his shield*] You see the bend sinister[307]». Цвет фамильного герба Дюнуа, был синим, что придает дополнительный оттенок звучания эпизоду с зимородками, чей полет паж уподобляет синей молнии, и символике синего цвета в Сцене III.

Сценическое изображение Карла VII в свое время вызвало бурное негодование критики. В лучшем случае в дофине видели карикатуру (Дж. ван Кан[308]), в худшем — «отталкивающего полуидиота», чье лицо и манеры поведения не имеют отношения к реальному Карлу и представляют вопиющую вольность по отношению к истории[309].

Но образ Карла, выведенный Шоу, не был намеренным искажением истории; он лишь следовал одной из двух существовавших традиций. Вторая из них рисовала короля как человека прекрасного и душой и телом: «В жизни он был красивым принцем, со всеми обходительным в разговоре[310]», — отзывался о дофине его современник Монстреле (Monstrelet). Однако идеалы красоты для каждой эпохи разнятся, и Шоу со свойственным ему скепсисом избрал первую и более распространенную версию, изображавшую Карла как довольно жалкого вида нескладное существо: «He is a poor creature physically <…> He has little

---

[306] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 350.
[307] Ibid. P. 351.
[308] Подробнее об этом см.: *Kan J., van.* Bernard Shaw’s Saint Joan: An Historical Point of View // Fortnightly Review, 1925. V. 108. P. 39.
[309] Mr. Hornblow Goes to the Play // Theatre Magazine, 1924. V. 39. P. 15-30.
[310] Цит.: *Tyson B.* The Story of Shaw's Saint Joan. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 1982. P. 28.

narrow eyes, near together, a long pendulous nose that droops over his thick short upper lip, and the expression of a young dog accustomed to be kicked, yet incorrigible and irrepressible»[311]. С одной стороны, драматург явно ориентировался на портрет Карла VII работы Ж. Фуке (ок. 1445 г.), который, на наш взгляд, вполне соответствует приведенному выше описанию. С другой стороны, образ внешне и внутренне слабого дофина предоставлял драматургу прекрасный контраст для образа хорошо сложенной и решительной Жанны.

В 1924 г. «Святая Иоанна» была выпущена отдельным изданием с рисунками Чарльза Риккеттса, созданными «как эскизы к театральным костюмам, а не как книжные иллюстрации»[312]. Учитывая известную педантичность Шоу в отношении создания костюмов и декораций к его пьесам, можно с большой долей уверенности сказать, что эскизы Риккеттса изображали действующих лиц и сценографию именно такими, какими видел их сам Шоу.

От постановки 1924 г. сохранилась также фотография, запечатлевшая последние минуты Эпилога: в центре сцены находится Жанна, а по обе стороны от нее, коленопреклоненные, видятся ее враги и соратники. Это изображение полезно нам в двух отношениях: во-первых, на нем видно, что эскизы Риккеттса были в точности воспроизведены на сцене, а во-вторых, костюм Жанны и ступенька у окна на заднем плане свидетельствуют о том, что не только бюст из Исторического Музея в Орлеане позволил Шоу создать портрет главной героини. Очевидно, здесь сыграла роль вторая скульптура, которую Шоу мог видеть в одной из часовен Реймсского собора, а позже описать ее художнику. Там Дева изображена на небольшом возвышении; она стоит в накидке, расшитой королевскими лилиями, и с поднятым забралом — как будто в ожидании: «O God that madest this beautiful earth, when will it be ready to receive Thy saints?»[313].

Для Шоу с его богатым опытом работы художественным критиком было очевидно, что произведения искусства являются такими же документами эпохи,

---

[311] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 335.
[312] Цитата из письма к А. Хендерсену, приводится по ист.: The Quintessential G.B.S.: Plays // Brown University Library [Электронный ресурс]: http://library.brown.edu/exhibits/archive/shaw/plays.html
[313] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 429.

как фотография или любое письменное свидетельство. И приведенные выше факты демонстрируют, насколько кропотливо драматург работал с художественными первоисточниками, чтобы достичь максимальной близости к оригиналу.

Столь педантичное внимание к деталям эпохи даже стало причиной любопытного инцидента накануне премьеры. По воспоминаниям исполнявшего роль Капеллана де Стогумбера актера Л. Кассона, увидев готовые декорации и костюмы во время прогона, Шоу заявил Риккеттсу, что тот «испортил его пьесу». Причиной такой реакции были не недостатки, но напротив, полное соответствие художественного оформления пьесы историческим реалиям, что, как следствие, несколько дистанцировала зрителя от происходящего и ограничивало непосредственность переживания. Видя Сибил Торндайк в костюме, Шоу, по словам Кассона, чувствовал, что ушло нечто важное — человечность, которая была присуща образу актрисы, репетирующей роль в простом свитере. «Я уверен, что это [чувство] уходило довольно глубоко — что на самом деле он [Шоу] предпочел бы постановку на пустой сцене <…> [где] группа актеров ведет диалог на сцене в свитерах и джинсах <…> Но в Шоу уживались две вещи: то, что понравилось бы ему, и то, что, как он знал, было в моде. Он знал, что, чтобы показать себя авторитетом в области средневековой жизни и т. п., он должен был соблюсти соответствие в костюмах; да и пригласить Риккетса в качестве художника по костюмам в первую очередь было *его* идеей»[314].

Однако черты док-драмы не исчерпываются использованием вербатима и соблюдением внешнего и психологического правдоподобия. Согласно Д. Пагету, одна из основных функций документального театра — это переоценка национальной или локальной истории, исследование важных событий и проблем как прошлого, так и настоящего[315].

---

[314] *Langton B.* Shaw’s Stagecraft // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2001. V. 21. P. 23–24.

[315] *Paget D.* Documentary Drama // The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre / Ed. by C. Chambers. L.: A&C Black, 2006. P. 214–215.

История жизни и смерти Жанны д'Арк, как пишет в предисловии к своей книге Д. Мюррей, стала «эпизодом, который оказал глубочайшее влияние на историю Европы и определил судьбы Англии и Франции»[316]. И в начале XX века это влияние было все еще ощутимо — канонизация Жанны в 1920 г. послужила этому еще одним доказательством. Поэтому уже сам выбор драматургом материала соответствовал задаче сопряжения прошлого и современности.

Но гораздо важнее здесь философская концепция истории Шоу. Наряду с трудами Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Т. Карлайла, А. Бергсона, большое влияние на драматурга оказали «Лекции по философии истории» Г. В. Ф. Гегеля — в особенности идея о цикличном развитии истории как рефлксии самопознания Мирового Духа. В случае «Святой Иоанны» можно даже говорить о влиянии марксистской трактовки гегелевской теории на Шоу. Работа К. Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (1851), с которой драматург, как читатель Маркса еще с 1880-х годов, несомненно был знаком, открывается фразой: «Гегель где-то отмечает, что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса»[317].

И действительно, в трактовке Шоу обстоятельства жизни и смерти Жанны д'Арк предстают как трагифарс: «The tragedy of such murders is that they are not committed by murderers. They are judicial murders, pious murders; and this contradiction at once brings an element of comedy into the tragedy: the angels may weep at the murder, but the gods laugh at the murderers»[318].

Убийство человека «из лучших побуждений», каким стала казнь Жанны, само по себе нелепо; но еще более парадоксально то, как часты подобные случаи в истории. Первая мировая война, где столько невинных людей пали жертвами чужих идеалов и заблуждений, вновь указала на этот парадокс: история действительно повторяет себя. Однако Шоу, убежденный пацифист и гуманист,

---

[316] Jeanne d'Arc: Maid of Orleans Deliverer of France: Being the Story of her Life, her Achievements, and her Death, as attested on Oath and set forth in the Original Documents / Ed. by T. D. Murray. L.: McClure, Phillips & Co, 1902. P. VI.
[317] *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч.: В 50 т. Т. 8. 2-е изд., М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. С. 119.
[318] *Shaw B.* Saint Joan // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 313.

верил, что, если выявить, осознать эту закономерность, можно не просто смириться с ней, но извлечь из нее тот самый болезненный урок, который все создатели новой драмы стремились преподнести своей аудитории. Именно поэтому главным принципом работы Шоу с любым историческим материалом являлся поиск того, что в любую эпоху остается неизменным, — будь то идеи или человеческая психология. Это позволяло ему модернизировать сколь бы то ни было удаленный по времени сюжет и продемонстрировать актуальность представленного в нем опыта для современности.

И именно поэтому при создании характера Жанны Шоу ориентировался не только на исторические свидетельства, но и на собственный опыт общения с незаурядными людьми. Как следствие прототипом Иоанны Шоу, помимо реальной Жанны д'Арк, стали актриса С. Торндайк, для которой он написал эту роль; член Фабианского общества М. Хэнкисон (о чем свидетельствует изящное посвящение, написанное Шоу на печатном экземпляре пьесы: «Мэри Хэнкисон — единственной из знакомых мне женщин, кто не считает, что послужила моделью для Жанны, и единственная женщина, кто на самом деле ею была»[319].); а также близкий друг Шоу Т. Э. Лоренс, впоследствии ставший известен как Лоренс Аравийский[320].

Томас Эдвард Лоренс был офицером, сыгравшим значительную роль во время Великого арабского восстания (1916–1918). Будучи зачислен в нестроевые части британской армии из-за небольшого роста и послан для переговоров о почетной капитуляции осажденного в Куте британского гарнизона, он вскоре завоевал уважение среди союзников как хороший стратег и принял участие в череде наступательных сражений, увенчавшихся триумфальным вступлением Лоренса во главе британских войск в Дамаск. История Лоренса как человека, которого поначалу не приняли всерьез и которому впоследствии союзные войска оказались обязаны своим успехом, действительно сближает его образ с образом Жанны, а их духовное родство подтверждает тот факт, что, отказавшись от

[319] *Tyson B.* The Story of Shaw's *Saint Joan*. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 1982. P.16.
[320] Подробнее об этом см.: *Weintraub S.* Lawrence of Arabia: Bernard Shaw`s Other Saint Joan // Shaw's people: Victoria to Churchill, 1996. P.162-177.

предложенного рыцарства, он полностью посвятил себя написанию книги «Семь столпов мудрости» (1926). Для XX века он оказался таким же смелым и независимым духовным лидером, каким была Жанна для XV века.

Однако в образе Жанны приходили в столкновение не только XX в. и XV в., но переплетались все эпохи. В предисловии к пьесе Шоу в духе Т. Карлайла сопоставляет свою героиню с рядом величайших личностей: мудрецов (Сократ), ученых (Дж. Бруно, Г. Галилей, И. Ньютон), полководцев (Наполеон Бонапарт, А. Уэсли, герцог Веллингтон, Г. Нельсон), поэтов и пророков (М. Лютер, Э. Сведенборг, У. Блейк, Я. Гус, Дж. Уиклиф), а также выдающихся женщин (Флоренс Найтингейл, Жорж Санд). Эта галерея исторических портретов была призвана не просто подчеркнуть особую роль Жанны в контексте конкретной эпохи, но показать непреходящее значение ее фигуры в глобальном процессе становления мира.

«Модернизация истории»[321] происходила и за счет расширения временных границ действия пьесы сначала до 1456 г. (когда Жанна была реабилитирована), а затем до 1920 г., когда Римская католическая церковь приняла решение о ее канонизации. Причем подобный ход также позволил проиллюстрировать, что сама судьба Жанны находится в плену бесконечных повторений: ее жизнь, земная и небесная, — это череда взлетов и падений. О земных победах и поражениях Жанны рассказывает событийный ряд первых шести сцен; в Эпилоге Жанна оживает и, пусть лишь во сне, но получает признание от людей, когда-то осудивших ее на казнь (взлет). Но и после реабилитации она снова предана друзьями и врагами, когда они отказывают ей даже в мысли о возможном воскрешении (падение). Наконец, появляется человек из 1920 года, который сначала объявил о ее канонизации (взлете), а затем заторопился за новыми инструкциями, по сути, постыдно сбежав, — очередной виток предательств и падений.

[321] *Шайтанов, И.О.* Исторические драмы Б. Шоу: К вопросу об эволюции жанра: Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1975. С. 8.

Наконец, содержание пьесы актуализировалось за счет «очевидных анахронизмов»[322]. В качестве наиболее ярких примеров можно вспомнить употребление понятий «протестантизм» и «национализм» в разговоре Уорвика и Кошона (возникновение первого относится к XVI в., а последнее появится лишь в XIX в. благодаря Гердеру). В предисловии к пьесе Шоу обращал внимание читателей, что его герои вынуждены в своих рассуждениях выходить за рамки сознания XV в., так как нет иного способа сделать их поступки понятными аудитории. Однако анахронизмы также помогают отделить Жанну от ее времени, показать, что она чужая своей эпохе — и опережает ее.

М. Уикандер, делает ценное замечание относительно использования Шоу данного приема (мы уже приводили эту цитату во Введении, однако позволим себе повториться): «Анахронизм также служит средством, при помощи которого Шоу просто шокирует зрителей его исторических пьес и испытывает их предрассудки относительно прошлого. <…> То, что Брехт разовьет в полноценную теорию театра, основанную на превращении чуждого в знакомое и знакомого в чуждое — стратегии «очуждения», или *Verfremdung*, — Шоу предвосхищает с помощью последовательного и одновременно шутливого использования анахронизмов в исторических пьесах»[323].

Уикандер совершенно прав, типологически сближая приемы Шоу и Брехта — тем более, что именно брехтовские стратегии взаимодействия актера со зрительным залом лягут в основу перформативности док-драмы. Однако исследователь ограничивается анализом лишь чисто внешнего воздействия — шока, приводящего к разрушению «четвертой стены». На самом же деле не только «очевидные анахронизмы», но все рассмотренные нами выше элементы «Святой Иоанны», будучи в основе своей подлинными и исторически достоверными, парадоксальным образом создавали эффект остранения, схожий с брехтовским очуждением.

---

[322] Термин Шоу. См.: Предисловие к пьесе «Святая Иоанна».

[323] *Wikander M. H.* Reinventing the History Play: *Caesar and Cleopatra*, *Saint Joan, "In Goog King Charles's Golden Days"* // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by Christopher Innes. York University (ON.): Cambridge UP, 2004. P. 203.

Отсюда частые обвинения Шоу в искажении действительности и указания на то, что его персонажи — лишь марионетки, рупор шовианских парадоксов, в то время как герои пьесы цитировали записи судебных протоколов. Отсюда обвинения в клевете и даже кощунстве со стороны Т.С. Элиота: «Его Жанна д'Арк, возможно, самый кощунственный образ из всех ее портретов, так как вместо святой или проститутки из легенд, которых он не одобряет, Шоу превратил ее в великого реформатора среднего класса, и ее место немногим выше, чем то, которое занимает миссис Панкхёрст»[324]. На что Шоу с гордостью отвечал: «Моя Иоанна более героична и чудесна, чем простая театральная героиня <…> Главный секрет ее привлекательности в том, что она — факт»[325].

Отсюда, наконец, диаметрально противоположные взгляды критиков и литературоведов на жанр этой пьесы: от трагедии (Дж. Филден[326]) до сатирической антитрагедии (Н. Кунрадт[327]); от «модернистской исторической пьесы» (С. Уотт[328]) до экстраваганцы (М. Мейзел[329]). Драма Шоу действительно содержит в себе все эти элементы, однако ни одно из данных определений не является исчерпывающим, и полифония мнений свидетельствует о принципиальной трудности определения природы этого явления.

Публика, как и критика, даже много лет спустя просто не готова была принять подобное произведение, как не готовы были принять воскрешенную Жанну другие герои пьесы в Эпилоге. И причина этому одна: как Жанна, смелая, яркая, «гениальная святая» не вписывалась в систему представлений о мире своих современников, так и пьеса Шоу своим новаторством исключала любую попытку вписать ее в существующий канон. Обреченность подобных трактовок на провал была обусловлена тем, что все они искали ответы в области прошлого, в то время как по своей структуре, приемам и проблематике пьеса Шоу принадлежала уже

---

[324] *Eliot T. S.* A Commentary // The Criterion, 1924. V. 3, № 9. P. 4–5.
[325] *Tyson B.* The Story of Shaw's *Saint Joan*. Kingston; Montreal: McGill-Queen's UP, 1982. P. 20.
[326] Подробнее об этом см.: *Fielden J.* Shaw's Saint Joan as Tragedy // Twentieth Century Literature, 1957. V. 3, № 2. P. 59–67.
[327] Подробнее об этом см.: *Coonradt N.* Shavian Romance in "Saint Joan": Satire as Antitragedy // Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies. University Park (Pa.): Penn State UP, 2009. V. 29. P. 92–108.
[328] Подробнее об этом см.: *Watt S.* Shaw's *Saint Joan* and the Modern History Play // Comparative Drama, 1985. V. 19, № 1. P. 58–86.
[329] Подробнее об этом см.: *Meisel M.* Shaw and the Nineteenth Century Theater. Princeton: Princeton UP, 1963. P. 365.

будущему. И, только сейчас, когда мы можем представить себе весь литературный процесс XX века, стало возможным понять, какое именно место занимает «Святая Иоанна» в истории мировой драматургии — место первой документальной драмы с элементами театра трибунала. И даже фантастические черты Эпилога, отсылающие к традиции средневековых мираклей и моралите, не противоречат данному определению, поскольку полумистический ореол, окружающий Жанну д'Арк, является неотъемлемой частью ее *подлинной* истории.

«В золотые дни доброго короля Карла» и драма альтернативной истории

В 1939 г. выходит пьеса «В золотые дни доброго короля Карла» (*In Good King Charles's Golden Days*, 1939), которая представляет следующий этап «модернизации истории» путем поворота от единичных анахронизмов к попытке презентации альтернативного хода событий.

Пьеса простроена как развернутая дискуссия о природе, власти, искусстве и истории, проходящей в доме Исаака Ньютона между самим ученым, королем Карлом II, Джорджем Фоксом (основателем общества квакеров) и художником Готфридом Неллером. Периодически в нее вмешиваются три любовницы короля: леди Каслмейн, Луиза де Керуаль и Нелл Гвинн, — а также супруга монарха Катерина Брагансская и его брат Джеймс.

Несмотря на то, что все вышеперечисленные персонажи вполне реальны, большинство из них друг с другом никогда не встречались, отчего пьеса и получает подзаголовок «правдивая история, которая никогда не случалась». Тем не менее, «погрешив» против факта, Шоу не грешит против истины, так как использует эту вымышленную встречу в XVII в. для раскрытия главных социально-политических и культурно-исторических противоречий собственной эпохи.

Одной из центральных проблем становится проблема портрета, перерастающего границы отдельного живописного полотна и начинающего соотноситься с мировой историей.

KNELLER. It is a strange fact, your Majesty, that no living man or woman can endure his or her portrait if it tells all the truth about them[330].

Нужно заметить, что в пьесе не дается ни одного описания героя, что крайне необычно для Шоу, чьи знаменитые развернутые ремарки в других пьесах создавали как физический облик героя, так и психологический портрет персонажа. Однако это абсолютно вписывается в изменившуюся концепцию его исторической пьесы. Его героини говорят:

LOUISE. No, Charles: I do not want to have the whole truth about me handed down to posterity.

NELL. Same here. I prefer the orange girl.[331]

Таким образом, каждый из персонажей сам для себя решает, чем ему быть и чем казаться, что особенно показательно в случае с самим Карлом, вынужденным посещать город под псевдонимом Роули; в качестве мудрого монарха он играет двойную роль, балансируя между протестантами и католиками, вигами и тори, но в то же время предстает измученным и нуждающемся в поддержке простым человеком в приватной беседе с женой.

Отсутствие портретных описаний в этой пьесе Шоу предполагает, что каждый зритель и читатель в праве решать, на какой портрет ему смотреть и чему верить. Правды он все равно не узнает, потому что этого не хотят ни история, ни сами исторические деятели. Уже в ранней пьесе Шоу «Ученик дьявола», отвечая на вопрос майора Суиндона «What will History say?», генерал Бэргойн отвечает: «History, sir, will tell lies, as usual»[332].

Мировой процесс сам по себе представляется нам в виде коллажа из событий, которые мы считаем значимыми, но подборка может изменяться в

---

[330] *Shaw B.* In Good King Charles's Golden Days // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. VI. P. 65.

[331] Ibid. P. 65. Orange-girl — так называли девушек/девочек, продававших апельсины зрителям в театре, в эпоху Реставрации. Они также часто выступали в роли посланниц, передавая записки актрисам от мужчин, присутствовавших на представлении, за что получали отдельное вознаграждение. Прежде, чем присоединиться к труппе, Нелл Гвинн около года продавала публике апельсины. Подробнее об этом см.: *Howe E.* The First English Actresses: Women and Drama, 1660–1700. Cambridge, N.Y., Melbourne: Cambridge UP, 1992. P. 67.

[332] *Shaw B.* The Devil's Disciple // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. III. P. 338.

зависимости от заданной тематики или пристрастий субъекта созерцания. Как говорит Карл, «что верно для одного человека — неверно для другого»[333]. Здесь, в свою очередь, вспоминается реплика Змеи из Части I «Назад к Мафусаилу»: «You see things; and you say 'Why?' But I dream things that never were; and I say 'Why not?'»[334].

То же мог бы сказать и сам Шоу, выдумавший все происходящее в этой драме. Однако главным импульсом этой выдумки продолжает оставаться поиск Сильной Личности. Здесь он переносится из политической сферы в иную плоскость, и ключевой предстает уже пара «художник — ученый», воплощенная в образах Неллера и Ньютона. В пьесе встречается много очевидных анахронизмов, однако главным (на что обращает внимание читателей сам драматург в предисловии) становится фраза Хогарта о «кривой красоты», вложенная в уста Неллера, за полвека до того, как та должна была прозвучать.

KNELLER. The beauty, madam. Clear your mind of filth. There is not a line drawn by the hand of the Almighty, from the rainbow in the skies to the house the snail carries on his back, that is not a curve, **and a curve of beauty. Your apple fell in a curve**.

<…>

NEWTON. Sir: if what this man believes be true, then not only is the path of the cannon ball curved, but **space is curved; time is curved; the universe is curved**.

KNELLER. Of course it is. Why not?[335]

Таким образом, анахронизм о «кривой красоты» влечет за собой гораздо более масштабный анахронизм — предвосхищение теории искривления вселенной в Специальной теории относительности (1905) и Общей теории относительности (1915–1916) А. Эйнштейна.

---

[333] *Шоу Б.* В золотые дни доброго короля Карла // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой, Ю. В. Ковалева, А. Г. Образцовой, А. С. Ромм, Б. А. Станчица, И. В. Ступникова. Л.: Искусство, 1981. Т. 6. С. 471.

[334] *Shaw B.* In the Beginning // Back to Methuselah // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 7.

[335] Ibid.

Шоу был связан дружбой с великим физиком, и Эйнштейн, сочетавший в себе мощный интеллект и безудержную силу воображения, представлялся ему фигурой сродни Копернику (до того, как стать астрономом, Коперник был художником). В 1930 г. Шоу выступил с речью на вручении Эйнштейну Нобелевской премии по физике, в которой он сказал, что, если бы ему поручили произнести тост в честь Наполеона, то он мог бы сказать много вещей, польстивших бы самолюбию великого императора, но не смог бы сказать одной, и самой главной вещи, а именно, что «лучше бы ему было не появляться на свет». Иными словами, для Шоу существуют два типа выдающихся людей: одни строят империи на крови, как Наполеон, а другие, подобно Эйнштейну, без единой капли крови создают целые вселенные силами собственного разума.

«Napoleon and other great men of his type — they were makers of Empire. But there's an order of men who <...> are not makers of Empire, but they are makers of Universe. And when they had made all the universes their hands were unstained by the blood of any human being on earth. Ptolemy made a universe that had lasted 1400 years; Newton also made a universe that had lasted 300 years; Einstein has made a universe... And I can't tell you how long it will last»[336].

Эйнштейн был Сильной личностью своей эпохи, он заставил науку совершить космический скачок, однако Шоу осознавал, что сила науки может, как известно, иметь и обратную сторону: «When we refuse to believe in the miracles of religion <…> we refill our minds with the miracles of science <…> [But] the shift of credulity from religious divination to scientific invention is very often a relapse from comparatively harmless romance to mischievous and even murderous quackery»[337]. Примером тому стал полуразрушенный мир в последней исторической пьесе драматурга «Притчи о далеком будущем», о которой речь пойдет ниже.

