

Міністерство освіти та науки України
ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені
академіка Степана Дем'янчука»
Історико-філологічний факультет
Кафедра романо-германської філології

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ВИЩОЇ
ОСВІТИ «МАГІСТР»**

**ДРАМАТУРГІЯ БЕРНАРДА ШОУ ТА ЇЇ ВИВЧЕННЯ НА УРОКАХ
ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ
ОСВІТИ**

Виконала:

здобувачка історико-філологічного
факультету спеціальності 014 Середня освіта
(Мова і література (англійська))

Андрашко Вероніка Михайлівна

Керівник: канд. філ. наук, доц. Миронюк В.М.

Рецензент: філ.н., доцент кафедри методики
викладання і змісту освіти РОІППО
Лавренчук В.П.

УДК 82-2[Бернард Шоу]

Андрашко В. М.

Драматургія Бернарда Шоу та її вивчення на уроках зарубіжної літератури в закладах загальної середньої освіти

У роботі досліджено творчість Б.Шоу в контексті модерністичних пошуків західноєвропейської драми на межі XIX–XX століть; з'ясувано специфіку художнього новаторства драматургії письменника; проаналізовано творчі джерела та системи образів комедії «Пігмаліон»; визначено морально-етичні доміанти характеротворення, їхній концептуальний зміст у драматичній творчості письменника; виявлено основні, доміантні риси образів-характерів у п'єсах Б. Шоу. Розроблено конспект уроку-семінару вивчення комедії Б.Шоу «Пігмаліон» у закладах загальної середньої освіти.

Ключові слова: модернізм, Б.Шоу, західноєвропейська драма, комедія, урок зарубіжної літератури, заклад загальної середньої освіти.

Andrashko V. M.

Bernard Shaw's dramaturgy and its study in foreign literature classes in general secondary education institutions

The work examines the work of B. Shaw in the context of modernist searches of Western European drama at the turn of the 19th and 20th centuries; the specificity of the artistic innovation of the writer's dramaturgy is clarified; creative sources and image systems of the comedy «Pygmalion» are analyzed; the moral and ethical dominants of character formation, their conceptual content in the writer's dramatic work are defined; to identify the main, dominant features of character images in B. Shaw's plays. A synopsis of the lesson-seminar on the study of B. Shaw's comedy «Pygmalion» in general secondary education institutions has been developed.

Key words: modernism, B. Shaw, Western European drama, comedy, foreign literature lesson, general secondary education institution.

З М І С Т

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Б.ШОУ І ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ДРАМА НА МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ	8
1.1. Розвиток західноєвропейської драми на межі XIX–XX століть: представники, основні засади	8
1.2. Обґрунтування Б.Шоу принципів нової драматургічної техніки.	15
1.3. Художні принципи драми-дискусії Б.Шоу.	18
1.4. Роздуми Б.Шоу над проблемами драматургічного жанру.	22
Висновки до 1-го розділу	25
РОЗДІЛ 2. НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ Б.ШОУ-ДРАМАТУРГА	27
2.1. Театральна революція Б.Шоу.	27
2.2. Ідейні переконання Б.Шоу та їхній зв'язок із творчим світоглядом митця	35
2.3. Б.Шоу і Г.Ібсен: конфлікт ідеалів і дійсності.	40
Висновки до 2-го розділу	44
РОЗДІЛ 3. ВИВЧЕННЯ КОМЕДІЇ «ПІГМАЛІОН» Б.ШОУ В ЗЗСО: ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЕТИКА, ГОЛОВНІ ПЕРСОНАЖІ	46
3.1. Трактування давньогрецького міфу про Пігмаліона на прикладі однойменної комедії драматурга	46
3.2. Характеристика головних персонажів твору	49
3.3. Проблема відкритого фіналу комедії.	60
3.4. Урок вивчення комедії «Пігмаліон» Б.Шоу в закладах загальної середньої освіти	62
Висновки до 3-го розділу	69
ВИСНОВКИ	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	78

ВСТУП

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

Не можна по-справжньому оцінити без творів Шоу той колосальний творчий внесок, який зробила в світове письменство англійська література XX століття. Шоу сконцентрував в собі провідні теми та мотиви розвитку англійської та європейської драматургії, основні стилістичні та ідейно-образні закономірності її художньої еволюції. У творчості Шоу яскраво відбилася складна і неоднозначна філософська та соціально-критична думка Європи, думка, яка намагається досягнути та пояснити витoki, шляхи та перспективи розвитку сучасної людської цивілізації, її вади та ідеали, зміст та сенс її існування та закономірності її матеріальної і духовної еволюції.

Актуальність обраної для дослідження теми пояснюється також тим, що творчість Б.Шоу і, зокрема, одна з його відомих комедій «Пігмаліон» вивчається в школі. Крім того, будь-яке нове дослідницьке звернення до творчості митця є важливим і актуальним.

Творчість Б.Шоу достатньо широко і плідно вивчається на Заході, підтвердженням чого є велика кількість присвячених йому літературно-критичних праць. Вивчення творчості Б.Шоу в Україні також спирається на достатньо значні та авторитетні дослідницькі традиції.

Теоретико-методологічною основою магістерського дослідження є класичні та новітні літературознавчі дослідження, що синтезують проблеми особистості з погляду її культури, особливостей характеру та поведінки (праці І. Франка, О. Галича, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, М. Моклиці про художній образ людини в українській та зарубіжній літературі. Особливе місце відведено працям, які присвячені вивченню драматургії Б. Шоу (О. Баган, Е. Бентлі, Я. Білоштан, А. Гендерсон, О. Гнідан, М. Голройд, В. Гуменюк, Л. Дем'янівська, Н. Жлуктенко, М. Кебало, Р. Кирчів, М. Кудрявцев, Н. Малютіна, С. Михида, С. Хороб). Окремі аспекти художнього новаторства драматургії Б.Шоу стали предметом аналізу численних літературно-критичних статей, автори яких адаптують творчість англійського драматурга для потреб та вимог його шкільного вивчення. Серед цих праць слід назвати навчально-методичні розробки, Є.Васильєва («Усе-таки Галатеї не зовсім подобається Пігмаліон»), В.Гладишева («Вивчення п'єси Б.Шоу «Пігмаліон» за допомогою композиційного аналізу»), О.Ніколенко («У світі парадоксів Б.Шоу, або «леді з пучка моркви». До вивчення «Пігмаліону») та інші, опубліковані в шкільних науково-методичних журналах «Зарубіжна література», «Відродження», «Всесвітня література». Численні зауваження теоретичного характеру щодо художньої специфіки тих або тих п'єс містяться й у автобіографічних та літературно-критичних працях самого Б.Шоу.

Мета роботи полягає у тому, щоб охарактеризувати художнє новаторство драматургії Б.Шоу і, зокрема, докладно розглянути його відому комедію «Пігмаліон». Ця мета досягається через вирішення таких **завдань**:

- дослідити творчість Б.Шоу в контексті модерністичних пошуків західноєвропейської драми на межі XIX–XX століть;
- з'ясувати специфіку художнього новаторства драматургії письменника;

- проаналізувати творчі джерела та системи образів комедії «Пігмаліон»;
- визначити морально-етичні домінанти характеротворення, їхній концептуальний зміст у драматичній творчості письменника;
- виявити основні, домінантні риси образів-характерів у п'єсах Б. Шоу; риси художнього новаторства митця;
- розробити конспект уроку-семінару вивчення комедії Б.Шоу «Пігмаліон» у закладах загальної середньої освіти.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі творчості Б.Шоу в контексті модерністичних пошуків західноєвропейської драми рубежа XIX–XX століть; поетики та проблематики драматургії Б.Шоу і, зокрема його комедії «Пігмаліон», розробці конспекту уроку-семінару з вивчення комедії Б.Шоу на уроці позакласного читання в школі. У роботі досліджено своєрідність художнього осмислення Б. Шоу образу людини, взаємозв'язок традиційного й новаторського в її інтерпретації, системно зіставляються естетичні та ідейні принципи Б. Шоу, які панорамно відобразили процес становлення особистості, еволюцію її етичних пошуків крізь призму провідних тенденцій розвитку духовної культури на межі століть. У дослідженні здійснено спробу комплексного аналізу домінант характеротворення у драмах Б. Шоу в контексті літературних взаємин кінця XIX початку XX століття, окреслено світоглядну еволюцію письменника крізь призму їх драматургічної практики, осмислено аспекти концепції особистості як літературного персонажа у тогочасній драматургії. Детально досліджується поняття особистості на рівні художнього образу, що дає змогу виокремити типи образів-характерів.

Об'єкт дослідження – західноєвропейська драма рубежа XIX–XX століть та творчість Б.Шоу. У роботі з'ясовуються основні, типові риси створених митцем образів-характерів.

Предметом дослідження є специфіка жанрово-стильових та ідейно-тематичних особливостей прочитання творчого доробку Б.Шоу, зокрема комедії «Пігмаліон»; концепція особистості у творчості Б. Шоу, принципи й

засоби художнього конструювання драматичних персонажів, специфіка відтворення духовного світу змальованих постатей.

Теоретичне значення полягає в осмисленні основних проблем західноєвропейської драми на межі ХІХ–ХХ століть, зокрема творчого доробку Б.Шоу, що стосуються обґрунтування жанрово-стильових, ідейно-тематичних особливостей твору. Здобуті результати сприятимуть подальшому вивченню творчості Б.Шоу в зарубіжній літературі.

Практичне значення. Робота може бути використана при підготовці шкільних уроків, присвячених творчості Ю.Шоу, при написанні наукових праць з історії та теорії літератури, курсових, бакалаврських і магістерських робіт та навчальних посібників із проблем ідейно-художніх пошуків першої половини ХХ ст., при розробці спецкурсів і спецсемінірів.

Методи дослідження. У магістерській роботі використано культурно-історичний, порівняльно-історичний, біографічний і типологічний методи.

Апробація результатів магістерського дослідження. Основні положення дослідження викладено в доповіді на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції і перспективи вивчення літератури у середній і вищій школах», Тернопіль, 2023 р.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ I. Б.ШОУ І ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ДРАМА НА МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

1.1. Розвиток західноєвропейської драми на межі XIX–XX століть: представники, основні засади «нової драми»

З другої половини XIX ст. драматурги шукали нові форми мистецтва, що привело до народження й активного розвитку «нової драми», яка, за словами Б.Шоу, «кардинально змінила своє ставлення до проблем етики та естетики» [14, с. 31]. «Нова драма» більше наблизилася до сучасності, до внутрішнього світу людини. Якщо в старому театрі говорилося про трагедію у житті, то в новому – про трагедію життя особистості та людства. Прагнучи розкрити ідейні та моральні питання епохи, митці поступово відходили від реалізму та натуралізму, дедалі більше звертаючись до можливостей модернізму, що набрав своєї сили і відкривав нові обрії для мистецтва. У витоків «нової драми» були Г.Ібсен, К.Гамсун, А.Стріндберг, Г.Гауптман, М.Метерлінк, Б.Шоу та ін. «Нова драма» стала початком докорінної перебудови драматургії, яка тривала протягом XX ст.

Норвезький драматург **Г. Ібсен** (1828–1906) розпочав перехід від «старої» до «нової драми». Аналізуючи значення його творчості, Б. Шоу у своїх працях «Квінтесенція ібсенізму» (1891), «Драматург-реаліст – своїм критикам» (1894) зазначав, що у п'єсах Ібсена виявилися головні риси «нової драми» – «вона звернулася до сучасного життя і стала обговорювати питання, характерні й вчинки, які мають безпосереднє значення для глядачів». Шекспір, за словами Б.Шоу, показував «нас самих, але в незвичних ситуаціях», а Ібсен показує «нас у власних ситуаціях»: «Те, що відбувається з його героями, відбувається і з нами». У своїх творах «Ляльковий дім» (1879), «Гедда Габлер» (1890) та ін. Ібсен відтворив гострий драматизм сучасного життя, заснований не на

зовнішніх зіткненнях, а на гострих ідейних конфліктах самої дійсності. «У нових п'єсах, – писав Б.Шоу, – драматичний конфлікт побудований не навколо вад людини, її жадібності або щедрості, образи або марнославства, недоречностей і випадковостей тощо, а навколо зіткнення різних ідеалів». Головним елементом драми Ібсен зробив дискусію, що мала на меті виявити різні позиції героїв, а також навчити глядача думати й шукати шляхи вирішення складних проблем разом із персонажами. Водночас напруга творів досягається за рахунок показу і тонкого аналізу душевних переживань особистості. Дослідження глибин «внутрішнього життя» є характерною ознакою «нової драми» [13, с. 31].

Г.Ібсен стоїть у витоків психологічної драми та філософської «драми ідей», в яких значно підсилюється роль дискусії, підтексту, художніх символів, настроїв, психологічного аналізу. Ідейно-естетичний зміст п'єс набуває не тільки реального, а передусім символіко-узагальнюючого значення.

Послідовниками Ібсена були А.Стріндберг і Г.Гауптман. Символіка ібсенівської драматургії надихала на нові відкриття М.Метерлінка. Учень Ібсена вважав себе Б.Шоу.

З вимогою «посилення психологізму» у драматургії виступив також норвезький письменник **К.Гамсун** (1859 – 1952), автор п'єс «Гра життя» (1896), «Вечірня зоря» (1898), «Цариця Тамара» (1903), «У полоні почуттів» (1910) та ін. Він зазначав, що сучасна людина, живучи в «нервовому» темпі, думає й відчуває інакше, вона «не послідовна» у своїх думках і вчинках, тому повинна зображуватися по-новому, звідси головні завдання драматурга – «досліджувати складний внутрішній світ сучасної людини, висвітлювати її душу, вивчати її з усіх точок зору, проникати в усі потаємні глибини». Спираючись на філософію Ф.Ніцше, К.Гамсун шукав засоби, які могли б відтворити весь «хаос відчуттів, примхливу фантазію, загадковість нервових явищ, тобто все підсвідоме душевне життя особистості» [15, с. 17]. Письменник збагатив психологічну драму прийомами неоромантизму та

імпресіонізму. Реальні ситуації в творах К.Гамсуна отримали психологічне підґрунтя та психологічну інтерпретацію, що поширювалася на загальні закони буття.

Творчість англійського драматурга **Б.Шоу** (1856 – 1950) стала новим кроком у розвитку драматургії. Дискутуючи з класиком «старої драми» Шекспіром, Б.Шоу наголошує на тому, що «мало тільки зображувати», слід «повчати», «звернутися до сучасної дійсності та філософії». Письменник створює «драму ідей», у якій внутрішній рух ідей є найсуттєвішим фактором розвитку сюжету. У боротьбі ідей він бачив характерну ознаку реального життя й умови формування світогляду людей. Б.Шоу підкреслював значення парадоксальних трактувань явищ у Г.Ібсена, коли загальноприйняті закони й норми, фальшиві стосунки перетворюються на свою протилежність, виявляючи справжню сутність за допомогою парадоксу – думки, що суперечить усталеним поглядам. Парадокс був головним прийомом і в п'єсах Б. Шоу, ставши засобом відображення аномального, алогічного життя, в якому кожне явище, кожне поняття містить протилежний зміст, виявляючи «банальну безглуздість і зовнішню оманливість оточуючого світу» [14, с. 31]. Парадокс у поєднанні з дискусією надавав п'єсам письменника особливої гостроти й проблемності. Відмову від традиційної художньої достовірності на користь «руху ідей» високо оцінив Б.Брехт, назвавши Б.Шоу «творцем інтелектуального театру ХХ ст.» У п'єсах «Професія місіс Уоррен» (1894), «Учень диявола» (1897), «Пігмаліон» (1913), «Дім, де розбиваються серця» (1917) та ін. межі реалізму розширюються за рахунок використання символіки, філософського іносказання, фантастики, політичного гротеску, парадоксів, дискусій тощо. Б.Шоу наголошував також на значенні комедії, яка допомагає «здолати страждання і виховує у глядачів тверезе ставлення до оточуючого світу» [11, с. 12]. Однак комічне у творах письменника поєднується з трагічними конфліктами, смішне – із серйозними роздумами про буття. Б. Шоу намагався наблизити «нову драму» до сучасних проблем суспільного та інтелектуального життя, обравши для себе, за його словами, «роль блазня, що

розважає тільки на перший погляд, а насправді – говорить те, про що всі мовчать або не бачать і не хочуть бачити».

Сміливим теоретиком і експериментатором у галузі «нової драми» був **А.Стріндберг** (1849 – 1912). «Залишаючись поза школами й течіями, – писав про нього Т.Манн, – Стріндберг увібрав їх у себе. Натураліст і водночас неоромантик, він випередив експресіонізм... і разом з тим став першим сюрреалістом». Протягом життя А.Стріндберг написав понад 50 п'єс, однак особливу роль у становленні «нової драми» відіграли його соціально-критичні та філософсько-символічні п'єси. У своїх працях «Про сучасну драму й сучасний театр» (1889), «Предмова до «Фрекен Жулі» (1888) та ін. письменник визначив нові напрями розвитку драматургії. Справжнє мистецтво, на його думку, не повинно «точно наслідувати життя», предметом драматургії мають стати «життєві протиріччя»: життя і смерть, боротьба за існування віра і безнадія тощо. Зовнішню інтригу слід замінити на внутрішні конфлікти. Рушієм сюжету повинні стати психологічні колізії. Старий театр був «заснований на статичному зображенні характерів» і на «штучно побудованому діалозі», а Стріндберг пропонує показувати «складний душевний комплекс сучасної людини», персонажі мають бути більш «живими» і ні в якому разі не походити ні на героїв, ні на злодіїв [28, с. 31]. Дійові особи повинні висловлюватися так, як вони говорять у житті, а «блукаючий діалог обумовлює розвиток тої чи тої проблеми, як тему музичної композиції». Концентрація дії, відмова поділу на акти, напружені дискусії, показ найтонших душевних переживань героїв надавали п'єсам Стріндберга особливого «філософсько-психологічного значення», як писав Т.Манн.

Окрім того, шведський письменник велику увагу приділяв зображенню ірраціональної природи людського життя. Філософсько-символічні п'єси «Пекло» (1897), «Легенди» (1898), «Гра снів» (1902), «Шлях у Дамаск» (1898–1904) та ін. порушують межу між матеріальним і духовним, дійсним та уявним. Реальність представлена в них як «ілюзорна дійсність», «сон наяву». «Час і простір не існують... В уяві виникає суміш спогадів, недоречностей,

імпровізацій... І над усім панує свідомість сновидця... І як сон частіше завдає болю, а не радості, тут відчувається туга і співчуття до всіх живих», – писав Стріндберг у передмові до п'єси «Гра снів». Загальна абсурдність буття стає головним лейтмотивом творчості драматурга, який шукає нових засобів сценічного мистецтва. Він нерідко використовує фрагментарну структуру, розірвані ситуації наповнюються особливим символічним змістом. Принцип музичності (Стріндберг порівнює свої п'єси із сонетами Бетховена) підсилює ті чи інші ліричні настрої, викликає певні асоціації. Дивовижні фантазмагорії стають «знаком іншого, нереального життя, що, можливо, має більше значення для людини, ніж дійсність» [14, с. 31]. Стиль Стріндберга відзначається філософською умовністю, психологічною концентрацією, підкресленою суб'єктивністю та глибокими узагальненнями. У творчості письменника, за словами Т.Манна, ширяє «Богом натхненний і Богом відторгнений дух», який тужить «за небом, чистотою і красою».

У спадщині німецького драматурга **Г.Гауптмана** (1862–1945) «неоромантизм поєднався з реалізмом, а суворе викриття дійсності – з високою поезією». Продовжуючи традиції Г.Ібсена, письменник звертається до всебічного розкриття проблем сучасного життя у п'єсах «Перед сходом сонця» (1889), «Самотні» (1891), «Ткачі» (1893) та ін. Водночас він намагається відтворити порухи людської душі, дослідити складні процеси внутрішнього життя особистості. Символічні драми-казки Г.Гауптмана «Ганнеле» (1893) і «Затонулий дзвін» (1896) тісно пов'язані з поетичними традиціями німецького романтизму. За словами драматурга, у них він хотів показати протиріччя між буденним світом «долин» і піднесеним світом «гір», вічні мандри людського духу в пошуках самого себе, краси й гармонії. П'єси «Возій Геншель» (1898) і «Роза Бернд» (1903) часто називають «драмами долі», або «драмами фатуму». Т.Манн убачав в них «античну трагедію в брутальному вигляді сучасної дійсності» [8, с. 7]. Трагічна доля персонажів обумовлюється загальною «фатальністю буття».

