

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

До захисту допустити:

Зав. кафедри

« ____ » _____ 2020 р.

Кваліфікаційна робота

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:

**«Ідейно-естетичні особливості трансформації образу Дон Жуана у драмі
Б. Шоу «Людина і надлюдина»**

студентки факультету іноземних мов
спеціальності 035 «Філологія»

Освітньої програми «Філологія. Мова та
література (англійська)»

освітнього ступеня «Магістр»

Манякіної Олени Салаватівни

Науковий керівник:

Городнюк Наталія Андріївна

доктор філологічних наук, професор
кафедри англійської філології

Рецензент:

Кулакевич Людмила Миколаївна,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри філософії та українознавства
ДВНЗ «Український державний хіміко-
технологічний університет»

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

« ____ » _____ 2020 р.

Маріуполь – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОГО ЗДОБУТКУ ДЖ.Б. ШОУ.....	8
1.1. Формування філософсько-естетичної доктрини Б. Шоу.....	8
1.2. Періодизація творчості англійського драматурга.....	19
1.3. Розвиток п'єси-дискусії	26
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	41
РОЗДІЛ 2. ДОН ЖУАН ЯК ВІЧНИЙ ОБРАЗ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ...	43
2.1. Генеза «мандрівного образу».....	43
2.2. Інонаціональні версії образу на початку ХХ ст.	54
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	60
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В П'ЄСІ «ЛЮДИНА І НАДЛЮДИНА».....	62
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	78
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83

ВСТУП

Творчість драматурга, публіциста, теоретика драми Джорджа Бернарда Шоу (George Bernard Shaw, 1856-1950) стала одним з яскравих і характерних явищ англійської культури і визначила основні напрямки розвитку як національної, так і європейської драматургії кінця XIX-початку XX ст. Шоу заявив про себе як драматурга в епоху пізнього вікторіанства (Late Victorian Age, 1870-1890), внутрішньо-літературні імпульси якої (явища суспільно-політичного життя, науки, культури, мистецтва) сприяли становленню його естетичних поглядів. Він прийшов у літературу на рубежі двох епох і гостро усвідомлював необхідність появи нових форм суспільного життя. З одного боку, Шоу продовжує тенденції «нової драми», яку започаткував в європейському мистецтві норвезький драматург Генрік Ібсен, з іншого боку він виступає як творець експериментального жанру «п'єса-дискусія» («Disquisitory Play»), що являє собою специфічну драматургічну форму, яка реагує на сучасні конфлікти і адекватно виражає назрілі проблеми.

«Людина і надлюдина» (1901-1903 рр.) – одна з кращих п'єс Шоу, це яскравий зразок драми ідей, де вже проявилися елементи «п'єси-дискусії». Формально «Людина і надлюдина» – цілий комплекс творів Шоу, який містить: передмову в формі послання критику А. Б. Уоклі; саму комедію «Людина і надлюдина»; «Довідник революціонера» і «Афоризми для революціонерів», нібито написані персонажем комедії Джоном Теннером. Сама п'єса складається з двох частин – комедії про Джона Теннера і Енн Уайтфілд і інтермедії «Дон Жуан у пеклі». Змінено головний мотив всесвітньо

відомої легенди – донжуанство. Теннер належить до героїв, типових для Шоу, таких, як Дік Даджен («Учень диявола») та Хіггінс («Пігмаліон»). Вони – фанатики ідей, які уникають будь-яких уз, не тільки шлюбних, але навіть любовних. Теннер – переконаний противник всіх інститутів буржуазного суспільства. Якщо він і захоплюється, то не жінками, а ідеями. Дон Жуаном його можна вважати тільки в тому випадку, якщо визнати, що існує духовне донжуанство, що означає здатність захоплюватися новими ідеями [5]. Але Шоу містифікував критиків, заявивши, ніби його п'єса є варіантом сюжету про Дон Жуана (Джон Теннер і Жуан Теноріо). Сюжет про Дон Жуана належить до ряду тих вічних сюжетів, що існують в літературі упродовж багатьох віків і увесь час видозмінюються, переходячи з одного культурно-історичного середовища в інше. На нашу думку, саме здатність цього образу до трансформації й зацікавила експериментатора Дж.Б. Шоу.

Творчість Шоу, його новаторство в драматургії досліджувалося як зарубіжними, так і вітчизняними вченими. У працях зарубіжних літературознавців (Е. Бентлі, М. Бут, А. Гібс, М.М. Морган, Х. Пірсон, Д. Холбрук, Е. Хьюз, Г. Честертон) використано біографічний метод дослідження і висвітлено епізоди з його щоденного життя, любовні історії, дружні відносини, співвіднесені з його творчістю. Дослідженню «п'єс-дискусій» – інноваційного жанру Шоу – присвячені роботи англійських і американських авторів: Е. Бентлі, Д.А. Бертоліні, К. Болдік, С. Джейн, Б. Дакор, К. Іннс, М. Мейзель, Г. Честертон, Т. Еванс. Світогляд митця та особливості його драматургічного методу Шоу (характер конфлікту, типологія персонажів, роль феномена, особливості жанру) досліджено в працях П.С. Балашова, З.Т. Гражданської, Н.Я. Дьяконової, І.Б. Антоновича, А.А. Карягина, А.Г. Образцової. Ці роботи становлять теоретико-методологічну базу нашого дослідження.

Актуальність дослідження обумовлена недостатньою розробленістю у вітчизняному літературознавстві проблеми жанру «п'єса-дискусія» в творчості Шоу, особливо в контексті авторської інтерпретації відомого літературного образу. Також потребує осмислення роль драматурга та його творчості для уточнення літературної ситуації в Англії на рубежі XIX-XX століть тому, що жанрові пошуки Шоу репрезентують англійську літературу цього періоду.

Об'єктом дослідження є драма Б. Шоу «Людина і надлюдина».

Предмет дослідження – особливості трансформації образу Дон Жуана у драмі Б. Шоу «Людина і надлюдина».

Мета кваліфікаційної роботи полягає у визначенні ідейно-естетичних особливостей трансформації образу Дон Жуана у драмі Б. Шоу «Людина і надлюдина». Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання** дослідження:

- реконструювати історико-літературну ситуацію в Англії на рубежі XIX-XX ст., що зумовила вектор художніх пошуків Шоу, його рух у руслі «нової драми»;
- дослідити літературно-критичні рецепції творчого здобутку Б. Шоу;
- окреслити особливості поетики п'єс з елементами дискусії та «п'єс-дискусій» в контексті епохи і творчості Шоу;
- визначити інонаціональні версії образу Дон Жуана в світовій літературі;
- здійснити аналіз художньої інтерпретації Б. Шоу образу Дон Жуана в п'єсі «Людина та надлюдина».

Методологічною основою роботи стали принципи історизму та системності, комплексний підхід до вивчення літературних явищ. Поєднання історико-літературного, порівняльного, типологічного, біографічного методів аналізу дозволило простежити процес становлення і особливості жанру «п'єса-дискусія» і також сприяло дослідженню образу головного героя.