---

[336] Цит.: Архивная видеозапись Нобилевского комитета «George Bernard Shaw Pays Tribute to Professor Albert Einstein in an After-Dinner Speech at the Savoy Hotel in London, England, 27 October 1930» // Nobelprize.org [Электронный ресурс]: http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=389

[337] *Shaw B.* Preface on Days of Judgment // The Simpleton of the Unexpected Isles // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. VI. P. 526–527.

Необходимо учитывать, что пьеса о Карле изначально задумывалась как сценарий «образовательного фильма по истории» для режиссера Габриэля Паскаля, и, таким образом, в некоторой степени продолжала линию «урока истории», намеченную еще в «Цезаре и Клеопатре»[338]. С другой стороны, потенциально обладая элементами, необходимыми для хроники, пьеса самым радикальным образом избегает малейшей ассоциации с этим жанром. Король в ней не является центральной фигурой. Внимание между действующими лицами распределено примерно поровну, за исключением сцены с супругой монарха Екатериной Брагансской. Показательно в этом смысле название пьесы: вопреки традиции (имя, вынесенное в название хроники: «Эдуард II», «Генрих V» и т.п.) имя короля дано лишь в составе цитаты из народной песенки XVIII в., что, с одной стороны, переносит акцент названия на время, эпоху («золотые дни»), а с другой, обращает внимание на наличие народной, карнавальной стихии. Тем более что сама песенка представляет собой краткое изложение истории, от Карла II до Георга I, данное весьма игриво и субъективно от лица пройдохи-викария. В 1882 г. (время, когда Шоу еще занимался музыкальной критикой) на основе этой песни была поставлена комическая опера.

Велик соблазн определить жанр пьесы «В золотые дни доброго короля Карла» как пьесу альтернативной истории (alternate history[339]) по примеру поджанра постмодернистского романа, однако это было бы не совсем корректно, так как помимо отправной точки для отклонения от известного хода событий в прошлом и самого события, которое запускает этот процесс, альтернативная история предполагает иллюстрацию и анализ последствий этого сдвига[340]. Шоу

---

[338] В 1945 г. вышла снятая Г. Паскалем экранизация пьесы «Цезарь и Клеопатра» — процесс сотрудничества драматурга и режиссера при работе над фильмом подробно описан в кн.: *Deans M.* Meeting at the Sphinx: Gabriel Pascal's Production of Bernard Shaw's Caesar and Cleopatra. L.: Macdonald, 1946. — 156 p.

[339] На сегодняшний день существует несколько терминов для обозначения данного жанра: «alternate history», «alternative history», «counterfactual history», «parahistory», «allohistory», «uchronia». Здесь мы используем первый вариант обозначения как наиболее распространенный среди исследователей, а также как самый ранний: «Оксфордский словарь научной фантастики» (2007) датирует появление термина 1954 годом. (Слово «uchronia» появилось во французском языке благодаря роману Ш. Б. Ренувье «Ухрония» еще в 1857, однако вошло в английский язык и литературоведческую теорию в своем терминологическом значении много позже).

[340] Подробнее о жанре «альтернативной истории» см.: *Helbig J.* Der parahistorische Roman: Ein literarhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung (Frankfurt, 1987); *Collins W. J.* Paths Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of Alternative History: Ph.D. Dissertation. University of California (Davis, 1990); *McKnight Jr., E.V.,* Alternative History: The Development of a Literary Genre: Ph.D. Dissertation. University of North Carolina (Chapel

же, описывая встречу, которой никогда не было, и представляя зрителю закон красоты Хогарта за полвека до того, как он появился, не интересуется последствиями: его внимание сосредоточено на самой дискуссии вокруг провокативного заявления Неллера.

Это своего рода философский эксперимент на историческом материале. И в этом случае, вероятно, более точным будет определение «драма экспериментальной истории», чье действие концентрируется именно на изучении самой ситуации, момента, в который происходит сдвиг. Тем не менее, созданная Шоу модель действительно окажется чрезвычайно продуктивной впоследствии для постмодернистского театра, что можно наблюдать на примере пьес «Ранним утром» (*Early Morning*, 1968) Э. Бонда, «Травести» (*Travesties*, 1974) Т. Стоппарда, «Привычка творить искусство» (*The Habit of Art*, 2009) А. Беннетта.

Последним шагом на долгом пути создания нового типа исторической пьесы становится выход в 1949 г. «Притч о далеком будущем».

«Притчи о далеком будущем» как образец научно-фантастической антиутопии в драме[341]

Шоу жил в эпоху передовых открытий в области науки и техники; он видел, как создавались первые автомобили и самолеты, распространялось электричество, развивалась фотография и зарождался кинематограф; он активно интересовался открытиями в области физики, биологии и медицины (теории М. Фарадея, Дж. Максвелла и Э. Резерфорда, концепции эволюции Ч. Дарвина и А. Вейсмана), как уже было сказано, был связан тесной дружбой с А. Эйнштейном, а также писателями-фантастами Г. Уэллсом и А. Кларком. А в возрасте 91 года драматург

Hill, 1994); *Rodiek C.* Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur (Frankfurt, 1997); *Hellekson K.* The Alternate History: Refiguring Historical Time (Kent (Oh.), 2001); *Rosenfield G. D.* Why Do We Ask 'What If?' Reflections on the Function of Alternate History // History and Theory, Dec. 2002. P. 90–103; *Gallagher C.* Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction (Chicago, 2018).

[341] Часть материалов данного раздела была опубликована в нашей статье: *Скальная Ю. А.* Бернард Шоу и революции, или Как заставить швейную машинку жарить яйца // Литература и революция: Век двадцатый. М.: Литфакт 2018. Т. 4. — С. 346–365.

стал почетным членом Британского межпланетного сообщества[342]. Отсюда естественно, что в творчестве Шоу тема научного прогресса получает широкое и многоплановое освещение.

В его пьесах могут упоминаться уже существующие технические новинки. Например, печатная машинка в «Кандиде» или целый арсенал военных приспособлений в «Майоре Барбаре» (*Major Barbara*, 1906): «The Undershaft torpedo! The Undershaft quick firers! The Undershaft ten inch! the Undershaft disappearing rampart gun! the Undershaft submarine! and now the Undershaft aerial battleship!..»[343]. В «Человеке и Сверхчеловеке» на сцене появляется автомобиль, а в пьесе «Неравный брак» присутствует самолет — и оба вида транспорта тогда были для публики еще в диковинку. (Л. Кассон рассматривал это как проявление «журналистской жилки» у Шоу[344].)

Сами его герои могут быть изобретателями: капитан Шотовер из пьесы «Дом, где разбиваются сердца» обладает патентом на спасательную лодку, является разработчиком судна для охоты за подводными лодками с магнетическим килем, а на момент действия пьесы размышляет над созданием духовного луча, способного обезвреживать оружие противника на расстоянии. А чаще сам Шоу прямо или косвенно предсказывает дальнейший путь научно-технического прогресса человечества, причем здесь он в равной степени опирается как на фантазию Уэллса, так и на собственное воображение и жизненный опыт. В «Газетных вырезках» драматург предсказал не только полет на луну, но и его возможное политическое значение:

MITCHENER (*very seriously*). Let me tell you, Balsquith, that in these days of aeroplanes and Zeppelin airships, the question of the moon is becoming one of the greatest importance. It will be reached at no very distant date. Can you as an

---

[342] British Interplanetary Society. Основано в 1933 г. П. Клеатором для поддержки и развития космических исследований.
[343] *Shaw B.* Major Barbara // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. I. P. 345.
[344] *Langton B.* Shaw's Stagecraft // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2001. V. 21. P. 24.

English*man*, tamely contemplate the possibility of having to live under a German moon?..[345]

И пусть прогнозы ранних пьес Шоу не всегда отличались точностью, предсказания его позднего творчества обладали пугающим правдоподобием. Наиболее показательными в этом плане явились пенталогия «Назад к Мафусаилу», а также пьеса «Притчи о далеком будущем» (*Farfetched Fables,* 1949). В них Шоу оперирует такими понятиями, как дедуктивная биология, природный эксперимент, добровольное долголетие, и приводит пример возможного усовершенствования репродуктивного процесса путем рекапитуляции, в результате чего люди бы рождались из яиц, будучи уже физически развитыми, и достигали бы моральной и интеллектуальной зрелости за четыре года. Все эти элементы суммированы И. Б. Канторовичем в понятии «условная фантастика», однако в контексте современных исследований творчества драматурга, на наш взгляд, они вполне могут быть отнесены к научной фантастике.

Понятие научной фантастики появилось еще до рождения Шоу в 1851 г. в десятой главе «Маленькой серьезной книги, посвященной великому древнему вопросу» У. Уилсона[346]. Здесь автор, чьей главной целью было осмысление роли поэта в стремительно меняющемся мире, обращает внимание на первые робкие попытки поэтов отразить научные открытия в своем творчестве, и подобная инициатива получает у него название «Science-Fiction», что на тот момент означало «наука в литературе» или «художественная наука». Со временем понятие «science fiction» приобрело более четкие очертания и стало применяться в качестве жанровой характеристики целого круга текстов рубежа XIX–XX вв. В отличие от жанра фэнтези, где описывается нечто невозможное по определению, научная фантастика, как пишет исследователь жанра Г. Б. Франклин, предлагает нашему воображению нечто несуществующее, но потенциально возможное с учетом объективных исторических и технологических предпосылок.

---

[345] *Shaw B.* Press Cuttings // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. VI. P. 304.
[346] *Wilson W.* A Little Earnest Book upon a Great Old Subject. L.: Darton and Co., Holborn Hill, 1851. P. 139.

Сценическая же история жанра ведет отсчет с первых инсценировок романа «Франкенштейн» (1821), однако тогда они имели скорее мелодраматический и сенсационный характер. В связи с этим важно было различать пьесы, использовавшие псевдонаучные изыскания лишь как средство привлечения публики, и те, чья главная цель состояла в анализе состояния человечества на определенной ступени научно-технологического развития. В отношении научно-фантастической драмы исследователь Б. Индик замечает, что к моменту, когда Шоу стал драматургом, «фантазия как таковая уже долгое время была частью театральной практики, а вот научная фантастика — нет»[347]. Пьесы Шоу «Назад к Мафусаилу» и К. Чапека «R.U.R.» (1920), появившись практически одновременно, вывели подобный тип драм на новый уровень. И хотя, по мнению Индика, драматурги не стремились в них осознанно заложить основу новому направлению, тем не менее, они не могли не осознавать «революционных аспектов» своих произведений.

В пенталогии «Назад к Мафусаилу», где в свернутом виде охвачена вся история человечества от сотворения мира до лета 31920 года, описан целый ряд приспособлений, которые в 1920-е годы воспринимались как плод чистого вымысла, а современный читатель с легкостью узнает в них аналоги мобильного телефона и средств видеосвязи. Так, Часть III «Свершилось!» (*The Thing Happens*) открывается следующим описанием кабинета президента Британских островов:

A summer afternoon in the year 2170 A.D. <…> On the table, opposite every chair, a small switchboard with a dial. There is no fireplace. The end wall is a silvery screen nearly as large as a pair of folding doors. <…> A stoutish middle-aged man, <…> puts a peg into his switchboard; turns the pointer on the dial; puts another peg in; and presses a button. Immediately the silvery screen vanishes; and in its place appears, in reverse from right to left, another office similarly furnished, with a thin, unamiable man similarly dressed, but in duller colors, turning over some documents at the table. <…>

[347] *Indick B. P.* Shaw's Science Fiction on the Boards // SHAW: Shaw and Science Fiction. University Park (Pa.): Pennsylvania State University Press, 1997. V. 17. P. 20.

BURGE-LUBIN. Hallo, Barnabas![348]

И даже если мы обратимся к идее добровольного долголетия (longevity) и ускоренного развития человечества при помощи рекапитуляции, иллюстрацию к которому драматург приводит в заключительной части цикла «У предела мысли», то увидим, что под эти смелые теории Шоу подводит основательную научную базу. В Предисловии к пенталогии он рассматривает эволюционный процесс по Ламарку, критикует Дарвина и неодарвинистов, ссылается на Вейсмана, сожалея, что и его они обратили в свою религию, упоминает Ж.Л. Кювье, Э.-Ж. Сент-Илера. Помимо прочего, не имея собственных детей, драматург проявляет удивительные познания в области процесса созревания человеческого эмбриона в материнской утробе — вопросе, который многих британских джентльменов заставил бы испытывать некоторую неловкость.

Написанные же много лет спустя «Притчи…» отсылают к гораздо более реальным и страшным событиям: первому применению химического оружия во время Первой мировой войны и проектам по разработке оружия ядерного.

YOUNG MAN. I'm a chemist.

YOUNG WOMAN. Does that mean that you are in the atomic bomb business.

YOUNG MAN. No; But I'm on the staff in a chlorine gas factory. The atomic bomb people may be barking up the wrong tree.

YOUNG WOMAN (rising wrathfully). So that is what you are! One of these scientific devils who are destroying us! Well, you shall not sit next to me again. Go where you belong: to hell…[349]

Свою пацифистскую позицию Шоу выражал не только в пьесах, но и в многочисленных статьях, заметках и памфлетах, наиболее известным из которых является «Здравый взгляд на войну» (*Common Sense About the War*, 1914). Однако восприятие его драм и публицистики разнилось. Подобное расхождение точно

[348] *Shaw B.* The Thing Happens // Back to Methuselah // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. II. P. 91.
[349] *Shaw B.* Farfetched Fables // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. VI. P. 494.

суммировала Л. Т. Ленкер, заметив, что «военные пьесы Шоу в большей мере способствовали его популярности», тогда как его полемическая публицистика по данному вопросу часто «делала из него изгоя», а характерный критический запал «заставлял казаться предателем на фоне ура-патриотической пропаганды»[350]. После выхода «Здравого взгляда на войну», памфлета, отстаивавшего простую мысль, что никакие причины, материальные или идеологические, включая патриотизм, не оправдывают ту ужасную цену, которую каждая нация платит за участие в войне, британский премьер-министр Герберт Аксвит публично заявил, что Шоу нужно застрелить[351].

Потому драматург снова обратился к театру как более действенному средству заставить публику задуматься о разрушительных последствиях гонки вооружений. Так, в мире будущего, на этот раз гораздо менее оптимистично изображенного в «Притчах…», изобретен легчайший газ, способный стереть с лица земли население целого города, не разрушив при этом ни единого строения. В этом мире удовольствие от поиска знания и силы заменило удовольствие от занятий любовью, а вопрос «почему?» входит в список запрещенных, ибо ответы на него находятся за гранью нашего познания. Тенденцию к разработке подобных гипотез о возможных разрушительных последствиях научно-технического прогресса, разумеется, можно проследить у многих писателей первой половины XX в., а отравляющий газ со времен Первой мировой войны становится распространенной темой в драматургии («Газ», 1918 и «Газ II», 1919 Г. Кайзера, «Адам и Ева» (1931; опубл. 1971) М. Булгакова и др.). Однако у Шоу люди в попытке спастись от разрушения материального мира и обрести бессмертие обращаются уже не к «средству Макропулуса», а идут дальше.

В «Притчах…» часть человечества, стремящегося отринуть телесное и уподобиться чистому разуму, представлена некой Бестелесной расой — она продолжает существование в виде Вихря мыслей, о котором писал когда-то Ницше; здесь точка отсчета нового «средневековья» — XX век. Жизнь

[350] *Lenker L.T.* War // George Bernard Shaw in Context / Ed. by B. Kent. Cambridge UP, 2015. P. 246.
[351] *Wearing J.P.* Bernard Shaw: On War. L.: Hesperus Press, 2009. P. XIII.

новейшего общества из шестой притчи — это коллаж реликтов жизни всех предшествующих эпох вместе с осколками их философии и науки, только в перетасованном виде, так что Наполеон превращается в древнего бога, Гитлер смешивается с Иисусом Христом, а Вселенная предстает грандиозной шуткой, если не грандиозной ошибкой. Все это дает основания для определения жанра «Притч…» как научно-фантастической антиутопии и ставит Шоу в один ряд с Е.И. Замятиным, О. Хаксли и Дж. Оруэллом, а также с драматургами, перенесшими конвенции этого прозаического жанра на театральную сцену.

Некоторые итоги

Таким образом, для Шоу нет понятия / явления / дисциплины Истории как смены в хронологической последовательности событий и непреложных истин. Есть череда историй, которые являются впечатлениями / воспоминаниями — отпечатком прошедшей жизни, того глобального призрака, который именуется Историей. И Шоу берет за основу единственное, что, на его взгляд, постоянно, — человеческую психологию. Обстоятельства могут быть какими угодно: важно уловить характер. Шоу был ценителем живописи импрессионистов, и его история — это именно впечатление (impression) от определенного момента, чьи детали отобраны художником с определенным намерением (intention) и отливаются в готовый оттиск (imprint), служащий иллюстрацией главной идее.

В результате форма исторических пьес Шоу, будучи обусловлена его политическими, философскими и эстетическими взглядами, а также обширными познаниями в области традиций театра и литературы, оказывается — как и сама история — крайне многослойна, многогранна и разнообразна. Мы убедились, что драматург использовал элементы древних и средневековых мистерий (вписывая глубоко религиозную практику в светскую концепцию истории и поиска ее смысла), сатирико-аллегорический инструментарий басни, а также приемы марионеточного и музыкального театра — инструментарий, действительно, самый что ни на есть древний и традиционный. Однако посредством стилизации,

коллажа и пародии Шоу преобразил его так, что создал совершенно новый принцип построения исторической драмы, предвосхитивший многие принципы театра постмодернизма по линии театра вербатим и драм альтернативной истории.

Синтезируя не только театральные приемы, но включая в спектр драматического действия элементы прозаических жанров (утопии, антиутопии, научной фантастики) и разрабатывая прием очевидного анахронизма, предвосхищающий очуждение Брехта, Шоу расширяет временной охват исторической драмы от мифологического прошлого до фанастического будущего, делая ее средством исторического прогнозирования. Все его жанровые эксперименты в данном случае служат одной цели: доказать, что история есть одновременно континуум и симультанность. Гениальность же жанрового эксперимента Шоу в том, что все ответы, как в случае с пьесой «Цезарь и Клеопатра», лежат на поверхности, но именно в силу простоты и принципа полной открытости, они часто остаются незамеченными.

За год до создания «Цезаря и Клеопатры», в 1897 г., Шоу побывал на представлении пьесы-пантомимы «О жизни Пьеро», которая навела его на следующие размышления: «Просто смотреть на пластичные фигуры, видеть выразительные взгляды и жесты, — какое это восхитительное новшество для меня! <…> Я лично восторгаюсь этими бессловесными пьесами. хотя отлично понимаю, как трудно бывает без слов донести до публики какую-нибудь историю, известную каждому; теперь никто не знает никаких историй»[352].

Шоу доносил свои истории именно «словами», но с каждым словом, сценой, ремаркой увязывались несколько историй и пластов истории, которые были зрителям хорошо известны, однако требовали интеллектуального усилия, чтобы быть увиденными, прочтенными и осмысленными, — чтобы из них можно было извлечь тот самый *урок*.

[352] Бернард Шоу о драме и театре. / Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой; пер. с англ. Е. Калашниковой, В. Модестова и др. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 372.

Глава III. Поэтика сказок в драматургии Б. Шоу как источник жанрового эксперимента

Г.К. Честертон, анализируя предисловие Шоу к пьесе «Цезарь и Клеопатра», делает интересное замечание, что в фигуре Цезаря драматург пытается сочетать свой «довольно хладнокровный тип сверхчеловека с героями старых сказок, однако Шоу не следует говорить о сказках, так как он не чувствует их изнутри <…> во всем, что касается исторических и национальных традиций, Бернард Шоу несилен, а его знание недостаточно. Он подходит к сказкам не как к сказкам, как если бы ему было четыре года, а как к “фольклору”, как если бы ему было сорок»[353]. «И он совершает большую ошибку в их отношении, которой он никогда бы не допустил, если бы продолжал праздновать свой день рождения, вешал [на камин рождественский] носок и в целом поддерживал бы в себе огонь домашнего очага»[354].

Сколь своеобразной ни была попытка Честертона проанализировать и объяснить специфику отношения Шоу к сказкам, она стала первым и практически единственным опытом подобного рода за все время существования исследований творчества драматурга. Конечно, не один исследователь останавливался на параллели «Пигмалиона» с «Золушкой»[355], однако, пожалуй, это единственное исключение, которое можно привести. Другим исключением могла бы считаться работа А. Крузе «“Дом, где разбиваются сердца” Бернарда Шоу: Война в Нетландии»[356], рассматривающая мир, созданный драматургом в этой пьесе как аналог волшебной страны из сказочных повестей о Питере Пэне Дж. Барри. Однако сопоставление ограничивается констатацией общей атмосферы и

---

[353] *Chesterton G.K.* George Bernard Shaw. N.Y.: Cosmo Classics, 2007 [1909]. P. 74.
[354] Ibid. P. 74.
[355] Например, Ч.А. Берст посвятил этой теме отдельную работу «“Пигмалион”: Шовианская перспектива на миф и “Золушку” (*Pygmalion: Shaw's Spin on Myth and Cinderella*). А. Сулейман в книге «Джордж Бернард Шоу» упоминает жанр сказки в разговоре не только о «Пигмалионе», но и о пьесе «Оружие и человек». Однако во втором случае, удачная характеристика теряет свой потенциал, так как правильно узнанный код поведения (chivalry), атрибуирован и объяснен только через принадлежность к социальной прослойке — элите, и автор не распознает в этом паттерна сказочного нарратива. М. Холройд употребляет слово «сказка» в труде «Бернард Шоу: Новая биография» в главах, посвященных пьесам «Миллионерша» и «Простачок с неожиданных островов», однако использует его с не в качестве жанрового определения, но как обозначение общего впечатления от произведения в целом или отдельно взятого сюжета.
[356] *Kruse A.* Bernard Shaw’s *Heartbreak House*: The War in “Neverland” // Sydney Studies in English. Sydney: Craft Printing Industries, 1987–1988. V. 13. P. 100–119.

эскапистской позиции действующих лиц. Возвращаясь к Честертону, нужно заметить, что и его эссе было не столько исследованием работы Шоу с жанровыми элементами или стилистикой сказок в «Цезаре и Клеопатре», сколько рассуждением о неспособности Шоу верить в чудо и совершенно извращенном, с точки зрения Честертона, понимании философской и функциональной нагрузки обладания героем магическим предметом.

Такие немногочисленные наблюдения на материале частных пьес не стали импульсом к тому, чтобы применить подобную оптику к другим произведениям Шоу. На наш взгляд, пренебрежение столь богатым и интересным материалом можно и должно устранить. Задача данной главы — раскрыть научный потенциал темы, посвященной роли сказочных элементов — и шире, детской литературы — в творчестве Шоу, показать неслучайность многих элементов, которые прежде принимались не более чем за яркий штрих, и в наиболее общем виде дать классификацию функций, в которых могут выступать подобные элементы у Шоу.

Историческая релевантность

Период с середины XIX в. до первых десятилетий XX в. в Англии был отмечен всплеском интереса к детской литературе и сказкам в частности. Появилось большое количество переводов восточных сказок «Тысяча и одной ночи» (первый английский перевод со значительными купюрами был осуществлен Э. Лейном еще в 1840 г., затем появились более близкие к оригиналу переводы Дж. Пейна и Р. Ф. Бёртона в 1882 г. и 1885 г. соответственно, а в 1923 г. был опубликован перевод Э. П. Мейтерса) и сборников европейских сказок. Здесь также в первую очередь следует упомянуть «Детские стихи» (*Nursery Rhymes*,1842) и «Стихи и сказки для детей» (*Nursery Rhymes and Nursery Tales,* 1842) Дж. О. Холливел-Филипса, которые не раз переиздавались на протяжении XIX в.; знаменитую серию цветных сказок Э. Лэнга, открывшуюся «Голубой книгой сказок» (*Blue Fairy Book*, 1899) и «Большую книгу сказок» (*The Big Book of Fairy Tales*, 1902) У. Джерролда.