Бельгійський драматург **М.Метерлінк** (1862–1949) остаточно відійшов від принципів «старої драми», ставши теоретиком і практиком нового театру. Рання творчість письменника ґрунтується на теорії, викладеній у статті «Трагізм повсякденного життя» (1896), яка стала маніфестом символістської драми. Своєму театру Метерлінк дав назву «театр статичний», або «театр мовчання». Суть трагізму, на його думку, полягає в «трагізмі повсякденності», у «самому факті життя», в «існуванні душі в ній самій посеред безкрайності, що ніколи не стоїть». Завдання драматурга – зображувати не виняткові події, де все вирішує випадок, а душевне життя людини, котра прагне до вищих сфер буття. За звичайним діалогом розуму й почуття, автор повинен дати відчутти «урочистий діалог живої істоти та її долі». Тому Метерлінк не визнавав зовнішньої дії у драмі. Справжній трагізм життя, на його думку, виявляється не «у вчинках і криках», а «в тиші й мовчанні»: «Сльози людей стали мовчазними, невидимими, майже духовними». Зображуючи «буденну дійсність», письменник відмовляється від міметичних засобів (наслідування життя у формах життя), для нього головним стає не зовнішня достовірність, а «відчуття внутрішньої правди життя, відчуття духовної сутності, що прихована за реальними подіями» [5, с. 8].

Слово у драматургії Метерлінка втрачає своє пряме значення. На перший план виходить значення символічне, яке дає змогу показати «внутрішню дію», стан душі особистості й духовну атмосферу часу взагалі. «Усе, що сказано, і приховує, і водночас відкриває джерела невідомого нам життя, – писав Метерлінк. – Завжди слід пам'ятати, що в людині є сфери більш глибокі й цікаві, ніж сфери розуму або свідомості».

У п'єсах «Принцеса Мален», «Сліпі» (1890), «Маленькі драми для маріонеток» (1894) та ін. герої занурені у свій внутрішній світ, споглядають вічність, знаходячись під владою фатальних сил Невідомого. На перший план у драмах Метерлінка виходять символи, підтекст, настрої, ідеї. Тут немає гострих конфліктів, пристрасних монологів. Через «мовчання» автор змушує глядачів відчутти присутність «нечутного голосу Духу».

У 1890-і роки М.Метерлінк переглянув свою концепцію символістського театру. Зберігши філософську умовність символізму, драматург водночас шукав шляхи подолання приреченості людської долі, одухотворення дійсності, утвердження істини в житті. «Людина не стане величною й піднесеною тільки від того, що весь час буде думати про непізнане і нескінченне», – зазначав письменник, наголошуючи на необхідності «активізації театру», його наближенні до сучасних проблем. Герої п'єс «Монна Ванна» (1902), «Аріана і Синя Борода» (1896) та ін. вступають у боротьбу з фатальністю, захищають свою свободу і право особистості на власне життя [7, с. 13]. У драмі-казці «Синій птах» (1908) засобами символізму М.Метерлінк утілює ідею відновлення порушених зв'язків у світі, одухотворення буття. Цей твір став гімном життя, краси, шляхетності, щастя. Драматургія письменника, покликавши глядачів спочатку у Невідоме, змусила звернутися до власних духовних проблем, «висвітливши їх чарівним світом внутрішнього потягу до Ідеалу».

Принципи «нової драми» утверджуються і в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. **Леся Українка** (1871 – 1913) активно використовує форми неоромантизму та символізму. У її творчості вперше в українському мистецтві досягає свого апогею інтелектуальна та психологічна драма, у якій увага з побутових обставин переноситься на переживання персонажів, їх духовні шукання. Новим кроком у розвитку української драматургії стала творчість **В.Винниченка** (1880 – 1951), який наполегливо розробляв філософську та морально-етичну тематику, прагнучи осмислити сучасні проблеми засобами психологічної драми. Письменник органічно поєднав різні художні напрями й течії – реалістичні з експресіоністськими, символістські з натуралістичними, показавши складний синтез духовного буття епохи [14, с. 31]. Найвидатнішим представником українського ренесансу став **М.Куліш** (1892–1942), котрий у своїй драматургії пройшов шлях від реалізму до модернізму і показав, за його словами, «моральні втрати нового часу в душах людей».

Отже, «нова драма» кінця XIX – початку XX ст. в центрі уваги поставила особистість – не як «соціальний тип», а як «духовний симптом», «індивідуальність», переживання й відчуття якої визначають загальну атмосферу епохи. Внутрішні порухи душі набули узагальнюючого значення, стали критерієм оцінки філософських, соціальних та моральних проблем буття. Показавши «трагедію життя», а не «трагедію в житті», драматурги закликали до осмислення глибинної суті дійсності, звільнення людського духу, пошуку шляхів відновлення гармонії світу. Театр перетворився на місце ідейних дискусій і духовних поривань[15, с. 11]. Зовнішня дія поступилася внутрішнім конфліктам. Використавши досягнення реалізму й натуралізму, «нова драма» наполегливо розробляла модерністські принципи – символізму, неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму тощо. Надзвичайно продуктивними були жанри психологічної та інтелектуальної «драми ідей», які обумовили подальший розвиток світової драматургії.

1.2. Обґрунтування Б.Шоу принципів нової драматургічної техніки

У своєму розумінні драми Шоу висловлює погляди глибоко історичні і аргументовані. Кожен час породжує власний тип драматургії, і безглуздо культивувати в дану епоху драму, їй історично не властиву.

У «Квінтесенції ібсенізму» Шоу викладає коротку історію основних етапів розвитку світової драми. Вона не має нічого загального з академічними історіями драматичного мистецтва і цілком суб'єктивна в дусі інших висловлень письменника, але саме завдяки цьому те, що пише Шоу, допомагає виявити особливості його власного драматургічного методу.

Найлаконічнішими його думки про походження і сутність античного театру: «Драма виникла в стародавності зі сполучення двох бажань: бажання танцювати і бажання послухати історію. Танець перетворився в оргію; історія стала ситуацією»[23, с. 166].

Як вже зазначалося, два драматурги постійно займали увагу Шоу – Шекспір і Ібсен. З висловлень Шоу про Шекспіра створилась ціла книга. З численних думок Шоу зупинимося на тих, котрі безпосередньо стосуються драматургічного методу Шекспіра. У цьому відношенні Шекспір не відрізняється для Шоу від більш пізніх романтиків і авторів мелодрам. В усій «старій» драматургії конфлікт будується «навколо вульгарних схильностей людини, її жадібності чи щедрості, образ і честолюбства, непорозумінь і випадковостей і всього іншого, що саме по собі не породжує моральних проблем». «Нещасливі випадки самі по собі не драматичні; вони усього лише анекдотичні. Вони можуть бути основою фабули, робити враження, збуджувати, спустошувати і викликати цікавість, можуть мати багато інших якостей. Але власне драматичного інтересу в них немає, як немає, наприклад, ніякої драми в тому, що людину збили з ніг чи що її переїхала машина. Розв'язка «Гамлета» не стала б драматичнішою, якби Полоній впав зі сходів і зламав собі шию, Клавдій помер у припадку білої лихоманки, Гамлет задихнувся від напору своїх філософських міркувань, Офелія померла від кору, Лаерта вбила б двірцева варта, а Розенкренц і Гільденстерн потонули б в Північному морі. Навіть і зараз епізод з королевою, що випадково випиває отруту, викликає підозру, що автор хотів скоріше забрати її зі сцени. Ця смерть – єдина драматургічна невдача твору». Жартуючи над сюжетом «Гамлета», Шоу, однак, визнає, що у Шекспіра загибель персонажів драматична, хоча, з погляду Шоу, драматизм тут скоріше зовнішній [11, с. 11].

Ніякий нещасливий випадок не драматичний – це положення Шоу збігається з усіма класичними теоріями драми. Але він хоче підкреслити, що криваві розв'язки взагалі не настільки драматичні, як прийнято думати. «При усій своїй цікавості, при тій, що герой викликає у вас співчуття, при тій трепетній звучності, якої один тільки майстер мови зміг домогтися художнім добором слів, сюжет «Отелло», безумовно, куди більш випадковий, ніж сюжет «Лялькового будинку». Разом з тим він для нас і менш сприйнятний, і менш цікавий, він живе дотепер не завдяки введеним до нього непорозумінням,

украденій хустці і тому подібному, і навіть не завдяки своїм благозвучним віршам, а в силу порушених у ньому питань про природу людини, шлюбу, ревнощів. Однак це була б незрівнянно краща п'еса, якби в ній просто і серйозно обговорювалася цікава проблема, чи порозуміється простий мавританський солдат з «витонченою» венеціанською світською дамою, якщо він одружиться з нею. Основою сучасної п'еси є помилка. І хоча помилка може бути приводом до убивства – цьому вульгарному сурогату трагедії, – вона не може викликати в житті справжню трагедію в її сучасному змісті» [25, с.26].

Драма нового часу відмовилася від усіх жахів, характерних для Шекспіра і всіх наступних представників, від «камери жахів», як називає Шоу п'еси з великою кількістю убивств. «Шекспір же пережив їх усіх тому, що відносився до запозичених ним сенсаційних жахів як до чисто зовнішніх аксесуарів, як до приводу для драматизації людського характеру, яким він виглядає в нормальному світі»[25, с.26]. В очах Шоу Шекспір подвійний письменник: його сюжети сенсаційні і «анекдотичні», але в їхніх межах діють справжні люди. «Шекспір виводив на сцену нас самих, але в екзотичних нам ситуаціях: адже наші дядьки рідко убивають наших батьків і не часто стають чоловіками наших матерів. Ми не зустрічаємося з відьмами. Наших королів не завжди вбивають, не завжди їхнє місце заступають ті, хто їх позбавив життя. Нарешті, коли ми отримуємо гроші за векселем, ми не обіцяємо сплатити за них фунтами нашої плоті»[25, с.28].

Навіть за умови того, що Ібсен в очах Шоу творець нової драматургії, він усе-таки пред'являє йому один докір – в останніх актах багатьох п'ес занадто велика смертність. Правда, не зрозуміло, чому вмирають Освальд Альвінг, Хедвіг Екдал, Росмер і Ребекка, Гедда Габлер, Сольнес, Ейолф, Боркман, Рубек і Ірена – чи поступка це шекспірівській манері, чи їхня смерть – сценічно необхідна?

Сутність перевороту, що призвів до оновлення європейської драми, полягає в наступному: «Ібсен задовольняє потребу, не задоволену Шекспіром. Він представляє нам не тільки нас самих у наших власних ситуаціях. Те, що

трапляється з його сценічними героями, трапляється і з нами. Першим наслідком цього є незрівнянно більша цінність для нас його п'єс у порівнянні із шекспірівськими. Другий наслідок полягає в його здатності жорстоко травмувати нас і пробуджувати в нашій душі хвилюючу надію на врятування від тиранії ідеалів, змальовуючи перспективи більш досконалого майбутнього життя» [15, с. 11].

Відкидаючи уявні ідеали, Шоу аж ніяк не вважає положення людства безнадійним. П'єси Ібсена, у яких люди вже діють у супереч антиприродним суспільним законам, є зображенням перехідної ступені до більш сучасних форм суспільного і приватного життя.

Отже, нова драма зображує сучасну людину в сучасних життєвих умовах. Навіть якщо ніхто з персонажів не вмирає, п'єса може бути перейнята щирим драматизмом. Прості, здавалося б, побутові ситуації приховують у собі найглибший драматизм. Шоу показує це на прикладі ряду п'єс Ібсена, але не тільки у нього знаходить зразки драматизму нового роду. Рішучий поворот до сучасності здійснюється в драмі не лише зображенням сучасного побуту: «Сьогодні може вважатись цікавою лише та п'єса в якій порушені і обговорені проблеми, характери і вчинки, що мають пряме значення для глядацької аудиторії» [25, с. 28].

Слід відмітити, що упродовж всієї драматургічної діяльності, незмінно звертаючись до злободенних соціальних і політичних проблем, Шоу створив і п'єси філософського характеру, в першу чергу «Назад до Мафусаїла». Але і в цю п'єсу він вніс злободенні політичні моменти, тоді як в п'єси, що присвячені проблемам сучасності, вносив теми, які представляють загальнолюдський інтерес.

1.3. Художні принципи драми-дискусії Б.Шоу

Одним із зразкових творів Ібсена Шоу вважав «Ляльковий будинок». «До певного моменту в останній дії «Ляльковий будинок» – це п'єса, яку можна

тлумачити як банальну французьку драму, вилучивши лише декілька реплік і замінивши знамениту останню сцену щасливим сентиментальним кінцем. ... Але саме в цьому місці останнього акту героїня раптом цілком зненацька для «мудреців» перериває свою емоційну гру і заявляє: «Нам треба сісти й обговорити усе, що відбулося між нами». Завдяки цьому цілком новому драматургічному прийому, цьому, як сказали б музиканти, додаванню нової частини «Ляльковий будинок» і скорив Європу і заснував нову школу драматичного мистецтва» [18, с. 35].

Шоу явно перебільшував значення фіналу драми Ібсена. Безумовно, що закінчення п'єси, створене Ібсеном, здивувало глядацьку аудиторію, але не своїм драматургічним нововведенням, а життєвою сміливістю поведження героїні, що йде зі свого лялькового будинку. Шоу в даному випадку приписав свою заслугу Ібсену. Безперечно, що п'єси Ібсена являються проблемними. Але їхня проблемність розчинена в драматичній дії, у ситуаціях і характерах. Драматургічного нововведення Ібсен у «Ляльковому будинку» не виявив, і Шоу не приховує, що драма зроблена за канонами «добре зробленої п'єси» із точно розробленою інтригою, що розплутується в міру наближення до фіналу. Дійсна новація норвезького драматурга, як ми знаємо, полягала в тому, що його персонажі поводитися, не зважаючи на брехливі ідеали і виявляючи всю їхню уявність.

Введення в драму дискусії було внеском Шоу в драматичне мистецтво. Саме він, а не Ібсен, зробив дискусію головним елементом драматургії. Шоу натякає на це, говорячи, що введення дискусії у фінал «Лялькового будинку» було невдалим, тому, що вся п'єса ставала зрозумілою тільки в самому кінці спектаклю, коли перші акти прояснилися в останній розмові Нори з чоловіком.

Характеризуючи власний напрямок новаторської розробки драми, Шоу писав: «... сьогодні наші п'єси, у тому числі і деякі мої, починаються з дискусії і закінчуються дією, а в інших дискусія від початку до кінця переплітається з дією» [28, с. 35].

Відхиляючи зовнішній драматизм, Шоу висуває на перший план драматичну сутичку різних поглядів на життя. У його драмах відбувається сутичка різноманітних ідеалів. Для Шоу безсумнівно, що в основі кожної драми повинний бути конфлікт. «Але виявлений на поверхні конфлікт абсолютного добра з абсолютним злом придатний лише для дешевої драми з героєм і злодієм, де абсолютизована одна визначена точка зору, і до тих, хто з нею не згідний, драматург ставиться як до ворогів, котрих треба або шанобливо славити, або з презирством ганьбити. Такою дурнею я не займаюся».

П'єса-дискусія втрачає зміст, якщо в ній проводиться односторонній погляд на речі, ідеї і думки. Щоб правильно оцінити ідейні позиції персонажів Шоу, необхідно повернутися до вихідного пункту міркувань таких персонажів, як Крофтс, Сарторіус, Ендершафт, і тоді виявиться, що вихідне положення, на якому засновані усі їхні міркування, є типові для прихильників відживаючої моралі, для тих, хто вважає існуючий порядок речей «природним» і непорушним. Парадоксальність думок тих персонажів, котрим Шоу співчуває, ґрунтується на тому, що вони виходять із точки зору, яку буржуазне товариство вважає «аморальною» [14, с. 31].

З розгляду п'єс Ібсена Шоу зробив висновки, які можуть бути прямо застосовані до його власних п'єс-дискусій. «Ібсен наполягає на тому, що золотих правил немає, що поведінку людей потрібно оцінювати характерами їхніх вчинків, а не їх відповідністю певним правилам або ідеалам. Ібсен вимагає поновити старе протестантське право особистості по-своєму розцінювати людську поведінку, навіть якщо при цьому потрібно буде діяти всупереч усім інститутам, не виключаючи і самих так названих протестантських церков» [25, с.29]. Тут із повним правом можна ім'я Ібсена замінити ім'ям англійського драматурга.

Драма-дискусія потребує особливої композиції. «Раніше у так званих «добре зроблених п'єсах» пропонувалися: у першому акті – експозиція, у другому – конфлікт, у третьому – його вирішення. Тепер перед вами

експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга».

Це загальне положення Шоу потребує проте уточнення. У своїх критичних і теоретичних висловленнях Шоу дуже рішуче боровся проти «добре зробленої п'єси». Проте досвід роботи в театрі змусив його піти на поступку. Як і Ібсену, йому довелося скористатися прийомами «добре зробленої драми» і навіть мелодрами.

Шоу сам підсумовував найважливіші особливості нової драми в «Квінтесенції ібсенізму». Драматургічне новаторство Ібсена і драматургів, що пішли за ним, полягає, таким чином, у наступному: по-перше, вони ввели до драми дискусію і розширили її права настільки, що, рзширившись і втрутившись у дію, вона остаточно з нею асимілювалася. П'єса і дискусія стали практично синонімами. По-друге, самі глядачі включилися в число учасників драми, а випадки їхнього життя стали сценічними ситуаціями. За цим пішла відмова від старих драматургічних прийомів, що спонукали глядача цікавитися неіснуючими людьми і неможливими обставинами; відмова від запозичень із судової практики, від техніки досягнення істини через знайомі ідеали; і, нарешті, заміна всього цього використанням усіх видів риторичного і ліричного мистецтва оратора, священика, адвоката і народного співака [15, с. 11].

Шоу не раз нагадував своїм критикам, що його драми-дискусії не є абсолютно новими. Ця нова техніка «нова тільки для сучасного театру. Ця техніка – рід гри з людським сумлінням, і вона практикувалась драматургом кожен раз, коли він був спроможний на це. Риторика, іронія, суперечка, парадокс, епіграма, притча, перегрупування випадкових фактів в упорядковані і логічні ситуації – усе це і найстаріші і найновіші елементи мистецтва драми» [28, с. 35].

Ще різкіше висловив Шоу ту ж думку в словах: «Театр не може надавати задоволення. Він порушує своє призначення, якщо він не виводить вас із себе. Він може іноді – і справді – досить часто робить це – викликати відчуття аж

ніяк не приємні, навіть такі, що у кінцевому рахунку лякають і жахають. Функція театру в тому, щоб збуджувати людей, змушувати їх думати, змушувати їх страждати» [41, с. 9].

1.4. Роздуми Б.Шоу над проблемами драматургічного жанру

Хоча Шоу і визнаний найбільшим комедіографом ХХ сторіччя, і його називали то Мольєром нашого сторіччя, то Вольтером, сам він рідко відносив свої п'єси до жанру комедії. Щоправда, у підзаголовку «Людини і надлюдини» сказано, що це «комедія і філософія», але тут перед нами скоріше виняток, ніж правило. Приєднання Шоу до комедіографів обумовлене тим, що в його п'єсах багато гумору і вони не мають трагічного кінця. Ніхто в них не гине (виняток «Свята Жанна»).

До жанру трагедії Шоу ставився негативно. Його критика Шекспіра свідчить про це з достатньою ясністю.