Теоретична значимість роботи обумовлена аналізом жанру «п'єса-дискусія». Вивчення жанрового змісту, структури «п'єси-дискусії» відкриває додаткові можливості для осмислення «експериментальних» творів Шоу середнього періоду творчості (1900-1920 рр.). Результати дослідження дозволяють розширити уявлення про тенденції розвитку англійської драми.

Практична значимість дослідження полягає в можливості використання його результатів в лекційних курсах з англійської літератури кінця ХІХ - початку ХХ в., з історії англійської та зарубіжної літератури; в спецкурсах, присвячених вивченню поетики драматургічних жанрів і творчості Дж.Б. Шоу.

Апробація. Окремі положення роботи були **апробовані** під час доповіді на міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму» (Маріуполь 2020 р.).

Публікації: Манякіна О.С. Трансформація образу Дон Жуана в світовій літературі (за матеріалами Б. Шоу «Людина і надлюдина») // Феномен культури пост глобалізму: Зб. матеріалів І Міжнародної науково-практичної конференції, м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р.: у 2 ч. – Маріуполь: МДУ, 2020. – С. 155 – 157.

Структура роботи. Відповідно до поставленої мети й завдань дослідження кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (85 позицій). Загальний обсяг – 89 сторінок.

У вступі обґрунтовано актуальність теми роботи, сформульовано мету й завдання, визначено теоретико-методологічну основу дослідження, подано відомості про апробацію роботи.

У першому розділі зроблено огляд теоретичної літератури з означеної проблеми. Висвітлено літературознавче та соціокультурне підґрунтя «нової

драми» та основні тенденції розвитку «драми ідей» та «п'єси-дискусії». Також окреслено творчий шлях Джорджа Бернарда Шоу.

Другий розділ містить розгляд походження та історичної трансформації «мандрівного» сюжету та образу Дон Жуана. В третьому розділі проведено аналіз концепції образу Дон Жуана англійським драматургом Б. Шоу. У висновках узагальнено основні результати дослідження.

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОГО ЗДОБУТКУ

ДЖ.Б. ШОУ

1.1. Формування філософсько-естетичної доктрини Б. Шоу

Кінець XIX-початок XX століття був для Великобританії часом серйозних змін в суспільно-політичному житті і в естетичній свідомості. Британська імперія «переживала стан глибокої економічної, промислової і духовної кризи» [54, с. 65]. Зі смертю королеви Вікторії (1819-1901), при якій Великобританія стала імперією, йде в минуле вікторіанський уклад англійського життя. Спроби зберегти колишню могутність призводять до того, що Британська імперія спрямовує свої зусилля на завоювання Центральної Африки, Єгипту і Судану. Англо-бурська війна (1899-1901) і період підготовки до першої світової війни лише загострюють соціальні суперечності, що виникли в результаті економічної кризи кінця 80-х рр. XIX ст.

Вікторіанство створило етичний кодекс поведінки для громадян Англії, диктувало норми суспільного та особистого життя. У галузі культури основне місце відводилося класичним зразкам, від кожного митця було потрібне суворе дотримання академічних канонів. Такий крайній консерватизм перешкоджав розвитку вільної творчої думки і «захищав» вікторіанське мистецтво від проникнення естетичних нововведень з Європи. У періоди кризи суспільних формацій виникає, як правило, прагнення до переоцінки сформованих цінностей. Процес їх критичного осмислення і перегляду старих поглядів «втягнув у своє русло всі верстви суспільства, змусивши їх по-новому визначати своє ставлення до традиційних вірувань і уявлень» [54, с. 65]. Старі

форми британського мистецтва були не здатні відобразити мінливу дійсність, тому що «Художня правда, справжня, жива ще пару десятиліть тому, перестала відповідати змісту нових ідей життя» [48, с. 137]. Існуюча драма поступово втратила свою актуальність, «скам'яніла» і перетворилася на форму, яка не відповідає реальності. Театр також користувався прийомами, з яких вже пішло життя (причиною цього була і відсутність нової драматургії, і природний страх, що публіка не прийме нових форм). Художнє життя Англії на рубежі XIX-XX ст. характеризувалося «надзвичайною інтенсивністю, різкими контрастами і протиріччями» [48, с. 20]. Прагнення до актуальності і злободенності відповідає світовідчуттю нового покоління людей, які цікавляться науково-технічними досягненнями і культивують знання. Наука, ідеологія і публіцистика увійшли в повсякденне життя, вплинувши на естетичне сприйняття дійсності. Письменники, незадоволені вікторіанськими естетичними нормами, ведуть активний творчий пошук. В літературі співіснують і взаємодіють різні напрямки (натуралізм, символізм, неоромантизм), створюючи строкату картину літературного процесу. При цьому основним в мистецтві продовжує залишатися реалізм як «найбільш плідний і життєздатний» напрямок. «Оновлення реалізму» на рубежі XIX-XX століть виражалося в розширенні його тематичного репертуару.

Порубіжжя XIX-XX століть – час активного розвитку драматичного мистецтва і серйозних змін в драматургічній практиці, оскільки «драма як вища форма мистецтва можлива лише тоді, коли світ переживає час рішучих змін» [5, с. 48], що знаходять адекватне художнє втілення в драматичному конфлікті. Англійська драматургія переоцінювала, критично осмислювала соціальні, релігійні, етичні основи існуючого капіталістичного ладу, громадські інститути.

У XIX ст. на англійській сцені переважала мелодрама, популярна не тільки в малих окраїнних театрах, але й в центральних театрах Лондона. Театр

на протязі століть поступово втрачав суспільне і літературне значення і перетворювався в розважальний заклад, розрахований на самі невибагливі смаки. Лише в кінці XIX століття, коли закінчувався період правління королеви Вікторії, намітилася тенденція до відродження драми через звернення до «добре зробленої п'єси». У Великобританії вона з'явилася пізніше, ніж в Європі. Але навіть її «запізнілий прихід ... був для Англії великим благом» [26, с. 90]. Як відомо, «добре зроблена п'єса» в побудові дії спиралася на класицистичну драму, а в описі побуту – на комедію звичаїв. Однак Шоу, як представник «драми ідей», знав про художні можливості «добре зробленої п'єси» і при необхідності використовував їх у своїй творчості. Але все ж, він констатував, що «добре зроблена п'єса» була комерційною продукцією, «яку зазвичай не беруть до уваги під час обговорення сучасних напрямків серйозної драми» [68, с. 215].