Имя Э. Лэнга (1844–1912), шотландского поэта, антрополога и литературного критика, безусловно, выделяется на фоне остальных, так как помимо работы с самими текстами сказок, он внес значительный вклад в научное осмысление собранного им материала, рассматривая соотношение мифа, ритуала и религии в европейском (и в частности французском) фольклоре и балладах, а также их связь с историческим развитием народов. Его деятельность также была связана с основанным в 1878 г. в Лондоне было Обществом исследователей фольклора (The Folklore Society) и журналом «Фолклор рекорд» (*The Folk-Lore Record,* позже переименованным в *Folk-Lore Journal*).

Понятие «фольклор» было введено У. Дж. Томсом в 1846 г. в одном из писем в журнал «Атенеум» (*Ateneum*). Томс выступил первым сторонником гипотезы о праиндоевропейском языке, общим для большинства народов. Основной материал для обоснования гипотезы составили немецкие и английские сказки, но вскоре эта теория была распространена и на весь имевшийся фольклорно-сказочный материал. Таким образом, началось активное осмысление корпуса фольклорных текстов, которое, в свою очередь, не ограничивалось научными трудами, но, как пишет исследовательница К. Самптер, было представлено публичными лекциями, публикациями в ежемесячных журналах, а также сопровождениях-врезках к изданиям детской литературы. Показателен в этом отношении пример теории Ф. М. Мюлллера, чей ключевой тезис состоял в том, что народные сказки — это «деградировавшая» (упрощенная) форма мифа, где изначально женские и мужские фигуры являлись метафорами объяснения солнечного и годового цикла, но впоследствии от этого сохранилась лишь образная канва, а ее функция, восходящая к «мифопоэтической» эпохе, оказалась забыта[357].

Бурно развивающиеся антропологические исследования, которые рассматривали фольклорные тексты как ключ к пониманию эволюции общества как с точи зрения социальной иерархии, так и с точки зрения религиозно-обрядовых традиций, также сыграли немалую роль в создании и развитии теории

[357] Подробнее об этом см.: *Sumpter C.* Fairy Tale and Folklore in the Nineteenth Century. Literature Compass. Oxford: Blackwell, 2009. V. 6/3. P. 789.

жанра сказок и других фольклорных произведений. Результаты этих исследований нередко оказывали влияние на тех, кто подходил к изучению текстов с позиций культурологии и литературоведения. Так, лекции и научные труды Э. Б. Тайлора оказали сильное влияние на уже упомянутого нами Лэнга, который, в свою очередь, подверг сомнению теорию Мюллера, видевшего в сказке лишь осколок праиндоевропейского мифа, и выдвинул собственную — о том, что сказка является продуктом работы человеческого сознания на уровне первобытного общества.

В 1890 г. стал выходить труд «Золотая ветвь» Дж. Дж. Фрейзера (с последующими дополнениями в редакциях 1900 г. и 1906–1915 годов), а годом позже — монография одного из основателей Общества исследователей фольклора Э. С. Хартланда «Наука сказок» (*The Science of Fairy Tales)*, которая уже своим названием обозначила коренной перелом в исследовании фольклора. В 1910 г. финским исследователем А. Аарне была создана одна из первых классификаций сказок — «Указатель сказочных типов». Работа Аарне в дальнейшем получила поддержку и развитие со стороны американского фольклориста С. Томпсона, расширившего и дополнившего труд финского ученого в 1927 г. и 1961 г. И до сих пор классификация Аарне—Томпсона является одной из наиболее авторитетных в данной области за счет универсальности и гибкости ее структуры. Появились и различные методологии исследований (например, работы так называемой «финской школы»), а в 1928 г. вышел еще один ключевой труд, сфокусированный на структурных элементах жанра, — «Морфология волшебной сказки» В. Я. Проппа.

Среди других факторов, обусловивших повышенный интерес к фольклору, следует упомянуть активизацию оккультных и различного рода мистических практик в поздневикторианскую эпоху. Помимо получившего широкое распространение спиритизма (о чем уже упоминалось выше), стоит вспомнить и иные попытки доказательств существования неведомых миров — например, знаменитую мистификацию с фотографиями «Фей из Коттингли» (*The Cottingley*

Fairies)[358]. С другой стороны, рубеж веков в изобразительном искусстве и даже моде отразил увлечение ориентализмом (картины И. Лазерже, Дж. Ф. Льюиса, Г. Браун, Ж.-Л. Жерома, Л. Р. Фалеро, Л.Дойча, Дж. Розати, Ф. А. Бриджмена и Р.Л. Свободы-мл.; коллекции мод П. Пуаре и Ж. Пакен. созданные под впечатлением от «Русских сезонов» С. Дягилева, а также работы М. Фортуни), что подогревало интерес не только к внешнему колориту и философии Востока, но и к его фольклору.

Все эти тенденции позволяют прийти к выводу, отраженному в ряде работ (К. Дж. Силвер, А. Бурк, П. Стоунли), посвященных разного рода междисциплинарным изысканиям: они очевидным образом показывают, «что фольклор существовал, и причем не в оппозиции к модернизму XIX в., а в качестве одного из его аспектов[359]».

Вместе с этим появлялись и новые, авторские сказки, например, Дж. Макдоналда[360], Л. Кэрролла, О. Уайлда, Дж. Барри, У. Б. Йейтса. Последний, как один из ведущих представителей Гэльского возрождения[361], посвятил ирландскому фольклору серию статей, объединенных в сборнике «Кельтские сумерки» (*The Celtic Twilight*, 1893). (Интересно заметить, что, хотя начало движения за возрождение ирландской национальной культуры принято отсчитывать именно с 1893 года, еще в 1887 г. вышла книга Франчески Сперанцы Уайлд (матери Оскара Уайлда) «Древние легенды, заговоры и суеверия Ирландии»[362], представившая читателю богатую коллекцию фольклорных

---

[358] Феи из Коттингли — это название серии фотографий, сделанных между 1917 г. и 1921 г. двоюродными сестрами-подростками Э. Райт и Ф. Гриффитс. Изначально являясь лишь домашней забавой, благодаря связям матери Элси Райт с теософским сообществом, фотографии попали в руки Э. Л. Гарднеру и вскоре были напечатаны в журнале «Стрэнд» (*Strand Magazine*), став достоянием общественности и спровоцировав оживленную полемику вокруг вопроса о существовании «маленького народца». А. Конан-Дойл, будучи твердо убежден в подлинности фотографий, даже выпустил серию статей по данному вопросу, а в 1922 г. — книгу, посвященную данной истории, «Явление фей» (*The Coming of the Fairies*).

[359] *Sumpter C.* Fairy Tale and Folklore in the Nineteenth Century. Literature Compass. Oxford: Blackwell, 2009. V. 6/3. P. 792.

[360] Джордж Макдоналд (George MacDonald, 1824–1905) — шотландский писатель и поэт, создававший уникальные книги для детей, совмещавшие сказочные элементы с фантастическими и пугающее — с прекрасным. его работы оказали влияние на Кэрролла, чьим наставником он был, а впоследствии были высоко оценены Г. К. Честертоном, У. Х. Оденом, К.С. Льюисом и Дж. Р. Р. Толкином.

[361] Подробнее о роли сказок и фольклора в Ирландском возрождении см.: *Mattar S. G.* Primitivism, Science and the Irish Revival. N.Y.: Oxford UP, 2004.

[362] *Wilde, Lady.* Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland. Boston: Ticknor and Co., 1887. — XI, 308 p.

материалов. Рецензентом издания выступил не кто иной как Шоу, давший труду леди Уайлд очень высокую оценку.)

«Лучшие книги для детей»

Шоу внес свой вклад в изучение данного вопроса в небольшом очерке «Лучшие книги для детей» (*The Best Books for Children*), однако вплоть до 1989 г. об этом никто не знал. Дело в том, что изначально заметка была написана Шоу для выпуска «Пэлл-мэлл газетт» от 7 ноября 1887 г. Однако в редакции трёхстраничный текст оригинала был сокращен до одного абзаца, который был издан без подписи 29 ноября под названием «Пачка книг для мальчиков» (*A Batch of Books for Boys*). В полном же виде эссе было опубликовано лишь сто лет спустя в журнале «Шоу» (*SHAW*).

Это эссе содержит ряд замечаний Шоу о детской литературе и других произведениях, значимых для полноценного формирования личности ребенка; о принципиальных ошибках, совершаемых родителями и воспитателями, старающимися навязывать детям те или иные произведения, отсекая всё «аморальное». Здесь Шоу разделяет мнение Уайлда, что нет книг аморальных, и то, что вызывает беспокойство взрослых, не произведет никакого эффекта на ребенка, в то время как если книга будет им упущена в определенном возрасте, то навсегда останется для него наполовину закрытой.

Но что еще более ценно для нашего исследования, этот краткий очерк рассказывает о личном опыте прочтения Шоу многих сказок и приключенческих романов в детстве и юности, а также содержит его размышления о том влиянии, которые они оказали на формирование его воображения, литературного вкуса.

Так, Шоу пишет: «… я один из тех, кто не забыл свое детство, — на самом деле, я отношусь к тем, кто так до конца и не повзрослел <…> те [же] книги, которые я иногда получал от своих тетушек или других людей, считавших, что

они имеют представление о маленьких детях», вызывали у него сомнение, что эти люди «сами когда-либо были детьми <…> я презирал их книги…»[363].

Среди же книг, которые он открыл для себя еще мальчиком и которые произвели на него неизгладимое впечатление, первыми он называет «Путь паломника» Дж. Баньяна и «Сказки тысячи и одной ночи». Они же открывают список литературы, рекомендуемой им к прочтению любому ребенку и мальчикам в частности, так эти книги «научат будущего человека/мужчину мечтать»[364]. Ниже позволим себе привести полный список в том виде, в котором он был дан в заметке:

For a Child	**For a Boy**
The Pilgrim's Progress	*The King of the Mountains* (About)
The Arabian Nights	*Robinson Crusoe*
Immoral Fairy Tales	*The Scalp Hunters*
The Ancient Mariner	*The Ingoldsby Legends*
John Gulpin	*Don Quixote*
A Tale of Two Cities	*Homer* (not Pope's)
Great Expectations	*Sigurd the Volsung*
The Vicar of Wakefield	The Waverly Novels
Lamb's *Tales from Shakespear*	The Novels of Dumas (*père*)

«Тысяча и одна ночь» и очарование Востока

Шоу вспоминал: «"Тысяча и одна ночь" заставила меня прочитать все сказки, до которых я только мог добраться; и когда в доме появлялся новый том, дело доходило до драки с моими сестрами за его обладание»[365]. Охота за сказками принимала порой неожиданные повороты. Так тетушки убеждали мать Шоу отобрать у него арабские сказки, но та отказалась, и тогда одна из тетушек

[363] *Shaw B.* The Best Books for Children // SHAW: Shaw Offstage: The Nondramatic Writings. University Park (Pa.): Penn State UP, 1989. V. 9. — P. 25.
[364] Ibid. P. 28.
[365] Ibid. P. 25.

самолично реквизировала, а точнее, «украла» по выражению Шоу книгу из его комнаты.

Эта книга действительно стала камнем преткновения для английской общественной морали, что сказывалось и на переводах сказок: так, первые французский и английский переводы «Тысячи и одной ночи», выполненные в начале XVIII в. и середине XIX в. соответственно, вышли со значительными опущениями, так как А. Галлан и Э. Лейн стремились обойти места, казавшиеся, на европейский взгляд, слишком грубыми. Вследствие этого, как справедливо замечает современница Шоу М. Конант, мир Востока предстал перед английским читателем далеко не столь красочным и полным жизни, как оригинал[366]. И тем не менее, даже в таком виде колорит далекого и потому чарующего мира, полного легенд и загадок, занял прочное место в мире английской литературы XIX в. — начала XX в.

Конечно, корни взаимодействия английской литературы с традицией Востока уходят намного глубже — еще в XI в. (описания чудес Индии можно найти уже в англо-саксонских переводах легенд об Александре Великом) и на протяжении Средневековья они активно развивались благодаря путешественникам, купцам, ученым и переводчикам. Что касается драмы, то восточные сюжеты и мотивы получают распространение в елизаветинскую эпоху. Здесь следует упомянуть «Солимана и Перседу», приписываемую Т. Киду, политические трагедии лорда Фулк-Гревилл Брука «Мустафа» и «Алаам», а также две части трагедии «Тамерлан Великий» К. Марло. В XVII в. после Реставрации появляется ряд героических пьес со схожими темами и мотивами: к примеру, «Враждующие королевы, или Смерть Александра Великого» (1677) Н. Ли, «Осада Родоса» (трагикомедия в двух частях, вышедших в 1656 и 1657–1659 гг.) У. Давенанта.

В XVIII в. развитие английской литературы, при своей самобытности, в то же время испытывало значительное влияние литературного процесса во Франции, однако заявило о себе и существенное отличие. Тенденция к использованию восточных сказочных мотивов и жанра восточной сказки как такового совпала во

[366] *Conant M. P.* The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century. N.Y.: The Columbia UP, 1908. P. 236.

Франции с публикацией сказок Шарля Перро в 1697 г. Представляя оппозицию нормам классицизма, которые проповедовал Буало, восточные и волшебные сказки, таким образом, сплелись вместе и стали пользоваться большой популярностью среди французских писателей. Однако утверждение канона быстро спровоцировало появление пародий на стиль, характерный для этого жанра, а также сатиры, порожденной увеличением морализаторского элемента в тех произведениях, которые были нацелены на социальную критику. В Англии же элемент философствования и дидактики изначально был превалирующим при разработке жанра восточной сказки. Акцент на волшебстве и полете воображения, столь явный у французских писателей, не был подкреплен в Англии интересом к жанру волшебной сказки: перевод «Сказок матушки гусыни» Перро появился на Британских островах лишь в 1729 г. Все французское было в моде, однако в отношении литературы это касалось в основном произведений, соответствовавших идеалу Буало. Не последнюю роль, по мнению Конант, сыграло и островное положение англичан, которое в большой степени обусловливало консерватизм литературы XVIII в.[367] Однако XIX в. и эпоха романтизма открыла очарование Востока заново, подготовив появление в конце века целой плеяды писателей, в чьем творчестве восточные образы и мотивы из периферийных превратились в ключевые.

Очарованность Шоу восточной образностью можно проиллюстрировать на примере всё той же, и чрезвычайно художественно богатой в самых разных отношениях, пьесы «Цезарь и Клеопатра». Цветистые речи Аполлодора, полные колоритных метафор и комплиментов, располагающие к себе как друзей, так и врагов, являются не только образцом риторики рыцарских романов средневековья, но и стилизацией в духе речей героев арабских сказок.

[367] Ibid. P. 233. Под «консерватизмом» здесь скорее следует понимать некоторую осторожность английской литературы XVIII в. в принятии новых веяний.

APOLLODORUS (*gallantly*). Beautiful Queen: I am Apollodorus the Sicilian, **your servant, from the bazaar**. I have brought you **the three most beautiful Persian carpets** in the world to choose from.

CLEOPATRA. I have no time for carpets to-day. Get me a boat.[368]

Примечательно также то, что Аполлодор на самом деле — купец (одна из ключевых фигур восточных сказок), хотя и мнит себя патрицием. К слову, это тоже вполне укладывается в восточный сказочный канон, где молодой герой часто является простым ремесленником или торговцем, которого дальние родственники, толпа или стража за это поносят; впоследствии же он становится богачом, чьи сокровища обеспечивают ему почет и славу, или даже принцем. Так и в пьесе Шоу мы можем наблюдать соответствующую трансформацию образа Аполлодора. Прибыв во дворец по приказу Клеопатры, он встречает упрямое сопротивление со стороны часовых, считающих его простым торгашом:

SENTINEL (*not at all impressed, pointing to the carpets*). And what is all this truck?

APOLLODORUS. Carpets for the furnishing of the Queen's apartments in the palace. I have picked them from the best carpets in the world; and the Queen shall choose the best of my choosing.

SENTINEL. So you are the carpet merchant?

APOLLODORUS (*hurt*). My friend: I am a patrician.

SENTINEL. A patrician! A patrician keeping a shop instead of following arms![369]

Но как только он дает им деньги, римляне в ответ щедро одаривают его комплиментами в восточном духе:

FIRST PORTER. O bounteous prince!

SECOND PORTER. O lord of the bazaar!

THIRD PORTER. O favored of the gods!

---

[368] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 104.
[369] Ibid. P. 102.

FOURTH PORTER. O father to all the porters of the market![370]

В той же пьесе при внимательном прочтении можно найти и забавную отсылку к сказке, принадлежащей европейскому сказочному канону, — «Красной Шапочке». В сказке девочка дважды ослушалась наставлений матери: когда заговорила с незнакомцем (Волком), выдав ему, где находится дом ее бабушки, и когда свернула с тропинки, чтобы набрать диких цветов. Напомним, что в пьесе Шоу в ночь прибытия римских войск Клеопатра сбежала из дворца, вопреки запрету Фатататиты, воплощающей, как мы убедились, в том числе материнское начало. В ремарке к сцене в пустыне указано, что девочка спит на ковре из красных маков: «…**a mass of color** between its [the Sphinx's] great paws defines itself as **a heap of red poppies** on which a girl lies motionless…[371]». Цезарь — римлянин, а согласно легенде, основателей Рима Ромула и Рема вскормила волчица. Значит, метафорически все потомки братьев-основателей являются ее потомками. И впоследствии Клеопатра сама приводит Цезаря к себе в дом. Эти замечания, взятые по отдельности вряд ли могут показаться убедительными, однако сомнения развеет нижеследующий диалог:

CAESAR. Why? Are you afraid of the Romans?

CLEOPATRA (*very seriously*). Oh, **they would eat us if they caught us**. They are barbarians. Their chief is called Julius Caesar. His father was a tiger and his mother a burning mountain; and his nose is like an elephant's trunk. (*Caesar involuntarily rubs his nose*.) They all have long noses, and ivory tusks, and little tails, and seven arms with a hundred arrows in each; and **they live on human flesh**.

CAESAR. Would you like me to show you a real Roman?

CLEOPATRA (*terrified*). No. You are frightening me.

<…>

CAESAR (*as the conviction that he is really awake forces itself on him*). Cleopatra: **can you see my face well**?

[370] Ibid. P. 108.
[371] Ibid. P. 102.

CLEOPATRA. Yes. It is so white in the moonlight.

CAESAR. Are you sure it is the moonlight that makes me look whiter than an Egyptian? (*Grimly*) **Do you notice that I have a rather long nose?**

CLEOPATRA (*recoiling, paralyzed by a terrible suspicion*). Oh!

CAESAR. It is a Roman nose, Cleopatra.

CLEOPATRA. Ah! (*With a piercing scream she springs up; darts round the left shoulder of the Sphinx; scrambles down to the sand; and falls on her knees in frantic supplication, shrieking*) **Bite him in two, Sphinx: bite him in two**.

<…>

CAESAR. Cleopatra: shall I teach you a way **to prevent Caesar from eating you**?

CLEOPATRA (*clinging to him piteously*). Oh do, do, do…

<…>

CAESAR. Caesar never eats women.

CLEOPATRA (*springing up full of hope*). What!

CAESAR (*impressively*). **But he eats girls** (*she relapses*) and cats. Now you are a silly little girl; and you are descended from the black kitten. You are both a girl and a cat.

CLEOPATRA (*trembling*). **And will he eat me?**

CAESAR. **Yes; unless you make him believe that you are a woman.**

CLEOPATRA. Oh, you must get a sorcerer to make a woman of me. Are you a sorcerer?[372]

Разумеется, драматург предпочитает не просто следовать шаблону, а играть с ним. Поэтому, воспроизведя сцену постепенного узнавания и ужаса, который оно провоцирует, Шоу сохраняет момент пристального изучения девочкой лица чужака, правда, ключевой деталью делая не зубы, а характерный римский нос. В то же время, само изображение Цезаря в египетских небылицах делает из него монстра, и потому угроза быть съеденной для Клеопатры вполне реальна. И

[372] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. P. 107–108.

впоследствии Цезрь использует эту угрозу как шутливый способ приструнить девочку в Акте II: «I really think I must eat you, after all»[373].

Упоминание в вышеприведенной сцене кошек, которых «ест» Цезарь, также имеет определенное значение. С одной стороны, как мы помним, Клеопатра говорит о том, что великая прапрабабушка ее прабабушки была чёрной кошкой («My great-grandmother's great-grandmother was a black kitten of the sacred white cat»). С другой, согласно именно фольклорным, а не литературно обработанным вариантам сказки, когда волк попадает в дом бабушки, он готовит из нее блюдо, которое затем предлагает Красной Шапочке разделить с ним за трапезой. Предупредить ничего не подозревающую девочку об опасности пытается кошка бабушки, но волк ее убивает[374]. В пьесе Шоу Клеопатра, узнав, что «забавный старичок» оказался римлянином (волком), взывает к помощи и покровительству Сфинкса.

Однако главным парадоксом является то, что по ходу действия пьесы «волком в овечьей шкуре» оказывается вовсе не Цезарь, но сама Клеопатра. Подобный пример игры со сказочным каноном мы склонны рассматривать не просто как литературную игру, но как еще один инструмент социально-политической критики в связи с двойственным восприятием Шоу королевы Виктории и ее правления[375].

Использование сказочной поэтики в качестве средства трансляции как политической сатиры, так и собственно управления и социального устройства еще более ярко проявится в пьесе «Тележка с яблоками» (*The Apple Cart*), где обыгрывается уже авторская литературная сказка современника Шоу — Л. Кэрролла.

---

[373] *Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L: Constable and Company Ltd., 1920. — P. 128.

[374] Подробнее об этом см.: *Zipes J.D.* The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. N.Y.; L.: Routledge, 1993.

[375] Дополнительным аргументом в пользу актуальности сказочной образности в пьесе Шоу может служить факт его многолетней дружбы с художником Уотлтером Крейном, иллюстрировавшим издание «Красной Шапочки» в 1875 г.

Пьеса «Тележка с яблоками» в зеркале Страны Чудес

Шоу и Кэрролл (Ч. Л. Доджсон, 1832–1898) — признанные классики британской литературы. Нет свидетельств о том, что писатели когда-либо встречались лично или состояли в переписке. Анализ их биографий позволяет обозначить круг общих интересов: опыт театральной критики, интерес к русской культуре (в 1867 г. Доджсон, совершил путешествие в Россию; в 1931 г. Шоу посетил СССР), наконец, увлечение шахматами и фотографией. Произведения обоих авторов сближает легкость стиля, остроумие, парадоксальность риторики и сюжетных решений, а также полифоничность, открывающая путь множеству интерпретаций. Тем не менее, исследований, посвященных творческому диалогу Шоу и Кэрролла, практически нет. Среди сотен работ о Шоу сопоставления с Кэрроллом, если и появляются, то носят характер случайных ассоциаций.

Шоу был известным политическим оратором и борцом за социальную справедливость. Но и для Кэрролла социальный и властный дискурс был важен не в меньшей степени. Вопросы политики, философии и морали поднимаются не только в его назидательном романе «Сильви и Бруно» (*Sylvie and Bruno*, перв. публ. 1889; *Sylvie and Bruno Concluded*, 1893), где одно из центральных событий — политический заговор; их можно найти уже в сказке «Приключения Алисы в Стране чудес» (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865). Взгляд ребенка оказался прекрасным инструментом сатиры, направленной против условностей викторианского общества. И Шоу, не преминул воспользоваться опытом старшего современника, что мы и надеемся показать на примере «Тележки с яблоками».

Несмотря на большую временную, тематическую и жанровую дистанцию, на наш взгляд, есть причины рассматривать указанные произведения совместно. В 1886 г. с разрешения Кэрролла Генри Сэвил Кларк превратил «Приключения Алисы…» в мюзикл с яркими костюмами, веселыми музыкальными пассажами и элементами пантомимы. Он получился невероятно красочным и приобрел огромную популярность. Логично предположить, что для Шоу, драматурга и

критика, в 1890-е годы посещавшего по два, а то и три представления в день, это событие вряд ли могло пройти незамеченным. Последнее представление состоялось в 1927 г. — всего лишь за год до написания Шоу его политической экстраваганцы.