Негативне відношення до трагедії Шоу обґрунтував із усією певністю в одному із своїх пізніх виступів. Він узяв під обстріл класичне визначення Арістотеля про те, що трагедія очищає душу співчуттям і страхом, комедія ж, по старому визначенню, очищає вдачу, виправляє мораль – обидва слова, вважає Шоу, означають одне і теж. Ці визначення Шоу вважає неприйнятними насамперед тому, що вони віддають моралізуванням, а його він категорично відхиляє. Класичне визначення комедії, що сходить до найдавніших часів, відхиляється Шоу з тієї причини, що, коли ціль складається в осміянні, то сміх може бути дуже недобрим. «По-моєму, – говорив він, – немає нічого гірше тієї комедії, автор якої змушує людей сміятися одне над одним. Наведу один–єдиний приклад: у старовину комедії завжди осміювали старих жінок тільки тому, що вони старі, і це було мерзенно. І в усьому було так» [20, с.177].

А як же самий Шоу? Хіба він не осміює у своїх п'єсах різні типи людей?

Раніше, ніж відповісти на цей питання, звернемося до характеристики, що її Шоу дав Мольєру. «Мольєр викривав тих ворогів суспільства, що процвітали під маскою вчених-професіоналів, експлуатували людську пристрасть до ідолопоклонства. Він зривав цю маску з лікаря, філософа, учителя фехтування і священника й осміював людей, котрих ці добродії задурювали: іпохондрика, академіка, святошу, міщанина в дворянстві. Викриваючи сноба і показуючи як лакей помикає своїм паном, він підкреслює неминучість подібних відношень між людиною, що живе на нетрудові прибутки, і, людиною, що заробляє на життя, прислугуюючи.... Але Мольєр ніколи не обвинувачував суспільство»[41, с.9]. Ось суть того розуміння комедії, що висуває Шоу. Предметом осміяння повинні бути не окремі особи, не приватні явища, а суспільство в цілому, те суспільство, що живе помилковими ідеалами.

Ми ще повернемося до питання про комедію, а зараз звернемося до критики поняття трагедії у Арістотеля. Для Шоу справа не у формальному визначенні жанру, а в тому розумінні людської природи, що приховувалось за цим визначенням, що приймалося на віру й обґрунтовувалось протягом двох із половиною тисячоліть. У властивій йому різкій манері Шоу заявляє: «Якщо душі людські можна врятувати тільки страхом і співчуттям, то чим швидше людство загине, тим краще. Не можна шкодувати, якщо не відбувається нещастя, що збуджують жалість. От чому, до речі, я не філантроп і не люблю філантропів – вони адже люблять усякого роду страждання, вони не бувають щасливі, якщо не нещасливий хтось інший, на кому можна вправлятися у філантропії. Я хочу, щоб у світі не було більше співчуття, тому що не хочу, щоб існувало те, чому потрібно співчувати. Я хочу щоб більше не було страху, тому що не хочу, щоб існувало що-небудь, чого б люди боялися»[41, с.8].

Інакше кажучи, Шоу надає проблемі цілком несподіваного звороту. Мова йде не про те, що повинно бути, а про те, що є. Але заперечення арістотелівського поняття про трагедію цілком співвідноситься з негативним відношенням до романтичної трагедії, властивим Шоу. Шоу бажає, щоб глядачі не впадали в сентиментальне співчуття стражданням. Його ціль не

співчуття тій чи іншій біді, а викриття аморальних основ суспільного життя, що ініціюють людські трагедії. Тому він закликає: «відкиньте співчуття і страх і ви зможете досягнути сутність життя, будити думки, виховувати почуття людей. Якщо ви бачите життя тільки таким, яким воно є для вас, воно видається на рідкість безглуздим жартом. А драма може робити і дійсно робить от що: бере це безтямне, безладне видовище життя, і вносить до нього розумний порядок і організує усе так, щоб змусити вас думати про все глибше, чим ви коли-небудь мріяли думати про відомі вам реальні події, що вам траплялося бачити»[53, с. 22].

Ще раз повторимо одну з центральних думок Шоу про драму, що має пряме відношення до комедії і трагедії: «тепер завіса вже не опускається над одруженням або убивством героя, вона опускається коли глядачі побачили шматок життя, достатній для того, щоб можна було витягти з нього певний урок»[53, с. 27].

Таким чином, комедія і трагедія мають загальну мету, але не ту, що нав'язувала класична поетика, – не залякати, не розжалобити, не осміяти, а змусити замислитись над явищами життя.

Шоу вважає, що поряд із жанрами трагедії і комедії є ще один вид драми – трагікомедія. «Вона починається як трагедія, тільки з блисками кумедного (такий початок «Макбета»), і закінчується не веселощами і сміхом, як комедія, а гіркою і критичною іронією»[25, с.16]. Британські драматурги постійно порушували класичний поділ жанрів. Шекспіру це навіть поставили в заслугу, він поєднував трагедію з комедією і блазенством.

На думку Шоу, трагікомедію як жанр затвердив Ібсен. «Його герої – люди, що втратили надії і вмирають безславно, мертві або забуті; витиснуті з життя, всі вони належать комедії. Їхнє життя і їх крах не служить очищенню душі судорогами страху і співчуття. Їхня доля – це докір, виклик, критика, адресована суспільству і глядачу, як його повноправному члену. Герої Ібсена нещасливі, але вони не безнадійні, тому що усе, що стосується інтелекту,

можна вилікувати, якщо людина навчиться краще мислити. Так комедія перетворилася на більш високий жанр»[25, с.16].

Своє розуміння комедії Шоу висловив у статті, присвяченій критиці есе Джорджа Мередіта про комедію. Функція комедії, повторює Шоу відоме нам уже положення, складається в руйнації давно встановленої моралі. Але англійська публіка не потерпить такої критики, якщо вона буде піднесена у жорстких тонах, властивих Ібсену. «Доведення до абсурду, яким би логічним воно не було; глузування, якими б доброщирими вони не були ; іронія, навіть сама делікатна; веселість, навіть сама безневинна, вважаються неприйнятними в питаннях моралі, за виключенням того кола людей, чия вроджена схильність до комедії потребує задоволення...» [25, с. 18].

У цьому міркуванні звертають на себе увагу характеристики форм гумору і комічного, що, на думку Шоу, не властиві англійській публіці в цілому і зустрічають співчуття лише в обраних поціновувачів комічного. Всі ці якості, перераховані Шоу, – доведення деяких життєвих явищ до абсурду, поблажливе глузування, делікатна іронія, чиста веселість – властиві багатьом п'єсам Шоу.

Проте Шоу ні в чому не був догматиком. Це підтверджується розмаїттям його драматургічної творчості, у якій усунуті всі жанрові ознаки: комедія в нього межує із трагедією, трагічне вривається в комічну стихію. Як теоретик Шоу багатослівніший, ніж інші великі драматурги. Ясністю і певністю формулювань, оголенням принципів нової драми він безсумнівно перевершує того, кого вважав своїм першим вчителем.

Висновки до 1-го розділу

З другої половини ХІХ ст. драматурги шукали нові форми мистецтва, що привело до народження й активного розвитку «нової драми».

Прагнучи розкрити ідейні та моральні питання епохи, митці поступово відходили від реалізму та натуралізму, дедалі більше звертаючись до можливостей модернізму, що набирає своєї сили і відкривав нові обрії для мистецтва. У витоків «нової драми» були Г.Ібсен, К.Гамсун, А.Стріндберг,

Г.Гауптман, М.Метерлінк, Б.Шоу та ін. «Нова драма» стала початком докорінної перебудови драматургії, яка тривала протягом ХХ ст.

Нова драма зображує сучасну людину в сучасних життєвих умовах. Навіть якщо ніхто з персонажів не вмирає, п'єса може бути перейнята щирим драматизмом. Прості, здавалося б, побутові ситуації приховують у собі найглибший драматизм. Шоу показує це на прикладі ряду п'єс Ібсена, але не тільки у нього знаходить зразки драматизму нового роду. Слід відмітити, що упродовж всієї драматургічної діяльності, незмінно звертаючись до злободенних соціальних і політичних проблем, Шоу створив п'єси філософського характеру, вносив теми, які представляють загальнолюдський інтерес. Шоу вважає, що поряд із жанрами трагедії і комедії є ще один вид драми – трагікомедія.

РОЗДІЛ II. НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ Б.ШОУ-ДРАМАТУРГА

2.1. Театральна революція Бернарда Шоу

Один із сміливих реформаторів англійської сцени, Шоу, все життя, до глибокої старості критикував будь-які прояви рутини і догматизму – будь-де: у сфері образотворчих засобів чи у драматичній техніці, – і без утоми експериментував у кожній із зазначених сфер. Експериментаторство Шоу не мало нічого загального з формалізмом. Метою новаторських шукань драматурга було очистити «Авгієві стайні» сучасного йому театру від «ідеалізму, умовностей, ідолопоклонства, романтизму, ілюзій, традиціоналізму і забобонів», перетворити театр у трибуну «фабрику думки, будителя совісті, учителя суспільного поведіння, зброю проти розпачу і тупості, храм піднесеної Людини»[26, с. 134].

Свою діяльність Шоу почав з того, що оголосив війну театру свого часу – театру комерційному, розважальному, репертуар якого складався головним чином з так званих «добре зроблених п'єс». Навіть сентиментальні мелодрами Джонса й Пінеро, написані не без оглядки на Ібсена і не позбавлені соціального критицизму, відтворювали лише «слабкий відблиск» тих ідей, за які боровся великий норвежець. Роздратування Шоу викликали й історична драма, сучасна і класична, для якої характерна пишність і претензії на точне відтворення зображуваної епохи. Навіть звертання до Шекспіра Шоу схильний був розглядати, як прагнення піти від хворих питань сучасності і називав «бардопоклонством». «Театр для мене – таке ж стінопробивне знаряддя, як трибуна чи преса: саме тому я хочу витягти його на передову. Мої дивні кроки є частиною більш великого плану, ніж Ви думаєте; для мене, наприклад, Шекспір – один з бастіонів Бастилії і повинний упасти» [28, с. 35].

Поетика драм Шоу, своєрідна й оригінальна, народжувалася в боротьбі з традиціями сучасного класичного мистецтва; однак, полемізуючи з ними,

письменник не відкидав накопичені попередниками драматургічні засоби, а переплавляв їх у своїй творчій лабораторії. Він широко використовував прийоми і техніку «добре зробленої п'єси», насамперед для того, щоб розкрити її неадекватність вимогам дня, підірвати її зсередини і побудувати на її руїнах новий тип драми – драму ідей.

Протягом трьох десятиліть Шоу пробував сили у всіляких драматичних жанрах: актуальна соціальна п'єса й історична комедія, одноактний фарс і класична комедія в п'ятьох діях, філософська драма. П'єсою «Будинок, де розбиваються серця», опублікованою у 1919 р., завершується перша і відкривається друга епоха в діяльності драматурга. Перша світова війна зробила переворот у соціально-політичних поглядах письменника, продемонстрували неспроможність його сподівань на «оздоровлення» тогочасного суспільства за допомогою поступових і безболісних реформ. У «Будинку, де розбиваються серця» автор виразив ідею про повну вичерпаність і приреченість старого світу.

У 20-і роки драматург, що вже здобув славу корифея «інтелектуального театру», наважується на перші зухвалі експерименти, поруч з якими тьмяніють його власні сценічні новації кінця XIX початку XX ст., що інколи дивували і шокували глядача[13, с. 31].

Персонажі і ситуації ранніх п'єс Шоу, начебто вихоплені з життя змінюються в його пізніх здобутках абстрагованістю, відходом від повсякденного, посиленням ролі символів, філософського іносказання, вигадливим переплетенням фантастики, реальності, гротескним перебільшенням форм.

У 1921р. світ побачила п'єса Шоу «Назад до Мафусаїла» – п'єса-гігант, у основі якої покладена міфологічна фантастико-утопічна історія людства від гріхопадіння Адама і Єви до кінця тридцять другого тисячоріччя: дія заключної частини пенталогії, названої «У межі думки», відбувається в 1920 р. Створена у переломний, кризовий період життя драматурга, п'єса відбила його болісні роздуми про долі людської цивілізації: розчарувавшись в

перспективах удосконалювання суспільства за допомогою політичних і економічних реформ Шоу зв'язує свої надії з поступовим біологічним удосконаленням людського роду, можливим, на його думку, при збільшенні тривалості життя.

За своєю жанровою природою п'єса «Назад до Мафусаїла» являє собою явище незвичайне. Задумавши написати пророчий заповіт грішному світу, автор ставив тут своєю задачею дати загальну панораму розвитку людства протягом багатьох тисячоріч, показати «розвиток церкви, шлюбу, родини, парламенту в широкому життєвому охопленні» [28, с. 12].

Для здійснення такого виду завдань більш підходила епічна, ніж драматична форма. І не випадково епічний початок грає в п'єсі важливу роль.

Додавши своєму «П'ятикнижжю» риси грандіозної філософської притчі новоствореного міфу, автор випереджував міфологічні побудови таких драматургів як: Ю. О'Ніла, Ж.Кокто, Т.-С.Еліота, Ануя, Ж.-П.Сартра і ін. Разом з цим, широко використовуючи в пенталогії принципи розробленої ним раніше інтелектуальної, дискусійної драми, Шоу насичував її відверто несценічними – філософськими і публіцистичними – монологами і відволіканнями, теоретичними бесідами, що нерідко зводили нанівець драматичну дію. Художні пошуки Шоу в цю кризову для нього пору мали чимало точок дотику з європейським експресіонізмом.

Можна припустити, що Бернарду Шоу, подібно таким німецьким письменникам як Е.Толлер, Ф.Вольф, Кайзер, імпонувало експресіоністське мистецтво ідеї міцного пориву, духовного відновлення, загального братерства людей. Йому були добре знайомі здобутки Кайзера – п'єса «Громадяни Кале» (1914), трилогія «Корал» (1917), «Газ I» (1918), «Газ II» (1920) і містерія в трьох частинах «Пекло – Шлях – Земля» (1919), що склали вершину драматургії експресіонізму і з успіхом йшли в театрах Берліна, Лондона, Парижа, Токіо і Нью-Йорка.

Теорія експресіоністської драми була викладена Кайзером у трактаті «Бачення й образ»(1918). Автор стверджував тут, що в основі драматичного

мистецтва повинен лежати світогляд оновленого людства. Ця ідея знайшла своє художнє втілення в драмі-містерії «Пекло – Шлях – Земля», що пронизує віра в прийдешнє торжество світлих початків життя. Драма завершується апофеозом нової людської всезагальності, торжеством нової людини, що перетворює земну юдоль у світле царство розуму і доброти [14, с. 31].

Подібні ідеї одухотворяють і пенталогію Шоу. З драматургією експресіонізму зближують «Мафусаїла» і його епічні масштаби, космічний розмах, елементи символіки і фантастики, абстрактність, тяжіння автора до великих схематичних узагальнень. Як і експресіоністи, письменник прагне в п'єсі не стільки намалювати повнокровну, втілену у відчутних образах картину дійсності, скільки виразити важливі для нього тези – ідеалістичну концепцію «творчої еволюції», в основі якої лежить уявлення про існування у світі деякої «життєвої сили», поступово стверджуючої себе в ході його еволюції. З експресіоністськими добутками зближує пенталогію і проповідницька стихія, акцент на загальному, а не на індивідуальному, на вічному, в збиток теперішньому.

У висновку «Мафусаїлу» древній мудрець, рупор ідей автора, презирливо називає театр збіговиськом переодягнених ляльок. «Зрештою та сама чесність художника, що спонукує тебе відкинути минуле в ім'я вічного, – повчає свого учня старіючий скульптор Марцелл, – змусить тебе зовсім відректися від мистецтва, тому що воно брехливе, а щире тільки життя». Хоча автор називав «Назад до Мафусаїла» – «п'єсою небувалої сили», «найдовшої і кращої із усіх коли-небудь, написаних п'єс» [25, с. 22], для театрального світу і шанувальників Шоу її поява була великим розчаруванням. Перші ж постановки пенталогії в театрі породили критичні відгуки щодо її непристосованості для сцени: незграбність, відсутність стильової домінанти, відверте знехтування театральними традиціями.

Наступний досвід Шоу мав прямо протилежний характер. У прагненні осмислити грандіозні катаклізми війн і революцій драматург звернувся до жанру історичної хроніки, утвердженого авторитетом Шекспіра, якому він не

раз оголошував війну і якого вважав застарілим. Так народилася «Свята Іоанна» (1923), визнана вершиною творчості Шоу.

Не тільки у виборі жанру п'єси, але й у втіленні її задуму Шоу орієнтувався на Шекспіра. Дослідники з повною підставою відзначають тут подібні із шекспірівськими прийоми: тип організації дії, що збігає з реальним ходом подій, велику кількість персонажів, що представляють «людей усіх станів – від працівників до королів», відсутність єдиного драматичного конфлікту, зсув кульмінації від центру п'єси до її заключної частини (по суті, збіг кульмінацій з розв'язкою, як у сцені страти Жанни Д'Арк чи загибелі Річарда III). П'єсу Шоу відрізняють, нарешті, гостра актуальність, увага до національної проблематики і одночасно вихід за межі національного і конкретно-історичного в сферу загальнолюдського і вічного, які характерні для історичних драм Шекспіра [41, с. 9].

У жодній зі своїх п'єс Шоу не спирався в такій мірі на традицію, як у «Святій Іоанні». Але традиційність використаних у драмі художніх засобів лише підкреслювала революційну новизну авторського трактування історії. На відміну від своїх ранніх історичних п'єс («Учень диявола», «Цезар і Клеопатра») Шоу в новій п'єсі набагато обережніше користується історичним матеріалом.

Шоу точно і різко розставляє в п'єсі соціальні акценти. Новий тип створеної ним історичної драми включає риси драми соціальної. Саме в цій особливості «Святої Іоанни» драматург вбачав головну її відмінність від історичних хронік Шекспіра. Шекспірівські персонажі, на думку Шоу, позбавлені соціальних вимірів: вони живуть немовби в «порожньому просторі, не маючи ніяких зобов'язань перед суспільством» [7, с. 13].

Соціально-політичні погляди Шоу, його концепція історії не відрізнялися, як відомо, ні чіткістю, ні послідовністю. Ототожнюючи моральний рівень розвитку суспільства із соціальним, письменник у своїх п'єсах напівіронічно, напівсерйозно заперечує соціальний прогрес. Автор запрошує глядачів заглянути в епоху середньовіччя з її спаленнями,

катуваннями, інквізицією, мракобіссям і задуматися над тим, чи так вже й освічене ХХ століття з його судами, трибуналами, каральними експедиціями і грабівницькими війнами і чи так вже й далеко відійшло воно від середньовічного варварства. Мета Шоу полягає, однак, не в тім, щоб довести перевагу середніх віків над сучасністю, але в тім, щоб розвінчати помилковий оптимізм буржуазної історіографії, що розглядає капіталізм як остаточну і вищу стадію історичного розвитку, як безупинний поступальний рух суспільства до вершин цивілізації.

Комерційна, розважальна продукція складала основу репертуару англійського театру тих років. Чудово володіючи драматургічною і сценічною технікою, автори комерційних п'єс з успіхом експлуатували модні теми емансипації жінки, адюльтеру, вільного кохання («Вир» Н.Кауарда), використовували елементи містицизму і фантастики («Мері Роуз» Д. Баррі), спекулювали на проблематиці соціальної драми («Зелена богиня» У.Арчера) і драми історичної («Кавалькада» Н. Кауарда) [8, с. 7].

Вироблені Шоу принципи створення історичної драми вплинули на подальший розвиток цього жанру. Досвід автора «Святої Іоанни» більшою чи меншою мірою враховували у своїй творчості Брехт, Ануй, Сартр, Осборн, Болт і багато інших драматургів, що розробляли історичну тематику. Вони, як і Шоу, зверталися до минулого в пошуках відповіді на питання сучасності. Однак, на відміну від Шоу, багато хто з його послідовників ігнорували конкретний зміст зображуваної епохи і розглядали матеріал минулого скоріше як повчальну для сучасників притчу, покликану підкреслити загальнолюдський характер конфліктів.