Колишній драмі, «беззмістовній», «сентиментальній і безбарвній», через яку інтелект глядачів «атрофіювався від бездіяльності», відповідав і стан театру кінця XIX століття. Згодом Шоу згадував про нього в передмові до «Трьох п'єс для пуритан» («театр ледь не вбив мене», «збив мене з ніг, як останнього замориша», «я знудився під його вагою» [70, т.1, с. 229]. Рубіж XIX-XX століть, який приніс не тільки «збагачення традиційної поетики критичного реалізму», а й «нові принципи художнього осягнення життя» [54, с. 34], став початковою стадією процесу інтелектуалізації літератури, пов'язаного з науково-технічними досягненнями цивілізації, спорами в сфері ідеології. Цьому сприяло «активне утвердження в своїх правах розуму в усіх сферах суспільної і культурної діяльності» [48, с. 25]. Перехідна епоха, повна протиріч, несподіванок, контрастів, ініціювала парадоксальність мислення. Прагнення поставити під сумнів, «перетрусити і вивернути навиворіт все, що здавалося влаштованим навічно в буржуазному світі» [48, с. 25], виразилося в формах іронії і парадоксу, в зверненні до гротеску. У п'єсах Шоу гротескне

забарвлення з'являється в пізній період творчості. у п'єсах першого і середнього періоду драматург «категоричний, ясний, навіть повчальний і дуже конкретний» в поясненні протиріч, «новий особливий характер інтелектуалізму» Шоу був обумовлений сполученням «пафосу і іронії, сухої логіки і фантастичного гротеску, абстрактної теорії і художнього образу», створюючи парадоксальну ситуацію або ланцюжок ситуацій (смішних, буффонних, комедійних, «елегантно ексцентричних» [49, с. 206]. Шоу використовує їх як засіб руйнування звичної логіки поведінки людини, спосіб виявлення істини.

Шоу, один з реформаторів англійської сцени, пробував свої сили в різних драматичних жанрах. «П'єса-дискусія», яку він розглядав як адекватну сучасності драматургічну форму, представляла собою, за визначенням драматурга, «оригінальну повчальну реалістичну п'єсу» («Будинки вдівця», 1892), «злободенну комедію» («Серцеїд», 1893), «містерію» («Кандіда», 1894), «мелодраму» («Учень диявола», 1896), «комедію з філософією» («Людина і надлюдина», 1901), «трагедію» («Дилема доктора», 1906). Прагнення розширити виразні можливості драми, її хронотоп призвело Шоу до активного використання епічного елемента – характерної риси «нової драми». В основі такого процесу поєднання була потреба в нових формах художнього освоєння та відображення динамічного світу. Впровадження епічного елемента сприяло всебічному зображенню в драматичному творі реальності кінця ХІХ століття, надало можливість драматургу «вийти за межі зображуваних місця, часу, осіб, подій», «дати читачам широкі і точні картини розвитку сучасного життя» [49, с. 15]. Розгорнуті ремарки в його п'єсах демонструють підвищення питомої ваги епічного в драматичному, сигналізуючи про поетику «нової драми» («Інший острів Джона Булля», «Учень диявола»). Ремарки перестають бути тільки службовими, вони функціонально взаємопов'язані з драматичною мовою, портретом, емоційним станом персонажа, фіксуючи його характер,

мотиви вчинків, дозволяють автору «виводити героїв за межі зображуваних на сцені подій», брати участь в диспуті, висловлювати свою позицію. Ремарки об'єктивують оповідь настільки, що читач занурюється не в саму дію, а в світ прихованих за нею роздумів, зіставлень, висновків. П'єси Шоу перетворюються для читача в роман в діалогах. Як стверджує А. Амон, ідея з'єднання в драмі роману з діалогом вже «носилася в повітрі» в 1892 році, коли Шоу почав використовувати цей прийом [Цит. за: 81, с. 15].

В кінці XIX ст. світогляд цілого ряду письменників було «ускладнений гострою і болючою ламкою усталених поглядів, а іноді і декадентською розгубленістю перед суперечливістю, складністю і зовнішньою заплутаністю історичного процесу» [15], тому приєднання до мистецьких здобутків інших країн виявилось особливо плідним. Так, творчість Г. Ібсена стала потужним імпульсом, надихнула драматургів на подолання віджилих драматургічних і театральних традицій і призвела до виникнення «англійського ібсенізму» [15]. П'єси великого норвежця були сприйняті як зразки для нової англійської драми: їм наслідували, їх досліджували в критичних статтях. Шоу, знавець і пропагандист п'єс Ібсена, бачив у ньому художника, що створює нову драматургічну техніку, зокрема, він ввів у п'єсу елементи дискусії.

Для «впливу на уми і серця глядачів» [50, с. 5] театральне мистецтво винаходило додаткові засоби виразності. Нові художні форми, здатні передати різноманіття наукових відкриттів і філософських теорій, що з'явилися до кінця XIX ст., спричинили сценічні експерименти, вдосконалення театральної техніки, формування режисерського театру. Формування режисури як самостійного виду творчості призвело до змін в організації театральної справи, в сценічній інтерпретації п'єс, торкнулося їхнього ідейного і художнього змісту. Драма починає сприйматися не тільки як літературний текст, а й як постановка. Режисер перетворився з помічника драматурга в співавтора, задум якого втілюють актори. тому критики і глядачі, оцінюючи спектакль, перш за

все звертали увагу на режисерське рішення п'єси. Шоу, як і багато драматургів його часу, не тільки складав п'єси, а й займався розробкою теорії драми, експериментував, вів активні пошуки в різних областях театральної діяльності, включаючи режисуру і акторську гру. Про це свідчать його численні роботи про драму і театр, записи, зроблені ним на репетиціях, ескізи костюмів і фрагментів оформлення сцени.

В основі перетворень драматургічного мистецтва тих років лежить уявлення про можливість створення на базі драми синтетичного твору мистецтва, що поєднує в собі елементи театру, музики, танцю і літератури. Реформатори драматичного і театрального мистецтва бачили мету оновлення драми в формальному злитті в ній принципів і елементів різних мистецтв. Початкове завдання полягало в пропаганді драматургії ідей і очищенні театру від усталених штамів, таких, як жорстка система жанрів, ідея «четвертої стіни», прикладна роль декорації і музики. Як відомо, починаючи з Ріхарда Вагнера (1813-1883), саме драма стала основою для експериментів зі створення такого твору, оскільки вона розташовується на стику різних видів мистецтв. тому для Шоу досягнути музичні драми Вагнера означало «засвоїти цілу філософську систему», створену цим «великим розумом» і «великим творцем» [69, с. 185]. Шоу вказує на те, що художня форма повинна бути функціональною, тобто відповідати задуму і меті автора. Саме тому творчість Вагнера, який «вплітає ідеї в музичне полотно» [69, с. 185], багато в чому визначило естетику Шоу, що створює п'єси як музичні постановки, в яких діалоги спеціально написані «як оперні соло». У «Автобіографічних нотатках» драматург визнає, що становленням своїх естетичних поглядів він багато в чому зобов'язаний музиці: «... народився я, по суті, в Ірландії сімнадцятого століття і подорожував через століття аж до двадцятого і двадцять першого, і оскільки в моєму самотньому маленькому світі культури я формувався головним чином під впливом творів мистецтва, причому, завжди був більш

сприйнятливий до музики і живопису, ніж до літератури, так що Моцарт і Мікеланджело означають надзвичайно багато в моєму розумовому становленні, а англійські драматурги після Шекспіра не значать зовсім нічого» [66, с. 260].