Обратимся непосредственно к тексту пьесы. У Кэрролла тема особой логики детского восприятия действительности доминирует. И в «Тележке с яблоками» взрослые люди зачастую ведут себя, как дети. Министры, обсуждая экспортную политику своей страны, не замечают абсурдности ситуации, когда производство фарфора или шоколадной помадки оказывается единственным, что они могут противопоставить индустриальным достижениям других стран. Но стоит королю Магнусу шутливо указать на этот парадокс, как Красс обвиняет его в незрелости суждений: «Oh, that's childish» [376]. Позже Оринтия скажет королю: «You talk like a child or a saint.[377]»

Все мужчины в пьесе получают подобную критику. Боэнерджес отзывается о вспышке Протея как о «припадке ребячьей обиды»[378]. Аманда во время очередной перебранки министров кричит: «Steady there, children!»[379]. Наконец, последнее слово в пьесе — «boy»:

THE QUEEN [*going to him and taking his arm*] Now, now, now! Don't be naughty. I mustn't be late for dinner. Come on, like a good little boy.[380]

Но, как правильно замечает Магнус, дети при всей наивности «иногда могут быть очень практичны»[381]. Например, все истерики и вспышки Протея — хорошо просчитанные трюки, имеющие целью обо всем договориться с королем за спиной остальных министров. Причем и министры, и король знают излюбленную тактику другой стороны, однако не делают ничего, чтобы заставить противника ее

[376] *Shaw B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 211.
[377] Ibid. P. 253.
[378] *Шоу Б.* Тележка с яблоками // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др.; пер. с англ. В. Паперно. Л.: Искусство, 1980. Т.5. С. 531.
[379] *Shaw B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 281.
[380] Ibid. P. 290.
[381] Ibid. P. 211.

изменить. Герои пьесы используют ширму детскости тогда, когда им тактически необходимо выиграть время или ввести противника в заблуждение.

Игровой характер происходящего все время подчеркивается. Как замечает Марджери Морган[382], доминирующая метафора здесь — карточная игра: отец Семпрония постоянно играл в карты со своими друзьями, хотя ни разу не обменялся с ними ни одной мыслью; Протей, призывая короля играть открыто, бросает ему вызов: «Now, King Magnus! Our cards are on the table. What have you to say?»[383]. Наконец, метафора карточной игры применима и ко всей работе кабинета министров:

NICOBAR. It's like a game of cards.

BALBUS. Only there are no partners.[384]

С известной долей условности можно сказать, что сами действующие лица пьесы не более, чем карты из колоды: четыре короля — Магнус, Боэнерджес, у которого в случае свержения первого «больше, чем у кого-либо, шансов стать первым английским президентом»[385], Протей (премьер-министр) и Ванхэттен как представитель президента Боссфилда. Оставшиеся министры-мужчины выполняют функции валетов, а Аманда, Лизистрата, Оринтия и Джемайма образовывают четверку «дам».

Известно, что Шоу предпочитал использовать в основе построения пьес шахматы, а не карты, но кажущееся противоречие легко устранить, если вспомнить, что до него именно Кэрролл первым в своем творчестве совместил эти образы.

Барбара Уотсон замечает по этому поводу: «Действительно, персонажи [этой пьесы] сделаны из картона, но это — вспомним чаепитие у Безумного Шляпника

---

[382] *Watson B.B.* The Theater of Love and the Theater of Politics in *The Apple Cart* // SHAW: The Neglected Play. University Park (Pa.): Penn State UP, 1987. V. 7. P. 213.
[383] *Shaw B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 214.
[384] Ibid. P. 221.
[385] *Шоу Б.* Тележка с яблоками // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др.; пер. с англ. В. Паперно. Л.: Искусство, 1980. Т.5. С. 507.

— самый *лучший* картон. Для театральных задач они живут и двигаются. Иллюзия работает идеально»[386].

Интересно, что одна иллюзия призвана разоблачить другую — иллюзию стабильности, лежащую в основе системы британского правления. На протяжении XIX–XX вв. она неоднократно оказывалась под угрозой: при Кэрролле империю сотрясали чартистское движение, череда военных конфликтов с Китаем, Россией и Афганистаном, нараставшее недовольство в колониях (Индия, Канада); при Шоу имели место движение суфражисток, а также межвоенный кризис и две мировые войны. Хаос, спровоцированный данными событиями, сметал любые построения консервативного правления, словно карточный домик, а внутренние противоречия правящей партии и бестолковость чиновничьего аппарата превращали любую попытку действовать конструктивно в «бег по кругу». Русский перевод соответствующей главы из «Алисы…» передает суть, но теряет сатирический заряд оригинального названия «Caucus-race» — политическая конкуренция, или, в более узком смысле, совещание членов партии для выработки политической программы и выдвижения кандидатов. Магнус у Шоу говорит: «I think I am in the running»[387], и в пьесе-заседании, где министры утопают в разногласиях по незначительным поводам и ведут себя, как дети, игра, организованная Додо, стала бы прекрасной иллюстрацией бессмысленности их деятельности: «There was no ‘One, two, three, and away,’ but they began running when they liked, and left off when they liked, so that it was not easy to know when the race was over. However, when they had been running half an hour or so, and were quite dry again, the Dodo suddenly called out 'The race is over!' and they all crowded round it, panting, and asking, ‘But who has won?’»[388].

Додо, поразмыслив, признал, что победили все; Шоу трезво рассудил, что никто. Ведь после разрыва ультиматума все остались на прежних местах и, пусть

---

[386] *Watson B.B.* The Theater of Love and the Theater of Politics in *The Apple Cart* // SHAW: The Neglected Play. University Park (Pa.): Penn State UP, 1987. V. 7. P. 208.
[387] *Shaw, B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 224.
[388] *Carroll L.* Alice's Adventures in Wonderland // The Complete Works. L.: CRW Publishing Ltd, 2010. P. 17.

мелкий кризис миновал, Ремонтный трест продолжает диктовать правительству свои условия, а над страной нависла угроза слияния с США.

Бессилие в поисках дипломатического пути решения политических вопросов вызывает дискуссии об обезглавливании:

NICOBAR. You might as well talk of beheading yourself. You can't behead yourself.

BOANERGES. Other people can, though.[389]

BOANERGES (*sarcastic*) You'd like to be able to say "Off with his head!" wouldn't you?[390]

Шекспир неоднократно использовал эту фразу в хрониках, но благодаря Кэрроллу она стала ассоциироваться главным образом с Червонной Королевой. Причем сам же Кэрролл потом обыграл ее в «Зазеркалье», описывая сон Красного короля: «…he was lying crumpled up into a sort of untidy heap, and snoring loud — '**fit to snore his head off!**' as Tweedledum remarked.[391]» То же делает Боэнерджес у Шоу: «But I can talk Iky's head off»[392].

В интерлюдии же можно увидеть намек на другую наиболее цитируемую кэрролловскую фразу о королях и капусте[393] из песни Моржа и Плотника:

ORINTHIA. Oh, you are blind. You are worse than blind: you have low tastes. Heaven is offering you a rose; and you cling to a cabbage.

MAGNUS (*laughing*) That is a very apt metaphor, belovéd. But what wise man, if you force him to choose between doing without roses and doing without cabbages, would not secure the cabbages?[394]

В Зазеркалье весь мир построен как доска для игры между Красной и Белой королевами; Алиса, начавшая партию в качестве пешки, дойдя до восьмой клетки,

---

[389] *Shaw, B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 278.
[390] Ibid. P. 186.
[391] *Carroll L.* Through the looking Glass // The Complete Works. L.: CRW Publishing, 2010. P. 72.
[392] *Shaw B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 193.
[393] *Carroll L.* The Complete Works. L.: CRW Publishing, 2010. P. 71.
[394] *Shaw B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 246–247.

тоже становится королевой. В пьесе Шоу, как отмечает М. Холройд, королевы — это Оринтия («queen in fairyland»[395]), Джеймайма (законная супруга короля Магнуса) и Аманда:

AMANDA. I'll tell you. She [Lysistrata] can't mimic people. And she can't sing funny songs. I can do both; and that — with all respect, sir — makes me the real queen of England.[396]

Никогда не унывающая и рассудительная Аманда могла бы составить «зеркальную» пару Алисе, в то время как Оринтия в своем образе совмещает черты Красной и Червонной королевы: она тиран, она капризна и, пусть в шутку, но требует от Магнуса избавиться от жены. Джемайме, чье библейское имя означает «голубь», остается место Белой Королевы. И дело не только в цвете; нужно вспомнить, как расстались Алиса и Белая Королева в лесу: «She looked at the Queen, who seemed to have suddenly wrapped herself up in wool. Alice rubbed her eyes, and looked again <...> **opposite to her was an old Sheep, sitting in an arm-chair knitting**...»[397].

В последнем акте мы видим Джемайму, невозмутимо рассуждающей об очередном политическом кризисе, за *вязанием*.

Если же отвлечься от мелких деталей, можно увидеть, что в «Тележке с яблоками» Шоу, помимо парадоксов, использует столь любимые Кэрроллом приемы из детских стихов. К примеру, перевертыши:

BOANERGES (*shortly, but a little taken aback*) Oh, good morning to you. They say that politeness is the punctuality of kings —

SEMPRONIUS. The other way about, Mr Boanerges. Punctuality is the politeness of kings; and King Magnus is a model in that respect...[398]

Словесные игры:

---

[395] Ibid. P. 257.
[396] Ibid. P. 237.
[397] *Carroll L.* Through the Looking-Glass // The Complete Works. London, CRW Publishing, 2010. P. 76.
[398] *Shaw B.* Plays. Pygmalion. The Apple Cart. СПб.: Anthology Publishers, 2008. P. 182.

PROTEUS. Is that agreed?

PLINY. }

CRASSUS. } Yes, yes, yes, 'greed 'greed 'greed.[399]

BALBUS. }

Фразы-«фабричные клейма»: «Once for all», «Singularly enough», «Order», которые можно сравнить с «Nohow» и «Contrariwise» Траляля и Труляля.

Еще один прием, характерный для детской поэзии, — говорящие имена. И, на наш взгляд, в пьесе, где за каждым именем стоит история (Лизистрата, Плиний, Красс и т.д.), не остается места случайности при выборе имени для дочери короля Магнуса — Алиса.

Таким образом, поэтика английского детского стиха, использованная в свое время Кэрроллом, позволила Шоу создать яркие карикатуры на представителей английского правящего класса и одновременно показать амбивалентность игрового характера их поведения.

В пользу неслучайности параллели между произведениями Кэрролла и Шоу говорит также тот факт, что драматург делал мимолетные отсылки к творчеству Кэрролла и в более ранних произведениях. Например, в пьесе «Поживем — увидим» (*You Never Can Tell*, 1897):

PHILIP. **You are old, Father William**; but you are the most considerate of men…[400]

Также это касается пьес «Вступление в брак» (*Getting Married*, 1908), где улыбка одного из персонажей сравнивается с улыбкой Чеширского кота, и «Аннаянска, большевистская императрица», где юная княжна цитирует песенку о Шалтае-Болтае: «We are so decayed, so out of date, so feeble, so wicked in our own despite, that we have come at last to will our own destruction.<…> All the king's horses and all the king's men cannot set up my father's throne again. If they could, you would

[399] Ibid. P. 201.

[400] *Shaw B.* You Never Can Tell // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. VI. P. 662.

have done it, would you not?»[401]. К тому же в разобранном нами выше очерке Шоу «Лучшие книги для детей» драматург в том числе говорит и об «Алисе…», хотя и оговаривается, что назвать эту книгу детской вряд ли будет справедливо.

Принимая во внимание все вышесказанное, мы склонны рассматривать произведения Кэрролла как еще один ключ к трактовке пьесы «Тележка с яблоками». Они не только умножают образные и смысловые уровни текста, но и позволяют по-новому взглянуть на концепцию властных отношений в пьесе, где кажущаяся абсурдность и инфантильность поведения персонажей оказывается хорошо просчитанной тактикой. Таким образом, анализ политической экстраваганцы Шоу в соотнесении со сказками Кэрролла открывает широкую перспективу для исследования логики инфантилизма как неотъемлемой части политической стратегии.

Роль музыки в определении жанрового своеобразия «Тележки с яблоками»

Среди произведений Шоу встречаются мелодрама, фантазия, хроника, так называемые проблемная пьеса и комедия идей, а также «romance» и «revolutionary romancelet» (условно переведем эти обозначения как «романтическая пьеса», «революционная романтическая пьеска»). И односложному обозначению пьес Шоу как комедии или драмы можно доверять не более, чем в случае с Чеховым. По этому поводу Г. Бар в статье для выпуска издания «Рецензии. Венский театр» (1901–1903), посвященного Шоу, писал: «В том, что касается пьес Шоу, мы всегда не уверены, к какой категории они принадлежат: фарсам, комедиям или драмам. <...> В самом деле, можно сказать, что прежде всего Шоу — поэт нашей неуверенности»[402].

А у А. Хендерсона можно найти следующее замечание: «Большинство его пьес заслуживает двойного наименования: траги-комедия, комедия-фарс, бурлеск-

[401] *Shaw B.* Annajanska, The Bolshevik Empress // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. V. P. 61.
[402] Цит.: *Henderson, A.* George Bernard Shaw. His Life and Works. A Critical Biography (Authorized). Cincinnati: Steward and Kidd, 1911. P. 424.

экстраваганца и тому подобное»[403]. Если принять такую точку зрения, то можно было бы обозначить рассматриваемую нами пьесу как «сказку-памфлет». Однако А. Г. Образцова считала, что «Тележка с яблоками» — это скорее «пьеса-конференция, пьеса-дискуссия. Точнее — это пьеса-заседание...»[404].

А. Брудный писал, что каждая пьеса Шоу представляет собой «огромный развернутый парадокс», а С. Кржижановский, продолжая его мысль, говорил о том, что название «Тележка с яблоками» может быть распространено на все пьесы драматурга: «Чем другим занимался парадоксалист Шоу, как не опрокидыванием тележек с яблоками? Яблоки его не совсем простые. Они, говоря стилем его же памфлетов, с того легендарного древа познания добра и зла, которое Шоу пытается оборвать дочиста»[405]. Таким образом, получалось, что название пьесы можно ассоциировать с самостоятельным жанром, универсальным для всего творчества Шоу.

И все же эндогенным жанровым определением «Тележки с яблоками» является «политическая экстраваганца». Экстраваганца — жанр французского происхождения, отличающийся свободой стиля и структуры; в нем можно было найти элементы бурлеска, пантомимы и пародии, сопровождающиеся песнями и танцами. Но в таком случае это комедийно-музыкальное представление мало чем отличалось бы от оперы-буфф, или балладной оперы (как назвали ее в Англии), получившей небывалую популярность после постановки «Оперы нищих»[406] в 1728 г. Принимая во внимание народно-песенные элементы и сатирический характер пьесы, М. Холройд подчеркивает: «“Тележка с яблоками” <...> это бурлеск парламентского правительства в виде оперы-буфф».[407]А разговор двух секретарей в начале Акта I Холройд даже сравнил с моцартианской увертюрой.

Все, казалось бы, говорит в пользу оперы-буфф, однако экстраваганца обладает одним существенным отличием, — чаще всего ее действие происходит в

---

[403] Ibid. P. 423
[404] *Образцова А. Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу. М.: Наука, 1965. С. 78.
[405] Там же. С. 78.
[406] Автором этой пьесы, сочетавшей в себе политическую сатиру с пародией на оперное искусство, был друг Дж. Свифта, драматург Дж. Гей. А спустя два века в том же 1928 году, когда Шоу создавал «Тележку с яблоками», Б. Брехт превратил «Оперу нищих» в «Трехгрошовую оперу».
[407] *Holroyd, M*. Bernard Shaw: The New Biography [Kindle Edition]. Head of Zeus, 2015.

волшебном мире духов[408]. И помимо того, что Оринтия, по выражению Магнуса, — «существо из сказочного мира», рассмотренные нами выше кэрроловские аллюзии не противоречат, но существенно обогащают жанровую палитру пьесы и служат дополнительным аргументом в пользу определения ее с позиций музыкального канона.

Трансформация образа Спящей красавицы в драмах Шоу

Следует отметить, что именно музыкальный театр в свое время стал проводником сказочных сюжетов и мотивов на сцену. Красочный облик выдуманных миров, фей и чудес изначально привлек внимание французских либреттистов и постановщиков, и на рубеже XVIII–XIX вв. произошло возрождение жанра феерии (la féerie)[409], появившегося еще во времена Екатерины Медичи. А в 1830-е годы Дж. Р. Планше перенес опыт подобных постановок на английскую сцену, где они получили название «волшебной экстраваганцы» («fairy extravaganza»). Среди историй, положенных в основу тех представлений были «Мальчик-с-пальчик», «Кот в сапогах», «Лесная лань», «Золушка», «Ослиная шкура» и многие другие. Однако в конце XIX в. особую актуальность приобрел образ Спящей красавицы.

В 1892 г. появилась пятиактная пьеса Г. Трарьё (Gabriel Trarieux**)** «Сон Спящей красавицы», в 1894 г. в парижском Театре Эвр состоялась премьера «Спящей красавицы в лесу» А. Батая и Р. д'Умьера в постановке О. Люнье-По, а в 1907 г. появилась одноименная феерия Ж. Ришпена и А. Каина[410]. Роль принца-поэта Ландри из пьесы 1907 г. исполняла Сара Бернар, и, как пишет С. Люсе, ее

---

[408] Подробнее о этом см.: *Planché J. R.* The Recollections and Reflections of J.R. Planché: A Professional Autobiography L.: Tinsley Brothers, 1872. V. II. P. 40-45.

[409] Само понятие феерия существовало уже в XVI в. и обозначало вид придворного балета (ballet de cour) во времена Екатерины Медичи. В конце XVIII – начале XIX вв. под влиянием сказок Ш. Перро, М.-К. д'Онуа и переводов «Тысячи и одной ночи» жанр получил вторую жизнь. Многие феерии служили живой иллюстрацией к этим сказкам и активно разрабатывали тему борьбы добра и зла, в связи с чем в начале 1800-х годов феерия была близка к мелодраме. Однако к концу века произошло размежевание: находясь в одном жанровом диапазоне, мелодрама и феерия представляли собой его полюса; первая была нацелена на то, чтобы заставить зрителей плакать, вторая — смеяться. Подробнее об этом см.: *P. Ginisty*, La Féerie, Paris: Michaud, 1910; *McCormick J*. Popular Theatres of Nineteenth-Century France, L.: Routledge, 1993.

[410] Тот же интерес к сказочному материалу обнаруживается в русском музыкальном театре: в 1890 г. состоялась премьера балета «Спящая красавица» (муз. П. И. Чайковского, либретто И. Всеволожского и М. Петипа); в 1892 г. Чайковский пишет музыку для балета «Щелкунчик» (либретто М. Петипа).

игра раскрыла знакомую сказочную коллизию с точки зрения сложных взаимоотношений поэта и его музы. Раскрыть диалектику этих взаимоотношений помимо сюжетного ряда самой сказки (крестины, укол веретеном, погружение принцессы в сон, возвращение принца, испытания на пути к заколдованному замку, поцелуй, пробуждение) был призван целый фейерверк литературных и культурных аллюзий. Здесь были и отсылки к поэтике чудесного у Шекспира и Банвиля, и дань романтической лирике и аллегорической драме, и реминисценции из опер Вагнера «Зигфрид» и «Парсифаль» (мотив квеста, который принц совершает в поисках не только возлюбленной, но и самого себя)[411].

Однако помимо яркой образности и богатого аллюзивного ряда «Спящая красавица» обладала еще одним достоинством. На общем фоне эскапистского влечения к волшебным иллюзиям, служившим способом отвлечься от пессимистических настроений *fin-de-siècle*, образ прекрасной девы, погруженной в зачарованный сон, стал метафорой состояния всей европейской цивилизации рубежа веков. Служа иллюстрацией пограничного состояния между сном и явью, «Спящая красавица» имплицитно ставила проблему выбора между ними.

Концепция сна как проклятия была пересмотрена поэтами-символистами. Забытье стало восприниматься ими как спасение, в то время как пробуждение стало синонимом «трудного открытия негостеприимной, враждебной реальности»[412]. Спящая красавица рубежа веков была не готова принять стремительно меняющийся и пугающий реальный мир, а потому испытывала ностальгию по сну, который из изгнания превратился для нее в убежище.

Яркую иллюстрацию этой поэтической концепции и очевидную критику соответствовавших ей умонастроений в европейском обществе Шоу представил в пьесе «Дом, где разбиваются сердца» (*Heartbreak House,* 1913–1917, пост. 1920). Драма, была определена самим Шоу как «фантазия» («fantasia») — снова термин из области музыки, обозначающий свободно льющуюся импровизацию, не

[411] Подробнее об этом см.: *Lucet S.* Les Belles rendormies: Féeries fin-de-siècle // Féeries, 2015. V. 12. P. 131–153.
[412] *Lucet S.* Les Belles rendormies: Féeries fin-de-siècle // Féeries, 2015. V. 12. P. 131–153. Цит.: Féeries [Электронный ресурс]: https://journals.openedition.org/feeries/974

ограниченную жестким сводом правил. Свобода фантазии как нельзя лучше соответствовала мотиву сна, где нет места действительности и где все возможно.

Вводная ремарка к Акту I сразу задает двойную перспективу действия на грани грезы и реальности. В оконном проеме дома капитана Шотовера мы видим юную Элли Дан, томящуюся ожиданием, когда явится хоть кто-нибудь, чтобы засвидетельствовать ее присутствие. Однако никто не приходит, и, переместившись в кресло, Элли засыпает за чтением Шекспира. Таким образом, все, что происходит в пьесе далее, зритель может воспринимать как не более чем сновидение девушки, которая, подобно сказочной принцессе, все еще ждет судьбоносной встречи.

Сам сюжет пьесы и группа персонажей напоминают сказку. Так, помимо мечтательной и невинной Элли под крышей фантасмагорического дома-корабля, плывущего среди туманных волн графства Сассекс, оказывается богач Альфред Менген. Этот «Наполеон промышленности» имеет власть над ее отцом и претендует на руку юной красавицы, но у него есть соперник – некий Марк Дарнли — виконт, потомок древнего французского рода, еще младенцем найденный в старинном ларце среди роз. На борту корабля оказываются также сестры Ариадна и Гесиона — две чаровницы, в чьей красоте и характере, подобно девам Клингсоровых садов, есть нечто дьявольское. Про их отца, капитана Шотовера, ходят легенды, будто этот «сверхъестественный старец» («super-natural old man») «на Занзибаре продался черту, может достать воду из-под земли, знает, где лежит золото, может взорвать патрон у тебя в кармане одним взглядом и видит правду, скрытую в сердце человека»[413]. В определенном смысле здесь есть доля истины, ведь Шотовер — изобретатель, а значит, маг нового времени, в ведении которого находятся области, не доступные простым людям.

Сама атмосфера дома Шотовера исполнена странного очарования: время здесь, как в сказке, будто застыло. Возвращаясь после многолетнего отсутствия, Ариадна восклицает: «Oh, this house, this house! **I come back to it after twenty-**

[413] *Шоу Б.* «Дом, где разбиваются сердца» // Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1980. Т. 4. С. 566.

three years; and it is just the same: the luggage lying on the steps, the servants spoilt and impossible, nobody at home to receive anybody, no regular meals, nobody ever hungry because they are always gnawing bread and butter or munching apples, and, **what is worse, the same disorder in ideas, in talk, in feeling...**»[414].

Именно этот беспорядок в чувствах и мыслях подрывает изнутри стройную систему сказочных образов, помогает Шоу «развенчать» каждое из клише. Оказывается, что «душечка» Элли не так уж невинна: когда она разочарована или обижена, Элли не стесняется в выражениях; называя Гесиону ведьмой («witch»), она сама проявляет «колдовские» способности, погружая Менгена в гипнотический сон. Быстро разочаровавшись в первой влюбленности, она от романтического мировоззрения переходит к цинизму и остается неспособной познать истинное счастье. Ее бедный, застенчивый отец на самом деле вертит богачом-бизнесменом как хочет, а сам Менген из отвратительного бездушного воротилы превращается в простодушного и почти беззащитного «крошку Альфа».