Утвердженню нового типу драми, за яку боровся Шоу, передувала рішуча критика романтичної традиції. Її головним представником в очах Шоу був не хто інший, як Шекспір. У другій половині ХІХ століття Шекспір зайняв винятково важливе місце в репертуарі англійських театрів. Частково боротьба Шоу проти Шекспіра пояснювалася тим, що твори класика виявилися бар'єром, який заважав проникненню на сцену сучасної драматургії. Але

справа була не тільки в цьому. Драматургія Шекспіра не задовольняла Шоу, як зі світоглядної, так і з художньої точки зору.

Проти Шоу був застосований демагогічний прийом – вважалося, начебто він претендує на те, що його п'єси краще драм Шекспіра. Він заперечував: «Я не претендую на те, щоб писати п'єси кращі від шекспірівських». Але, стверджував Шоу, великий класик англійської драми писав у дусі свого часу, далекого від сучасності. «Чому, – запитував Шоу, – ми повинні захоплюватися моральними банальностями Шекспіра, його шовіністичною тріскотнею, пихатістю і нісенітністю і його не здатністю переварювати украдені ним клаптики філософії?» [25, с. 25]. Сучасне людство ідейно переросло Шекспіра. Та й сам він, якби жив в новий час, писав би інакше. Кожна епоха народжує новий погляд на світ. «Навіть самий боязкий автор, а тим більше автор самовпевнений, наприклад я, – сміливо стверджував Шоу, – вправі стверджувати, що він зможе в наші дні сказати те, чого ні Гомер, ні Шекспір ніколи не говорили. І наш глядач чекає, щоб історичні події й історичні діячі були змальовані йому в сучасному тлумаченні, навіть якщо раніше і Гомер, і Шекспір показали їх у світлі свого часу. Наприклад, Гомер у «Іліаді» показав світу Ахілла й Аякса, як героїв. Потім прийшов Шекспір, що, по суті, сказав: «Я ніяк не можу вважати великими людьми цю розпещену дитину і цього здоровенного дурня тільки тому, що Гомер звеличив їх, бажаючи потрафити смаку грецької гальорки». Відповідно в «Троїлі і Крессиді» ми знаходимо вирок, винесений їм обом шекспірівською епохою (і нашою власною)» [11, с.11].

Прикладом сучасного трактування шекспірівського сюжету є критика «Антонія і Клеопатри», запропонована Шоу. «Шекспір, правдиво змалювавши на початку потонулого в розпусті солдата і звичайну розпусницю, у чийх обіймах гинуть такі чоловіки, потім раптом могутньою владою своєї риторики і сценічного пафосу додає театральну височину зловіщому закінченню цієї історії, навіюючи дурним глядачам, що його герої повелись гарно, віддавши все – увесь світ – за любов. Таку фальш не може витерпіти ніхто, крім дійсно

існуючих антоніїв і клеопатр (їх можна зустріти в будь-якому шинку), що, зрозуміло, були б раді, якщо б який-небудь поет перетворив їх у безсмертних коханців» [15, с.17].

У пряму творчу полеміку із Шекспіром Шоу вступив у своїй п'єсі «Цезар і Клеопатра», пояснивши свій задум у передмові. «У Цезарі я показую характер, вже показаний до мене Шекспіром. Але Шекспір, що так глибоко розумів людську слабкість, ніколи не розумів, що таке людська сила цезарівського типу. Його Цезар – це загальноновизнана невдача; його Лір – неперевершений шедевр. Трагедія розчарування і сумніву, запеклої боротьби за те, щоб удержатися на хиткому ґрунті, трагедія, що виникла в результаті найглибших спостережень над життям і марними спробами приписати природі чесність і моральність; трагедія волі, безвір'я і гострого зору, волі, що коливається і занадто слабкої, щоб притупити гостроту зору, – з усього цього створюються Гамлет і Макбет, усьому цьому бурхливо аплодують літературно створені джентельмени. Але Юлія Цезаря з цього не створиш. Цезар був поза можливістю Шекспіра і не доступний розумінню епохи, у джерел якої стояв Шекспір і яка тепер швидко йде до упаду. Шекспірові нічого не коштувало принизити Цезаря – це був просто драматургічний прийом, за допомогою якого він підняв Брутта. І якого Брутта! Закінченого жирондиста, відбитого в дзеркалі Шекспірівського мистецтва за два сторіччя до того, як він дозрів у дійсності, став ораторствувати і красуватися, поки йому, нарешті, не відрубали голову більш грубі антонії й октавії нового часу, що, принаймні, розуміли, у чому відмінність між життям і риторикою» [28, с.25].

Шоу був далекий від того, щоб заперечувати художні переваги шекспірівської драми, але він рішуче повставав проти ідолопоклонства стосовно великого драматурга. Як бачимо, він знаходить у нього – правда, не часто – окремі образи і ситуації, відповідні тверезому розумінню дійсності. Але головне в Шекспіра, на думку Шоу, не це. «Як шкода, що люди, яким дороге звучання Шекспіра, так рідко йдуть на сцену! Щирий ключ до нього – слух: тільки музикант здатний оцінити гру почуттів, що складає справжню

красу його ранніх п'єс. Нація глухих ці п'єси давно б забула. Мораль їх умовна і не нова; у позбавлених оригінальності ідеях, як би прекрасно вони не були виражені, немає того величезного людського змісту, що укладений у своєрідній критиці суспільства, що одушевляє риторичку його пізніх створінь. Навіть індивідуалізація образів (зв'язана зі специфічним для британців прагненням затвердити себе) зобов'язана своєю манією побудови рядка. І не її банальний зміст дозволяє нам проникнути в таємницю переживань і характер героя, а її музика: невловимий захват і піднесені почуття, презирливе глузування і лукава ніжність, нерішучість – чого тільки не несе із собою ця музика!» [5, с. 7].

2.2. Ідейні переконання Б.Шоу та їхніх зв'язок із творчим світоглядом митця

Видатний майстер соціальної драми і драми ідей, Бернард Шоу почав як політичний оратор, публіцист, романіст і критик. На відміну від Ібсена, що критикував буржуазне суспільство з позицій буржуазного ж гуманізму і права, що стверджували, у першу чергу, права окремої особистості, Шоу із самого початку виходив з того, що особистість є частиною суспільства і її звільнення можливе лише в результаті соціальної перебудови. А це останнє повинне бути здійснене не через заколот, а за допомогою повільних і поступових реформ. В умовах підйому робочого і соціалістичного руху в Англії кінця 19 століття Шоу був членом організації – Фабіанського товариства, яке складалося з нечисленної групи інтелігентів, що займалися розробкою тих мір, які, на їхню думку, могли сприяти впровадженню соціалізму мирним шляхом.

З пропагандою своїх поглядів Шоу виступав спочатку як оратор на зборах і мітингах, потім як письменник. У романах, написаних на початку 1880-х років, Шоу сміливо нападав на соціально-економічні й ідеологічні основи тогочасного ладу. Виступаючи потім як художній, музичний і театральний критик, Шоу піддав рішучій переоцінці багато явищ мистецтва, які

користувалися загальним визнанням буржуазного суспільства. На противагу їм Шоу висував ті явища сучасного мистецтва, що були в його очах найбільш передовими, першочергово драматургію Ібсена і музичну драму Вагнера.

На початку 1890-х років Шоу перейшов від театральної критики до драматургічної діяльності. Це відбулося, коли в Лондоні виник Незалежний театр, керований Т.Грейном. «Театр уперше міцно став на ноги після постановки «Примар» Ібсена, – розповідав Б.Шоу, – але всі пошуки нового репертуару були до такого ступеня безуспішні, що до самої осені 1892 року Грейну не вдалося поставити ні однієї вартої п'єси, що належить перу англійського автора. Не в силах винести таке принизливе для нашої національної гордості положення, я запропонував містеру Грейну анонсувати мою п'єсу. Будучи незвичайно сміливою і заповзятливою людиною, він зробив це без усяких коливань» [55, с. 221]. Так з'явилися «Будинок удівця» (1892). За ними світ побачили «Серцеїд» (1893) і «Професія місіс Уоррен» (1893), що склали цикл «Неприємних п'єс». Наступний цикл був названий «П'єси приємні», але був не менш гостро сатиричним, ніж перший. До нього ввійшли «Зброя і людина» (1894), «Кандида» (1894), «Обранець долі» (1895) і «Поживемо – побачимо» (1895–97).

Характеризуючи «П'єси неприємні», Шоу чітко визначив свою соціальну позицію як драматург. «Я використовую тут драматичну дію для того, щоб змусити читача задуматися над деякими неприємними фактами. Звичайно, усяка п'єса, що зображує людську природу, неминуче уражає нашу дивовижну зарозумілість, якій романтична література так безсоромно підлещує. Різниця, однак, у тім, що тут ми зіштовхуємося не тільки з комедією і трагедією окремих доль, але, на жаль, і із соціальними виразками, що відбуваються від того, що середньостатистичний англієць, нехай навіть цілком порядний і добрий у приватному житті, являє собою дуже жалюгідну постать як громадянин; з одного боку, він вимагає, щоб зовсім безкоштовно на землю зійшло Золоте століття, з іншого боку – він готовий закрити очі на найбільш

мерзенні неподобства, якщо для подолання їх треба хоча б на один пенс підвищити ті податки і збори, що він платить» [55, с.224].

Шоу не тільки не лестив публіці, але з усією рішучістю покладав на неї відповідальність за зло, що існує в суспільстві – «Нехай зрозуміють гарненько, що провина за порочне улаштування суспільства падає не тільки на тих, хто особисто здійснює комерційні махінації, неминучі в такому суспільстві, але і на всіх громадян у цілому, тому що тільки громадська думка, суспільна діяльність усіх громадян і суспільне багатство, що складається з внесених ними податків, допоможе нам...» [55, с. 278].

Якщо в перших п'єсах Шоу безпосередньо торкався соціально-економічної основи суспільства і показував, що так звані порядні люди буржуазного суспільства несуть відповідальність за злочинну експлуатацію народних мас, то надалі Шоу розширив тематику і не залишив без уваги жодної сторони буржуазного укладу життя. «Учень диявола» (1897), «Людина і надлюдина» (1902), «Інший острів Джона Буля» (1904), «Майор Барбара» (1905), «Дилема лікаря» (1906), «Будинок, де розбиваються серця» (1916), «Назад до Мафусііла»(1921), «Свята Жанна»(1923), «Візок з яблуками»(1929) – це лише найбільш значні з півсотні п'єс, створених Бернардом Шоу упродовж шестидесяти років драматургічної діяльності.

Творчість Шоу стала новим важливим кроком у розвитку європейської драматургії. Як художник, Шоу рішуче порвав з натуралізмом. Він створив драму ідей. «Щоб п'єса стала п'єсою, – писав Б.Брехт, – Шоу використовує сюжети, що дають можливість його персонажам як можна більш повно виразити свої погляди і протиставити їх іншим»[55, с. 118]. Такого багатства ідей, яке подав Шоу у своїх п'єсах, не зустріти в жодного з драматургів ХХ століття.

Пафос драматургії Шоу обумовлений його переконанням в нагальній необхідності замінити капіталізм новим, більш досконалим соціальним ладом. Соціальні погляди Шоу невіддільні від його драматургії. У ньому не було

настільки частого в літературі тогочасного суспільства протиріччя між світоглядом і творчістю.

Твори Р.Вагнера привертали увагу Шоу не тільки своїми музичними якостями. Він захоплювався ним, як художником-революціонером. Дуже показове трактування «Золота Рейну», запропоноване Шоу в його книзі про Вагнера. «Світ «Золота Рейну» чекає людину, щоб позбутися порочного верховенства богів... Карлики, велетні і боги символізують тут три типи людей, а саме: зваблених інстинктами, жадібних, похитливих хижаків; терплячих, дурних що раболіпствують, жадібних до грошей, старанних роботяг і, нарешті, розумних, порядних, здатних людей – організаторів і правителів держави і церкви... Далі ми зустрінемося в «Кільці» з героєм, що знищить карликів, велетнів і богів...»[55, с.98].

Виявляючи бунтарський зміст музично-драматичних творів Вагнера, Шоу разом з тим відзначав і інше : «Захоплений усіма цими глибокими ідеями, Вагнер усе ще вірний своєму застарілому театральному професіоналізму і вигадує нині застарілі, дешеві сценічні ефекти з такою енергією і серйозністю, ніби вони були плодами його вищих натхнень» [55, с. 98].

Нові ідеї, вважав Шоу, вимагають нових форм мистецтва. Творцем такої нової форми драми він і був. Разом з тим він виступив з працями, у яких обґрунтував принципи тієї нової драми, що він створив – драми ідей.

Негативно відносився Шоу і до романтизму нового часу. За його визначенням, «романтизм – це каприз людської фантазії, що створила уявлюване минуле, уявлюваний героїзм, уявлювану поетичність. Романтика, я думаю, – завжди плід епії, спроба вислизнути від реального життя, що здається порожнім, прозаїчним і нудним, іншими словами плодом аристократизму. Людину, що тілом і душею бере участь в сутичці з реальним життям, не спокусиш раєм дурнів» [12, с.63]. Шоу не заперечує своєрідної чарівності кращих добутків романтичного напрямку. Мюссе, Гюго, Ростан були «магами і силою своїх заклинань створювали світ, вигляд якого проникав нам у серце, і населяли його людьми, що скоряли нас, марилися нам ще в

дитячих сновидіннях. Ці люди жили життям, де жахливе було так само чудово, як і прекрасне, а примари і смерть, страждання і гріх так само, як і любов і перемога, будили в нас незрозумілий екстаз» [12, с. 65]. Прекрасна у свій час романтика виродилася і стала ремеслом людей, обдарованих уявою, але слабкодушних: «У них немає ні енергії на те, щоб одержати необхідний життєвий досвід, ні проникливості, щоб уловити дух часу».

Якщо у Шекспіра і романтиків Шоу знаходив достоїнства, то зовсім нещадний він був стосовно пануючої на сцені «добре зробленої драми». Її найбільшим представником був французький драматург Віктор ен Сарду. Шоу вважав, що цікава інтрига сполучалася з вульгарною буржуазною мораллю успіху.

У 1909 році Шоу виступив зі статтею, у якій писав: «Психологія дев'ятнадцятого століття усе ще чекає свого великого дослідника. Ті з нас, хто був уже дорослим у його останні роки, коли розлютовані руки – руки Маркса, Золя, Ібсена, Стріндберга, Тургенєва, Толстого, – по черзі зривали з нього маски і показували його як саму, можливо, мерзенну сторінку людської історії» [6, с.114]. В французькій літературі викривачем буржуазного суспільства виступив Еміль Золя. Характеризуючи його, Шоу пише: «На новому етапі буржуазія, яка півтора століття самовдоволено вихвалялась власною чесністю і скромним щастям, раптово обрушила на саму себе люті обвинувачення в мерзенній статевій розпущеності і комерційній безчесності» [26, с. 221]. Шоу вважає Золя буржуазним письменником, тому що він, на його думку, догоджав, у кінцевому рахунку, низьким інтересам міщан і обивателів. Якщо у Шекспіра убивства були романтичними, у Золя вони стали поліцейською хронікою. Французький письменник зрадив мистецтву, прагнучи до документальної точності. Нормально людське його приваблювало менше, ніж паталогічне. Разом з тим Шоу визнавав, що Золя відкривав суспільству ту частину істини, що знаходилась під заборонаю. Якщо його викриття приносили відому користь, то епігони натуралізму опошили справу,

почату його творцем. Наслідувачі Золя стали пристойні речі зображувати непристойно і зробили непристойність самоціллю.

2.3. Б.Шоу й Г.Ібсен: конфлікт ідеалів і дійсності

Зразковим драматургом для Шоу був Генрік Ібсен. У своїх театральних рецензіях він виступав як прихильник його творчості, борючись з ворожою Ібсену буржуазною критикою. Він присвятив норвезькому драматургу монографію «Квінтесенція ібсенізму». Робота Шоу дає дещо однобічне зображення драматургії Ібсена. По суті, Шоу, спираючись на його п'єси, виклав своє драматургічне кредо.

Драматург-мислитель, Шоу обґрунтовує те, що він вважає драматургічним методом Ібсена, спираючись на визначені світоглядні позиції. Він має рацію, що ці принципи лежать в основі драматургії норвезького письменника, але як ми знаємо, схильність теоретизувати не була властива Ібсену.

Для розуміння творчих позицій Шоу вирішальне значення має розділ «Ідеали й ідеалісти». Люди, пише Шоу, упродовж історичного розвитку суспільства прикривали масками страшні і неприємні явища життя. Ці маски стали ідеалами людини, що перетворилася на ідеаліста. «Нас і зараз ще оточує безліч масок», – писав Шоу. Ідеал, у розумінні Шоу, отже, не є вічно піднесеним. Він – засіб сховатися від життя, від його прикрих фактів [28, с. 22].

Звертаючись до п'єс великого норвежця, котрий, зірвавши маски з помилкових ідеалів буржуазного суспільства, оголив правду про дійсні відносини між людьми, Шоу відзначав, що труднощі їхнього розуміння виникають через те, що стало звичним характеризувати людей назвами абстрактних якостей, анітрошки не співвідносячи ці якості з волею, що приводить їх у дію. Приклади такого підходу до п'єс і персонажів Ібсена в достатку давала критика кінця XIX століття. Пояснюючи справжній характер

творчості Ібсена і показуючи омани критики, Шоу писав: «Якщо кому-небудь захочеться зобразити Хедду Габлер сучасною Лукрецією, а Теа Ельстед – розпутною клятвoporушницею, що залишила людину, яку вона перед богом клялася любити і поважати і якій вона повинна була коритися до кінця свого життя, – вона знайде в п'єсі безумовне свідчення на користь обох цих положень. Якщо критик буде стверджувати, що в задум Ібсена входило урочисто підпорядкувати поведінці Хедди поведінку Теа, якщо він для останньої створив кінцівку більш благопристойну, і що мораль його п'єси ганебна, – проти цього також заперечити нічого. З іншого боку, якщо «Примари» будуть захищати так, як це робив театральний критик з Пікаділлі, який заявив, що в п'єсі головним є наділений божественним благословенням чудесний образ простого і набожного пастора Мандерса, – то такий фатальний комплімент знову потрібно чимось відбивати. Чи назвете ви фру Алвінг у залежності від своїх симпатій емансипованою чи, навпаки, безпринципною жінкою, Алвінга – розпусною жертвою суспільства, Нору – безстрашною жінкою зі шляхетним серцем, чи жахливою маленькою брехухою і нещирою матір'ю, Хелмера – егерем, чи егоїстом, зразковим чоловіком і батьком – ви вимовите щось, одночасно і вірне і брехливе, й в обох випадках зовсім непотрібне»[25, с. 134]. Інакше кажучи, Шоу стверджує, що до п'єс Ібсена і його персонажів не слід підходити з погляду «ідеалів», тобто моральних критеріїв, що затвердилися в суспільстві, що стали зовсім абстрактними в силу своєї нескінченної віддаленості від життя і людських характерів, якими вони є в дійсності.

«Ідеалам» і «ідеалізму», тобто умовним, абстрактним поняттям про людину і її поведінку Шоу протиставляє те, що він називає реалізмом. У його розумінні реалізм не літературознавчий термін, а визначена світоглядна позиція. Шоу стверджує необхідність ясного, не забрудненого ніякими ідеологічними окулярами погляду на дійсність. У зв'язку з цим доречно згадати анекдот, що Шоу сам розповідав (можливо придумав) про себе. Його приятель окуліст, оглянувши його очі, сказав, що Шоу не представляє для

нього ніякого інтересу, тому що в нього нормальний зір. «Я, звичайно, зрозумів це так, що в мене такий же зір, як у всіх людей, – оповідає Шоу, – але він заперечив, що я говорю парадокси: нормальний зір, тобто здатність бачити точно і ясно, найбільша рідкість; ним володіють усього яких-небудь десять відсотків людства, тоді як інші дев'яносто відсотків бачать ненормально, і я так представляю аж ніяк не правило, а рідкісний і щасливий виняток. Тут то я, нарешті, і зрозумів причину моїх невдач на літературному поприщі: мій духовний зір, так само як тілесний, був «нормальним» – я бачив усе не так, як інші люди, і до того ж краще, ніж вони» [15, с. 11].