Численні музично-критичні статті Шоу, його монографія про Вагнера розкривають його інтерес до ідеї злиття різних видів мистецтв. Уявлення автора про синтез мистецтв на сцені дають численні ремарки в п'єсах, що стосуються оформлення сценічного простору, переміщень персонажів по сцені, освітлення, динаміки кольорових і звукових змін. Він змусив невербальні засоби (декорації, світло, жести, пантомімічний рух персонажів) «говорити». Яскраві костюми дійових осіб і спеціально створені декорації створюють відчуття «вторгнення естетики живопису в тканину драматичного твору» [50, с. 12], тому літературний аспект його драм не можна розглядати ізольовано від їх сценічного втілення. В результаті активізації інтертекстуальних зв'язків між літературою, театром, живописом, музикою і танцем здійснювалося народження нових якостей, нових жанрів шляхом трансформації вже існуючих.

У творчості Шоу-драматурга, театального критика і постановника своїх п'єс, реалізовувався зв'язок літератури, театру і науки. Про це ж свідчить і звернення Шоу до публіцистики, яка стала складовою частиною його драми, і створення інтелектуальної драми, що увібрала в себе досвід сучасних суспільних і природних наук.

Філософські та естетичні погляди Дж.Б. Шоу були підготовлені «всім ходом духовного розвитку Англії і Європи в цілому» [54, с. 88]. Як було вже зазначено, час вимагав змін, передчуттям яких перейнялася вся атмосфера життя англійського суспільства. За думкою Шоу, новий суспільний лад повинен виникнути в ході природного розвитку, оскільки життя – це «потік енергії, що постійно рухається, росте зсередини і прагне до більш високих

форм організації, він витісняє постанови, що відповідають нашим колишнім вимогам» [71, с. 385]. Зусилля Шоу як художника і мислителя і були спрямовані на те, щоб допомогти своєму сучасникові свідомо вступити на шлях відновлення, а суспільству піднятися на вищий щабель розвитку.

Шоу почав цікавитися проблемами соціального устрою після переїзду в 1876 році до Лондону, де він активно відвідував збори і лекції. Він захопився ідеями соціалізму. Ранні новели автора-початківця були скоріше «соціальними тезами або майданчиком для презентації різних ідей, іноді глибоких, іноді тривіальних, виражених в парадоксальній і дотепній манері», але не розкривали внутрішнього світу героя [81, с. 174]. У своїх перших новелах («Нерозумний шлюб», 1880; «Любов артиста», 1881; «Професія Кешела Байрона», 1882; «Незлагідний соціаліст», 1883) Шоу виступив з критикою капіталістичного суспільства ще до того, як п'єси Ібсена і Гауптмана були поставлені на англійській сцені. Подібні ідеї з'явилися в творчості Шоу, Ібсена, Гауптмана та інших письменників-сучасників незалежно один від одного як «типовий приклад загального поширення певних ідей в даний період часу» [81, с. 160]. Шоу дотримувався принципів демократичного соціалізму, який сягає корінням до соціалізму Джона Стюарта Мілля (1806-1873), ідеї якого здавалися прогресивними на тлі раніше виниклої політичної економії, вони лягли в основу політики фабіанського товариства, зробивши Мілля «духовним батьком фабіанського соціалізму» [80, с. 131]. Шоу поділяє його погляди про необхідність формування вільного суспільства і підтримує його ідею нової людини, головна якість якої – «духовна самостійність» [54, с. 71]. Публічні виступи і теоретичні роботи фабіанців, присвячені різним суспільним питанням, переважно політичним і історико-економічним, відбивали сучасні соціалістичні ідеї і сприяли підвищенню культурного рівня мас. Наукову цінність представляють неперекладені українською мовою теоретичні роботи Шоу «Fabian Essays on Socialism» (1889), «Ibsen Lecture

before the Fabian Society» (1890), «Fabianism and The Empire: A Manifesto» (1900), «Essays in Fabian Socialism» (1932). Кілька лекцій були присвячені Р. Вагнеру, Ф.М. Достоєвському, Г. Ібсену, Ф. Ніцше, Л.М. Толстому [67].

Викликала інтерес лекція Шоу «Квінтесенція ібсенізму», тому що соціальні та антибуржуазні ідеї норвезького драматурга виявилися близькі і зрозумілі фабіанцям. У лекції, вперше прочитаною Шоу 18 липня 1890 року на зборах Фабіанського товариства в серії «Соціалізм в сучасній літературі», він представив Ібсена як реаліста і соціаліста, який стверджував «індивідуальну волю» замість «тиранії ідеалів» [67, с. 75]. Перехід від зовнішньої дії до дискусії, який Шоу виявив в п'єсах Ібсена, співвідноситься з фабіанським прагненням до поступових соціальних змін загальнодержавного і муніципального характеру. Суперечка навколо фабіанських принципів реформування знайшла відображення в таких п'єсах Шоу, як «Зброя і людина», «Учень диявола», «Майор Барбара», «Свята Іоанна», «Людина і надлюдина». У передмовах до п'єс Шоу розглядає їх як соціологічні есе в драматичній формі, написані для трансформації людства і поліпшення життя.

Творчість Шоу співпала з тим періодом в історії Англії, коли різноманіття ідей привело до виникнення проблем «розуму», «пізнання», «інстинкту». Творчість поєднувалася з процесом пізнання, думка стала «об'єктом художнього розгляду», а філософія – головним елементом творчості Шоу. Прагнення до з'єднання розуму і інстинкту, почуття і думки лягло в основу його естетики.

Як відомо, перелом в свідомості людини вікторіанської епохи почався з опублікування досліджень Чарльза Дарвіна (1809-1882), які зруйнували в первісному вигляді інтерпретацію Біблії. У праці «Походження людини і статевий відбір» (1871) вчений поставив під сумнів трактування багатьох священних для вікторіанців понять, пов'язаних з християнським вченням. Боротьба за існування була оголошена головною рушійною силою в природі,

що підривало моральні засади суспільства. Поняття соціальне становище і раса перестали бути основними, а суспільний устрій і мораль тлумачилися з точки зору природної науки. Шоу пояснює популярність нової теорії її доступністю для пересічного громадянина, далекого від релігії і науки. Не відмовляючи Дарвіну в «жахливій працьовитості» і сумлінності, він називає його вчення «псевдоеволюцією», яка руйнує релігію (Бога і світову гармонію), що приховує в собі «фаталізм, мерзенне і огидне зведення краси та інтелекту, сили, благородства і пристрасної цілеспрямованості до рівня хаотично випадкових помітних змін», який не визнає «ні волі, ні мети, ні задуму з боку кого б то не було». Внаслідок цього релігія «втрачає стійкість під впливом кожного нового кроку вперед в області науки, замість того щоб з її допомогою набувати все більшої ясності» [70, Т. 5, с. 32].