Прекрасный виконт Дарнли, чьи волшебные истории очаровывают Элли, оказывается самозванцем и, более того, мужем Гесионы, Гектором Хэшебаем. Гектор — герой без призвания: он упивается изобретением подвигов в несуществующих мирах, населенных пиратами, бедуинами и мушкетерами, в то время как его подлинно достойные деяния (спасение жизни леюдей, отмеченное медалями принца Альберта) погребены в пыльной шкатулке среди театрального реквизита. Окно третьего этажа для этого спасителя — не вход в место заточения красавицы, ждущей освобождения, но трамплин, который он использует, чтобы пощекотать себе нервы в попытке доказать самому себе, что он не трус.

Таким образом, прекрасный принц оказывается вымыслом, а любовь к нему Элли — пустышкой, еще одной грезой пьесы. Однако дело не только в том, что Гектор, чей мифический прототип был подлинным воином без страха и упрека, не способен жить согласно своему предназначению; такое же бессилие перед судьбой проявляют и сестры Шотовер. Троянская принцесса Гесиона, спасенная

[414] *Shaw B.* The Heartbreak House // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. I. P. 495.

Гераклом от морского чудища, здесь сама стремится спасти Элли от «когтей зверя» («beast's claws»); вот только «босс Менген» на деле оказывается самым безобидным персонажем пьесы. Гесионой также звалась некогда и прекрасная нимфа-океанида, но в «Доме…» она превратилась в «сирену» с фальшивыми волосами. Ариадна — спасительница Тесея, вручившая ему меч и путеводную нить для победы над минотавром, теперь сама из клубка плетет паутину, в которую попадают мужчины, не способные устоять перед ее чарами. Мифическая девушка, влюбившаяся в Тесея с первого взгляда и оставшаяся с разбитым сердцем после его побега, теперь превратилась в женщину, которая сомневается, есть ли у нее сердце в принципе.

ELLIE. What on earth do you mean?

CAPTAIN SHOTOVER (*advancing to the table*). She means that her heart will not break. She has been longing all her life for someone to break it. At last she has become afraid she has none to break.[415]

Эхо прошлого настигает всех героев пьесы, а столкновения этих эхо рождают своего рода эффект рассеивания. Так, почтенный «солдат свободы» Мадзини и вор-оборванец Билли Дан носят одну фамилию, отчего капитан Шотовер постоянно путает одного с другим; забывает он также и то, как выглядит его дочь Ариадна: помня ее еще девушкой, двадцать три года спустя он отказывается верить, что перед ним стоит тот же человек. Сама Ариадна, выйдя замуж за Гастингса Этеруорда, невольно оказывается объектом страстной любви его брата Рэнделла, в то время как Элли Дан, предлагая свою любовь намеренно сначала молодому и полному сил Гектору, а затем старому и впадающему в детство Шотоверу, сталкивается с фактом, что они оба женаты.

Капитан Шотовер, являясь, пожалуй, самым положительным персонажем пьесы, направляет свою магическую мудрость не только на достижение седьмой степени самосозерцания, но и на не столь мирный проект:

LADY UTTEWORD. <…> What is the dynamite for?

---

[415] Ibid. P. 562.

HECTOR. To blow up the human race if it goes too far. He is trying to discover a psychic ray that will explode all the explosive at the well of a Mahatma[416].

По мере развития действия удивительный и по-своему уютный дом Шотовера постепенно превращается в «дворец злых чар» («palace of evil enchantment»)[417]. Попадая в это околдованное пространство, никто уже не может вести себя в соответствии с принятыми нормами.

MANGAN (*exasperated*). The very burglars can't behave **naturally** in this house[418].

Укрывая своих героев от бурь внешнего мира, дом-корабль заставляет их тем сильнее переживать бури душевные: вызывая друг друга на откровенность, обитатели «Дома, где разбиваются сердца» начинают испытывать непреодолимую потребность выговориться, излить друг другу душу порой в самых непривлекательных и шокирующих проявлениях. Саморазоблачение путем нарушения светского этикета является внешним механизмом, помогающим драматургу раскрыть *противоестественность* самого принципа существования этих людей: так и не научившись жить, они совершенствуются в искусстве *ars morendi*. Считая, что изучили жизнь в совершенстве на основании любимых романов и стихов, они беззащитны перед жестокой реальностью, явившейся им в виде войны, и вместо того, чтобы бороться, они предпочитают сдаться. Символической кульминацией данного процесса становится финальная сцена пьесы, когда герои приветствуют очередной вражеский налет, предвкушая, что одна из бомб попадет в дом и прекратит их существование, однако метафорически последовательный отказ от жизни выражен именно в мотиве сна.

Будучи введен еще в начале пьесы, сон активно вторгается в пространство действия на протяжении всех трёх актов. Элли погружает в сонное оцепенение Менгена («Hush. Go to sleep. Do you hear? You are to go to sleep, go to sleep, go to

[416] Ibid. P. 525.
[417] Ibid. P. 457.
[418] Ibid. P. 556.

sleep; be quiet, deeply deeply quiet; sleep, sleep, sleep, sleep, sleep»[419].), Гектор грезит наяву, представляя, будто спасает даму из рук разбойников (пантомима в конце Акта I); отсылка ко сну содержится уже в его фамилии: «Hush-a-bye» — это междометие, призванное успокоить ребенка и отправить его ко сну. Именно как с ребенком поступает с неугомонным Рэнделлом Ариадна:

LADY UTTERWORD. It's quite simple. When the children got nerves and were naughty, I smacked them just enough to give them a good cry and a healthy nervous shock. They went to sleep and were quite good afterwards. Well, I can't smack Randall: he is too big; so when he gets nerves and is naughty, I just rag him till he cries. He will be all right now. **Look: he is half asleep already** (*which is quite true*).

<…>

RANDALL (*feebly*). <…> **I'm really very sleepy. Say good-night to Mrs Hushabye for me, will you, like a good chap. Good-night. (***He hurries out*)[420].

И так же безапелляционно отсылает спать Маздини капитан Шотовер:

MAZZINI (*rising*). How distressing! Can I do anything, I wonder?

CAPTAIN SHOTOVER (*promptly taking his chair and setting to work at the drawing-board*). No. Go to bed. Good-night.

MAZZINI (*bewildered*). Oh! Perhaps you are right.

ELLIE. Good-night, dearest. (*She kisses him*).

MAZZINI. Good-night, love.[421]

Наконец, в начале Акта III мы видим самого капитана Шотовера и Элли спящими на скамейке в саду. И только к концу пьесы становится очевидна природа этого явления:

CAPTAIN SHOTOVER. <…> when you are old: very very old, like me, the dreams come by themselves. You don't know how terrible that is: you are young: you

[419] *Shaw B.* The Heartbreak House // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. I. P. 536–537.
[420] Ibid. P. 575.
[421] Ibid. P. 562.

sleep at night only, and sleep soundly. But later on you will sleep in the afternoon. **Later** still you will sleep even in the morning; and **you will awake tired, tired of life. You will never be free from dozing and dreams**; the dreams will steal upon your work every ten minutes unless you can awaken yourself with rum. <…>

ELLIE. You shall not drink. Dream. I like you to dream. **You must never be in the real world when we talk together**.[422]

Шотовер еще принадлежит поколению, для которого сон разума и чувств был проклятьем; он стар и слаб, память все чаще подводит его, а утрата воспоминаний граничит с потерей идентичности. Недаром капитан признается: «I can't remember what I really am»[423]. Пока он еще помнит, каково это — отстоять восемнадцать часов на капитанском мостике во время тайфуна, он может бороться, и для него счастье «уступать и грезить, вместо того чтобы сопротивляться и действовать» — будет «сладостью гниющего плода»[424]. Но и он в финале погрузится в забытье. Для Элли же, разочаровавшейся в любви и людях еще прежде, чем она успела вступить в борьбу за жизнь («I used to dread losing my dreams and having to fight and do things. But that is all over for me: my dreams are dashed to pieces…[425]»), счастья больше нет. Есть только покой, к которому она стремится. Но этот покой обманчив: изгнание в мир снов и духов, который Элли предпочитает столкновению с тем «дивным новым миром», который открыл ей XX век, — это не легкая летняя греза в духе Шекспира, но тяжелая летаргия, ведущая к смерти. Содержащиеся в пьесе отсылки к трагической гибели «Титаника» в 1912 г.[426] делают эту мысль еще более очевидной. Образы обитателей Дома, где разбиваются сердца, постепенно тают, становясь

[422] Ibid. P. 568.
[423] Ibid. P. 568.
[424] *Шоу Б.* «Дом, где разбиваются сердца» // Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1980. Т. 4. С. 575.
[425] *Shaw B.* The Heartbreak House // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. I. P. 568.
[426] Подробнее об этом см. нашу статью: *Скальная Ю.А.* Новаторство межвоенных пьес Б. Шоу: Фотография как идейный источник сценического эксперимента // Вестник Московского ун-та. Серия 9: Филология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2016. № 5. С. 174–184.

призраками, а сам дом-корабль из последнего убежища превращается в последнее пристанище.

Пьеса «Горько, но правда»

Для Шоу сон никогда не был спасением. Та «лень», «поверхностность» и склонность пасовать перед жизнью, которые драматург наблюдал в реакции английского общества на события Первой мировой войны, оказывается, по его мнению, проклятием еще более ужасным, нежели заклятие злой ведьмы. Позицией, которую драматург отстаивал как в личной, так и в профессиональной жизни, была деятельная борьба за усовершенствование себя и мира вокруг (недаром герой одной из последних пьес Шоу объявляет отцу, что хочет стать «совершенствователем человечества»[427]). Поэтому, представив коллективный образ нации на обломках послевоенного мира как Спящую красавицу, добровольно отрекающуюся от собственной витальности и отдающей себя в объятия забытья, он лишил ее романтического ореола и в дальнейших произведениях противопоставил ей героев, сражающихся за свободу против костных предрассудков, за созидание нового мира против деструктивного безволия («Назад к Мафусаилу», «Святая Иоанна»).

И поэтому, когда спустя десять лет в пьесе «Горько, но правда» (*Too True to be Good*, 1931) драматург вернулся к поэтике сказки в духе Ш. Перро, свою новую Спящую красавицу он из пассивной девы в беде (damsel in distress) превратил пробудившуюся ото сна *богатыршу* Мопс.

Девица, всю жизнь находившаяся под гнетом чрезмерной заботы матери, была абсолютно уверена в том, что больна, хрупка, неспособна справиться с жизнью самостоятельно. В начале пьесы мы видим ее лежащей под грудой перин и одеял, избегающей солнечного света и сквозняков в комнате, куда еле поступает воздух. Однако появление двух воров Попси и Цыпки заставляет ее встать на защиту собственности (драгоценного жемчуга), и она проявляет нечеловеческую

[427] Юний из пьесы «Миллиарды Байанта» (*Buoyant Billions*, 1948).

мощь, когда опрокидывает Попси ударом в солнечное сплетение, а Цыпку отбрасывает в другой конец комнаты.

Метаморфоза образа впрямую обыгрывается в тексте пьесы. Воспользовавшись временной передышкой, пока Мопс, утомленная столь неожиданно бурной активностью, падает без чувств на кровать, Попси отпускает следующее замечание:

THE BURGLAR (*coming to the bedside*) By the way, **she is hardly a success as The Sleeping Beauty.** She has a wretched complexion; and her breath is not precisely ambrosial. But if we can turn her out to grass she may put up some good looks. And if her punch is anything like her kick she will be an invaluable bodyguard for us two weaklings — if I can persuade her to join us.[428]

Таким образом, весь сказочный канон оказывается перевернут с ног на голову: юная дева не блистает красотой; ее болезненное состояние не результат колдовского проклятия, а печальное следствие избыточной родительской любви; герой, пришедший в ее покои в самую последнюю очередь преследовал цель разбудить её (Попси: «Damn it, she’s awake. Didnt you give her a sleeping draught?»[429]), так как основной его задачей было ограбление; но не только цели его были неблагородны, — он еще и оказался не в состоянии дать девушке физический отпор. Вместо того, чтобы служить защитником Мопс, Попси, чье настоящее имя Обри Бэгот, сам берет ее себе в телохранители.

Богатырша

С одной стороны, образ девы-воительницы действительно отсылает к героине скандинавских легенд Брунгильде, особенно хорошо знакомой Шоу и его современникам благодаря четырехчастной эпической опере Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». По оригинальной легенде Один уколол ее шипом сна, и обрек на

[428] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. P. 649.
[429] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. P. 646.

поражение в дальнейших битвах и замужество. Вагнеровское влияние на творчество Шоу бесспорно: оно не раз подчеркивалось не только исследователями его творчества, но и самим драматургом. И в предисловии к «Дому, где разбиваются сердца», Шоу сравнивал собственную позицию драматурга с непоколебимым стремлением Брунгильды оставаться верной себе: «…the art of the dramatic poet knows no patriotism; recognizes no obligation but truth to natural history; cares not whether Germany or England perish; is ready to cry with Brynhild, “Lass’uns verderben, lachend zu grunde geh’n” [Пусть мы падем и, смеясь, погибнем] sooner than deceive or be deceived…»[430].

С другой стороны, мотив болезни, исцеления двумя «пилигримами» (тема «Пути паломника» Дж. Беньяна активно разрабатывается Шоу в Акте II) и обретение нечеловеческой силы наводит на другую параллель — с героем русских былин Ильей Муромцем. Безусловно, эта параллель неожиданна, но если принять во внимание ряд обстоятельств, то, назвать её полностью безосновательной нельзя. Так, Н. Кершоу Чедвик, британский филолог-медиевист, в 1932 г. выпустила основательный труд «Русская эпическая поэзия», посвященный русским былинам, их анализу и истории знакомства с ними европейских читателей. Во введении исследовательница указывает, что часть русских былин была известна в Англии еще с XVII в. благодаря Р. Джеймсу, посетившему Россию в 1619 г. с английскими купцами. Помимо французских и немецких переводных сборников XIX в., а также изданных на рубеже XIX–XX веков антологий русской/славянской литературы и работ, носивших чисто научный характер, в Англии были опубликованы три переведенных собрания русских былин. В 1886 г. в Лондоне были изданы «Эпические песни Руси» И. Ф. Хэпгуд (I. F. Hapgood, *Epic Songs of Russia*; переизд. 1915). Также в 1915 г. вышла предназначенная для детей иллюстрированная «Книга былин. Сказания о героях Руси» М. Ч. Харрисон (M. C. Harrison, *Byliny Book, Hero Tales of Russia*); в ней были собраны былины о четырех богатырях: Вольге, Микуле, Святогоре и Илье

[430] *Shaw B.* The Heartbreak House // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. I. P. 487.

Муромце, причем историям с участием Ильи были посвящены две трети издания. Наконец, в 1921 г. в Лондоне вышел труд Л. А. Магнуса «Героические баллады России/Руси» (L. A. Magnus, *The Heroic Ballads of Russia*)[431], где Илья Муромец замыкал семерку старших богатырей, а помимо корпуса былинных текстов содержались также заметки по истории и поэтике[432].

Получается, что содержание былины об Илье из Мурома было хорошо знакомо английской публике. Без тщательного изучения дневников Шоу, к полному объему которых у нас, к сожалению, нет доступа, нельзя однозначно утверждать, что Шоу читал один из указанных выше трудов, однако, учитывая общую волну интереса к мировому фольклору, личную любовь Шоу к разного рода сказкам и легендам, а также его интерес к России не только в сфере политики, но и в сфере культуры, драматург вполне мог знать содержание былины хотя бы косвенно. Дополнительным аргументом в пользу этого предположения может служить факт, что пьеса была написана Шоу в 1931 г. буквально накануне поездки в СССР, после чего Шоу вносил в нее коррективы и дорабатывал текст вплоть до 1932 г. Так что вполне возможно, что этот образ также оказал влияние на изображение Мопс — этой новой Миранды «потерянного поколения».

Диптих

Данная пьеса представляет собой своеобразный диптих с пьесой «Домом, где разбиваются сердца» не просто на уровне трансформации образа центральной героини, но и на уровне структуры, а также трактовки философских проблем. Если в первой послевоенной пьесе Шоу дом-корабль служит центром притяжения действия и дает приют всем персонажам — от вора до миллиардера, позволяя им укрыться от тревог внешнего мира, то в «Горько, но правда» эскапизм приобретает физический характер и отправной точкой служит как раз стремление

---

[431] Подробнее об этом см.: *Chadwick N. Kershaw*. Russian Heroic Poetry. Cambridge: Cambridge UP, 2014. P. 8–9.

[432] Что же касается русской фольклорно-сказочной традиции в целом, широкий доступ к ней английскому читателю открыл У. Р. Ш. Рэлстон, опубликовав в 1873 г. сборник «Русских народных сказок» с посвящением А. Афанасьеву (W. R. C. Ralston, *Russian Folk-Tales*).

Мопс вырваться из родного дома. К концу Акта III все действующие лица пьесы, включая мать Мопс и отца Обри, оказываются на далеких берегах, и приходят к выводу, что единственное, что им остается, — вернуться на родину. Таким образом, с идейной точки зрения, композиция драмы замыкается в кольцо (побег — возвращение); кольцевую организацию композиции мы видим и в «Доме, где разбиваются сердца», где связующим звеном выступает сон. Однако сама диалектика соотношения сна-иллюзии и реальности в пьесах противоположна.

Если герои «Дома…» принимали свои и чужие фантазии за настоящую жизнь, один за другим погружаясь в забытье, то в «Горько, но правда» все герои постепенно освобождаются от иллюзий, как относительно себя, так и в отношении других: Мопс обнаруживает, что она не больна, но полна жизненных сил; рядовой по фамилии Слаб (Meek) оказывается бывалым полковником Александром-Наполеоном-Троцким, который вместо полковника Толбойса выигрывает бой с местным населением при помощи хлопушек; в то же время, самому Толбойсу больше по вкусу заниматься живописью, а не войной; Цыпка, разбойница с ветреным сердцем, внезапно понимает, что готова остепениться и вступить в брак, так как это еще большее приключение, чем все, что она пережила; отец Обри, ярый противник религии и рационалист, разочаровывается в науке и к своему ужасу узнает, что его сын стал священником и вором; сам же Обри имеет возможность убедиться, что его отец-атеист оказывается более вдохновенным проповедником, чем он сам (хоть Бэгот-старший и позиционирует себя как вестника Апокалипсиса, в то время как Обри считает себя «новым Еклесиастом»). Однако самой впечатляющей сценой раз-очарования является трансформация миссис Мопли.

Мать Мопс после удара зонтиком по голове понимает, что всю жизнь воспитывала детей неправильно и, таким образом, загубила их:

MRS MOPPLY. <…> **Why did they tell me that children couldn’t live without medicine and three meat meals a day? Do you know that I have killed two of my children because they told me that? My own children!** Murdered them, just!

THE ELDER. Medea! Medea!

MRS MOPPLY. It isn't an idea: it's the truth**. I will never believe anything again as long as I live**. <…> **But now what am I to do? How am I to behave in a world that's just the opposite of everything I was told about it?**[433]

Этим вопросом задавалось все поколение, пережившее Первую мировую войну. Все прежние ориентиры: наука, религия, культура, мораль, принципы поведения, которыми регулировалось общество, — оказались сметены:

THE ELDER (*rising impulsively*) Determinism is gone, shattered, buried with a thousand dead religions, evaporated with the clouds of a million forgotten winters. The science I pinned my faith to is bankrupt: its tales were more foolish than all the miracles of the priests, its cruelties more horrible than all the atrocities of the Inquisition. Its spread of enlightenment has been a spread of cancer: its counsels that were to have established the millennium have led straight to European suicide….[434]

…и перед глазами открылась пропасть, о которой не устает повторять отец Обри. Человечество оказалось в состоянии свободного падения, и эта пропасть была уже не кроличьей норой, в которую провалилась Алиса Л. Кэрролла, но приобрела вид черной дыры[435]. Что еще хуже, те же бездонная пустота и мрак проступили внутри самого человека.

Эта проблематика была заложена уже в фундаменте «Дома, где разбиваются сердца», но вербальное выражение получила лишь во внезапной яростной реплике Менгена, реакции на «душевный эксгибиционизм»[436] обитателей Дома:

---

[433] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. — P. 714.

[434] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. — P. 700.

[435] Хотя термин «черная дыра» предложен американским физиком Дж. А. Уилером в 1967 г., идея, соответствующая самому явлению, существовала еще с XVIII в. и была вновь вызвана к жизни появлением общей теории относительности (1915–1916) А. Эйнштейна. На наш взгляд, не будет ошибкой употребить его в контексте анализа пьесы Шоу. Тем более, что Шоу интересовался научными открытиями своего времени, и страстный монолог Обри-старшего служит тому ярким доказательством: «The orbit of the electron obeys no law: it chooses one path and rejects another: it is as capricious as the planet Mercury, who wanders from his road to warm his hands at the sun. All is caprice: the calculable world has become incalculable…». Именно расчет так называемой «прецессии перигелия Меркурия» привел А. Эйнштейна к созданию общей теории относительности.

[436] Комментарий к пьесе «Горько, но правда» // *Шоу Б.* Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1980. Т. 5. — С. 718.

MANGAN. Shame! What shame is there in this house? Let's all strip stark naked. We may as well do the thing thoroughly when we're about it. We've stripped ourselves morally naked: well, let us strip ourselves physically naked as well, and see how we like it.[437]

Хотя это предложение воспринимается другими обитателями Дома как временное помешательство, это последнее отрезвляющее воззвание к безумцам, которые отказались не только от порядочности, отличающей жизнь человека в цивилизованном обществе, но готовы отречься от жизни как таковой во имя самосовершенствования в искусстве умирания. А. М. Гиббс провел аналогию между сценой, где Менген начинает стаскивать с себя одежду, с аналогичным эпизодом в «Короле Лире» Шекспира[438], но сила воздействия этого эпизода не только в его созвучии шекспировскому канону высокой трагедии, но и в том, что здесь сконцентрирована основная идея пьесы: обнаженность тела ничего не значит по сравнению с обнаженностью сердца, если только, по логике Шоу, оно имеется. Чего именно нужно стыдиться, так это внутренней пустоты, настаивает драматург.

В «Горько, но правда» эта мысль получает развитие в финальном монологе Обри:

AUBREY (*continuing*) <…> what storyteller, however reckless a liar, would dare to invent figures so improbable as men and women with their minds stripped naked? Naked bodies no longer shock us <…> You may even throw away the outer garments of your souls: the manners, the morals, the decencies. <…> But how are we to bear this dreadful new nakedness: the nakedness of the souls <…> Our souls go in rags now; and the young are spying through the holes and getting glimpses of the reality that was hidden. And they are not horrified: they exult in having found us out <…> But when

[437] *Shaw B.* The Heartbreak House // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. I. — P. 584.
[438] Подробнее об этом см.: *Gibbs A. M. Heartbreak House*: Chamber of Echoes // *Bertolini J.A.* The Playwrighting Self of Bernard Shaw. Carbondale (Il.): Southern Illinois UP, 1991. — P. 113–132.

they have stripped themselves and us utterly naked, will they be able to bear the spectacle?[439]

Война выжгла прекрасные сады идеалов и волшебных иллюзий, не оставила ничего кроме бесплодной земли, которая «до сих пор вспухает от мертвых тел победителей»[440]. Недаром Обри-старший называет миссис Мопли Медеей — в ее фигуре, пусть и пародийно, на мгновение воплощается вся Англия, из благородных патриотических побуждений отправлявшая своих «первенцев» на бойню, где невинные убивали невинных. Как и в исторических пьесах, в «Доме, где разбиваются сердца» Шоу указывал на печальный факт, что тех «казней египетских», что обрушились на человечество в 1914–1918 гг., можно было бы избежать, если бы человечество умело учиться на своих ошибках: «Nature gave us a very long credit; and we abused it to the utmost. But when she struck at last she struck with a vengeance. For four years she [Nature] smote our firstborn and heaped on us plagues of which Egypt never dreamed. **They were all as preventable as the great Plague of London, and came solely because they had not been prevented.** They were not undone by winning the war»[441].

Однако человечество не вняло ни гласу Природы, взывавшей к их совести, ни гласу истории, взывавшей к их разуму, ни гласу драматурга, взывавшего к их разбитым сердцам. Более того, психология и образ жизни, сформировавшиеся у военного поколения в 1910-х годах, были усвоены ими настолько крепко, что и в 1930-е те, кому повезло выжить, отдавались самому низкому и безумному разгулу («eating cocaine and drinking cocktails»[442]), оправдывая себя лозунгом, что каждый день нужно проживать, будто он последний. Поэтому драматург вновь вернулся к этой теме пятнадцать лет спустя.