Ібсен виражав свої думки прямо. Він робив це як художник, що зображував дійсність неупереджено, не нав'язуючи глядачам свого погляду на речі. Його п'єси зображують реальні життєві ситуації, причому норвезький драматург зовсім не прагне дати свою моральну оцінку поведінці персонажів. Він малює живих людей, реальні характери. Тому наївно і смішно підходити до цього з погляду тих «ідеалів», що не відповідають дійсності. Шоу безумовно має рацію, коли пише: «Думка, що в п'єсах Ібсена домінують аморальні тенденції, у тому сенсі, у якому вони звичайно розуміються, цілком справедлива. Адже аморальність зовсім не обов'язково має на увазі зловмисні вчинки. Вона має на увазі поведінку, зловмисну чи ні, але не підпорядковану шаблонним ідеалам» [28, с. 35]. Слід підкреслити, що мова йде не про антиморальність, а про аморалізм, не про навмисно злочинну поведінку, а про живі, природні прагнення людини, що затверджує свою волю, що домагається визначених цілей, словом, що впливає з її натури. Це не означає, що персонажі Ібсена позбавлені «ідеалів». Навпаки, у його п'єсах незмінно зустрічаються персонажі, які дотримуються поглядів, що затвердилися в суспільстві. Ідеалізм, утім його розумінні, що його висуває Шоу, складає в Ібсена слабкість, властиву його найбільш високим трагічним характерам. Бранд і Росмер винні в загибелі тих, кого вони люблять. «Рядовий філістер не чинить ніяких звірств: він одружується на тій, яка йому подобається, і більш-менш щасливо проводить з нею життя. Але це не тому, що він більший, ніж

Бранд чи Росмер, а тому, що він нижче від них. Ідеаліст більш небезпечна тварина, ніж філістер, так само як людина більш небезпечна тварина, ніж вівця» [41, с.9]. Але є в Ібсена й інший тип «ідеаліста» – пастор Мандерс; якщо Бранд активний, то Мандерс – утілена філістерська пасивність. Головна мета п'єс Ібсена, вважає Шоу, збудити в суспільстві думку, що людина має право поводитись «аморально», тобто не так, як це приписують моральні «ідеали». «Ібсен протестує проти загальноприйнятої думки про те, що оскільки існують моральні інститути, виходить, одне це вже виправдовує всі засоби, якими вони підтримуються. Він наполягає на тому, що вища мета повинна бути натхненною, вічною, що безупинно розвивається, а не зовнішньою, незмінною, фальшивою; не буквою, але духом; не угодою, а предметом угоди; не абстрактним законом, а живим спонуканням. А оскільки спонукання змінити звичай, а виходить, повстати проти існуючої моралі дозріває раніше, ніж розум усвідомить раціональну і благу мету цього спонукання, то завжди виникає перехідний момент, коли індивід здатний сказати тільки одне – що він хоче поступати аморально, тому, що йому так подобається; якщо ж він вчинить інакше, то не буде відчувати себе вільним і щасливим».

Отже, у житті суспільства настає момент, коли реальні прагнення людей не вкладаються в рамки встановленої моралі. Спочатку це виявляється спонтанно, інстинктивно, без раціонального обґрунтування. Творчість Ібсена, як це впливає з ходу міркувань Шоу, утілює саме цей перехідний момент. Герої Ібсена – люди, що порушують установлені норми поведінки не стільки в силу якихось вироблених переконань, скільки через безпосередні почуття і прагнення, що є реакцією їхнього організму на конкретну життєву ситуацію, у якій вони виявилися. Хоча Шоу ніде цього не говорить прямо, сам він представляє наступний ступінь конфлікту між «ідеалами» і дійсністю – ступінь до кінця осмисленої їхньої відповідності. І Шоу не тільки теоретик цього нового ступеню ідейного розвитку, він також і драматург, що втілює у художній практиці це усвідомлення протиріччя, що народжує постійні життєві конфлікти сучасного буржуазного суспільства. З цього впливає той новий

драматургічний метод, що Шоу теоретично обґрунтував і практично здійснив у своїй творчості.

Висновки до 2-го розділу

Основні ознаки художнього новаторства драматургії Б.Шоу полягають у наступному.

Людей за межами літератури, а також персонажів своїх п'єс Шоу поділяв на філістерів, тобто рабів загальноновизнаних цінностей, і бунтівників, які відмовляються прийняти на віру те, що бездумно повторює більшість.

Театр для Шоу – засіб виховання свідомості людей, але здійснюється це виховання не розтлумаченням готових істин, а постановкою проблем. П'єса повинна мати «відкриту» кінцівку, спонукати читача до відповіді на поставлені запитання. Першим драматургом, хто використав цей прийом, був знову-таки Ібсен. Сучасна драма, продовжує Шоу, обов'язково повинна бути з дискусією, а не будуватись на емоційній ситуації.

Надзвичайно велика роль надається в п'єсах Шоу парадоксу як основному засобові постановки проблеми. Парадокси Шоу не тільки словесні. Парадокс кладеться в основу ситуації, навколо якої розгортається дія п'єси. Шоу говорив, що його парадокси відбивають дійсність, що парадоксальні не його п'єси, а саме життя, а він лише розкриває людям на це очі.

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

Персонажі в п'єсах англійського драматурга цілком залежні від авторської волі. Їхні характери повністю визначені ідейним завданням. Шоу супроводить вчинки і репліки героїв коментарями та ремарками, а також

широко використовує систему передмов і післямов, за допомогою яких владно вривається у дію, скеровує її та надає їй сенсу. Тут Шоу швидше романіст, ніж драматург.

Шоу-новатор усунув бар'єри між театром і політикою, між театром і публіцистикою. Його сатиричні п'єси – грізна зброя в його боротьбі за власні ідеали. Вони також є дуже оригінальним, звичайно ж, парадоксальним засобом пропаганди і агітації.

Отже, «теорія драми» Шоу – масштабна програма радикального реформування театру і драматургії, яку він послідовно намагався втілити на практиці.

РОЗДІЛ 3. ВИВЧЕННЯ КОМЕДІЇ «ПІГМАЛІОН» Б.ШОУ В ШКОЛІ: ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЕТИКА, ГОЛОВНІ ПЕРСОНАЖІ

3.1. Тракткування давньогрецького міфу про Пігмаліона на прикладі однойменної комедії драматурга

Назва, як і сюжет п'єси Б.Шоу «Пігмаліон», походить від відомого античного міфа про царя Пігмаліона. Мотиви цього давньогрецького міфу неодноразово використовувались в літературі (Овідій, Ж.Ж.Руссо, Г.Кайзер, Є.Баратинський, Б.Шоу), а також в образотворчому мистецтві та скульптурі (Ж.Б.Ванлоо, Ф.Буше, П.Пікассо, Е.М.Фальконе й ін.). Метафорично Пігмаліон – це людина, закохана у свій витвір.

Як розповідає давньогрецький міф, жив собі на Кіпрі цар Пігмаліон. Острів цей якщо й був тоді чимось славетним, то хіба що своїми численними гетерами. Одначе цар Пігмаліон, на відміну від інших чоловіків-кіпріотів, їх зневажав і цурався. Та й взагалі, кажуть, був жінконенависником – холостякував. Проте був Пігмаліон неабияким скульптором. І ось одного разу вирізав він із слонової кістки статую вродливої дівчини. Вона вийшла такою довершеною, що Пігмаліон закохався в неї. Ну а далі – всім відоме. Ожила Пігмаліонова статуя. За одним варіантом міфу, ожила від самого лише кохання царя-скульптора, за іншим – оживила її богиня кохання Афродіта, жерцем якої був Пігмаліон. Цар Кіпру, звичайно ж, одружився зі своїм створінням. Чарівна жінка, яку звали Галатея, згодом навіть народила дочку.

Але, подібно до багатьох письменників сучасності, Шоу використовує давньогрецький міф не буквально. Справа в тому, що письменники, які часто-густо зверталися до давніх міфів у нашому столітті, оперували з цими міфами по-різному. У залежності від взаємостосунків міфу та твору англійський дослідник Д.Уайт виділив чотири типи міфологічного роману (до речі, Б.Шоу

визначив жанр «Пігмаліона» як «роман-фантазію в п'яти діях»): 1. Романи, які цілком ґрунтуються на сюжетах класичних міфів (наприклад, «Йосиф та його брати» Т.Манна); 2. Романи, які являють собою поєднання частин, що переповідають міф, і ті, що безпосередньо відображають сучасний світ («Майстер і Маргарита» М.Булгакова); 3. Романи, що відображають сучасний світ, але містять також міфологічні моделі й співвідношення, що проходять через увесь твір («Улісс» Дж.Джойса); 4. Романи, у яких міфологічні прототипи стосуються окремих компонентів твору, але відіграють важливу роль в його ідейно-художній організації. Саме до такого типу близьким є «роман-фантазія» Шоу. Адже драматург ніде у своїй комедії не звертається прямо до міфологічного мотиву, який декларується у назві [2, с.34]. Мотив цей залишається прихованим – він існує на рівні підтексту. Однак його роль в організації ідейно-художнього змісту драми чимала. Як зауважує Д.Наливайко, «взята поза міфологічною паралеллю, «запрограмованою» заголовком, п'єса Шоу легко перетворюється на анекдотичну історію, що сталася із знаменитим ученим-лінгвістом та дівчиною-квіткаркою... Щодо міфологічних співвіднесень, то вони підносять твір на інший рівень, активно виявляють і формують його глибинний зміст» [7, с. 34].

Однак Б.Шоу використав у «Пігмаліоні» не лише міф про царя-скульптора та його статую, що ожила. У «родоводі» комедії можна знайти ще кілька гілок. Одна з них веде до одного з найвідоміших англійських романів XVIII століття – «Пригод Перегріна Пікля» Т.Смоллета. Одна з сюжетних ситуацій цього роману нагадує подієвий ланцюг комедії Шоу. Перегрій Пікль зустрів на дорозі 16-річну жебрачку, яка згодом стала предметом давно задуманого ним експерименту. Дівчина оселилась у Перегріна, який навчає її декламувати уривки з поетичних творів, грати у віст, знайомить з іменами визначних акторів тощо. Після перших «випробувань» у провінції Перегрій привозить її до Лондона. Тут дівчину навчають французької мови й танців, возять на концерти й театральні вистави. Дещо грубувате і незграбне в її манерах сприймалося дамами з вищого товариства за милу розкутість. Але

одного разу дівчина, граючи в карти з якоюсь леді, зловила її на шахрайстві. Забувши про всі правила поведінки, вона грубо облаяла її та залишила кімнату з непристойними жестами. Обурені аристократи відмовили Перегрину від дому, а сама дівчина втікає з Перегріновим камердинером. Врешті-решт, герої дарує нареченим гроші на відкриття кав'ярні чи шинку. Як свідчить біограф Шоу – Х.Пірсон, коли драматургу вказали на схожість «Пігмаліона» з епізодом з роману Смоллета, він сказав, що цей фрагмент з прочитаного ним ще в дитинстві твору міг мимоволі залишити слід в його пам'яті: «Як Шекспір і Мольєр, я беру все, що трапляється мені під руку, і потім осучаснюю, забезпечую шовіанською філософією та сьогоднішнім змістом».

Серед літературних джерел комедії Шоу можна вказати на ще одне. Важко сказати, свідомо чи знов-таки підсвідомо народилася ця спільність, але впадає в око те, що «дує» професора Хігінса і полковника Пікерінга нагадує двох інших друзів та однодумців із сучасного Шоу твору англійської літератури. Це – Шерлок Холмс і доктор Ватсон. Якщо знаменитий детектив за кількома вирізаними словами міг безпомилково визначити газету і знайти статтю, з якої їх було взято, то Хігінс за кількома промовленими людиною словами так само безпомилково міг визначити місце народження цієї людини «з точністю до шести киль, а в Лондоні – двох». До того ж, і Холмс, і Хігінс – «безнадійні» холостяки (як, до речі, міфічний Пігмаліон до появи своєї «фатальної» статуї). Подібно до кіпрського царя-скульптора, що був «за сумісництвом» жерцем богині Афродіти, Холмс і Хігінс також є справжніми жерцями: перший – криміналістики, другий – фонетики («моя професія і моя пристрасть»). Кілька паралелей можна провести і між Ватсоном та Пікерінгом. Обидва прибули до англійської столиці з Індії, обидва є асистентами головних «жерців», обидва мають більш м'який та покладистий характер, ніж їхні неспокійні друзі[41, с. 9].

Нарешті, поряд із прототипами міфологічними й літературними, Хігінс має також прототипи реального. Це його тезка Генрі Суїт, відомий англійський науковець, визначний фахівець у галузі фонетики. Про «талант фонетиста»

Суїта (він помер саме того року, коли писався «Пігмаліон») Шоу говорить у передмові до своєї комедії: «Ті, хто його знав, угадають у мене в III акті винайдену ним систему стенографії». Повідомляє Шоу і про спробу Суїта створити Універсальний алфавіт, щоб «бездоганно зображати будь-який звук у мові» [8, с.17]. Слід зазначити, що ідеєю подібного алфавіту захоплювався протягом усього життя і сам автор «Пігмаліона». Цікаво, що згідно із заповітом Шоу, на дослідження із створення нового алфавіту, який більшою мірою відповідав би англійським голосним і приголосним, була виділена значна сума. І вже по смерті Шоу його п'єса «Андрокл і лев» була надрукована знаками нового алфавіту, обраного спеціальним комітетом з усіх запропонованих варіантів. Так, комедія «Пігмаліон» мала привернути увагу англійців, які, на думку Шоу, «не поважають рідної мови», і до проблем фонетики. Адже «написання слів у них є настільки жахливим, що людині не навчитися самій промовляти їх»: англійська мова, вважає драматург, недоступна навіть англійцям. «Якщо моя п'єса, – зазначає він у передмові до «Пігмаліона», – доведе до свідомості суспільства, що є на світі такий народ – фонетисти й що вони належать у сучасній Англії до найпотрібніших людей, то вона зробила свою справу» [13, с.21]. І хоча Шоу зауважує, що «Пігмаліон-Хігінс не є портретом Суїта», оскільки «вся історія з Елізою Дулітл» для цього вченого була б неможливою, все-таки «в Хігінсі присутні риси Суїта».

3.2. Характеристика головних персонажів твору

Якщо образ Хігінса виник у художній уяві Бернарда Шоу, завдяки кільком прототипам («свідомим» і «підсвідомим»), то інший головний образ «Пігмаліона» – Еліза Дулітл – народився завдяки насамперед одній людині. У 1897 році Шоу спостерігав постановку «Гамлета». Особливо вразила його гра актриси Стелі Патрік Кембл, яка виконувала роль Офелії. Будучи сам рішучим борцем із застарілими традиціями, драматург захопився тим, що Офелія-Кембл також нехтувала театральними штампами у виконанні цієї, за

словами Шоу, «неспроможної до розвитку» ролі. Сподобалась йому і гра актора Форбса-Робертсона, який «легко і природно» виконував роль принца Датського. Бернард Шоу, переглянувши цю виставу, відразу задумав створити нову п'єсу: «Цезар і Клеопатра» вилетіли в мене з голови. Це місце посіла п'єса, яку я захотів для них (Форбса-Робертсона і Патрік Кемб) написати. Він буде вест-ендським джентльменом, а вона – іст-ендською дамою, у фартушку і з трьома страусовими пір'ями». Одначе задуму судилося здійснитися лише через п'ятнадцять років...

Якось Шоу завітав на виставу до театру «Сен-Джеймс». В антракті його покликав режисер цієї вистави Джордж Александер. «Чому ж ви нам нічого не пишете?» – запитав він драматурга. Шоу вийшов з театру, пішов додому і почав писати комедію «Пігмаліон». Роль Елізи була створена спеціально для Патрік Кембл, проте необхідно було ще умовити таку блискучу даму, як вона, перевтілитись у вульгарну квіткарку зі страусовими пір'ями. До того ж Елізі Дулітл за п'єсою лише 17 років, а актрисі виповнилося 47.

Коли Шоу читав свою новостворену п'єсу, місіс Патрік Кембл спочатку зовсім не підозрювала, яку роль їй судилося зіграти. Їй здавалося, що вуличне дівчисько аж ніяк не може бути головною героїнею, і вона чекала, коли ж нарешті з'явиться «її» роль. Але поступово актриса, яка знала, що від Шоу можна очікувати найнесподіваніших речей, почала здогадуватись: саме їй призначено промовляти ці жахливі й вульгарні звуки. Вона почала уважно вслуховуватись у текст, а коли Шоу закінчив читку, місіс Патрік Кембл подякувала драматургові за честь бути обраною на головну роль. Вони домовились обговорити деякі ділові питання в неї на квартирі. І тут розпочинається зовсім інша історія. Така собі «п'єса в п'єсі», мелодрама поряд з комедією. Коли Шоу підходив до дверей місіс Кембл, він почувався спокійно й діловито. Не минуло і миті після того, як він побачив актрису, а він збагнув, що до нестями закохавсь у неї: «У голову не лізло нічого, окрім тисячі сцен, героїнею яких була вона, а героєм я. А мені ж уже ось-ось виповниться 56! Роки спадали з моїх плечей, немов шати» [41, с. 9]. Так почалися ці знамениті

«інтимні стосунки», які тривали протягом кількох років. Знаменита актриса очікувала, що Шоу заради неї розлучиться з дружиною. Однак свою Шарлотту драматург кохав як друга: стосунки між Шоу та дружиною мали платонічний характер, оскільки вони побрались у немолодому віці, народжувати дитину було небезпечно, а статевих відносин, неосвячених народженням дітей, Шарлотта не визнавала. Сам Шоу зізнавався, що його стосунки з місіс Кембл були близькими до тих, що склалися між королем Магнусом і Орінтією в його п'єсі «Візок з яблуками». Про цю пізню пристрасть Шоу написано чимало. Але що ж це було насправді: кохання чи палка закоханість, «тісна близькість» (вислів Шоу) чи односторонній, з боку Шоу, потяг? І до сьогодні все це залишається загадкою. Принаймні місіс Кембл розірвала з Шоу стосунки і вийшла заміж за людину, що була набагато молодшою од неї. Від цього пізнього, «фатального» кохання Шоу та Патрік Кембл збереглося велике за обсягом листування. На його основі американський драматург Джером Кілті написав п'єсу «Любий брехун», яка з великим успіхом йшла в театрах різних країн у 60-ті роки.

Сама ж комедія «Пігмаліон» за участю Патрік Кембл в ролі Елізи та Бірбома Трі в ролі Хігінса була зіграна вперше 11 квітня 1914 року в лондонському театрі його величності та витримала 118 вистав. Роль Елізи вважається найвищим досягненням артистичної кар'єри місіс Кембл. Проте, як це нерідко траплялося з п'єсами Бернарда Шоу, англійських постановників випередили на континенті: вперше «Пігмаліона» зіграли в жовтні 1913 року у Відні[53, с. 22].