Універсальною «релігією» для Шоу стала теорія Творчої Еволюції – розроблена А. Бергсоном антидарвіністська теорія, створена для пояснення джерела нових форм життя. Вчення будується на запереченні основ двох систем: офіційної релігійної і науково-матеріалістичної, запропонованої Дарвіном. Причиною появи такої теорії стала відсутність офіційної релігії, що заслуговує довіри, що, на думку Шоу, є «самим приголомшливим фактом у всій картині сучасного світу» [70, Т. 3, с. 60] .

Поставивши ідею і розум на перше місце, Шоу стер грань між релігією і наукою і створив «наукову релігію», яка «відродилася з попелу псевдохристиянства, голого скептицизму, з бездушного механістичного затвердження і сліпого неодарвіністського заперечення» [70]. До теми релігії Шоу звертається в п'єсах «Майор Барбара» (1906), «Викриття Бланко Поснета» (1909), «Андрокл і лев» (1912), «Назад до Мафусаїлу» (1918-1920), «Свята Іоанна» (1923), «Простачок з неочікуваних островів» (1934).

Творчою Еволюцією рухає «Сила Життя» [70, Т.5, с.] – іншими словами, індивідуальна воля, жага до життя, творчий імпульс, творчий дух. Тому сильні

особистості в п'єсах Шоу втілюють в собі життєстверджуюче начало, активність життєвої позиції, оптимістичне світосприйняття. У концепції людини Шоу об'єднує розум і інстинкт, моральне і біологічне. Не визнаючи вичерпаності можливостей розвитку людини, він бачить необхідність у подальшій еволюції, яка може здійснитися лише за допомогою людей творчих, що володіють високим рівнем духовної культури і здатних до творення нових форм життя. Наділені «Силою Життя» персонажі, як правило, сприяють еволюційному процесу (Р. Даджен, «Учень диявола»; Дж. Таннер, Енн, «Людина і надлюдина»; Л. Дюбеда, «Дилема доктора»; андершафт, барбара, «майор барбара»; ліна, гіпатія, «нерівний шлюб»; іоанна, «свята іоанна»).

Прикладом художнього втілення «сили життя» в європейській літературі стали для Шоу Прометей (П.Б. Шеллі), Фауст (І.В. Гете), Зігфрід (Р. Вагнер), Заратустра (Ф. Ніцше), які мають високий рівень свідомості, що наближає їх до ідеалу надлюдина: «починаючи від Прометея до Вагнерівського Зігфріда серед героїв самою високою поезією виділяється богоборець – безстрашний захисник людей, пригноблених тиранією богів. Наш новітній ідол – надлюдина» [79, с. 48]. Ідея надлюдина зближує Шоу з Артуром Шопенгауером (1788-1860) і Фрідріхом Ніцше (1844-1900). Якщо Ніцше акцентує увагу на тому, що надлюдина є результатом біологічних і еволюційних факторів, то Шоу додає до цього вплив навколишнього середовища – суспільство, економіку, політику, освіту і сім'ю. При цьому обидва визнають еволюцію творчим, послідовним процесом.

Для обґрунтування своєї філософсько-естетичної програми Шоу звертається до різних філософських і наукових теорій, внаслідок чого С. Бейкер називає драматурга «строкатим» філософом (*patchwork philosopher*), з таким визначенням згоден і Арчер, який стверджував, що Шоу, не будучи оригінальним мислителем, створив синтез існуючих теорій, тому що більшість ідей «запозичив у дюжини осіб» [75, с. 4].

1.2. Періодизація творчості англійського драматурга

Драматургія Дж.Б. Шоу і втілена в ній авторська концепція сценічної інтерпретації мали значний вплив на розвиток англійської драми рубежу ХІХ-ХХ століть. Творчість Шоу, його новаторство в драматургії досліджувалося як зарубіжними, так і вітчизняними вченими.

У працях зарубіжних літературознавців (М.М. Морган, Х. Пірсон, Д. Холбрук, М. Холройд, Е. Хьюз, Г. Честертон) використано біографічний метод дослідження. Англійський дослідник А. Гіббс склав хронологію життя Шоу з докладним коментарем, спираючись на опубліковані і неопубліковані матеріали, по-новому висвітлюючи діяльність Шоу як новеліста, драматурга, оратора, політика, мислителя. Епізоди з його щоденного життя, любовні історії, дружні відносини співвіднесені з його творчістю. Особливу цінність представляють факти, які не публікувалися раніше, з історії створення «п'єс-дискусій». Автор з'єднує наукове дослідження творчості з життєписом. Серйозний внесок у біографічне шоузнавство в Англії внесла М. Морган, яка всебічно представила життя і творчу діяльність Шоу.

Книга філолога і театрознавця Б. Дакора «Бернард Шоу - режисер» стала першою науковою працею про естетичні погляди і художню практику Шоу-режисера. Автор використовує як опубліковані, так і архівні матеріали, уривки з неопублікованих листів Шоу театральним діячам та цитати із записів, які драматург завжди робив під час репетицій. Дослідник наголошує на особливостях сценічного втілення «п'єс-дискусій» Шоу. Впливу естетики кіно на драматичне мистецтво Шоу американський вчений присвячує книгу «Бернард Шоу про мистецтво кіно».

Існує ряд робіт, присвячених політичній діяльності Шоу, зокрема, його участі в Фабіанському суспільстві (У. Арчер, Ч. Карпентер). Вплив фабіанського руху на англійський театр розглянуто в дослідженнях У. Арчера, Е. Бентлі, Р. Вейнтрауба, Дж. Еванса. Соціалістичні погляди Шоу детально розкриває Дж. Фучз. Висловлювання Шоу про політичний устрій, економіку, мистецтво систематизовано за життя драматурга його дружиною Шарлоттою в книзі «Мудрість Бернарда Шоу».

Сучасний дослідник вікторіанського театру М. Бут представив широку панораму англійської драми 1800-1900 рр., виділивши її основні жанри, і назвав Шоу одним з тих, хто в 1890-х рр. підняв драму на новий ідейно-художній рівень (поряд з Х. Гренвилл-Баркером, Г. Джонсом, У. Пінеро, Т. Робертсоном). Книга Т. Діккінсона («The Contemporary Drama of England», 1917) присвячена театру вікторіанської епохи. Серед зарубіжних вчених, які досліджують стан англійської драматургії рубежу століть, слід зазначити також К. Болдіка, Дж. Візенталя, Дж. Гасснер, А. Гіббса, Б. Дакора, А. Нікол. Їхні роботи про еволюцію драматургічної майстерності Шоу даного періоду формують цілісне уявлення про художній світ письменника, про особливості драматичної дії, конфлікту, розкриття характерів, про жанрову своєрідність.