---

[439] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. P. 718.

[440] *Шоу Б.* Предисловие к пьесе «Дом, где разбиваются сердца» // Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1980. Т. 4. С. 467.

[441] *Shaw B.* The Heartbreak House // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. I. P. 454.

[442] Цитата из записи Шоу в «Книге Малвернского фестиваля» (Malvern Festival Book) от 1932. Приводится по изд.: Shaw on Theatre / Ed.by E. J. West. N.Y.: Hill & Wang, 1959. P. 217.

Пьеса не была принята критиками и этим оправдала свое название: слишком правдив был портрет душ ее героев. В Англии ее заклеймили как «сплошное надувательство»[443]. В Польше после первых постановок пьеса «Горько, но правда» на время оказалась под запретом, а цензор, пропустивший ее на сцену, был лишен должности; позже спектакли возобновились, но с большими купюрами Акта III. Американские же театральные обозреватели, увидевшие пьесу первыми, приняли Обри (вора-проповедника) за резонера, выражающего идеи самого Шоу и поспешили объявить о разочарованности драматурга в мире, а также его отречении от былых надежд и низвержении прежних утопий. И все в один голос твердили о том, что пьеса слабая, а драматург, указывая на проблемы, не дает себе труда указать возможные пути их разрешения. Все эти оценки привели драматурга в крайнее раздражение, о чем он не преминул заявить публично: «…позвольте мне поспешить заверить их [критиков], что я ни от чего не отрекался, <…> и ничего не низвергал, а также что чрезвычайно практичные и весьма точные средства [от указанного недуга], включающие политическую реконституцию, правдоподобную и научно обоснованную религию, а также удовлетворительную экономическую схему, под силу обнаружить любому человеку <…>, кто озаботится тем, чтобы привести свои знания на современный уровень, удалившись в Храм Изучения и Размышления и внимательно прочитав мои работы от начала и до конца»[444].

Единственно возможный ответ на вопрос пьесы, что делать («what am I to do?»[445]) и куда бежать («“Flee from the wrath to come.” But where are they to flee to?»[446]) дает Мопс:

THE ELDER. Lost souls, all of us.

THE PATIENT. No: only lost dogs. Cheer up, old man: the lost dogs always find their way home… [447]

---

[443] The Manchester Guardian, 1932, 18 Oct. P. 11.
[444] Цитата из записи Шоу в «Книге Малвернского фестиваля» (Malvern Festival Book) от 1932. Приводится по изд.: Shaw on Theatre / Ed.by E. J. West. N.Y.: Hill & Wang, 1959. — P. 217.
[445] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. P. 714.
[446] Ibid. P. 692.

Возвращение домой здесь, разумеется, следует воспринимать не только как отплытие к родным берегам, но и возвращение к тому принципу существования, который присущ человеку по его природе. Важно при этом отличать его от образа жизни, который вели Англия и Европа до войны: возврат к последнему был принципиально невозможен (это наглядно продемонстрировали как романы писателей «потерянного поколения», так и драматургия экспрессионизма). О жизни в соответствии с природным инстинктом говорит уже Дик Данджен в пьесе Шоу «Ученик дьявола»: «I have been brought up standing by the law of my own nature; and I may not go against it, gallows or no gallows»[448]. Пусть Ричард оправдывает этим свое решение добровольно идти на виселицу, но в основании его поступка лежит не эгоистичное и безрассудное стремление к смерти, а желание сохранить жизнь другому человеку, что кардинально отличает его от тех же героев «Дома, где разбиваются сердца». Если последних завораживает созерцание собственного умирания, то Дика воодушевляет идея продолжения жизни, когда его собственная будет кончена. Для Шоу важно, чтобы его герои и его аудитория смогли вернуть естественную жажду жизни — природную витальность. Именно поэтому он вводит здесь животную метафору.

Другим недостатком, в глазах критиков, было отсутствие в пьесе структуры. А. Браун писал, что в «Горько, но правда» «отсутствует то тематическое единство, та легко доступная пониманию направленность сатиры, которыми отличалась ее предшественница [пьеса «Тележка с яблоками»]»[449]. Корреспондент «Манчестер Гардиан» Дж. Хатчинс заявил, что сюжет «невероятно, неправдоподобно жидок даже для Шоу»[450], а коллега Шоу драматург преп. Дж. Ирвин отметил «безразличие к форме», и «бессвязность»[451].

---

[447] Ibid. P. 706.
[448] *Shaw B.* The Devil's Disciple // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. III. P. 322.
[449] *Brown I.* The new Shaw Play // Manchester Guardian, 1932, 8 Aug. — P. 9. Русский перевод цитаты приводится по Комментариям к пьесе в изд.: *Шоу Б.* Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1980. Т. 5. С. 721.
[450] *Hutchens J.* End of a season. Broadway in review // Theatre Arts Monthly, 1932. № 6. P. 438.
[451] *Ervine St. J.* Bernard Shaw: Life, Work and Friends. L.: Hale, 1956. P. 526.

В то же время сам Шоу подчеркивал интенциональность подобного построения пьесы и указывал, что развитие действия от фарса к иронически-серьезной дискуссии и циклу проповедей отвечало как его собственным художественным задачам, так и принципам зрительской рецепции: «I know my business as a playwright too well to fall into the common mistake of believing that because it is pleasant to be kept laughing for an hour, it must be trebly pleasant to be kept laughing for three hours. When people have laughed for an hour, they want to be serio-comically entertained for the next hour; and when that is over they are so tired of not being wholly serious that they can bear nothing but a torrent of sermons.

My play is arranged accordingly»[452].

Ошибкой современной Шоу критики и последующих комментаторов, на наш взгляд, стало рассмотрение поздних пьесы Шоу как неких «вещей в себе», существующих вне логики общего развития его творчества (на это указывает и сам драматург). Сравнительный анализ пьес 1930-х—1940-х гг. проводился ими по параметру «лучше/хуже», и ранние пьесы с их набором тем и приемов брались за эталон. Вполне естественно, что, не найдя прежний инструментарий драматурга в новых драмах (или не узнав его в видоизмененном качестве), критики клеймили ту же пьесу «Горько, но правда» как «надувательство». Практически не наблюдалось попыток оценить позднее творчество как качественно и методологически новый этап, причем этап, обусловленный общей логикой эволюции Шоу как драматурга. Усталость, которую приписывали Шоу в 1930-х годах, была, скорее, усталостью заигрывать с публикой по знакомым ей правилам. Вне привычной парадигмы восприятия его пьес аудитория Шоу оказалась дезориентирована, испытала растерянность, раздражение, подобно самим героям пьесы, переставшим понимать правила, по которым ведется игра в жизнь.

Объяснением ложному впечатлению бессвязности служит то, что пьеса на самом деле представляет собой коллаж, по уровню сочетания элементов близкий,

[452] Цитата из записи Шоу в «Книге Малвернского фестиваля» (Malvern Festival Book) от 1932. Приводится по изд.: Shaw on Theatre / Ed.by E. J. West. N.Y.: Hill & Wang, 1959. P. 217.

как нам видится, к поэтике постмодернизма. В «Горько, но правда» эхом отдаются мысли и образы многих других пьес как самого Шоу, так и его предшественников и современников. Например, здесь вновь упоминается Беотия — вымышленное государство, которое с момента переворота, совершенного Аннаянской в 1917 г., успело добиться неслыханного благополучия и наконец стало образцом платоновской утопии, ибо единственная группа людей, кому можно достать туда визы, — это художники. Критическая оценка Сержантом войны как жестокого и крайне бессмысленного процесса созвучна антивоенным монологам из «Цезаря и Клеопатры». В страстной речи Мопс, мечтающей о создании общества воинствующих сестер наподобие Жанны д'Арк, вспоминается «Святая Иоанна». А удивительный факт, что собственное пробуждение и непосредственный опыт реальной жизни Мопс воспринимает именно как дивное сновидение (парадоксальным образом это заблуждение дает ей силы действовать), позволяет увидеть параллель между героиней Шоу и Сигизмундом из пьесы П. Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635).

Диалог между врачом и Микробом в начале пьесы, с одной стороны, продолжает линию шовианских пьес, посвященных проблемам современной медицины («Поживем — увидим», «Дилемма доктора», «Назад к Мафусаилу»), а с другой, через фигуру больного монстра-микроба вводит явно сюрреалистический элемент, присущий авангардному театру 1920-х годов. При этом Микроб Шоу оказывается связан и с героями шекспировской пьесы-сказки «Буря» (1610–1611, перв. публ. 1623). После того как Больная чудесным образом исцеляется, происходит не менее волшебное преображение бациллы: «*The Monster suddenly reappears from behind the screen. It is transfigured. The bloated moribund Caliban has become a dainty Ariel*»[453].

Таким образом, мы снова возвращаемся к сказочным элементам. И чтобы в завершенном виде оценить коллаж, который составляет эта драма, предлагаем

[453] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. P. 654.

взглянуть на нее в свете сопоставления с пьесой знаменитого современника ирландца.

Пьеса М. Метерлинка «Семь принцесс» и метод «от противного» (contradictio in contrarium)

Выше, говоря о «Доме, где разбиваются сердца», мы указали на то, что Шоу развенчивает идею сна как спасения и пересматривает образ Спящей красавицы. Однако еще до ярких феерий рубежа 1900-х годов и задолго по появления пьесы Шоу опасная природа сна как летаргии, близкой к смерти, была показана М. Метерлинком.

Бельгийский драматург переосмыслил сказку Перро о Спящей красавице в ранней пьесе «Семь принцесс» (1891). Здесь он впервые применил знаменитое разделение сцены на два плана: внутренний (недоступная для проникновения извне мраморная зала, где спят принцессы) и внешний, где старые Король и Королева с трепетом ждут прибытия Принца. Динамика драмы сосредоточена не столько на уровне физического действия — по сути, оно заключается лишь в прибытии Принца и проникновения внутрь замка, — сколько на уровне психологического переживания: от томительного ожидания, когда очнется хотя бы одна из спящих, до мучительного осознания, что в финале проснулись все сестры, кроме одной.

Несмотря на то, что пьеса не имела успеха (отчасти из-за технической сложности постановки), как отмечает С. Люсе, в ней наметился очень важный перелом: принц является к возлюбленной, преодолевая препятствия и проходя инициацию в мире смерти (подземный коридор-крипта с могилами предков, который ему необходимо пересечь, чтобы оказаться внутри мраморной залы), но прибывает он не для того, чтобы спасти любимую, а чтобы засвидетельствовать ее смерть[454].

---

[454] *Lucet S.* Les Belles rendormies: Féeries fin-de-siècle // Féeries, 2015. V. 12. — P. 131–153. Цитируется по ист.: Féeries [Электронный ресурс]: https://journals.openedition.org/feeries/974

Хотя в отличие от «Дома, где разбиваются сердца», сон в «Семи принцессах» не является сознательным выбором, но предстает как результат действия неумолимого рока, неподвластного человеку, сам образ путешествия в иной мир в двух пьесах схож. По мере того, как истекает время, отпущенное умирающей Урсуле, где-то вдали раздается песня моряков, собирающихся отчаливать из порта. До королевской четы, и Принца доносится лишь ее обреченный рефрен:

FAR-AWAY VOICES. We shall return no more!

<…> KING. Is it true that they will return no more?

PRINCE. I do not know; perhaps it will not be the same ones[455]. (*Здесь и далее цитаты из пьесы «Семь принцесс» приводятся по англоязычному изданию 1914 г., которое вполне могло быть доступно Шоу*.)

Ту же песню могли бы петь герои «Дома, где разбиваются сердца» в финальном акте пьесы, когда дом-корабль постепенно превращается в корабль-призрак.

С творчеством Метерлинка Шоу, разумеется, был знаком, так как пьесы бельгийского драматурга входили в репертуар театра Дж. Э. Ведрена и Х. Грэнвилл-Баркера. Однако мотивы сна и «пробуждения к смерти», образы корабля, уходящего в плавание, из которого нет возврата, и состояния жизни в смерти в принципе довольно часто использовались символистами и модернистами (можно вспомнить поэму «Бесплодная земля» Т. С. Элиота, романы «На маяк» В. Вулф или «Улисс» Дж. Джойса). На основании одного лишь образа или мотива было бы бессмысленно утверждать взаимосвязь произведений двух драматургов. Тем не менее, если рассматривать «Семь принцесс» в сопоставлении с «Горько, но правда», перекличек возникает больше. Однако прием, которым руководствуется здесь Шоу, можно обозначить не как прямую аллюзию, но как метод «от противного».

Возьмем, к примеру поведение матери Больной, миссис Мопли, и заботу Старой Королевы о своих дочерях у Метерлинка. На первый взгляд, они почти

[455] *Maeterlinck M.* The Seven Princesses // The Intruder and Other Plays / Translated by R. Hovey. N.Y.: Dodd, Mead and Company, 1914. P. 140.

идентичны: то же чрезмерное беспокойство, тот же рефрен о том, насколько тяжело состояние их подопечных, та же святая вера на слово врачу. Ср.:

«Семь принцесс»:

KING. Let us wake them. … I told you so a long while ago; they must be wakened. …

QUEEN. <…> I dare not! I dare not! … **They are too ill**. …

KING. Shall I open the door?

QUEEN. No, no! **Wait! Let us wait! – Oh, how they sleep! how they still sleep!** <…> **I dare not wake them** … **the physician forbade it** … let us not wake them… [456]

И далее:

QUEEN. I cannot see her sleep so … I never yet saw her sleep so. … **It is not a good sign.** … It is not a good sign! … She will never be able to move her hand again. …

KING. **There is no reason to be so disturbed**…[457]

«Горько, но правда»:

THE ELDERLY LADY (*in a whisper sibilant enough to wake the dead*) **She is asleep** <…> Oh doctor, do you think there is any chance? **Can she possibly survive this last terrible complication**?

<…>

THE DOCTOR. You must be careful, though. Dont fancy she's well yet: she isnt. **She must not get out of bed for a moment.** The slightest chill might be serious. <…> **Dont worry about the measles. It's really quite a light case.**[458]

Однако если в драме Метерлинка успокоительные заверения Короля оказываются пустыми обещаниями: угроза вполне реальна, то у Шоу беспочвенным оказывается именно беспокойство миссис Мопли, которая не

[456] Ibid. P. 123.
[457] Ibid. P. 144.
[458] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. P. 633.

просто взывает к врачу о помощи, но, когда тот не видит никакой опасности для жизни больной, начинает сама диктовать ему план лечения.

Принцессы Метерлинка, как говорит Королева, тянутся к солнцу, но деревья в их владениях слишком высоки, и девушки чахнут без света. Миссис Мопли же сама тщательно оберегает свою дочь от малейшего проникновения ультрафиолета в комнату.

Другой интересной деталью является то, что у Метерлинка из семи спящих принцесс оживают все, кроме одной, всеобщей любимицы Урсулы, в то время как у Шоу Мопс — единственное дитя миссис Мопли, сумевшее выжить:

THE ELDERLY LADY. <…> I have taken such care of her. She is my only surviving child: my pet: my precious one. Why do they all die? I have never neglected the smallest symptom of illness…[459]

Если обратить внимание на символику декораций, то в пьесе-сказке Метерлинка все внимание сосредоточено вокруг двух окон. Они несут на себе двоякую функцию: с одной стороны, это единственный способ заглянуть внутрь залы, где заперты принцессы, с другой, это непреодолимый барьер. Через них невозможно проникнуть внутрь и даже стекло не дает рассмотреть спящих дев. Поэтому Принц, прибывший разбудить их, различает только «белые тени». Король же говорит о том, что различает принцесс лишь по ожерельям.

В «Горько, но правда» Обри проникает в спальню Больной непосредственно через окно. Более того, как мы уже видели, пробуждение Мопс не является его задачей; он прибыл не за девой, но именно за *ожерельем*, поэтому «принцем»-спасителем герой Шоу оказывается поневоле. Да и само пробуждение Больной носит обратный характер: реальная жизнь представляется ей сном, о чем она не устает напоминать зрителю в течение всех трех актов.

Помимо ожерелья обращает на себя внимание и другая деталь, которая оказывается сценически релевантной, — лампа.

---

[459] Ibid. P. 635.

PRINCE. But why is that lamp burning?

QUEEN. They always light it. They knew they would sleep a long time. They lighted it this noon that they might not wake in the darkness. … They are afraid of the dark…[460]

Больная в «Горько, но правда» тоже не может спать без света, но далее функциональная нагрузка детали меняется: Цыпка, прикинувшаяся сиделкой, чтобы проникнуть в дом, использует ее для подачи светового сигнала Обри, что можно входить.

Наконец, показателен последний переворот. Когда Принц приникает к окну в попытке разглядеть свою возлюбленную Урсулу, он видит над ней странную тень.

QUEEN. <…> Do you recognize her?...

PRINCE. I do not see her well; there is a shadow over her.

QUEEN. Yes, there is a shadow over her; I do not know what it is. …[461]

Эта мистическая тень — средоточие зла и символ смерти в системе Метерлинка — у Шоу превращается в безвинно страдающий микроб, который все винят в болезни девушки, в то время как на самом деле именно он является жертвой.

Таким образом, как бы далеко ни были разнесены по времени данные пьесы, есть основания полагать, что они взаимосвязаны. Иронически-пародийное обыгрывание образов и мотивов, которые у Метерлинка были символами смерти и упадка, лишний раз подчеркивает оптимистический характер философской позиции Шоу. Пьеса «Горько, но правда» была написана им в возрасте 76 лет; драматург был на два года старше, чем Король и Королева в пьесе Метерлинка, — и, в отличие от них, все еще сохранял надежду: не на помощь извне, а на внутренние силы человека и человечества, которые, пробудившись от подобия сна, смогут вправить тот «вывих», который диагностировал Шекспир, и вернуть

[460] *Maeterlinck M*. The Seven Princesses // The Intruder and Other Plays / Translated by R. Hovey. N.Y.: Dodd, Mead and Company, 1914. P. 130.
[461] Ibid. P. 133.

мир на круги своя. Главное, говоря словами старого Короля, чтобы человек «не потерял себя во тьме»[462].

Другие примеры использования сказочных и фольклорных элементов у Шоу и общая классификация

Ввиду ограниченного объема данной работы позволим себе привести еще несколько примеров использования драматургом сказочной и фольклорной поэтики хотя бы на уровне перечисления в рамках общей классификации.

Анализ всего корпуса пьес в целом показывает, что у Шоу могут встречаться отсылки к сказкам как народным, так и авторским, как к животным, так и волшебным. Кроме того, драматург часто пользуется материалами античных мифов (история Пигмалиона, символика имен многих персонажей в пьесах Шоу связана с древнегреческой мифологией; яркими примерами здесь являются «Дом, где разбиваются сердца», «Назад к Мафусаилу»), средневековых легенд («Тангейзер», «Песнь о Нибелунгах», «Парсифаль», Артуровский цикл и т.д.), нередко его восприятие средневекового материала опосредовано музыкой Рихарда Вагнера. Также реплики персонажей могут содержать прямое или косвенное цитирование народных баллад и детских стихов (nursery rhymes) (иллюстрацией здесь могут служить отсылки к песенке о «Пестром Питере» в «Аннаянске…», стихам С. Мартин о Матушке Хаббард (1805) в «Притчах о далеком будущем»; цитата из стихотворения «Жук» (1879) Дж. Райли в пьесе «Шекс против Шо»).

Все эти жанры и их элементы могут присутствовать на уровне:

- мимолетного, но значимого упоминания, красочной иллюстрации или аналогии (к примеру, в предисловии к «Дому…» упоминается волшебник Клингсор — персонаж музыкальной драмы Р. Вагнера «Парсифаль» (1877–1882), сюжетную основу которой составляют эпизоды средневековых германских

[462] Ibid. P. 158.

легенд. Лишенный права вступления в общину св. Грааля, Клингсор воспылал ненавистью к рыцарям, которых стал убивать, заманивая их в свой сад с помощью прекрасных дев. В самом тексте пьесы появляется коннотативно нагруженное упоминание Тристана и Изольды. В пьесе «Человек и сверхчеловек» Энн Уайтфилд имеет привычку давать людям прозвища: Джона Тэннера, она одаривает титулом «Джек Победитель Великанов», а влюбленного в нее Октавиуса зовет «Рикки-Тикки-Тави». Примечательно также, что, выводя в «Святой Иоанне» образ Жиля де Ре, Шоу предпочитает называть его не иначе, как Синяя Борода (Bluebeard), чьим прообразом, как считалось, он послужил);

•мотива (ведьмовство/колдовство в «Избраннике судьбы», а также долгое пребывание Фанни из пьесы «Первая пьеса Фанни» вдали от реального мира, ибо отец, живущий в атмосфере другой эпохи, хотел оградить дочь от его зол. В связи с этим вспоминаются такие сказки, как «Рапунцель» и «Спящая Красавица»);

•отдельного сюжетного хода или целой линии (уже упомянутая нами «Красная шапочка» в «Цезаре и Клеопатре»; «Золушка» в «Пигмалионе», артуровские аналогии в «Дилемме доктора», где Риджен, недавно посвященный в рыцари, встречает Дженнифер, чье имя на валлийском звучит как Джиневра; конфликт, разворачивающийся между Ридженом, Дженнифер и ее супругом Луи Дюбеда, основывается на том же любовном треугольнике и осложнен теми же моральными аспектами, что и в легендах[463]);

•системы персонажей и их взаимодействия (аллюзии на «Алису…» Кэрролла в «Тележке с яблоками»; отсылки к философским сказкам эпохи Просвещения в пьесе «Простачок с Нежданных островов», а также образы из тихоокеанских легенд, с которыми ассоциируют себя персонажи пьесы «Миллиарды Байанта»: Клементина Байант, долгое время живущая в Панаме, намеренно мистифицирует свой образ, так что в сознании местного населения она — белая колдунья, которая музыкой — а именно игрой на саксофоне — может призывать крокодилов);

[463] Подробнее об этом см.: *Cardullo R. J.* The Doctored Dilemma // A Play Analysis: A Casebook on Modern Western Drama, 2015. P. 58.

•отдельного персонажа, который являлся бы не прямым двойником конкретного фольклорного героя, но собирательным образом (Аполлодор в «Цезаре и Клеопатре», служанка Эмми из пьесы «Дилемма доктора», по описанию и функциям полностью соответствующая стереотипному изображению брауни [brownie] — домового в английском фольклоре).

Фольклорно-сказочную нагрузку на себе может нести само место действия (дом-корабль и зачарованный сад в «Доме, где разбиваются сердца», библиотека в «Первой пьесе Фанни»). Наконец, Шоу может перерабатывать пьесы-сказки других драматургов («Новое окончание “Цимбелина”», пересмотренная версия «Семи принцесс» Метерлинка в «Горько, но правда»).

Учитывая контекстуально-социальную сторону развития любого жанра и подробный анализ исторической релевантности интереса к сказкам на рубеже XIX–XX веков, вполне вероятно, что Шоу использовал сказочные мотивы и приемы не потому, что хотел привлечь внимание к самим сказкам, а как раз вследствие повышенного интереса к данной теме в обществе, что делало сказки благодатным, богатым и крайне актуальным материалом для использования в его пьесах.

Если попытаться подобрать некий универсальный термин для обозначения жанровой принадлежности разобранных нами выше произведений, можно обратиться к работе нидерландского исследователя Я. де Фриса «Проблема сказки» (1958). Анализируя генезис происхождения сказки, он замечает, что в среде менее развитых племен исследователями конца XIX в.– первой половине XX в. были обнаружены тексты, чья форма отражала промежуточную стадию формирования сказки из мифа (они часто содержали мифологические темы, но были лишены сакральной составляющей и направлены лишь на развлечение). Такие истории получили название «Mythen-Märchen», или мифосказки[464].

На наш взгляд, это гибридное понятие является удачным в отношении определения результатов работы Шоу с фольклорно-сказочным материалом.

[464] Подробнее об этом см.: *De Vries J.* The Problem of the Fairy Tale / Translated by E. Cooper // Diogenes, 1958. V. 6 (22). P. 1–15.