Вже саме прізвище героїні досить красномовне. У тексті оригіналу воно пишеться так: «Doolittle». Це слово складається з двох загальноживаних в англійській мові слів: «do» – *робити* (основне значення) і «Little» – *маленький*. Тобто прізвище Елізи можна прочитати приблизно в такому значенні: «робити мало», або «мало зроблене», або таке, що «потребує доробки». Якщо врахувати все те, що станеться з героїнею під час розвитку у п'єсі подальших подій, то можна припустити таке: уже в самому прізвищі героїні Шоу вказує

на те, що Еліза є людиною, яка «потребує доробки», тобто позитивного впливу з метою удосконалення. Крім того, англійське дієслово «do» вживається також у значенні «відповідати», «годитися». Тоді прізвище героїні сприймається як «відповідає мало», «годиться мало», що, можливо, слід було б розцінити як вказівку на невідповідність особистості (або особистісних потенцій) героїні тій ролі, яка їй відведена на початку дії п'єси, – простої квіткарки. Отже, у такій «розшифровці» прізвища героїні можна вбачати певний натяк на те, що з нею має трапитись у п'єсі, оскільки, якщо людина «мало відповідає» тому становищу, яке вона займає в житті, це становище має змінитися. Асоціативний ланцюжок гіпотетичних перетворень особистості героїні визначається назвою п'єси («Пігмаліон») і тим міфологічним підтекстом, який закладений у цій назві. Хоча, як про це вже говорилось, інтерпретація міфу про Пігмаліона і Галатею у Шоу вельми своєрідна [28, с. 35].

Перша «з'ява» Елізи у п'єсі Шоу знайомить нас із її зовнішнім виглядом та дає певне уявлення про характер героїні: «Її аж ніяк не назвеш привабливою. Їй не більше вісімнадцяти-двадцяти років. На ній чорний солом'яний капелюх, що дуже постраждав на своєму віку від лондонської пилуги та кіптяви і ледь знайомий зі щіткою. Волосся її якогось мишачого кольору, таке не стрічається в природі: тут явно потрібні вода й мило. Поруділе чорне пальто, завузьке в талії, ледь доходить колін; з-під нього видно коричневу спідницю і полотняний фартух. Черевики теж знали кращі часи. Безперечно, вона по-своєму охайна, однак поряд із дамами рішуче видається нечупурою...».

У цій «з'яві» Елізи все не випадково: і підкреслена увага Шоу до зовнішності квіткарки, явно непрезентабельної, особливо на тлі «дам» (як тут не пригадати тих самих «дам» і їхнє ставлення до Елізи у вітальні місіс Хігінс); і тонкий, але цілком чіткий натяк на те, що в героїні приховане певне прагнення до якогось особливого саморозвитку – адже «по-своєму» вона дуже помітно намагається «облагородити» власну зовнішність (та чи є на це змога у дівчинки-квіткарки). Окрім того, у цій «з'яві» чітко простежується певна «потенційна готовність» Елізи стати кращою, ніж вона є. Суперечність між

природними даними героїні й тим, яке «оформлення» вони отримують, також більш ніж очевидна: «гарненька» зовнішність і «охайність» відступають перед непереборним впливом життєвих умов. Тому в першій дії перед глядачем – нечупара-квіткарка, котра з усіх сил намагається не впустити свого шансу й «витиснути» максимум можливого з того, що підкидає їй доля [11, с. 12].

Друга «з'ява» Елізи – її прихід до лабораторії Хігінса. Тут ремарка вказує не так на зовнішність героїні, як на її ставлення до життя: «Входить квіткарка при повному параді. На ній капелюх з трьома різнокольоровими страусовими перами; фартух тепер майже чистий, і пальто теж причепурене. Пафос цієї жалюгідної фігурки зворушує Пікерінга».

Отже, Еліза ретельно готувалася до візиту: не лише «прикрасила» капелюх, а й в міру можливостей «причепурилася» (звернімо увагу на фартух і пальто). Але «пафос» Елізи пояснюється зовсім не цими зовнішніми змінами: вона почувається господинею ситуації, своєрідною благодійницею, котра на своєму бажанні брати уроки англійської мови дає змогу Хігінсові «заробити». Схоже, дівчина справді вдоволена: адже вона не лише вишукано (на своє переконання!) одягнена, тобто, прекрасна зовні, а й, і це головне, контролює ситуацію, оскільки має доволі грошей, аби оплатити уроки (ще один самообман Елізи). Їй, мовляв, «задарма» нічого не потрібно [25, с. 46].

З огляду на композицію «з'ява» Елізи, що передує її першому перетворенню, не так контрастує з уже відомим про героїню, як поглиблює наші попередні уявлення про неї. Шоу свідомо ускладнює образ в певному плані, підготовляючи тим самим контрастне перетворення (поки що лише зовнішнє) нечупари в герцогиню.

Наступну появу Елізи можна розглядати як своєрідну «перехідну з'яву», що дає змогу глядачеві впевнитися в неабияких можливостях дівчини. Нагадаємо, що батько її, отримавши бажані п'ять фунтів, «поспішаючи вислизнути зі своєю здобиччю, на порозі зіштовхується з тендітною молодою японкою у кімоно». Виявляється, це його дочка, котру він не пізнає: таким разючим виявилось зовнішнє перетворення Елізи лише після миття у ванній!

Правда, перші ж її слова ставлять усе на свої місця, а бажання героїні (негайно втілене) знову прикрасити себе давнішим капелюхом остаточно розвіюють усі ілюзії: перед нами та сама Еліза, хоч і «відмита» до неприродної для неї чистоти.

«Перехідна з'ява» важлива тим, що в ній рельєфно втілено кричущий контраст між «вишуканістю» зовнішності та грубістю й неотесаністю натури героїні. Тут вона, окрім зовнішньої «чистоти», ніби зовсім не змінилася, і все ж таки це вже – нова Еліза [26, с. 22].

Контрастне протиставлення зовнішньої досконалості та внутрішнього безкультур'я, чітко «промальоване» Шоу в другій дії, досягає апогею у «з'яві» героїні в третій дії, коли вона опиняється у вітальні місіс Хігінс. Глядач бачить справжній «шедевр»: «Еліза, вишукано одягнена, справляє таке враження своєю красою, що всі встають. Із натренованою граційністю вона підходить до пані Хігінс» [58, с. 9].

«Всі встають». Отже, встають і її «творці». Не можна не помітити, що поява Елізи викликає фурор саме тим, що дівчина бездоганна зовні, і це загальне «вставання» свідчить про захоплення присутніх саме цією зовнішньою досконалістю героїні. Окрім того, тут поєднуються як краса дівчини, дана їй Богом, так і набута «елегантність». Та, як тільки Еліза «входить у смак» розмови, очевидною стає дисгармонія зовнішнього і внутрішнього в ній: тут впадає в око «натренована граційність» і покірне слідування сигналам Хігінса.

Ця «з'ява» героїні однозначно дає зрозуміти, що зовнішні зміни образу є початковою і найпростішою стадією на шляху творення справді нової людини. Адже Еліза, що палко обговорює долю тітчиного капелюшка, є та сама, вона зовсім не змінилася порівняно зі своєю першою «з'явою». Винахідливий (чи таки зловтішно іронічний?) Хігінс, який пояснив поведінку дівчини тим, що це, мовляв, такий «новий стиль», стає тут ледь не пророком. Здається, йдеться про мимовільне самовикриття «Пігмаліона ХХ століття» [58, с. 9].

Композиційно ця «з'ява» героїні стає поворотним моментом у розвитку її художнього образу: зовнішньої досконалості досягнуто, тепер, за словами Хігінса, час думати «про душу», «а це найнезрозуміліше».

Суттєво новим для характеристики образу героїні стає її поява в четвертій дії. Тут вперше увага загострюється не на її зовнішньому вигляді, а на внутрішньому світові, душевних переживаннях: «Прочиняються двері, і в освітленому прямокутнику з'являється Еліза – у розкішному вечірньому туалеті, у манто, у діамантах, із квітами та віялом у руках і при всіх інших аксесуарах. Вона підходить до каміна і запалює лампу. Видно, що вона дуже втомлена; темне волосся і очі різко відтіняють блідість обличчя, вираз майже трагічний. Вона знімає манто, кладе на рояль віяло і квіти, сідає на лаву і сумно мовчить» [28, с. 35].

Отже, це якісно нова «з'ява» героїні. Перед глядачем постає насамперед втомлена молода дівчина, яка переживає, як можна здогадатися, глибоку душевну драму, якщо не трагедію. Трагізм і печаль – ось що визначає її душевний стан, а подальші події розкривають витoki цих почуттів.

Саме ця поява Елізи готує сприйняття її наступної розмови з Хігінсом: глядач розуміє, що перед ним уже не просто «шедевр» педагогічної майстерності професора та вишуканості кравця, а жива людина з глибокими душевними переживаннями, причому людина принижена (як виявиться згодом, зневажена саме тим, що їй відмовлено в праві бути живою людиною, а відведено роль бездушної ляльки).

«З'ява» Елізи в п'ятій дії знову-таки контрастує з тим, якою ми її залишили після бурхливого з'ясування стосунків з Хігінсом: «Входить Еліза, сяюча, спокійна; в її природних манерах неможливо запідозрити й найменшої фальші. В руках у неї кошик, і вона явно відчувається тут як удома» [8, с. 11].

Такої Елізи в п'єсі ще не було. І справа не лише в тому, що вона «сяюча» та «спокійна» (хоча і це чимало, адже досі саме «надмірна вразливість» була визначальною рисою героїні), головне – Еліза віднайшла душевний спокій і самоповагу, її зовнішня краса гармоніє з природністю й невимушеністю

поведінки, внутрішньою культурою. Тепер ні Хігінс, ні будь-хто інший не зможуть словами чи «сигналами» маніпулювати цією людиною, тепер віднині вона сама вирішуватиме, що їй робити і як поводитися.

Чергова у п'єсі «з'ява» героїні завершує в композиційному плані моральну трансформацію образу Елізи. В останній дії героїня являє собою таку саму «гармонію форми й змісту» з погляду цілісного художнього образу, як і в першій. Але це цілісність якісно інша. Перед глядачем і читачем постає не «пучок гнилої моркви», а самодостатня людина, котра не дозволить себе «розчавити». Послідовність «з'яв» Елізи відтворює основні етапи морального становлення героїні, етапи віднайдення нею почуття власної гідності, усвідомлення себе особистістю.

Комедія Шоу має двох головних героїв – Пігмаліона-Хігінса та Галатею-Елізу. Вони зустрічаються – звичайно ж, раптово, – ще у першій дії п'єси, що являє собою хрестоматійний приклад експозиції. Під портиком церкви ховаються від зливи мешканці Лондона. Потоків дощу не помічає лише чоловік із записником: він швидко робить якісь нотатки і, здається, повністю поринув у них. Між іншим, він записує кожне слово вуличної квіткарки, яка налякана ним – напевно це поліцейський або шпигун. Але якщо цей чоловік і є нишпоркою, то його здібностям щиро позаздрив би сам Шерлок Холмс. Адже чоловік із записником – справжній чудодій. Він з легкістю, немов граючись, визначає звідки родом усі ті незнайомці, що ховаються від дощу. Як це в нього виходить? Виявляється, він – знавець фонетики, науки про вимову. «Воістину, щасливий той, кому його захоплення надає засоби для існування», – говорить він джентльмену, що виявляється полковником Пікерінгом, автором «Розмовного санскриту», який спеціально приїхав з Індії, щоб познайомитися з Генрі Хігінсом, автором «Універсального алфавіту». «Ви чули, на якому жаргоні вона говорить? – звертається Хігінс до Пікерінга, вказуючи на квіткарку. – Цей жаргон назавжди прикував її до панелі. Так ось, сер, дайте мені три місяці, і ця дівчина зійде в мене за герцогиню на прийомі у будь-якому посольстві» [16, с. 9].

Ці слова Хігінса полковник, що оселився у професора, пригадає наступного дня (друга дія п'єси), коли до кабінету Хігінса завітала квіткарка – у давно задуманому Шоу капелюсі з трьома різнокольоровими страусовими пір'ями. Квіткарка прийшла «дати заробити» Хігінсу, адже вона має намір брати в нього уроки англійської мови: «Я хочу бути продавчиною у магазині квітів, а не торгувати фіалками на розі Тотенхем Корт-роуд». Тоді-то Пікерінг і пропонує Хігінсу парі: якщо йому дійсно вдасться видати її за герцогиню, полковник, що бере на себе обов'язок платити за уроки Елізи, визнає, що автор «Універсального алфавіту» – найкращий педагог у світі. Цей епізод – парі – можна вважати зав'язкою комедії. Пропозицію Пікерінга Хігінс приймає із захопленням – вона видається йому, жерцю науки, «диявольськи спокусливою» [41, с. 9].

Експеримент триває. Хігінс визнає, що Еліза впродовж кількох місяців навчання вже зробила чималі успіхи. «Парі я неодмінно виграю, – говорить Пігмаліон своїй матері у третій дії. – У неї чудовий слух, і вона сприймає все значно краще, ніж мої учні з буржуазних верств, тому що їй доводиться вчити з самого початку, як навчають чужої мови». Отже, він має справу з глиною, мармуром, слоновою кісткою – матеріалом, з якого можна зробити чудовий і довершений витвір. І Хігінс захоплений роботою з цим матеріалом, сировиною не лише тому, що Еліза виявилася талановитою ученицею. Він бачить у мові те знаряддя, що здатне зруйнувати соціальну нерівність людей: «Ви навіть не уявляєте собі, як цікаво взяти людину, наділити її новим мовленням і за допомоги цього мовлення зробити її зовсім іншою. Адже це означає знищити прірву, яка розділяє класи і душі людей». Однак прониклива місіс Хігінс не поділяє ентузіазму свого сина. Вона дивується тому, як «безмежно тупі» чоловіки не бачать «проблеми»: «що робити з Елізою потому?» Але «чоловіки» це зовсім не обходить. Тому що двоє джентльменів, за влучним висловом місіс Хігінс, це «дорослі діти, які граються з живою лялькою» [58, с. 9].

Те, що «лялька» цілком «жива», Еліза доводить уже в наступній дії. Вона блускуче виконала свою роль:

Пікерінг. Ви нервували на прийомі? Я дуже. А Еліза була цілком незворушною.

Хігінс. Вона й не думала нервувати. Я взагалі був упевнений, що все пройде добре...

Пікерінг. В усякому разі, це був великий успіх... Еліза так добре трималася, що мені разів зо два навіть стало страшно[41, с. 9].

І ось, коли всі хвилювання лишилися позаду, а експеримент завершився справжнім тріумфом, – Еліза поводи́ла себе на прийомі так бездоганно й вишукано, що дехто прийняв її за угорську принцесу – мовляв, самі англійські аристократи не здатні так правильно говорити рідною мовою, – Галатея починає бунтувати. Перший прояв її обурення – влучний кидок пантофлів Хігінса в його обличчя. «Я виграла вам парі, чи не так? З вас цього досить. А до мене вам і діла немає». Еліза з жахом думає про те, що її, навчивши мови, манер поведінки, культури (бодай лише зовнішньої), тепер знов викинуть на вулицю, звідки підібрали колись: «Що зі мною буде?.. На що я здатна? До чого ви мене підготували? Куди я піду? Що буде далі?.. Раніше я торгувала квітами, а не собою. Тепер, коли ви зробили з мене леді, мені не залишається нічого іншого, як торгувати собою. Краще б ви лишили мене на вулиці» [53, с. 27].

Галатея, яка, за міфом, має бути покірною своєму творцю, у комедії Шоу бунтує проти свого Пігмаліона – проти його егоїзму, грубості, жорстокості. Проти того, що її тримали за якусь річ, ляльку, а не за живу істоту. У ній абсолютно не бачили людину. Тому вона й залишає будинок на Уїмпол-стріт, знаходячи тимчасовий притулок у місіс Хігінс, котрій розповідає, «як огидно повелися з нею». «Вона прив'язалася до вас обох. Вона так старалася заради тебе, Генрі! – пояснює Хігінсу мати. – Ти навіть уявити собі не можеш, що означає для такої дівчини розумова праця. Нарешті настає великий день. Вона справляється з важким випробуванням без жодної помилки, а ви повертаєтесь додому і, навіть не помічаючи її, починаєте розповідати, як вам набридла ця

історія й які ви раді, що все нарешті скінчилось. І ти ще дивуєшся, що вона запустила в тебе пантофлями? Я б у тебе кочергою запустила!..» Проте Хігінс відмовляється бачити в Галатеї живе створіння, а коли воно вже й живе, то справжній та єдиний її творець – він сам: «Облиште ви її, мамо... Ви дуже скоро переконаєтесь, що в неї немає жодної своєї думки, жодного свого слова – усього навчив її я. Повторюю вам, я створив її з ринкових покидьків, а тепер цей гнилий капустияний качанчик розігрує переді мною знатну леді» [28, с. 35].

Еліза не мириться із становищем колишнього капустияного качанчика: їй так хочеться «трішечки уваги, лагідного слова». По завершенню експерименту вона опинилась у насправді драматичній ситуації. Еліза знаходиться у порожнечі, між двома вогнями – між минулим, що вона його залишила назавжди, і майбутнім, що виявляється неясним: «Пам'ятаєте, ви мені розповідали, що, коли дитина потрапляє до чужої країни, вона швидко починає говорити чужою мовою і забуває свою. Я – така дитина у вашій країні. Я забула свою рідну мову й можу говорити тільки вашою. Саме тепер, коли я пішла з Уїмпол-стріт, я назавжди покінчила з Тотенхем Кортрод» [15, с. 9].

Дійсно, на Уїмпол-стріт, до Хігінса, Еліза не має наміру повертатися: «Ви хочете, щоб я повернулася лише для того, щоб подавати вам пантофлі, витерплювати ваші примхи і бути у вас на побігінцях?» Глядач, вихований на традиціях добре зробленої п'єси, який протягом комедії Шоу очікував, що Пігмаліон-Хігінс і Галатея-Еліза неодмінно поєднаються у шлюбі, помилився. Парадоксаліст Бернард Шоу «вивернув» звичний міфологічний сюжет. Його Галатея не лише бунтує проти свого «творця», вона також говорить йому, що не вийшла б за нього заміж, якби той навіть благав. Проте Хігінс і не думає благодіти. Він – переконаний холостяк, котрий не бажає поступатися своїми принципами. «Якщо ви хочете повернутись, – відверто каже він Елізі, – повертайтеся заради справжньої дружби. Іншого не чекайте». І справа не в тому, що Хігінс грубо поводить з Елізою тому, що вона вийшла з низів. Він, за власним визнанням, і з герцогинею поводить як з квіткаркою: «Я не можу перебороти себе і не збираюся змінювати свої манери... Справа не в тому, що

я грубий з вами, а в тому, що я ніколи ні з ким не буваю іншим» [15, с. 9]. Хігінс, якого звикли засуджувати як циніка, мізантропа і жінконенависника, є у певних відношеннях близький самому Шоу. Адже доктор фонетики, подібно до видатного драматурга, також відкидає умовності й повітшалі традиції, без поваги та з іронією ставиться до багатьох явищ життя.

3.3. Проблема відкритого фіналу комедії

На думку Шоу, п'єса ні в якому разі не повинна закінчуватися традиційним для тогочасних драм «хеппі ендом». «Пігмаліон» – це блискуча комедія, але комедія не стільки розважальна, скільки соціальна. Недарма сам драматург зазначав у передмові, що вона є «інтенсивно і навмисно дидактична». Просто саме мистецтво, на думку Шоу, «не може бути іншим». Розвиток драматичного конфлікту «Пігмаліона» він свідомо завершує відкритим фіналом, аби у глядача не виникло думки, «що справу вже зроблено і проблеми вирішені за нього самим драматургом». Адже театр Шоу – інтелектуальний, він мусить привчати людей мислити, «відкритого фіналу» вимагала нова естетика Б.Шоу, яка випереджала як тогочасну англійську драму, так і уявлення режисерів, акторів, глядачів, що були просто не готові до подібних «неромантичних» завершень. Показово, що визначний англійський актор Бірбом Трі, який грав роль Хігінса, у фіналі вистави – за мить до закриття завіси – кинув до ніг Елізи букет квітів. І публіка, ясна річ, залишала театр переконаною у подальшому одруженні Хігінса з Елізою. Шоу, до намірів якого не входило розчулити глядача (навпаки – роздратувати його), був у гніві. «Ваш фінал огидливий, – говорив він Б.Трі. – Вас за нього слід розстріляти». А вже по смерті Бернарда Шоу, в рік його століття, за сюжетом «Пігмаліона» було створено знаменитий мюзикл «Моя прекрасна леді» (музика Ф.Лоу, лібретто А.Д.Лернера) [13, с. 69]. Підкоряючись законам жанру і всупереч задуму Б.Шоу, його автори насмілились не лише змінити

кінцівку, а й взагалі по-новому написати твір. У мюзиклі Еліза, така собі приборкана норавлива, залишається разом із Хігінсом.