Дослідженню «п'єс-дискусій» – інноваційного жанру Шоу – присвячені роботи англійських і американських авторів: Е. Бентлі, К. Болдік, С. Джейн, Б. Дакора, К. Іннс, М. Мейзель. Канадський шоувед К. Іннс визнає, що «п'єса-дискусія» стала «особливим жанром», створеним Шоу, і аналізує три його «п'єси-дискусії» («Вступ до шлюбу», «Нерівний шлюб», «Будинок, де розбиваються серця»). На думку К. Іннса, ці п'єси мають тематичну і жанрову схожість і займають центральне місце в драматургічній діяльності Шоу, будучи «кульмінацією» його творчості [81, с. 73].

Е. Бентлі, називаючи Шоу «експертом у створенні вербальних дуелей», описує характер дискусії, розглядає п'єси з елементами дискусії і «п'єси-дискусії» як «різні полюси шовіанської драми» [11, с. 29].

Дослідник виділяє два типи дискусії – дискусія про актуальні сучасні проблеми («Дон Жуан у пеклі», «В золоті дні короля Чарльза», «Вступ до шлюбу») і дискусія як наслідок конфлікту між персонажами («Пігмаліон», «Майор Барбара», «Інший острів Джона Булля»). На відміну від другого типу, більш звичного на сцені, в дискусії першого типу «важлива тільки сама дискусія». Приділяючи особливу увагу аналізу трьох творів («Будинок, де розбиваються серця», «Вступ до шлюбу», «Нерівний шлюб»), автор називає п'єсу «Нерівний шлюб» кульмінацією трилогії [11, с. 32].

М. Мейзель обмежується аналізом чотирьох п'єс («Майор Барбара», «Вступ до шлюбу», «Нерівний шлюб», «Будинок, де розбиваються серця»). Вибір перших трьох п'єс він мотивує визначенням жанру, даним Шоу в їхньому змісті («дискусія в трьох діях», «бесіда», «дискусія в одному засіданні»). І Мейзель, і Дакор називають п'єсу «Будинок, де розбиваються серця» «досконалістю» зазначеної драматургічної форми.

М. Мейзель визначає п'єсу «Майор Барбара» як дискусію, посилаючись на авторську вказівку жанру в підзаголовку («дискусія в трьох актах»). Б. Дакор, на відміну від М. Мейзеля, називає цей твір п'єсою з елементами дискусії. По-різному вони визначають і характер конфлікту. За М. Мейзелем, винайдений Шоу жанр «п'єса-дискусія» був відзначений «повним підпорядкуванням дискусії конфлікту» [Цит. за: 79, с. 36]. Поручуючи врівноваженість композиції «добре зробленої п'єси», Шоу звільняє місце для імпровізації, ближчої до фарсу. Якщо, по М. Мейзелю і Е. Бентлі, конфлікт породжує дискусію, то, з точки зору Б. Дакора, дискусія «розпалює» конфлікт [77, с. 136].

Б. Дакор, приймаючи критерії М. Мейзеля, пропонує зробити акцент на зв'язку дискусії з сюжетом, що забезпечує виявлення ключових відмінностей п'єси з елементами дискусії від «п'єси-дискусії». Форми зв'язку з цим різні – «тісний зв'язок», «вкраплення», «відсутність зв'язку». М. Мейзель і Б. Дакор вибрали для аналізу «п'єси-дискусії» середнього періоду творчості Шоу (1900-1920 рр.) і проаналізували зміни в структурі текстів у співвіднесенні з еволюцією світогляду автора і його практикою театральних постановок.

В періодизації 58-річного творчого шляху Шоу-драматурга авторитетною досі залишається концепція Ч. Карпентера, що виділяє три періоди: ранній (ібсеністська фаза – early, 1885-1900), середній (middle, 1900-1920) і пізній (late, 1920-1950), які відображають жанрову еволюцію драматургії Шоу – від реалістичних проблемних п'єс до «футуристичних пророцтв». Особливу увагу дослідник приділяє середньому періоду, коли були створені «багатослівні і карколомні», «надзвичайно захоплюючі», «мудрі», «вкрай новаторські» п'єси, названі Шоу дискусіями або дебатами, що представляють різні точки зору персонажів. До таких творів Ч. Карпентер відносить п'єси «Людина і надлюдина» (комедія з філософією, 1901-1903), «Майор Барбара» (дискусія в трьох діях, 1905), «Вступ до шлюбу» (бесіда або п'єса-дослідження, 1908), «Нерівний шлюб» (дискусія в одному засіданні, 1910) [Цит. за: 79, с. 87-89].

Більшість західноєвропейських і американських дослідників (Е.Б. Адамс, Дж. Візенталь, А. Гіббс, Е. Реймонд) прийняли запропоновану Ч. Карпентером періодизацію. При цьому в роботах зарубіжних літературознавців «п'єса-дискусія» традиційно розглядається як одна з головних характеристик художньої форми середнього періоду творчості драматурга.

Радянські і пострадянські вчені внесли значний вклад у створення цілісного уявлення про особистість і творчість Шоу, досліджуючи його

соціально-філософські, морально-естетичні погляди. Вони виявили і систематизували особливості драматургічного методу Шоу (характер конфлікту, типологія персонажів, роль феномена, особливості жанру). У працях П.С. Балашова, З.Т. Гражданської, Н.Я. Дьяконової, І.Б. Канторовича, А.А. Карягіна, А.Г. Образцової, А.С. Ромм висвітлюється творчість Шоу і його світогляд. А.А. Анікст, А.А. Карягін, А.Г. Образцова, В.Є. Халізов, Г.Н. Храповицький досліджували питання жанрового експериментаторства Шоу, відносячи його твори до «драми ідей» або «інтелектуальної драми». А. Ромм в статті «До питання про драматургічний метод Бернарда Шоу» визначає жанрову специфіку його п'єс як «драму думки». А. Карягін, аналізуючи тенденції розвитку театрального мистецтва в Росії і на Заході, розмірковує про творчість Шоу в зв'язку з появою в театрі на рубежі XIX-XX ст. «ідеї свободи драматичної форми». При цьому «відому обмеженість» естетичної позиції Шоу він пов'язує із світоглядом драматурга і його прихильністю ідеям фабіанського соціалізму. На думку вченого, перенесення центру ваги з дії на дискусію «веде до двоїстих наслідків», роз'єднуючи інтелектуальну і «дійову» основи драми. Тому п'єси Шоу, набуваючи специфічної інтелектуальності, є складними для сценічного втілення.

Як стверджує В.Є. Халізов, введення елемента дискусії в п'єси Шоу призвело до «якісного зрушення» в розвитку драми, до трансформації сюжетної структури, до порушення звичного уявлення про драматичну дію. В.Є. Халізов розглядає проблему взаємин драматурга і режисера, відміну літературної і сценарної драматургії, описує деякі етапи існування літературного театру і драми для читання. Творчість Шоу, на думку дослідника, відзначена «установками на розкріпачення драми від оков традиційної театральності, від ефектів рампи і риторичного говоріння» [61, с. 184].