Драматург возвращает сказку ее изначальной исторической аудитории — взрослым, и на основе уже существующих и всем известных тем, сюжетов, мотивов и образов создает новые, современные драматические сказки. Однако смешивает старое и новое он так искусно, что, сводя к минимуму чисто внешние ассоциации, Шоу заставляет свои произведения воздействовать на аудиторию почти что на подсознательном уровне. Это еще один способ преподнести зрителю, читателю, а главное — современнику урок, но не в виде прямого поучения и назидания, а в тщательно замаскированной и богато украшенной форме.

Современный исследователь жанра Дж. Д. Зайпс говорит о «вторичной мифологизации» сказок: «[классические европейские] сказки стали каноном, будучи зимствованными из устной фольклорной традиции <…> по мере развития книгопечатания в XVI в. и XVII в. они находились в процессе переформирования и пересказывания с целью усилить <…> позиции патриархальной идеологии уже в XIX в. и XX в. <…> таким образом, они стали практически “мифологизированы” как естественные истории, уподобившись [нашей] второй натуре. Мы отзываемся на классические сказки так же, как если бы родились с ними…»[465].

В отличие от де Фриса Зайпс помимо чисто развлекательной функции находит в сказке даже на поздних этапах ее развития средство социализации и адаптации, что в общеисторическом контексте шовианского творчества также имеет большое значение. Рубеж веков как эпоха глобального перелома во всех сферах жизни европейского общества, полная великих открытий и глобальных катаклизмов, требовал от человека быстрой адаптации к новым требованиям времени (нужно было быть «абсолютно современным», как писал А. Рембо). Далеко не все представители европейской цивилизации смогли справиться с этой задачей, и яркой иллюстрацией того, как человек сдается перед лицом суровой действительности, стала драма «Дом, где разбиваются сердца». Потерявшись в круговороте времени и событий, обезоруженный и напуганный мощью нового

[465] *Zipes J. D.* Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre. N.Y.; L.: Taylor & Francis, 2006. P. 2.

мира, обернувшегося против него, взрослый человек ощущает себя ребенком, потерявшимся в темном лесу. Вероятно, отчасти и этой, чисто психологической причиной, можно объяснить подъем интереса к фольклору и сказкам на рубеже веков: как отмечают Зайпс и де Фрис, показывая мир таким, каким он должен быть, сказка дает надежду. Именно эту надежду и призваны были дарить пьесы-сказки, пьесы-притчи, пьесы-мифы Шоу.

Заключение

Оригинальный литературный, художественный, музыкальный и театральный критик, бескомпромиссный политический и социальный оратор, страстный поклонник живописи и желанная модель для скульпторов и художников своей эпохи, один из пионеров фотографии и внимательный зритель первых немых и звуковых фильмов, страстный путешественник, за свою долгую жизнь объездивший половину земного шара, и неизменный патриот родного «изумрудного острова», почетный гость в резиденциях виднейших политических деятелей своей эпохи и последовательный социалист и фабианец, незаурядный философ и смелый мечтатель, наконец, совершенного неповторимый драматург, — Бернард Шоу поистине был «человеком столетия»[466].

За свою долгую и чрезвычайно насыщенную творческую жизнь он перевернул основы театра, каким еще помнил его конец XIX в. Он поставил во главу угла не захватывающий сюжет, но заразительную полемику, расширив тематический, научно-философский, географический и даже временной спектр новой драмы от проблемы проституции, нового брака до вопроса о женском избирательном праве, от витальности и «добровольного долголетия» до ускоренной рекапитуляции и претворения живого существа в вихрь мыслей, от лондонских трущоб и тюрем до Австралии и далеких берегов Панамы, от сотворения мира — до 31920 года. Заменив классическую любовную линию дуэлью полов, он придал новую динамику взаимоотношениям героев на сцене, вывернув наизнанку или полностью разрушив шаблонные модели распределения их функций. Его «новые женщины» превратились в охотниц и акробаток, колдуний и святых, уличных цветочниц и цариц, взявших собственные судьбы и будущее своих государств в свои руки, в то время как их остроумные оппоненты разбрелись по миру, став честными ворами или герцогами, служащими дворецкими[467], революционерами-анархистами или «совершенствователями

[466] «Человек столетия» (Man of the Century) — название биографии Шоу, изданной его другом А. Хендерсоном в 1956 г.
[467] Джогинз из «Первой пьесы Фанни».

человечества». Под воздействием нового поколения шовианских героев начали меняться и окружающие их условия: от декораций и мизансценической организации (даже самого здания театра) — до жанровых конвенций (в этом смысле драматургию Шоу действительно можно назвать детерминистской).

Как можно увидеть из проведенного нами исследования, жанровый эксперимент у Шоу носит не спорадический, но постоянный характер и занимает ключевое место в творчестве ирландского драматурга. При этом он никогда не проистекает из чисто эстетических мотивов, но всегда идейно и исторически обусловлен. Будучи порожден глобальным переломом произошедшим в культуре и искусстве рубежа XIX–XX вв., он стал одним из основных инструментов преодоления драматических конвенций.

В различных главах данной диссертации мы намеренно применили различные подходы к творчеству Шоу. В Главе I мы сфокусировались на отдельно взятой ранней исторической драме Шоу, чью комплексную жанровую природу мы слой за слоем раскрыли, применив метод «тщательного чтения». Мы убедились, что пьеса «Цезарь и Клеопатра» последовательно обнаруживает мистериальный пласт, реализованный через организацию пьесы в соответствии с иерархией древнеегипетского божественного пантеона, а затем и элементы позднейших жанров, наподобие рыцарского романа и животного эпоса. Выявленная идейно-тематическая, структурная и стилистическая «многослойность» отдельно взятого произведения стала ключом для анализа дальнейшей эволюции жанра исторической пьесы у Шоу. Таким образом, в Главе II исследование строилось уже вокруг последовательного разбора шовинаских драм, отнесенных нами на основе базового комплекса черт к историческим, и мы рассматривали различные принципы реализации драматургом магистральной темы исторических судеб человечества посредством привлечения и наслоения элементов иных жанров на эту общую жанровую основу. Наконец, в Главе III мы, напротив, выбрали в качестве отправной точки анализа жанр сказки, служивший Шоу не базовым принципом, но аддитивным элементом, вносящим дополнительный колорит в пьесы широкого жанрового

спектра. Указанная стратегия позволила выявить не только уникальную природу отдельных пьес, но и проследить возможности варьирования «реакции» одного и того же «субстратного» материала на применение к нему сюжетных стратегий, стиля, символики и образности других жанров.

С другой стороны, мы получили возможность рассмотреть эволюцию жанровых модификаций в соответствии с логикой развития персонажей, отвечающих образу Сильной личности в художественно-философской системе Шоу. Кроме того, нам удалось показать, что даже такие необычные авторские обозначения жанра своих пьес, как «урок истории» или «политическая экстраваганца», не являются элементом простой игры драматурга с горизонтом ожидания зрителя и читателя, но в каждом случае глубоко обоснованы с точки зрения как формальных элементов структуры, так и задач, которые ставит перед собой автор. Наконец, чрезвычайно продуктивной оказывается выработанная Шоу модель построения и развития некоторых пьес на основе принципов музыкальной композиции.

Использование сказочных мотивов у Шоу, также оказывается очень плодотворным не только с точки зрения актуальности данного материала на рубеже XIX–XX веков, и в целом его развлекательного потенциала, но и с учетом целого спектра задач, стоящих перед драматургом. Сказочные образы и легендарные сюжеты служат Шоу как:

- структурная основа (Артуриана в «Дилемме доктора»)
- средство создания красочных образов (Аполлодор, Жиль де Ре, персонажи пьесы «Миллиарды Байанта»)
- инструмент политической сатиры («Красная Шапочка» в «Цезаре и Клеопатре», «Алиса в Стране чудес», «Алиса в Зазеркалье» в «Тележке с яблоками»)
- средство привлечения внимания к социальным и культурно-философским проблемам («Спящая красавица» в «Доме, где разбиваются сердца» и «Горько, но правда», аллюзии на философские сказки Вольтера в «Простачке с Нежданных островов»)

Подводя итоги, можно сказать, что ни одно произведение драматурга не укладывается в рамки так называемых «классических» жанровых категорий. Так, в художественном наследии Шоу не идет речи о разделении на высокие или низкие жанры, нет понятия «чистой формы» — элементы различных видов и родов литературы сочетаются на основе единственного принципа — максимально, на наш взгляд, четкого отражения философии, которую драматург вкладывает в проблематику того или иного произведения. Поэтому даже в самых фарсовых ситуациях внезапно может зазвучать тема жертвенности или высокого подвига (как это происходит в «Избраннике судьбы» или «Цезаре и Клеопатре»), в то время как трагедийный пафос, не достигая кульминации своего нагнетания, будет снижаться за счет комических и пародийных обертонов («Святая Иоанна», «Притчи о далеком будущем»).

Полифония идей, образов и взаимоотношений нового поколения шовианских героев с окружающим их миром, требовала разнообразия инструментов, при помощи которых их голос, как и голос драматурга, их создавшего, могли бы достичь ушей и сердца каждого, кто находился в зрительном зале и за его пределами.

Так, внимание к широко распространенной в культуре конца XIX в. — начала XX в. проблеме соотношения социального и животного начала, поднятой еще натуралистами, драматург заостряет через сопряжение со своим сюжетом элементов животного эпоса, а также традиции древнеегипетских и средневековых мистерий; проблема духовной судьбы человека в эпоху «гибели богов» и поиска иной идеальной опоры в обновленном индивидуализме ставится Шоу особенно остро благодаря библейским аллюзиям; разлагающее действие пуританской морали и стереотипность сознания человека поздневикторианской и эдвардианской эпохи демонстрируется Шоу в пародии на викторианский бурлеск и мелодраму; в то же время задачу постепенного изменения этого сознания в сторону естественности и указания пути выхода из глобального социального, политического и духовного кризиса драматург реализует, используя материал европейских и восточных сказок.

Таким образом, можно заключить, что жанровый эксперимент в творчестве Шоу может принимать формы:

•пародии (на викторианскую мелодраму, «хорошо сделанные пьесы») и/или стилизации

•намеренного подражания (ибсенизм, использование фольклорного нарратива)

•создания оксюморонных жанров (в качестве эндогенных жанров назовем «правдивую историю, которая никогда не случалась», «притчи о далеком будущем»)

•использования в рамках канонизированного[468] жанра элементов жанров архаических, например, древнеегипетской и средневековой мистерии («Цезарь и Клеопатра», «Человек и серхчеловек»)

•использования «очевидного анахронизма»[469]

•переписывания уже существующих произведений (например, «Новое окончание “Цимбелина”» или, как частный случай, разработка уже использованного сюжета в полемике с автором оригинала — «Цезарь и Клеопатра»)

•особой работы с психологией героев как способа модификации психологической драмы

•перенесения конститутивного признака жанра с внешнего действия на внутреннее («Дилемма доктора»)

•перенесение сюжетных ходов, мотивов или образов, характерных для прозаических произведений, на драматический материал (влияние европейских и восточных сказок в пьесах Шоу разных периодов).

•заимствования художественных средств из других искусств (музыка, живопись, скульптура, фотография, кино)

---

[468] *Хализев В. Е.* Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2009. С. 331.
[469] Термин Шоу, упоминается в работе: *Шайтанов И.О.* Исторические драмы Б. Шоу: К вопросу об эволюции жанра: Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1975. С. 10.

Шоу писал: «Я, по-моему, неспособен сделать в области драматического мастерства больше того, что было сделано до меня <...> я рассказываю старые истории, и мои персонажи — это наши старые знакомые — Арлекин и Коломбина, Клоун и Панталоне <...> Мои драматургические трюки, остроты, паузы и приостановки в развитии действия, все приемы, которыми я держу зрителей в напряжении или привожу их в трепет, были в моде много лет назад <...> [Однако] мои попытки заменить законами природы условную мораль и романтическую логику <...> так сильно видоизменя[ют] старых марионеток и их проблемы, что старые театралы не могут их распознать»[470].

И действительно, при внимательном филологическом чтении выясняется, что приемы, образы, сюжеты, мотивы, которые использует Шоу, имеют зачастую многовековую историю. Однако его пьесы являются и примером того, сколь богатый потенциал к рождению нового заложен в знакомых нам традициях, и ярко демонстрируют как индивидуальное авторское сознание может послужить катализатором для целого фейерверка новых форм и возможностей. Мы уже приводили цитату А. Хендерсона о том, что «композиции у Шоу — это хамелеоны, которые всегда наиболее интересны и привлекают внимание тогда, когда они принимают изменяющиеся цвета его собственного темперамента».[471] Все пьесы Шоу несут на себе отпечаток его личности, его критического, порой парадоксального мышления, — каждую идею он облекал в уникальную, индивидуальную форму. Нужно заметить, что та виртуозность, с которой Шоу сплетает старое и новое, хорошо знакомое и чуждое, отчетливо свидетельствует о том, что помимо художественного воплощения своих философских идей и мировоззренческой позиции, драматург получал наслаждение от самого процесса претворения мечты, фантазии в реальность, что позволяет читать его в контексте модернистской литературы, производившей разнообразные эксперименты над традицией (отрицание, пародия, игра, центонная поэтика и т.п.).

---

[470] Бернард Шоу о драме и театре. / Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой. — М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 446–447.

[471] *Henderson A*. George Bernard Shaw. His Life and Works. A Critical Biography (Authorized). — Cincinnati, Steward and Kidd, 1911. P. 425

Результатом его экспериментов становятся «мистерии нового времени», «документальные трагикомические хроники с элементами средневековой фантастики», драмы, переворачивающие привычных ход истории и заставляющие ньютоновское яблоко падать по кривой, «научно-фантастические антиутопии», а также музыкальные «мифосказки». Все эти гибридные, многослойные, трудноопределимые, но совершенно уникальные по гармоничности произведения прокладывают дорогу театру постмодернизма, совместно с работами Б. Брехта и Э. Пискатора, формируя будущий театр вербатим, и одновременно с драмами К. Чапека закладывая основы научно-фантастической драматургии и драмы альтернативной истории, которая впоследствии обретет вторую, и крайне продуктивную жизнь, в телевидении.

Оказавшись вовлеченным в вихрь революций рубежа веков (культурных, политических, социальных, сексуальных, научно-технических), Шоу аккумулировал их опыт и отразил его в броской многогранности своих драматических форм. Поэтому творчество ирландского драматурга, порой противоречивое, порой скандальное, порой ошибочно воспринимаемое как несерьезное или даже легкомысленное, стало не только зеркалом революционных сдвигов в общественном и индивидуальном сознании, но само явилось источником революционного переворота в театре. Он затронул все пласты драматического произведения: характеры, философию, жанровую специфику, — и в целом постановочный процесс, и его театр распространил свое влияние на все сферы жизни британского и европейского общества не только современной Шоу эпохи, но и на многие десятилетия вперед.

При этом, несмотря на все проводимые Шоу эксперименты, его пьесы не теряли правдивости звучания, а герои — полноты жизни. Как драматург писал в «Горько, но правда» от лица Обри, отстраненно взирающего на покидающих сцену действующих лиц: «There is something fantastic about them, something unreal

and perverse, something profoundly unsatisfactory. They are too absurd to be believed in: yet they are not fictions: the newspapers are full of them»[472].

Результаты данного исследования были отражены в следующих публикациях: «Удар зонтиком по голове вместо поцелуя: Трансформация образа Спящей красавицы в пьесах Б. Шоу» (Научный диалог, Центр научных и образовательных проектов (Екатеринбург), № 9, 2018), «Жанровое новаторство пьесы Б. Шоу “Святая Иоанна”: У истоков документального театра» (Литера, изд-во Nota Bene (М.), № 3, 2018), «Египетская мифология в пьесе “Цезарь и Клеопатра” Б. Шоу. Взаимодействие текста и контекста» (Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, издательство Изд-во Моск. ун-та (М.), № 3, 2018), «Новаторство межвоенных пьес Б. Шоу: Фотография как идейный источник сценического эксперимента» (Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, издательство Изд-во Моск. ун-та (М.), № 5, 2016); и выступлениях на конференциях с последующей публикацией тезисов: «The Arch Fabler of the Twentieth Century: Myth, Legend, and Fairy Tale in Shaw’s Plays» (The XIVth Annual «Summer Shaw Symposium 2018», Niagara-on-the-Lake, Canada), «Благородный восьмеричный путь “Верховного шута Европы”: Индия глазами Бернарда Шоу» (XXV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2018», Москва, Россия, 2018), «Бернард Шоу и революции, или Как заставить швейную машинку жарить яйца» (V Международная конференция памяти Л. Г. Андреева «Лики XX века. Литература и революция», Москва, Россия, 2017), «Исторические пьесы Б. Шоу: проблема философии и жанрового своеобразия» (XXIV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2017», МГУ имени М. В.Ломоносова, Москва, Россия, 2017), «Шоу и Кэрролл. Серьезно о незначительном и несерьезно о значимом: «Тележка с яблоками» в зеркале Страны чудес» (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2016», МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия,

[472] *Shaw B.* Too True to Be Good // Complete Plays with Prefaces: In 6 v. N.Y.: Dodd, Mead & Company, 1963. V. IV. — P. 718.

2016), «Бернард Шоу. Семейный портрет в театре. Взаимовлияние драматургии и фотоискусства на примере “Дома, где разбиваются сердца”» (Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2015», Москва, Россия, 2015).

Выводы, полученные в данной научной работе, во многом рассматривают малоразработанные или прежде не рассматривавшиеся аспекты творчества драматурга, и могут послужить толчком к дальнейшим исследованиям в заданном направлении. Материалы данной диссертации могут быть использованы в качестве реферативной базы для спецкурсов по британской и европейской драматургии эпохи рубежа XIX–XX веков, а также в рамках общих лекционных курсов и семинарских занятий по литературе конца XIX в. — первой половины XX в. Они также могут представлять интерес для исследователей, занимающихся историей театра постмодернизма, так как прочерчивают ранее не выявленные магистрали, служащие свидетельством большого значения экспериментов Шоу для формирования театральных жанров второй половины XX в.

Библиография

I. Тексты

1. Собрания сочинений Б. Шоу и издания отдельных пьес

1. The Bodley Head Bernard Shaw: Collected Plays with Their Prefaces: In 7 v. / The definitive edition, ed. by Dan H. Laurence. L.: Reinhardt, 1970–1974.
2. Early Texts: Play Manuscripts in Facsimile. 12 vols. / Gen. ed. Dan H. Laurence [Each volume is edited with an introduction by a Shaw scholar]. N.Y.: Garland, 1981.
3. *Shaw B.* Sixteen Selfsketches. L.: Constable, 1949. —133 p.
4. *Shaw B.* The Standard Edition of the Works of Bernard Shaw: In 36 v. L.: Constable, 1930–1968.
5. *Shaw B.* Selected Plays. Избранные пьесы на английском языке. М.: Менеджер, 2002. — 256 с.
6. *Шоу Б.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Типография Саблина, 1910–1911.
7. *Шоу Б.* Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1978–1981.

2. Сборники статей и выступлений

8. Shaw: Interviews and Recollections / Ed. by A.M. Gibbs. Basingstoke: Macmillan, 1990. XXIV, 560 p.
9. *Shaw B.* Advice to a Young Critic. Letters 1894–1928. L.: Peter Owen limited, 1933. —139 p.
10. Bernard Shaw on Cinema / Ed. and with introduction by B.F. Dukore. — Carbondale (Il.): Southern Illinois UP, 1997. — XXX, 189 p.
11. Bernard Shaw on Photography / Ed. by B. Jay and M. Moore. Foreword by M. Holroyd. Salt Lake City (Ut.): Peregrine Smith Books, 1989. — XXI, 146 p.
12. Bernard Shaw on Theatre / Ed. by E. J. West. N.Y.: Hill and Wang, 1961. — 306 p.

13. Shaw's Dramatic Criticism: [From the Saturday review] (1895—1898) / Ed. by John F. Matthews. N.Y.: Hill and Wang, 1959. — VIII, 306 p.
14. Bernard Shaw: Theatrics / Ed. by D.H. Laurence. L.; Toronto: University of Toronto Press, 1995. — XXIII, 253 p.
15. *Shaw B.* The Quintessence of Ibsenism. L.: Walter Scott, 1891. — 188 p.
16. *Shaw B.* Dramatic Opinions and Essays: In 2 v. / Ed. by J. Huneker. N.Y.: Brentano, 1907.
17. *Shaw B.* Our Theatre in the Nineties: In 3 v. L.: Constable & Co. LTD, 1946–1948.
18. Бернард Шоу о драме и театре. / Под ред. А. Аникста и Е. Корниловой; пер. с англ. Е. Калашниковой, В. Модестова и др. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. — 689 с.

3. Дневники и переписка

19. Bernard Shaw and H.G. Wells: Selected Correspondence of Bernard Shaw / Edited by J. Percy Smith. L.; Toronto: University of Toronto press, 1995. — XXV, 242 p.
20. Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell: Their Correspondence / Ed. by A. Dent. L.: Gollancz, 1952. — 339 p.
21. Bernard Shaw: The Diaries 1885-1897: In 2 v. / Ed. by S. Weintraub. University Park (Pa.): Penn State UP, 1986.
22. Bernard Shaw's Letters to Granville Barker / Ed. by C.B. Purdom. N.Y.: Theatre Arts Books, 1957. — 206 p.
23. Ellen Terry and Bernard Shaw: A Correspondence / Ed. by C.St. John. L.: Reinhardt and Evans, 1949. — XXXVIII, 433 p.
24. Bernard Shaw and Alfred Douglas: A Correspondence / Ed. by M. Hyde. Murray: Murray, 1982. — XLI, 237 p.
25. To a Young Actress: The Letters of Bernard Shaw to Molly Tompkins [1921–1949] / Ed. and with an introd. by Peter Tompkins. N.Y.: Potter, 1960. — 192 p.

26.Джордж Бернард Шоу. Письма / Пер. с англ. И.М. Бернштейн, сост., авт. примеч. А. Г. Образцова. М.: Наука, 1971. — 398 с.

27.*Шоу Б.* Автобиографические заметки. Статьи. Письма / Пер. с англ. В. Воронина, А. Ливерганта и др.; послесл. А. Образцовой; коммент. Ю. Фридштейна. М.: Радуга, 1989. — 494 с.

II. Общие работы по истории и теории драмы

28.*Андреев М.Л.* На границах комедии. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. — 32 с.

29.*Андреев М.Л.* Классическая европейская комедия. Структура и формы. — М.: Изд-во РГГУ, 2011. — 234 с.

30.*Аникст А.А.* История учений о драме. М.: Наука, 1988. — 505 с.

31.*Аристотель*. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. — 1112 с.

32.Бабенко В.Г. О художественном своеобразии ирландской комедии (Дж.-М. Синг и Ш. О'Кейси) // Вопросы зарубежной литературы и искусства. Свердловск: Изд-во Уральского гос. ун-та, 1974. Сб. 3. — С. 27–48.

33.Бабенко В.Г. Этапы развития современной ирландской комедии. Автореф. дисс. на соиск. учен, степени канд. филол. наук. М., 1973.

34.*Бабенко В.Г.* Английская драматургия 1920-1970-х годов: (Эволюция и взаимодействие жанров): Автореф. дисс. на соиск. уч. степени доктора филол. наук. М., 1984. — 31 с.

35.*Бабенко В.Г.* Драматические жанры и их взаимодействие: Английская и ирландская драматургия. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1988. — 151 с.

36.*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.

37.*Бахтин М.М.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари, 2002. Т. 6 — С. 121–137.

38.*Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. — 406 с.

39. *Бояджиев Г.Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1981. — 336 с.

40. *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5. — 527 с.

41. *Бушуева С.К.* Полвека итальянского театра (1880–1930). Л.: Искусство, 1978. — 191 с.

42. *Волошин М.А.* Лики творчества. М.: Наука, 1989. — 848 с.

43. *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: Изд-во РГГУ, 2012. — 546 с.

44. *Гасснер, Дж.* Форма и идея в современном театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. — 256 с.

45. *Гозенпуд А.А*. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. Л.: Искусство, 1967. — 328 с.

46. *Евреинов Н.Н.* Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни. СПб.: Время, 1913. — 111 с.

47. *Елина Н.Г.* Итальянский театр XX века и драматургия Луиджи Пиранделло // Луиджи Пиранделло. Пьесы. М.: Искусство, 1960. — 260 с.