Ніби передбачаючи цей синдром «Моєї прекрасної леді», Шоу написав своєрідний шостий акт комедії – післямову до «Пігмаліона», у якій він роз'яснює подальшу історію своїх персонажів. Так, драматург повідомив, що Еліза вийшла заміж за... другорядного героя комедії Фредді. Якщо Хігінсу, стверджує Шоу, на віку написано залишатися холостяком, то Еліза зовсім не створена для того, щоб лишатися старою дівою. До того ж у фіналі п'єси вона згадає про те, що юний Фредді, на якого Еліза справила приголомшуюче враження своїм «жаргоном» у салоні місіс Хігінс, щоденно освідчується їй у кохання тричі на день – щоправда, у листах. «Фредді щиро кохає Елізу і не командує нею та й навряд чи командуватиме, незважаючи на свою соціальну перевагу», – пише Шоу у післямові. Отож, Еліза опинилась між Хігінсом та Фредді: «Чи обере вона собі за талан усе життя подавати пантофлі Хігінсу або віддасть перевагу тому, щоб усе життя їй подавав пантофлі Фредді? Відповідь не викликає сумнівів»[25, с.26]. Шоу повідомляє також, що Еліза разом з Фредді отримали магазин квітів (тут допоміг Пікерінг), і після «тимчасових негараздів» молоде подружжя досягає успіхів. Еліза ніколи не шпиняє свого чоловіка, до полковника прив'язана, як дочка, але так і не кинула звички шпиняти Хігінса. Хоча вона і відчуває, що його байдужість варта більшого, ніж палка закоханість деяких пересічних чоловіків, усе-таки... «Усе-таки Галатеї не зовсім подобається Пігмаліон: занадто вже богоподібну роль він грає в її житті, а це не дуже то й приємно». Такий фінал не прийняли ані глядачі й читачі, ані критики. Одні вважали, що він надуманий і немотивований; другі були впевнені, що Шоу просто-напросто містифікує читачів, підтрунюючи над тими, хто звик до визначеності фіналів; треті продовжували вбачати в Елізі та Хігінсі сучасних Катаріну і Петруччо, які не мислять свого кохання поза сварками. Як би там не було, але запропонований Шоу кінець є цілком логічний і по-своєму закономірний і виправданий. А сама комедія – як справжній витвір мистецтва – надає можливості для різних тлумачень та

інтерпретацій і привертає увагу глядачів, де б і коли б вона не гралася. Бо «Пігмаліон», поряд зі своїми численними дотепами, комічними ситуаціями і блискучим гумором, є також п'єсою про людину, про її можливості незалежно від походження й мови, якою вона розмовляє. «Я знаю, – говорить Еліза Хігінсу наприкінці комедії, – я проста, темна, а ви великий учений і джентльмен. Але ж і я людина, а не грязь у вас під ногами» [58, с. 9].

Бернард Шоу говорив про самого себе: «Якщо людина жартує стільки років, значить вона або з'їхала з глузду, або ж у її жартах є крупинка серйозності». І багаточисельні «серйозні жарти» Шоу – його чудові комедії на вічні актуальні теми – давали видатному драматургу підстави стверджувати: «Кожна з моїх п'єс – це послання до людства» [41, с. 9].

3.4. Урок вивчення комедії «Пігмаліон» Б.Шоу в закладах загальної середньої освіти

Практика свідчить, що старшокласники зацікавленіше готуються до занять, осмисленіше читають й аналізують художній текст, якщо знаходять в ньому проблеми, які хвилюють їх у їхньому віці. У такому разі вони прагнуть відзначити певні епізоди, обміркувати їх, висловити власний погляд. Посилити таке особистісне ставлення школярів до твору, що вивчається, – завдання вчителя. А виконати його допомагає така форма роботи, як семінар, що включає прослуховування та обговорення доповідей і повідомлень, колективна співбесіда, побудована на самостійно вивченому й осмисленому матеріалі. Співбесіда може перерости в дискусію з питань, що особливо хвилюють учнів.

Велику роль у підготовці семінарів виконують консультації, під час яких учні діляться своїми першими враженнями від прочитаного. Консультації дають змогу виявити, чи всі вони зрозуміли твір, чи потрібна комусь з них допомога у складанні тез доповідей [58, с. 8]. На консультації перед семінаром учні отримують індивідуальні й групові завдання, які передбачали добір та інсценування уривків з п'єси і підготовку повідомлень на теми:

1. Біографічна довідка про письменника.
2. Фабіанське товариство й участь у ньому Б.Шоу.
3. Особливості драматургії письменника.
4. Міф про Пігмаліона.
5. Історія написання п'єси «Пігмаліон».

Забезпечення активності всіх учнів в обговоренні п'єси обумовлять питання:

1. Сміслові навантаження кожного персонажа.
2. У чому полягав задум професора Хігінса?
3. П'єса «Пігмаліон» і казка Шарля Перро «Попелюшка» (зіставити).
4. Значення комічних епізодів у п'єсі.
5. Проблеми, порушені драматургом у творі.

Урок-семінар на тему: Б.Шоу «Пігмаліон»

Мета уроку: (уособлює навчання, розвиток та виховання)

Повторення матеріалу, що пройшли на минулих уроках, показати майстерність Бернарда Шоу як драматурга, проаналізувати комедію «Пігмаліон», її міфологічну основу навчити і сформувати навички аналізу драматичного твору, виховувати потребу учня удосконалювати свої знання.

Обладнання:

портрет Б.Шоу,

фрагменти та фото із мюзиклу «Моя прекрасна леді», таблиця порівняння творчості Шоу, міфології та мюзиклу.

Урок-семінар проводить учитель, представляючи учнів, які роблять повідомлення про Бернарда Шоу (вони подаються у тезисному викладі, без доповнень учителя й інших школярів).

Учитель. Тема першого повідомлення «Біографічна довідка про письменника».

Учень-доповідач. Джордж Бернард Шоу – англійський драматург кінця XIX – початку XX ст. Саме він вивів англійську драму з ідейної та художньої

безвиході, характерної для 60–70-х років XIX століття. Драматург надав драмі соціальної гостроти, проблемного характеру й оригінальної сатирично–парадоксальної форми. Шоу прожив довге і плідне життя (1856– 1950). Понад 70 років присвятив він літературі.

Ірландія – країна гніву й скорботи. «Голодними сороковими» називали у Великобританії ті роки XIX століття. Три сезони був неврожай картоплі – основного харчу ірландців. До страшного голоду долучилися тиф і цинга. Вимирали цілі родини. За 5 років у Ірландії померло понад мільйон людей, стільки ж емігрувало. Ось у такій змученій голодом країні народився 1856 р. Бернард Шоу. Величезну, розгалужену сім'ю – у ній були священики, торговці, один баронет – у Дубліні знали всі. Батько Шоу – молодший син в небагатій родині. Він торгував хлібом – і дуже пив. Мати Бернарда, Люсіда Елізабет Герлі, у шлюбі придбала, за словами сина, трьох дітей, бідність та п'яницю–чоловіка. Байдужість матері, дикунські вчинки батька, відчуття занедбаності отруювали дитинство Шоу і двох його сестер. Їхня мати знайшла порятунок у музиці. Вона мала чудове мецо-сопрано, і талановитий музикант Джон Ванделер Лі зробив із неї чудову співачку. Це не тільки дало їй змогу заробляти, а й сповнило життя глибоким змістом.

Коли хлопчику виповнилось 15, мати покинула дім і поїхала до Лондона у пошуках заробітків. Майбутній письменник, так і не набувши систематичної середньої освіти, змушений був влаштуватися на роботу клерком у земельній конторі. Шоу не довелося навчатися в університеті, знання він поповнював самотужки. Великий формуючий вплив на Шоу мала його рідна Ірландія з її поетичною природою, її дійсність, сповнена кричущих суперечностей. Юнацькі роки письменника збіглися з пожвавленням національно–визвольного руху. 1876 р. 20-літній Шоу поїхав до Лондона. Він працював у телефонній компанії, але метою його життя стала літературна діяльність. Бернард мало заробляв, погано харчувався, носив порване взуття, але писав роман за романом, які, на жаль, видавці відмовлялися публікувати. Згодом письменник стверджував, що його твори були відхилені 60 видавництвами.

У 80–і роки Шоу досягнув значних успіхів у публіцистиці, працюючи музичним критиком у газеті під псевдонімом Корно ді Бассето, а пізніше – театральним оглядачем у газетах і журналах. Оригінальні за змістом і парадоксальні за формою його статті привернули загальну увагу.

Учитель. Якими були соціальні погляди Б.Шоу? Прослухаймо повідомлення про Фабіанське товариство.

Учень-доповідач. На кінець 80-х років сформувались соціальні погляди Шоу, які незмінно мали дещо суперечливий характер. Спочатку він захопився, як і більшість ірландців, теоріями американського економіста Генрі Джорджа, який вважав найважливішим питання про земельну ренту і пропонував налагодити викуп землі фермерами. Пропагуючи ці ідеї, Шоу незабаром зацікавився марксистським вченням про класову боротьбу. 1884 р. Шоу разом із подружжям Уеббів організував так зване Фабіанське товариство. Цю реформістську організацію було названо за ім'ям римського полководця Фабія Кунктатора (Зволікача), який зміг завдати рішучого удару карфагенському вождю Ганнібалу саме тому, що перед тим довго очікував і зволікав. Такої очікувальної, пасивної тактики щодо капіталізму й пропонували дотримуватись фабіанці[58, с. 9]. Вони відкидали класову боротьбу та революцію і вважали, що соціалізм можна побудувати шляхом «просочування лібералізму соціалізмом». Особливо сподівалися вони на так званий «муніципальний соціалізм», на проникнення фабіанців до органів міського самоврядування. Вступивши до Фабіанського товариства, Шоу виявив неабиякі здібності оратора і пропагандиста. Він брав участь у підготовці всіх фабіанських періодичних видань, трактатів та маніфестів.

Учитель. А тепер звернімося до естетичних поглядів Б.Шоу. Як вони позначились на його драматургії?

Учень-доповідач. Боротьбу за нову драму Шоу розпочав як теоретик – насамперед з пропаганди творчості Ібсена. У 1890 р. Фабіанське товариство вирішило організувати цикл лекцій про передових сучасних письменників – Золя, Ібсена, Тургенєва, Толстого. Шоу підготував доповідь про Ібсена. Цей

виступ ліг в основу його книги «Квінтесенція ібсенізму» – чудового критичного начерку, однієї з найцікавіших праць про творчість Ібсена. У цьому виданні намічалися найважливіші питання і проблеми, які Шоу згодом намагатиметься розв'язати у своїй драматургії. Ібсен для Шоу – новатор не лише в галузі драми, а й у розвитку нових суспільно-етичних принципів і понять. Творчість Ібсена, основна мета якої полягає у розкритті брехливих ідеалів, Шоу сприймає як революцію в літературі. Новаторство ібсенівської драми він вбачає у її проблемності, а також у введенні до тексту витончених дискусій. Шоу просувається далі, склавши концепції позитивного героя. На думку драматурга, людство поділяється на філістерів (міщан), ідеалістів і реалістів. Ідеаліст, або романтик в його розумінні, – це людина, яка з презирством ставиться до обивательської непристойності, прагне високої мети, але не розуміє реального становища і не знає, як практично виправити світ. Реаліст – людина без будь-яких ілюзій, даремних ідеалів, готова до поступового практичного удосконалення навколишнього світу.

Боротьба Шоу за нову драму мала спочатку лише теоретичний характер. Але з кожною новою п'єсою посилюється дискусійність драми. Різкішою стає критика соціальної несправедливості, моралі, яка виправдовує цю несправедливість, що спостерігається вже у «Неприємних п'єсах», куди увійшли «Будинки вдівця» (1885), «Тяганина» (1893), «Професія місіс Уоррен» (1894); потім – у «Приємних п'єсах»: «Зброя й людина» (1894), «Кандида» (1895), «Обранець долі» (1895). Третій цикл п'єс 90-х років Шоу назвав «П'єсами для пуритан». У творах цього циклу – «Учень диявола» (1897), «Цезар і Клеопатра» (1898), «Звернення капітана Брассбаунда» (1899) – висміюється традиційне англійське пуританство, лицемірство. Водночас Шоу не забуває про традиції героїчного, революційного пуританства. У передмові драматург підкреслював, що він не ханжа і не уникає навіть деякої грубуватої відвертості на сцені, але він проти зведення всіх життєвих питань до одних лише любовних мотивів. Життя набагато складніше, і любовні спонукання не вичерпують собою світ людських почуттів.

Пізніше недавній безбожник Шоу створює теорію «життєвої сили». Сучасних людей змінять надлюди, які зможуть побудувати справедливе і щасливе суспільство. Цю теорію Шоу спробував розвинути у філософській комедії «Людина і надлюдина» (1903). Наступні п'єси Б.Шоу писав під впливом різних подій, але з однією метою – виявити недоліки суспільства і людини, породженої суспільством соціальної несправедливості.

Учитель. Які п'єси Б.Шоу ви читали або бачили на сцені театрів, по телебаченню? Яке враження вони справили на вас? Поговорімо, зокрема, про найпопулярнішу з них – «Пігмаліон». Що вам відомо про історію створення цієї п'єси?

Учень-доповідач. Сюжет її нав'язаний широковідомим античним міфом про великого скульптора Пігмаліона, який виліпив Галатею, статую досконалої краси. Палко закохавши власний витвір, Пігмаліон силою свого почуття зумів вдихнути в Галатею життя. Міф закінчується їхнім щасливим союзом. Але парадоксалист Шоу значно змінив відомий міф.

Коли драматург писав свого «Пігмаліона» у 1912–1913 рр., він захопився актрисою Стеллою Патрик Кемпбелл, яка мала зіграти Елізу. Обговорюючи з нею роль, відвідуючи її дім, автор дедалі більше закохувався в цю жінку. Роль Елізи Дулітл виявилася для місіс Патрик Кемпбелл її сценічною вершиною.

Учитель. Тепер доречно переглянути інсценізації, підготовлені вашими товаришами.

Після кожної з інсценівок проводиться бесіда за запитаннями.

I – інсценівка першої зустрічі головних героїв.

– Які враження справила на вас ця зустріч?

– Чи сподобався вам професор?

– Чому Еліза Дулітл погодилася на експеримент?

– Як зреагував її батько, дізнавшись про експеримент?

– Що можна сказати про громадську позицію вченого?

– Які риси характеру притаманні Хігінсу?

– Хто симпатичніший – Хігінс чи Пікерінг? Обґрунтуйте свою думку.

– А яке ставлення Елізи до цих героїв?

– Що допомогло Елізі швидко призвичаїтися до нової обстановки?

II – інсценівка бесіди Елізи у світському товаристві.

– Рокажіть про те, як відбувається перетворення Елізи із вуличної продавщиці квітів на світську пані.

– Як розкривається характер дівчини у спілкуванні з Хігінсом?

– Хто морально вищий, духовно багатший – професор Хігінс чи неосвічена дівчина?

III – інсценівка початку IV дії – розмова Елізи і Хігінса.

– Доведіть, що ця розмова – кульмінація п'єси.

– Якою постає перед нами Еліза наприкінці твору?

– Яким ви уявляєте майбутнє героїні?

– На консультації ми з вами говорили про те, що перетворення Елізи з вуличної замазури у світську пані нагадує і гидке каченя, і Попелюшку. Як на ваш погляд, це традиційний сюжет казки з щасливим кінцем? Чи й сама героїня доклала зусиль до свого перетворення?

– Яку роль відіграє в п'єсі батько Елізи? Яке враження він справив на вас?

– Чи можна говорити про ще одне перетворення у п'єсі? (Так, батечко Дулітл з обірванця-смітника перетворюється на джентльмена в циліндрі. Тим самим Шоу ніби відтворює атмосферу англійського реалістичного роману, насиченого подібними перетвореннями).

Висновки і узагальнення. П'єса Б.Шоу «Пігмаліон» – гостра соціальна сатира на байдужість суспільства до окремої особистості, її почуттів, її справ. Ця п'єса гуманістична і показує, як обережно треба підходити до людини, який страшний і неприпустимий над людиною холодний експеримент.

При підбитті підсумків враховується робота кожного учня, зокрема його активність на уроці, знання змісту твору, його проблематики, ідейно-художніх особливостей, знання критичної літератури; уміння висловлювати власні

думки, добирати факти, приклади для доказів, логічність викладу думок, самостійність суджень, аргументованість висновків.

Заняття сприяло глибшому розумінню ідейного задуму автора, посилило емоційне сприйняття твору, наблизив його до сучасного читача-старшокласника. Твір Б.Шоу «Пігмаліон» пропонуємо для варіативного вивчення у 10 класі в ЗЗСО.

Висновки до 3-го розділу

Комедія Б.Шоу «Пігмаліон» – це п'єса, у якій порушено традиційні канони драматичного мистецтва. Нетрадиційність насамперед стосується жанрових особливостей твору. Автор характеризує його як «роман у п'яти діях». Отже, автор створив своєрідний «гібрид» епосу і драми. Твір призначений для постановки на сцені, але відповідно до родових канонів епосу, в цьому «романі» немає списку дійових осіб.

Професор фонетики Хіггінс зважився на сміливий експеримент – «зробити леді з пучка моркви», перетворити смішну дикунку на «даму з вищого товариства», видати її за герцогиню і тим самим увести вище товариство в оману. Експеримент Хіггінса завершується блискуче. Колишня квіткарка Еліза Дулітл перетворюється під впливом мистецтва професора й життєвих умов на справжню леді. Потрапивши до аристократичного світу, вона вражає його своїм розумом і душею.

Хіггінс, сучасний Пігмаліон, «доторкнувшись до Галатеї» чарівним словом свого мистецтва, пробудив у ній невідомі життєві сили й прагнення людського удосконалення. Експеримент Хіггінса узагальнює творчий метод самого Б.Шоу. Письменник уважав, що головне призначення мистецтва – служити духовному пробудженню й перетворенню людини, допомагати їй в процесі морального й інтелектуального зростання, усвідомлення своєї внутрішньої незалежності й місця у світі.

Головна проблема п'єси «Пігмаліон» – це проблема «одухотворення» людини й життя засобами мистецтва. Однак у творі порушуються й інші

важливі питання. Наприклад, функціонування мови в Англії. Письменник виступає як патріот збереження національної культури. Професор Хіггінс проголошує, що англійська мова – це мова Мільтона, Шекспіра і Біблії. Символічне поєднання саме цих трьох іменників. Мільтон для Б.Шоу завжди був символом свободи, розкнутості духу, Шекспір – мистецтва, а Біблія – Божественного слова. Отже, свобода, мистецтво і Бог повинні, на думку драматурга, з'єднатися саме в мові й привести до духовного перетворення кожної окремої людини й людства взагалі. У п'єсі порушуються також проблеми життєвої позиції людини, особистої відповідальності за свої вчинки, справжніх і фальшивих стосунків тощо.

У «Пігмаліоні» цікава розважальна інтрига поєднується з дискусіями, у яких беруть участь представники різних верств. Твір насичений мовними й ситуаційними парадоксами, блискучими афоризмами, що роблять його шедевром світової літератури.