А.А. Федоров досліджує систему ідейно-естетичних пошуків Шоу, плідний вплив на нього художнього досвіду Г. Ібсена і вводить поняття «англійського ібсенізму». Він підкреслює, що Ібсен для Шоу є в першу чергу майстром проблемної п'єси, що перетворює старі драматургічні прийоми, і творцем «драми-дискусії», що представляє собою «зразок високого трагікомічного мистецтва».

Зарубіжні і вітчизняні дослідники розглядають творчість Шоу в контексті становлення англійської «нової драми». На думку англійського дослідника Дж. Еванс, Шоу, а також Ібсен, Вагнер і Бріє зблизили драму з життям, внесли зміни в драматургічне мистецтво, експериментуючи з тематикою і драматичною формою, запропонували «альтернативні форму і зміст» [80, с. 55].

Н.І. Фадєєва виділяє три етапи в розвитку «нової драми». В рамках першого періоду (80-е рр.) дослідниця називає поряд з Г. Ібсеном і Г. Гауптманом Шоу, хоча його творчий шлях почався лише в 1892 році з виходу в світ п'єси «Будинки вдівця». Другий період (90-і рр.) дослідниця пов'язує з творчістю М. Метерлінка, не згадуючи імені Шоу, який вже активно займався в цей період драматургією і створив з 1892 по 1900 роки десять п'єс.

«Нова драма» нерозривно пов'язана з театральними реформами. Театри («Вільний театр» в Парижі під керівництвом А. Антуана, «Вільна сцена» в Берліні на чолі з О. Брама, «Незалежний театр» в Лондоні з Дж. Грейн, московський Художній театр з К.С. Станіславським і В.І. Немировичем-Данченко) внесли значний вклад в європейське драматичне мистецтво, привертаючи увагу глядачів до нових п'єс і авторів і пропонуючи сучасну сценічну інтерпретацію тексту. Багато провідних драматургів брали безпосередню участь в театральному процесі в ролі постановників (Х. Гренвілл-Баркер, Г. Зудерман, А. Чехов, Б. Шоу). Режисерські експерименти шоу описані в працях А.А. Анікста, Ю.А. Завадського,

Ю.М. Кагарлицького, А.Г. Образцової, У. Арчера, Е. Бентлі, Б. Дакора, К. Іннса.

Серед сучасних вітчизняних досліджень «нової драми» необхідно відзначити монографію М.Г. Меркулової «Ретроспекція в англійській «новій драмі» кінця ХІХ-початку ХХ століття: витоки і функціонування». Авторка розкриває жанрову специфіку «нової драми», систематизує найбільш характерні визначення терміна англійськими і американськими літературознавцями, уточнює історичні межі явища, розділяє прийняту в шоузнавстві оцінку письменника як провідного драматурга англійської «нової драми». Фокусуючи новаторське використання прийому ретроспекції в його творчості, авторка виділяє основні елементи жанрової модифікації «нова драма» Шоу. Поняття «нова драма», «інтелектуальна драма», «драма ідей» і «драма-дискусія» розглядаються як синонімічні, оскільки основу дії п'єс драматургів нового руху (Г. Ібсен, Г. Гауптман, Б. Шоу) становить дискусія, значимість якої залежить від персонажів як носіїв певної ідейної програми, які усвідомлюють свою місію здійснювати авторське волез'явлення [40, с. 147]. При цьому «драма ідей» розглядається як організуюча ланка, що визначає жанрову систему Шоу.

Протягом 1900-1920 років Шоу створив багато одноактних п'єс, серед яких є і «Людина і надлюдина». Актуалізація малої драматургії пов'язана зі змінами в суспільній атмосфері на рубежі століть. Оперативність при написанні, при сценічному втіленні тексту, ексцентричність одноактної п'єси відповідали духу і запитам нового часу. У творчості Шоу стає виразною тенденція до обмеження зовнішніх параметрів драматичної дії, «мінімалізм поетики», «економічність художніх прийомів». Локалізація зовнішніх параметрів дії підсилює динаміку внутрішньої дії, призводить до загострення протиріч, виявлення прихованих колізій, зумовлює ємність конфлікту. Одноактна п'єса відкривається як драматургія контрастів і парадоксів,

несподіваних подій і драматичних відкриттів. Тому «п'єса-дискусія» Шоу яскраво проявила себе в рамках одного акту.

1.3. Розвиток «п'єси-дискусії»

Дж. Б. Шоу як драматург і театральний оглядач в статтях і теоретичних працях розробляв поетику «нової драми», реалізуючи її в своїх п'єсах, пропагував необхідність переходу до сучасної естетики. «Серйозну драму» (Serious Drama) можна було поставити лише в Лондоні на сцені монопольного театру Ковент-Гарден. Решта театрів задовольнялися фарсами, музичними виставами, пантомімами. Така ситуація існувала до театральної реформи 1843 року, але і після скасування театральної монополії становище не поліпшилося. Глядач, який звик до водевілю і фарсу, був не готовий до змін в театрі, до того ж відчувався і брак хороших акторів. Керівник Ковент-Гардена (актор Вільям Макреді) намагався здійснити перехід до серйозної драматургії за допомогою поетичної драми, покликаної поставити перед глядачем сучасні проблеми і розкрити світ великих почуттів. Однак поетична драма не вирішила поставлених завдань.

Відродження театрального мистецтва в Англії на рубежі XIX-XX ст. було викликано не тільки впливом соціальних, економічних, політичних факторів, а й рішучістю непрофесійних драматургів створити некомерційний театр, в репертуарі якого повинні бути п'єси, що відображають зміни суспільного життя і самої людини. Засилля комерційної драматургії в Англії було ослаблено відкриттям в 1891 році в Лондоні англійського експериментального «Незалежного театру», відомого своїми новаторськими пошуками. Його засновником став відомий театральний діяч Джекоб Томас

Грейн (1862-1935) за підтримки та участю Дж. Мура, Дж. Мередита, Т. Харді, А. Пинеро, Б. Шоу.

Багато театрів реалістичного напрямку, проіснувавши декілька сезонів, як правило, закривалися через відсутність матеріальної підтримки – державної і суспільної. Відкриття експериментальних театрів в Англії, Німеччині, Франції показало тенденцію до введення драматургічних і театральних нововведень, причину яких Шоу бачив в «неминучому поверненні до природи» [67, с. 70]. Проте, як і раніше, репертуар цих театрів складали п'єси, що піднімали соціальні, етичні проблеми, вже заявлені раніше. Багато драматурги не змогли пройти шлях, відкритий Ібсеном, і повернулися до сентиментальних моделей Скриба і Сарду, при цьому посиливши тематику і психологічне наповнення характеру.