48. *Еремина И.К.* Ирландская драматургия конца XIX — начала XX в. // «Учен, зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской», 1964. Т. 152. Вып. 9. — С. 81-100

49. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: В 2 т. / Под. ред. В.М. Толмачёва. 4-е изд., пер. и доп. Учебник для бакалавров. М.: Юрайт, 2013. Т. 2. — 811 с.

50. Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т. 1. Первая половина XX в.: учебник для академического бакалавриата / Под ред. В.М. Толмачёва. М.: Юрайт, 2016. — 430 с.

51. Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т.2. Вторая половина XX века – начало XXI века / Под ред. В.М. Толмачёва. 2-е изд., пер. и доп. Учебник для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2018. — 362 с.

52. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Отв. ред. А.А. Аникст. М.: Наука, 1979. — 392 с.

53. История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. Г. Бояджиева, Б. Ростоцкого. М.: Наука, 1974. Т. 6. — С. 35–75.

54. *Катышева Д.Н.* Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. — 256 с.

55. *Куликова И.С.* Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1978. — 182 с.

56. *Кургинян М. С.* Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. — 487 с.

57. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ, 2005. — 704 с.

58. *Луков Вл.А.* Французский неоромантизм. М.: Изд-во МГУ, 2009. — 102 с.

59. *Луначарский А.В.* Бернард Шоу — наш гость; Бернард Шоу; Бернард Шоу еще раз говорит правду // Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1965. Т. 6. — С. 146–150, 150–154, 257–267.

60. *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. Избр. статьи: В 2 т. М.: Искусство, 1958.

61. *Мейерхольд Вс.Э.* Лекции: 1918–1919 / Сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2001. — 280 с.

62. *Молодцова М.М.* Луиджи Пиранделло. Л.: Искусство, 1982. — 215 с.

63. *Образцова А.Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX — XX веков. М.: Наука, 1984. — 333 с.

64. *Образцова А.Г.* Современная английская сцена. М.: Наука, 1977. — 248 с.

65. *О'Кейси Ш.* За театральным занавесом. Сб. статей. М.: Прогресс, 1971. — 287с.

66. *Пави П.* Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. — 515 с.

67. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 1999. — 286 с.

68. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы // Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.
69. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / Подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н. В. Брагинской, послесл. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
70. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. — 260 с.
71. *Хализев В. Е.* Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений / 5-е изд., испр. и доп. М.: Академия, 2009. — 432 с.
72. *Эсалнек А. Я.* Теория литературы: учебное пособие. М.: Флинта, 2010. — 208 с.
73. Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сб. ст. / Отв. ред. Б.И. Зингерман. М.: Наука, 1966. — 156 с.
74. British Theatre between the Wars, 1918–1939 / Ed. by C. Barker, M. B. Gale. Cambridge: Cambridge UP, 2001. — 272 p.
75. *Dickinson T.H.* The Contemporary Drama of England. Murray: Murray, 1920. — 303 p.
76. *Gassner J.* Masters of the Drama. Dover, Dover Pubns, 1953. — 890 p.
77. *Harrington J.* Modern and Contemporary Irish Drama / 2nd Revised edition. N.Y.: W.W. Norton & Co., 2009. — 672 p.
78. *Hudson L.* The Twentieth-Century Drama. L.: Harrap & Co LTD, 1947. — 220 p.
79. *Innes Ch.* Modern British Drama: The Twentieth Century / 2nd edition. Cambridge: Cambridge UP, 2002. — 604 p.
80. *Johnston K.* Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism. L.; N.Y.: Bloomsbury Methuen Drama, 2016. — 240 p.
81. *Nicoll A.* English Drama 1900–1930: The Beginnings of the Modern Period — Cambridge, Cambridge UP, 1973. — 1093 p.
82. *Palmer R.H.* The Contemporary British History Play // Contributions in Drama and Theatre Studies. Westport CT; L.: Greenwood Press, 1998. No. 81. — 272 p.

83.Reynolds E. Modern English Drama. A Survey of the Theatre. L.: Harrap & Co LTD, 1949. — 240.

84.Roche A. The Irish Dramatic Revival 1899–1939. L.; N.Y.: Bloomsbury Methuen Drama, 2015. — 272 p.

85.Roy E. British Drama since Shaw. Carbondale (Il), Southern Illinois UP, 1972. — 162 p.

86.Trewin J.C. The Theatre since 1900. L.: Andrew Dackers LTD, 1951. — 339 p.

III. Работы о творчестве Б. Шоу

87.*Аникст А.А.* Бернард Шоу. К 100-летию со дня рождения. М.: Знание, 1956. — 31 с.

88.*Аникст А.А*. Как стать Бернардом Шоу (Вместо юбилейной статьи) // Театр, 1956. М.: Изд-во ВТО. № 7.

89.*Анисимов И.И.* Шоу на стороне нового мира. // Новая эпоха всемирной литературы: Гл. 4. — М.: Советский писатель, 1966. — 688 с.

90.*Анисимов И.И.* Вторая эпоха в творчестве Б. Шоу. М.: Иностранная литература, 1956. № 11. — С. 192–202.

91.*Баб Ю.* Бернард Шоу как писатель и художник: Критический очерк. М.: Современные проблемы, 1911. — 143 с.

92.Балашов П.С. Бернард Шоу / Бернард Шоу. Избранные произведения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 1. — С. 3–42.

93.*Балашов П.С.* Бернард Шоу // История английской литературы. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 3. — С. 448–523.

94.*Балашов П.С.* Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Худож. лит., 1982. — 326 с.

95.*Брейтбург С.М.* Б. Шоу в споре с Толстым о Шекспире: (по неизданным источникам) // Литературное наследство. М: Наука, 1939. Т. 37–38. — С. 617–632.

96. *Васенева Н.В.* Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в.: (на материале комедии «Пигмалион»): Автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук [Омская гуманитар. акад.]. Абакан, 2011. — 21 с.

97. *Васнецова Н.В.* Эстетический диалог Б. Шоу и Л.Н. Толстого // Научно-технические ведомости СПбГПУ: Гуманитар. и общественные науки. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского политех. ун-та, 2011. № 1. — С. 274-279

98. *Гендерсон А.* Драматург ли Бернард Шоу? // Интернациональная литература. М., 1935. № 8. — С. 26-34.

99. *Гражданская З.Т.* Бернард Шоу. Очерки жизни и творчества / Изд. 2-е, переработанное. М.: Просвещение, 1979. — 175 с.

100. *Гражданская З.Т.* От Шекспира до Шоу. М.: Просвещение, 1982. — 192 с.

101. *Гражданская З.Т.* Бернард Шоу после Октября. М.: Просвещение, 1968. — 225 с.

102. *Гражданская З.Т.* Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества. М.: Просвещение, 1965. — 212 с.

103. *Гражданская З.Т.* Борьба Шоу за новую драму // Ученые зап. Московского област. пед. ин-та им. Н.К. Крупской. М.: МОПИ, 1957. Т. 55, Вып. 5. — С. 41–79.

104. *Гражданская З.Т.* Влияние Великой Октябрьской революции на творчество Б. Шоу // Прогрессивная зарубежная литература XIX и XX веков. М.: МОПИ, 1959. — С. 260–315.

105. *Гражданская З.Т.* Драмы Б. Шоу периода между 1905 и 1917 годами // Сб. К проблемам критического реализма XX века: Ученые зап. Московского област. пед. ин-та им. Н.К. Крупской. М.: МОПИ, 1962. Т. 111. — 338 с.

106. *Гражданская З.Т.* Шоу и Ирландия // Зарубежная литература. Ученые зап. Московского област. пед. ин-та им. Н.К. Крупской. М.: МОПИ, 1963. Т. 130, Вып. 8. — С. 59-91.

107. *Деннингхаус Ф.* Театральное призвание Бернарда Шоу. М.: Прогресс, 1978. — 328 с.

108. *Динамов С.С.* Тенденция и стиль // Зарубежная литература: Сб. ст. М.: Художественная литература, 1960. — 455 с.

109. *Динамов С.С.* Бернард Шоу. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. — 75 с.

110. *Жантиева Д.Г.* Эстетические взгляды английских писателей и русская литература // Из истории литературных связей XIX века. М., 1962. — С. 167–226.

111. *Исачкина Н.И.* О некоторых особенностях сатиры позднего Шоу / Из истории западноевропейских литератур XVIII-XX вв. — М.: Изд-во МГУ, 1957.

112. *Исачкина Н.И.* Эстетика Б. Шоу // Сб. ст. Из истории западных литератур. М.: Изд-во МГУ, 1957. — С.122–152

113. *Канторович И.Б.* Бернард Шоу в борьбе за новую драму: Дисс д-ра филол. наук. Свердловск, 1965. — 190 с.

114. *Канторович И.Б.* Трансформация традиционных жанров в интеллектуальной драме Бернарда Шоу // Проблемы жанра в зарубежной литературе: Сб. ст. / Под ред. И.Б. Канторовича. Свердловск, 1966. — С. 5–18.

115. *Канторович И.Б.* Характеры и конфликт в дооктябрьской драматургии Бернарда Шоу // Некоторые особенности характеров и конфликта в новейшей зарубежной литературе: Ученые зап. кафедры литературы. Свердловск: изд-во Свердл. гос. пед. ин-та, 1964. — С. 21–34.

116. *Кириллова Л.Я.* Традиции Б. Шоу в современной английской и советской драматургии // Типология и генезис литературных связей. Ташкент: 1985. — С. 32–40.

117. *Кисел Ю.Я.* Окказиональное использование фразеологических единиц в произведениях Б. Шоу и О. Уайльда. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1975. — 100 с.

118. *Кржижановский С.Д.* Драматургические приемы Бернарда Шоу; Бернард Шоу, его образы, мысли и образ мыслей; Бернард Шоу и книжная полка // Собр. соч.: В 6 т. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 4 — С. 473–568.

119. *Кривоногова С. А.* Левый фабианизм: Социальные идеи и взгляды в будущее: (на примере общественно-политических взглядов Джорджа Бернарда Шоу). Магнитогорск: МаГУ, 2001. — 97 с.

120. *Манн, Т.* Бернард Шоу // Полн. собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 10. — С. 445–455.

121. *Меркулова М.Г.* Повтор в древнегреческой драматургии и пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» // Гуманит. исслед. Астрахань, 2004. № 2. — С. 92–98.

122. *Меркулова М.Г.* Поздняя драматургия Б. Шоу: (проблемы типологии): Автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук [Моск. пед. ун-т]. М., 1998. — 15 с.

123. *Морозов М.М.* Драматургия Бернарда Шоу. М.: Искусство, 1979. — 670 с.

124. *Новиков К.* Неординарность как норма // Шоу Б. Избранные произведения. М.: Панорама, 1993. — С. 547–553.

125. *Образцова А. Г.* Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1974. — 391 с.

126. *Образцова А. Г.* Драматургический метод Бернарда Шоу. М.: Наука, 1965. — 314 с.

127. *Образцова А.Г.* Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже 19 и 20 вв. М.: Наука, 1992. — 240 с.

128. *Образцова А.Г.* Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX–XX вв. М.: Искусство, 1992. — 358 с.

129. *Очаковская М.* Бернард Шоу жив и в полном порядке // Театр. М., 1990. № 7. — С. 171–174.

130. *Пирсон Х.* Бернард Шоу. М.: Искусство, 1972. — 448 с.

131. *Портянская Н.А.* Бернард Шоу и ирландская демократическая драма: Автореф. дисс. на соиск. учен, степени канд. филол. наук. М., 1971. — 35 с.

132. *Портянская Н.А.* Дж. Синг и Б. Шоу // Учен. зап. Иркутского пед. ин-та им. Н.К. Крупской. М.: МОПИ, 1966. Вып. 26. — С. 12–22.

133. *Раку М.* О присвоении дискурса и рождении социальной утопии из духа музыки: Бернард Шоу как «совершенный вагнерианец»: [о пьесе Б.Шоу «Дом, где разбиваются сердца»] // Новое лит. обозрение. М.: 2000. № 46. — С. 32–47.

134. *Ромм А.С.* К вопросу о драматургическом методе Бернарда Шоу // Известия АН СССР. Отд-ние литературы и языка. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 15, Вып. 4. — С. 315–329.

135. *Ромм А.С.* Шоу-теоретик: учебное пособие. Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1972. — 148 с.

136. *Ромм, А.С.* Джордж Бернард Шоу. М.: Искусство, 1965. — 250 с.

137. *Смирнов П.М.* Джордж Бернард Шоу в социокультурном пространстве Англии // Перекрестки эпох: Социокультурное пространство: Сб. науч. тр. М.: Технол. школа бизнеса, 1999. Т. 3. — С. 333–349.

138. *Смирнов П.М.* Защищая права художника: Б. Шоу об отношениях Искусства и Власти // Диалог со временем. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 1999. № 1/99. — С. 109–119.

139. *Трутнева* А.Н. «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX–начала XX века: (проблема жанра): Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. Н. Новгород, 2015. — 209 с.

140. *Хьюз Э.* Бернард Шоу. М.: Молодая гвардия, 1966. — 288 с.

141. *Черникова И.К.* Исторические драмы Б. Шоу: (к проблеме характера и конфликта): Автореф. ддисс. на соиск. степени канд. филол. наук. Свердловск: Свердл. пед. ин-т, 1980. — 18 с.

142. *Шайтанов И.О.* Исторические драмы Б. Шоу: К вопросу об эволюции жанра: Дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1975. — 22 с.

143. *Швыдкой М.Е.* Идейно-художественные проблемы английской исторической драмы XX века: («Избранник судьбы», «Цезарь и Клеопатра», «Святая Иоанна» Бернарда Шоу, «Убийство в соборе» Т.-С.Элиота): Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. М., 1976. — 238 с.

144. *Штробл Ж.* Воспоминания о Бернарде Шоу // Иностранная литература. М.: Иностранная литература, 1956. № 1. — С. 251–256.

145. *Adam R.* What Shaw really said. N.Y.: Shocken Books, 1966. — 176 p.

146. *Albert S.P.* Shaw's *Republic* // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. University Park (Pa.): Penn State UP, 2005. V. 25/1. — P. 82–88.

147. *Bentley E.* Bernard Shaw. L.: Hale, 1956. — 256 p.

148. Bernard Shaw's Ready Reckoner: A Guide to His Ideas / Ed. by N.H. Leigh-Taylor. L.: Peter Owen, 1965. — 229 p.

149. *Berst C.A.* Bernard Shaw and the Art of Drama. Urbana (Il.): University of Illinois press, 1973. — 343 p.

150. *Bertolini J.A.* The Playwrighting Self of Bernard Shaw. Carbondale (Il.): Southern Illinois UP, 1991. — 224 p.

151. *Bocanegra Padilla A.R.* George Bernard Shaw: Estilo literario: Tesis doctorales. Barcelona, Univerzita de Cadiz, 1992. — 609 p.

152. *Brinser A.* The Respectability of Mr. Bernard Shaw. Cambridge (Ma.): Harvard UP, 1931. — 58 p.

153. *Brown I.* Shaw in his Time. L.: Nelson, 1965. — 212 p.

154. *Cardulo B.* Play Doctor, Doctor Death: Shaw, Ibsen, and Modern Tragedy // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. University Park (Pa.): Penn State UP, 2011. V. 45/3. — P. 271–288.

155. *Carpenter A.* Bernard Shaw and the Art of Destroying Ideals: The Early Plays. Madison: University of Wisconsin Press, 1969. — 262 p.

156. *Casseres B.* Mencken and Shaw. N.Y.: Silas Newton Publisher, 1930. — 146 p.

157. *Chesterton G.K.* George Bernard Shaw. L.: Constable, 1910. — 132 p.

158. *Colbourne M.* The Real Bernard Shaw. L.: Dent and Sons, 1942. — 342 p.

159. *Collis J.* Shaw. L.: Cape, 1925. — 191 p.

160. *Couchman G.W.* This our Caesar: A Study of B. Shaw's *Caeser and Cleopatra*. Mouton (In.): Indiana University, 1973. — 183 p.

161. *Crompton L.* Shaw the Dramatist. Nebraska (Ne.): University of Nebraska Press, 1969. — 325 p.

162. *Duffin H.C.* The quintessence of Bernard Shaw. — L.: George Allen and Umwin, 1920. — 224 p.

163. *Dukore B.F.* Sophoclean Shaw with Solos // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2011. V. 31/1. — P. 169–178.

164. *Dukore N.R.* Bernard Shaw, Director L.: Allen & Unwin LTD, 1971. — 199 p.

165. *Ellenhauge M.* The Position of Bernard Shaw in European Drama and Philosophy. Copenhagen: Levin a Munksgaard, 1931. — 390 p.

166. *Elliot V.* Dear Mr. Shaw. L.: Bloomsbury, 1987. — 376 p.

167. *Erwine St.J.* Bernard Shaw: Life, Work and Friends. L.: Hale, 1956. — 628 p.

168. *Erwine W.* The Universe of G. B. Shaw. N.Y.: Whittesley House, 1949. — 328 p.

169. *Fromm H.* Bernard Shaw and the Theatre in the Nineties: A Study of Shaw's Dramatic Criticism. Kansas (Ka.): University of Kansas, 1967. — 234 p.

170. *Gahan P.* Bernard Shaw and the Irish Literary Tradition // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2010. V. 30/1 — P. 1–26.

171. *Gahan P.* The Achievement of Shaw’s Later Plays, 1920–1939 // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2003. V. 23. — P. 27–35.

172. George Bernard Shaw: (Collected Critical Heritage) / Ed. by T. F. Evans. N.Y.: Routledge, 1997. — 422 p.

173. George Bernard Shaw in Context / Ed. by B. Kent. Cambridge UP, 2015. — 670 p.

174. *Gibbs A.M.* Bernard Shaw: A Life — Gainesville; Tallahassee (Fl.): UP of Florida, 2005. — XIII, 554 p.

175. *Gibbs A.M.* Shaw. Edinburgh: Oliver and Boyd LTD, 1969. — 120 p.

176. *Gordon D.J.* Bernard Shaw and the Comic Sublime. L.: Macmillan, 1990. — 218 p.

177. *Hamon A.F.* The Twentieth Century Molière: Bernard Shaw. / Transl. from the French by Eden and Cedar Paul. L.: G. Allen & Unwin, 1915. — 328 p.

178. *Harris F.* Bernard Shaw. L.: Constable, 1931. — 430 p.

179. *Hartnoll Ph.* Who's Who in Shaw. L.: Elm Tree Books, 1975. — 247 p.

180. *Henderson A.* Bernard Shaw: Man of the Century. N.Y.: Dodd, Mead and Co., 1956. — 969 p.

181. *Henderson A.* Bernard Shaw: Playboy and prophet. N.Y.; L.: Appleton 1932. — 871 p.

182. *Henderson A.* George Bernard Shaw. His Life and Works: A Critical Biography (Authorized). Cincinnati (Oh.): Steward and Kidd, 1911. — 365 p.

183. *Henderson A.* Table-talk of G.B.S. N.Y.; L.: Harper and Brothers Publishers, 1925. — 162 p.

184. *Holroyd M.* Bernard Shaw: In 4 v. L.: Chatto and Windus, 1990–1992. — 467 p., 389 p., 544 p., 130 p.

185. *Holroyd M.* Bernard Shaw: The New Biography: [Kindle Edition]. L.: Head of Zeus, 2015. — 848 p.

186. *Howe P.P.* Bernard Shaw. A Critical Study. N.Y.: Dodd, Mead and Company, 1915. — 174 p.

187. *Hugo L.* Bernard Shaw. Playwright and Preacher. L.: Melhuen, 1971. — 270 p.

188. *Jacson H.* Bernard Shaw. L.: Grant Richards, 1909. — 240 p.

189. *Loewenstein F.E.* Bernard Shaw through the Camera. L.: B and H White Publication LTD, 1948. — 128 p.

190. *May M.* Ibsen and Shaw. L.: London and Basingstoke, 1985. — 228 p.

191. *Meisel M.* Shaw and the Nineteenth Century Theatre. Princeton (Nj.): Princeton UP, 1963. — 477 p.

192. *Mencken H.* George Bernard Shaw: His Plays. N.Y.: Glases, 1969. — 107 p.

193. *Minney R.J.* The Bogus Image of Bernard Shaw. L.: Leslie F. Rewin, 1969. — 223 p.

194. *Morgan M.M.* The Shavian Playground: An Exploration of the Art of George Bernard Shaw. L.: Methuen, 1972. — XIV, 336 p.

195. *O'Casey S.* Sunset and Evening Star. L.: Macmillan, 1954. — VII, 311 p.

196. *O'Connor M.* William Poel to George Bernard Shaw // Theatre Notebook: A Journal of the History and Technique of the British Theatre. L.: The Society for Theatre Research, 2000. V. 54, № 3. — P. 162–176.

197. *Pasini J.A.* Honorable and Dishonorable Killing: The Gender of War in *Caesar and Cleopatra* // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2008. V. 28. — P. 45–62.

198. *Patch B.* Thirty Years with G.B.S. L.: Victor Collaganz LTD, 1951. — 256 p.

199. *Pharand M.W.* Bernard Shaw and the French. Gainesville (Fl.): UP of Florida, 2001. — 432 p.

200. *Puchner M.* The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy. N.Y.: Oxford UP, 2014. — 272 p.

201. *Purdom C.B.* A Guide to the Plays of Bernard Shaw. L.: Methuen, 1963. — 344 p.

202. *Sengupta S.C.* The Art of Bernard Shaw. L.; N.Y.: Oxford UP, 1963. — 249 p.

203. Shaw and Other Playwrights. / Ed. by J.A. Bertolini. University Park (Pa.): Penn State Press, 1993. V. 13. — 230 p.

204. *Soboleva O.Y., Wrenn A.J.* The Only Hope of the World. Berlin; Bern: P. Lang, 2012. — X, 231 p.

205. *Sreenivasulu R.P.* George Bernard Shaw and the Drama of Ideas. Saabrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2013. — 80 p.

206. *Strauss, E.* Bernard Shaw: Art and Socialism. L.: Gollancz LTD, 1942. — 126 p.

207. *Switzky L.* The Last Word on Last Words: Shaw and Catastrophic Drama // SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies. — University Park (Pa.): Penn State UP, 2008. V. 27. — P. 190–200.

208. The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by Christopher Innes. Lexington (Ky.): Cambridge UP, 2014. — XXXIII, 443 p.

209. The Genius of Shaw: A Symposium / Ed. by M. Holroyd. L.: Hodder & Stoughton, 1979. — 238 p.

210. *Wagenknecht E.* A Guide to Bernard Shaw. N.Y.: D. Appleton & Co., 1929. — XII, 132 p.

211. *Ward A.C.* Bernard Shaw. L.: Longmans, Green and Co., 1951. — 215 p.

212. *Watson B.B.* A Shavian Guide to the Intelligent Woman. Lexington (Ky.): W.W. Norton & Co. INC, 2014. — 251 p.

213. *Weintraub R.* Fabian Feminist. Bernard Shaw and Woman. L.: University Park and London, 1977. — 275 p.

214. *Weintraub S.* Bernard Shaw: A Guide to Research. University Park (Pa.): Pennsylvania State UP, 1992. — 160 p.

215. *Weisenthal J.L.* Shaw's Sense of History. Oxford: Clarendon Press, 1988. — 200 p.

216. *West, A.* A Good Man Fallen among Fabians. Stanford (Ca.): Stanford UP, 1986. — 494 p.

217. *Whitman R.F.* Shaw and the Play of Ideas. Ithaca, L.: Cornell UP, 1977. — 293 p.

218. *Willianson A.* Bernard Shaw: Man and Writer. N.Y.: Crowell-Collier Press, 1963. — 224 p.

219. *Wilson C.* Bernard Shaw. A Reassessment. L.: Hutchinssson of London, 1969. — 306 p.

220. *Woodbridge H.E.* G.B. Shaw: Creative Artist. Carbondale (Il.): Southern Illinois UP, 1963. — XII, 181 p.

221. *Yde, M.* Bernard Shaw and Totalitarianism: Longing for Utopia. L.: Palgrave Macmillan. — X, 247 p.

222. *Yorks S.A.* The Evolution of Bernard Shaw. Washington (Wa.): UP of America, 1981. — 235 p.