ВИСНОВКИ

«Нова драма», що виникла наприкінці XIX – початку XX ст., була неоднозначна. У ній мали місце натуралізм, реалізм, містицизм, символізм. Її представники вдавалися до витонченого психологізму, соціальної тенденційності, фантазій. Вона була історично рухомою групою явищ. Відбувався складний процес із запереченням попереднього досвіду, що супроводжувався взаємодією та боротьбою. «Нова драма» виникла з епохи соціальних змін, тож історичну дійсність зображала по-новому, багато в чому змінивши попереднє розуміння драматургії, що не відповідало вимогам часу. «Нова драма», активно використовуючи досягнення епічних жанрів, поезії, музики, живопису, перетворюється на певну лабораторію з переробки на сценічну мову проблем і відкриттів зі всіх сфер життя. Епоха театрального індивідуалізму, умовностей і випадковостей різних постановок, невідповідність законів сцени законам автора відійшла в минуле, а їй на зміну прийшов театр, головними рисами якого стали чіткість, навіть ідейна тенденційність, стилістично підпорядкована волі режисера та автора. Провідними представниками «нової драми» на межі XIX–XX століть були Г.Ібсен, К.Гамсун, Б.Шоу, А.Стріндбер, Г. Гауптман, М.Метерлінк та ін.

Основні ознаки художнього новаторства драматургії Б.Шоу полягають у наступному:

1. Персонаж. Людей за межами літератури, а також персонажів своїх п'єс Шоу поділяв на філістерів, тобто рабів загальноновизнаних цінностей, і бунтівників, які відмовляються прийняти на віру те, що бездумно повторює більшість. Він запропонував й іншу класифікацію людей та персонажів: «ідеалістів» – тих, які живуть неперевереними, фальшивими ідеалами, і «реалістів» (це слово він вживав не в літературознавчому, а в загальнофілософському значенні), які скептично споглядають на навколишній світ, скоряються критичному розумові, нешаблонно мислять, добре розуміють хвороби і вади світу, але ці знання не вбивають їхнього прагнення до кращого

облаштування того світу. Завдання драматурга, на думку Шоу, полягає в тому, щоб викривати філістерську та «ідеалістичну» мораль, критикувати й знищувати фальшиві цінності. Саме в тому насамперед, на його переконання, полягало значення творчості Г. Ібсена, саме Шоу брався продовжити його справу. Але він не тільки захоплювався норвезьким драматургом, а й критикував його, зокрема, за те, що той навіть не вдався до спроби створити того позитивного персонажа (за термінологією Шоу – «реаліста»), який міг би протистояти світові брехні.

2. Завдання театру. «Дискусія». Театр для Шоу – засіб виховання свідомості людей, але здійснюється це виховання не розтлумаченням готових істин, а постановкою проблем. П'єса повинна мати «відкриту» кінцівку, спонукати читача до відповіді на поставлені запитання. Першим драматургом, хто використав цей прийом, був знову-таки Ібсен. Саме таку «кінцівку» має «Ляльковий дім». Сучасна драма, продовжує Шоу, обов'язково повинна бути з дискусією, а не будуватись на емоційній ситуації. Під «дискусією» він розумів насамперед ідейний конфлікт, наявність у п'єсі носіїв протилежних, але однаково добре обґрунтованих поглядів. Взірцем такої «дискусії» є фінал «Лялькового дому» Ібсена, коли Нора каже Хельмеру: «Ми повинні сісти і обговорити усе, що трапилося з нами». При такому підході Шоу називав традиційні способи побудови інтриги – «любовні трикутники», а також такі розв'язки, як убивство або самогубство, позбавленими драматизму ситуаціями. П'єса мусить бути «фабрикою думки», «пробудженням сумління», сутичкою ідей, а не сценами життя чи картинами переживань. Тому Шоу надавав перевагу створенню не типів, а образів, підпорядкованих сутичці, ідей. Саме в цьому конфлікті протилежних думок і слід шукати джерело драматичного. Шоу фактично відмовився від традиційної структури п'єси: зав'язка – розвиток дії – розв'язка. Натомість він запропонував інший варіант: зав'язка – розвиток дії – дискусія, тобто весь перебіг подій повинен готувати фінальну розмову-суперечку, упродовж якої головна проблема (чи проблеми) п'єси не розв'язується, а, навпаки, ще більше загострюється.

Конфлікт ідей формує сюжет не тільки п'єси-дискусії (як у творі «Професія місіс Уоррен»), а й п'єси-притчі («Август виконує свій обов'язок», «Женева») і трагікомедії («Дім, де розбиваються серця»).

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

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

5. Втручання автора в дію. Драма і роман. Персонажі в п'єсах англійського драматурга цілком залежні від авторської волі. Їхні характери повністю визначені ідейним завданням. Шоу супроводить вчинки і репліки героїв коментарями та ремарками, а також широко використовує систему передмов і післямов, за допомогою яких владно вривається у дію, скеровує її та надає їй сенсу. Тут Шоу швидше романіст, ніж драматург. Значно збільшується обсяг ремарок. Вони дотепні, експресивні, діяльні, вигострені і становлять діалог автора і читачів або адресовані акторові і є «режисерським примірником», «прочитаною» автором п'єсою. Передмови і післямови до п'єс є продовженням диспутів, започаткованих у п'єсі. Драми Шоу – якісно нове зближення п'єси і роману, яке також підпорядковане завданню посилити полемічність, проблемність драматичного твору.

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

Отже, «теорія драми» Шоу – масштабна програма радикального реформування театру і драматургії, яку він послідовно намагався втілити на практиці. Доробок Шоу величезний (58 п'єс), а його творчий шлях охоплює кілька десятиліть. Вже перші п'єси Шоу – «Будинок вдівця» (1892), «Професія місіс Уоррен» (1893), «Залицяльник» (1893), які драматург потім об'єднав у цикл «Неприємні п'єси», спричинили шок своєю проблемністю і непримиренністю соціальної критики, їх відмовлялися ставити й критикували у пресі. Сама назва циклу містить у собі виклик цінностям добропорядних громадян. Не менш проблемними, філософськими та соціально загостреними були також цикли «Приємні п'єси»: «Людина і війна» (1894, ця п'єса більш відома в нашій країні під назвою «Шоколадний солдатик»), «Кандіда» (1895), «Обранець долі» (1895), «Поживемо-побачимо» (1895) та «П'єси для пуритан»: «Учень диявола» (1897), «Цезар і Клеопатра» (1898), «Навернення капітана Брассбаунда» (1899); п'єси «Другий острів Джона Булля» (1904), «Людина і надлюдина» (1905), «Дилема лікаря» (1906), «Андрокл і лев» (1911), «Пігмаліон» (1912). Твори «Дім, де розбиваються серця» (1919), «Назад до Мафусаїла» (1922), «Свята Іоанна» (1923), «Візок з яблуками» (1929) стали синонімами нового англійського театру 20-х років. Серед пізніх творів Шоу варто згадати п'єси «Надто вірогідно, щоб бути добрим» (1932), «Мільйонери» (1936) і «За часів доброго короля Карла» (1939).

Шоу був одним із найвеличніших європейських інтелектуалів, який зазнав складної ідейної еволюції. Він захоплювався філософськими теоріями Ф. Ніцше. Він був свідком таких історичних подій, як перша і друга світові війни, і кожна з них мала жвавий відгук не тільки в театральній творчості Шоу, а й у виступах, статтях, інтерв'ю. Він завжди залишався політичним бійцем. Не було жодної важливої для сучасності проблеми (філософської, моральної,

політичної тощо), якої б не порушив драматург у своїх творах: викриття культу війни («Людина і війна»), критичне переосмислення ролі вождя (образ Наполеона в «Обранці долі»), пошуки нової нерелігійної моралі («Учень диявола»), створення «надлюдини» іншого, не-ніцшеанського, тобто людського, типу («Людина і надлюдина»), «ірландське питання» («Другий острів Джона Булля»), почуття розчарування в європейських цінностях внаслідок Першої світової війни («Дім, де розбиваються серця») та багато інших. Творчість Шоу – розгорнута і всеосяжна панорама інтелектуального й політичного життя Західної Європи та світу протягом першої половини ХХ ст. Починаючи з 1900 р. і до 30-х років він був найвпливовішим драматургом Великобританії. Унаслідок його діяльності англійський театр пішов зовсім іншим шляхом і знову, як і за часів Шекспіра, став одним із вирішальних чинників розвитку світового театрального мистецтва.

У 1913 році була написана відома п'єса «Пігмаліон», в якій за допомогою давньогрецького міфу про скульптора Пігмаліона і його статую Галатею, що оживила Афродіта, Б.Шоу показує можливість «духовного оживлення» людини засобами мистецтва слова, високої культури. Блискучі парадокси драматурга (мовні, ситуаційні та ін.) розкривають парадоксальність самого життя, складного й багатогранного, непередбачуваного й непізнанного у всіх своїх проявах.

Комедія Б.Шоу «Пігмаліон» – це п'єса, у якій порушено традиційні канони драматичного мистецтва. Нетрадиційність насамперед стосується жанрових особливостей твору. Автор характеризує його як «роман у п'яти діях». Отже, автор створив своєрідний «гібрид» епосу і драми. Твір призначений для постановки на сцені, але відповідно до родових канонів епосу, в цьому «романі» немає списку дійових осіб (ми знайомимося з ними лише тоді, як вони з'являються на сцені). Асоціації з романом викликають також чисельні і значні за обсягом ремарки п'єси.

Професор фонетики Хіггінс зважився на сміливий експеримент – «зробити леді з пучка моркви», перетворити смішну дикунку на «даму з

вищого товариства», видати її за герцогиню і тим самим увести вище товариство в оману. Експеримент Хіггінса завершується блискуче. Колишня квіткарка Еліза Дулітл перетворюється під впливом мистецтва професора й життєвих умов на справжню леді. Потрапивши до аристократичного світу, вона вражає його не тільки своєю красою, вмінням говорити, витонченістю манер, а й своїм розумом і душею.

Хіггінс, сучасний Пігмаліон, «доторкнувшись до Галатеї» чарівним словом свого мистецтва, пробудив у ній невідомі життєві сили й прагнення людського удосконалення. Експеримент Хіггінса узагальнює творчий метод самого Б.Шоу. Письменник уважав, що головне призначення мистецтва – служити духовному пробудженню й перетворенню людини, допомагати їй в процесі морального й інтелектуального зростання, усвідомлення своєї внутрішньої незалежності й місця у світі. Результат тривалої роботи був несподіваний навіть для професора Хіггінса. Еліза Дулітл навчилася не тільки правильно говорити, а й бути самою собою – особистістю з усвідомленою гідністю, свободою, бажаннями. Хіггінс сприймає Елізу лише як піддослідного кролика, як благодатний матеріал для своїх досліджень. Однак вона протестує проти такого ставлення. В Елізі пробуджуються розум і душа з тонкими почуттями, вимогливістю, внутрішньою шляхетністю. Усвідомлення себе людиною, а не «порожнім місцем», – ось головний результат експерименту. Б. Шоу утверджує право особистості на свою свободу, честь, незалежність. Згідно із законами парадоксу, тепер уже Еліза перетворюється на вчителя, даючи професорові урок гідності. Драматург показує, як учениця переростає свого вчителя.

Отже, головна проблема п'єси «Пігмаліон» – це проблема «одухотворення» людини й життя засобами мистецтва. Однак у творі порушуються й інші важливі питання. Наприклад, функціонування мови в Англії. Письменник виступає як патріот збереження національної культури. Професор Хіггінс проголошує, що англійська мова – це мова Мільтона, Шекспіра і Біблії. Символічне поєднання саме цих трьох іменників. Мільтон

для Б.Шоу завжди був символом свободи, розкнутості духу, Шекспір – мистецтва, а Біблія – Божественного слова. Отже, свобода, мистецтво і Бог повинні, на думку драматурга, з'єднатися саме в мові й привести до духовного перетворення кожної окремої людини й людства взагалі.

У п'єсі порушуються також проблеми життєвої позиції людини, особистої відповідальності за свої вчинки, справжніх і фальшивих стосунків тощо.

У «Пігмаліоні» цікава розважальна інтрига поєднується з дискусіями, у яких беруть участь представники різних верств. Твір насичений мовними й ситуаційними парадоксами, блискучими афоризмами, що роблять його шедевром світової літератури.

Використовуючи жанр комедії, Б.Шоу разом із тим показує реальний трагізм людського життя. Еліза-квітка була позбавлена умов для нормального існування, культури. Але отримання освіти, зміна помешкання і духовна досконалість героїні не вирішили всіх її проблем. У фіналі п'єси вона сама не знає, коли була щасливішою – у минулому чи в сучасному, – і що чекає на неї в майбутньому.

Багатогранність зображення духовного життя людини й суспільства поставили «Пігмаліон» на один рівень із кращими драматургічними творами Г.Ібсена та інших письменників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів, 2001. 345 с.
2. Бандура О. Теорія літератури в тезах, дефініціях, таблицях: Навчальний довідник. К., 2008. 267с.
3. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. [пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа]. К., 2007. 345 с.
4. Волошина Н. Й. Наукові основи методики літератури: Посібник / Н. Й. Волошина, О. М. Бандура, О. А. Гальонка та ін. К., 2002. 156 с.
5. Васильєв Є. М. «Усе-таки Галатеї не зовсім подобається Пігмаліон». Матеріали до вивчення комедії Б. Шоу. *Всесвітня література і культура*. 2004. № 1. С. 7–12.
6. Галич О. А. Теорія літератури: підручник для студ. філол. спец. вищ. навч. закладів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. 4-те вид., стереотип. К., 2008. 453 с.
7. Гладішев В.В. Вивчення п'єси Б.Шоу «Пігмаліон» за допомогою композиційного аналізу. *Всесвітня література*. 2010. №1. С. 13–15.
8. Гладішев В.В., Шошура С.М. Б.Шоу. «Пігмаліон»: Матеріали до варіативного вивчення. До розуміння твору через його ключові моменти. *Всесвітня література*. 2000. №2. С. 7–11.
9. Гусєв А. Квіти запізнитого кохання. «Пігмаліон»: Бернард Шоу і місіс Кембл. *Всесвітня література і культура*. 2004. № 1. С. 13–15.
10. Гладішев В., Шошура С, Пономарьова І. Б. Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення. *Всесвітня література*. 2000. № 2. С. 47–49.
11. Домановська Н. Від квіткарки до герцогині. Матеріали до уроку з вивчення п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» (10 клас). *Зарубіжна література*. 2015. № 11 (411). С. 11–12.
12. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навчальний посібник. К., 2011. 378 с.

13. Європейська драма на межі XIX XX ст. Генрік Ібсен «Ляльковий дім». Бернард Шоу «Пігмаліон» / [пер. з англійської М. Павлова]. Львів: Червона калина, 2003. 216 с.
14. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. Київ, 2011. 383 с.
15. Жукова А. «Та, що я вирізьбив з мармуру...» Б.Шоу «Пігмаліон». *Зарубіжна література*. 1997. №7. С. 11–17.
16. Зарубіжна література XIX століття: посібник / за ред. О. М. Ніколенко, В. І. Мацапури. К., 1999. 423 с.
17. Зарубіжна література XX століття: Посібник / за ред. О. М. Ніколенко, Т. М. Конєвої. К., 1998. 405 с.
18. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів, 2004. 248 с.
19. Ісаєва О. О. Вивчення літератури в цифрову епоху: про реалії сьогодення і перспективи в майбутньому. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 1 (415). С. 9–11.
20. Ісаєва О. О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури : монографія. К., 2003. 342 с.
21. Ісаєва О. О. Формування сучасного читача засобами медіаосвіти. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2013. № 2. С. 19–21.
22. Ісаєва О. О. Організація та розвиток читацької діяльності школярів при вивченні зарубіжної літератури: Посібник для вчителя. К., 2000. 169 с.
23. Історія зарубіжної літератури XX ст.: навчальний посібник / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін. К., 2010. 189 с.
24. Клименко Ж. В. Шкільний курс «Зарубіжна література» як чинник формування української національної ідентичності учнів. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 7/8. С. 3–11.
25. Клименко Ж. В. Теорія і технологія вивчення перекладних художніх творів у старших класах загальноосвітньої школи. К., 2016. 46 с.

26. Ковбасенко Ю. І. Вивчення біографічних відомостей про письменника як методична проблема. *Постметодика*. Полтава. 2006. № 6 (70). С. 9–11.
27. Ковбасенко Ю. І. Використання тестових технологій у процесі вивчення української та зарубіжної літератури в загальноосвітніх навчальних закладах. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2018. № 2. С. 8–14.
28. Куцевол О. М. *Методика викладання української літератури (креативно-інноваційна стратегія)*. К., 2019. 67 с.
28. Кудрявцев М. Г. *Драма ідей в українській новітній літературі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»*. Київ, 1997. 35 с.
29. *Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.* К., 1997. 387 с.
30. Матвіїшин В. Г. *Український літературний європеїзм*. К., 2009. 165 с.
31. Мацевко-Бекерська Л. В. *Методика викладання світової літератури: Навчально-методичний посібник*. Львів, 2011. 57 с.
32. Наливайко Д. С., Шахова К. О. *Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: Підручник*. К., 1997. 376с.
33. Ніколенко О.М. Основні тенденції розвитку драматургії кінця XIX–початку XX ст. *Зарубіжна література*. 1999. №11.
34. Ніколенко О.М. У світі парадоксів Б.Шоу, або «леді з пучка моркви» До вивчення «Пігмаліону» . *Зарубіжна література*. 2008. №10.
35. Нямцу А. *Легендарні образи в літературі*. Чернівці : Рута, 2002. 175 с.
36. Мірошніченко Л. Ф. *Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: підручник*. К., 2010. 67 с.
37. Мірошніченко Л. Ф. *Зарубіжна література. Позакласні заходи. 9–11 кл.* : Посібник для вчителя. Харків, 2014. 89 с.
38. Мойсеїв І. *Зарубіжна література в людинотворчому вимірі*. К. 2003. 67 с.
39. Миронюк В.М. Саркісова І.А. *Жанрові моделі рольового поетичного тексту в зарубіжній та українській XIX–XX століть*. Науковий вісник

міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 61. 165–169.

40. Миронюк В.М. Естетичні засади драматургії Володимира Винниченка. Розвиток філологічних наук: європейські практики та національні перспективи: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 22–23 жовтня 2021 року. – Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2021. С. 30–32.

41. Ніколенко О. М. Компетентнісний підхід до викладання зарубіжної літератури. *Зарубіжна література*. 2016. № 6. С. 4 – 9.

42. Ніколенко О. М. Художність в оцінці творів мистецтва. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2014. № 3. С. 9–10.

43. Ніколенко О. М., Мацапура В. І. Літературні епохи, напрями, течії. К., 2004. 98 с.

44. Оліфіренко С. М. Мандрівка Інтернет-сторінками зарубіжної літератури: Посібник для вчителів і учнів 8–11 класів. К., 2007. 121 с.

45. Павличко С. Д. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті. К., 2001. 243 с.

56. Пасічник Є. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах. К., 2000. 234 с.

47. Пометун О. І. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: науково-методичний посібник. К., 2004.

48. Ривкіс Я. Іван Франко і німецька література. *Наукові записки Житомирського педагогічного інституту*. 2019. Т. 4. С. 113–129.

49. Ромм А.С. Шоу-теоретик. Л., 1992.

50. Ситченко А. Л. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу : монографія. К., 2014. 98 с.

51. Сіптарова С. В. Б. Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення. *Всесвітня література*. 2005. № 5. С. 42 – 44.

52. Таранік-Ткачук К. В. Стилiстичний аналіз художнього твору на уроках зарубіжної літератури. К., 2008. 124 с.

53. Титова Є.Г. «Усе тільки змінює вигляд...» Урок-дослідження за комедією Б.Шоу «Пігмаліон». *Зарубіжна література*. 2000. №10. С. 22–27.
54. Франко І. Твори : в 20 т. Київ : Держлітвидав, 1955. Т. 16 : Літературно-критичні статті. 467 с.
55. Хюз Є. Бернард Шоу. М., 1976. 356 с.
56. Шахова К. Світова слава. *Зарубіжна література*. 1999. № 20–23 (134–135). С. 1–2.
57. Шалагінов Б. Зарубіжна література. Пробний підручник для 9 класу середньої школи. К., 1995. 129 с.
58. Шпиталь А.Г. Бернард Шоу. *Зарубіжна література*. 1997. №3. С.7–9.