На рубежі XIX-XX ст. складаються дві основні художні системи англійської сцени – інтелектуальний реалістичний театр Шоу та символістський, умовний театр Гордона Крега (1872-1966). Крег і Шоу були ключовими фігурами мистецтва 90-х рр. XIX століття. Формуючись в однакових історичних умовах, обидва драматурга відображали своєю творчістю духовну налаштованість англійського суспільства на межі століть. Разом з тим вони, як художники, є «контрастними» в такій мірі, «в якій небаченими контрастами в усіх сферах людського життя, в тому числі ідеологічній, рясніла епоха, що породила їх» [48, с. 28].

У пошуках нових форм театральної творчості Шоу і Крег намагалися позбутися сценічних штампів попередньої епохи. «Антивікторіанство», загальне для Шоу і Крега, привело їх, проте, на різні, часом протилежні ідеологічні та естетичні позиції. Для «матеріаліста» Шоу мистецтво повинно було відображати об'єктивну реальність, соціальні закони, суспільні протиріччя. Для «ідеаліста» Крега цікавим було втручання в долі людей надприродних, ірреальних сил.

Прагнучи до новаторського втілення в театрі теми взаємодії людини і навколишнього соціального середовища, вони по-різному розуміли, що таке художня правда на сцені. Для Шоу важливим було дослідити всі аспекти і шляхи взаємовпливу людини і середовища, знайти способи реформування суспільства, в п'єсах «повинен чути гул і хрускіт справжнього життя, крізь який часом проглядає поезія» [9, с. 310]. Крегу, навпаки, завжди була чужа побутова достовірність: він створював своє мистецтво для справжніх театралів («їх всього близько 6 мільйонів, розкиданих по всьому світу»), які «люблять красу і відкидають реалізм» [9, с. 289]. Витончені символістські образи і сюжети, які хвилювали уяву Крега, не цікавили Шоу. Його приваблювали реальні, правдиві історії. Крег і Шоу також по-різному вирішували завдання сценічного втілення п'єси. На думку Шоу, постановка повинна бути обумовлена текстом п'єси, для якої потрібні не тільки режисура, скільки акторська гра. Для Крега ж на першому місці було режисерське втілення, тому що режисер повинен бути самостійним творцем, подібно диригентові, якому слухняні і музика, і оркестр.

«Добре зроблена п'єса», «салонна п'єса» і постановки Шекспіра становили основу репертуару вікторіанського театру, традиції якого намагалися подолати «нові» драматурги. Ці сценічні твори становили фон, на якому відбувався перехід від «старої» драми до «нової».

Визнаючи Шекспіра «найбільшим драматургом», відзначаючи милозвучність його вірша, образність, розум, гумор, «розуміння складних дивацтв людського характеру», Шоу вважав розважальність його п'єс як недолік. Якщо Шекспіра приваблювало перетворювати в красиву форму слово, то Шоу віддавав пріоритет ідеї.

Шекспірівська тема, проходячи через усю творчість Шоу, пов'язана як з його п'єсами («Цезар і Клеопатра», 1898; «Шекс проти Шо», 1949), так і з публіцистикою («Бідний Шекспір», 1895; «Осуд Барда», 1896; «Toujours

Шекспір», 1896; «Чи краще Шекспіра?», 1900). Ставлення драматурга до Шекспіра було суперечливим і складним. Воно включало не тільки естетичну і ідейну полеміку, а й боротьбу за справжнього Шекспіра, за відповідність сценічної інтерпретації його творів їх поетиці. Еволюція поглядів Шоу в оцінці творчості Шекспіра розкриває його естетичну позицію як автора експериментальних п'єс. Неоднозначне сприйняття Шекспіра Шоу мотивовано його естетикою, що склалася в умовах формування в культурі Англії «нової драми».

Одним з перших англійських драматургів, хто рішуче відмовився від умовностей англійського суспільного життя другої половини XIX століття і протистояв вікторіанському театру, був Оскар Уайльд (O. Wilde, 1856-1900). Його творчість відобразила крайності світогляду пізньої вікторіанської епохи: криза суспільної свідомості, розгубленість людини перед соціальними протиріччями, недовіра до науки, «антагонізм життя і мистецтва». У своїх п'єсах він трактував «цілком канонічні для мелодрам і комедійних жанрів теми, проте надавав цим мотивам ексцентричність і змушував заново відчувати драматичну напругу традиційної інтриги» [55, с. 375]. У його комедіях був присутній «елемент іронічної двозначності» [54, с. 111], який в театрі Шоу був найважливішим драматичним принципом. «Всеосяжна іронія» в англійській літературі й мистецтві відображала складність взаємовідносин людини і суспільства і була націлена на руйнування патріархальних норм. Уайльд першим переглянув існуючі моральні та соціальні закони, доводячи їх відносність за допомогою парадоксів.

Уайльд виклав свої соціально-політичні погляди в трактаті «Душа людини при соціалізмі» (1891), Шоу – в теоретичній роботі «Квінтесенція ібсенізму» (1891). Уайльд відкидає шлюб, сім'ю і приватну власність, і Шоу виступає проти існуючого інституту шлюбу. Для обох авторів першорядне значення має думка про вдосконалення конкретної людини, про її моральне

відродження, однак Шоу впевнений, що «...перш, ніж перетворити самих себе, ми повинні реформувати суспільство» [15].

Для Уайльда і Шоу головним у творчості є пильна увага до внутрішнього світу людини. При цьому Уайльд прагне відокремити особистість від оточуючої її реальності і відвести в область витонченої краси, створюваної фантазією і поетичним мистецтвом. Драматургія ж Шоу з самого початку несе на собі печатку раціонального і аналітичного розуміння внутрішнього світу.

Уайльд, як і будь-який мисляча людина його часу, був захоплений ідеєю еволюційного прогресу суспільства. Шоу розмірковував над теорією Творчої Еволюції. Обидві теорії мали спільні ключові положення – підвищення інтелектуального, морального рівня людини, викорінення багатства, бідності, а також злиднів, причину існування яких Шоу називав «смирною чеснотою», а Уайльд – «милосердям». Цей парадокс став центральним у п'єсі Шоу «Майор Барбара» (1906). Соціальна проблематика не є провідною в драматичних творах Уайльда, тому сатира в його драмах не настільки уїдлива, гнівна і нещадна, як у Шоу, в творчості якого дослідники бачать продовження сатиричної традиції Свіфта. Різницю в проблематиці обумовлює те, що Уайльд обмежився традиційними жанрами (комедія, трагедія, мелодрама), Шоу був потрібен винахід окремого жанру «п'єси-дискусії» для пропаганди своїх поглядів.

Творчий шлях Шоу-драматурга почався в той час, коли на англійській сцені вже відбулися перші постановки драм Генріка Ібсена (в 1889 році – «Ляльковий дім», в 1892 – «Привиди») в Незалежному театрі, де була поставлена і перша п'єса Шоу «Будинки в дівця» (1892), що заклала основу «драми ідей» в Англії.

Створена Ібсеном в кінці XIX в. психологічна драма і «драма ідей», яка «відкриває нові аспекти в дослідженні внутрішнього драматизму повсякденного буття» [9, с. 36], багато в чому визначила мистецьке обличчя

англійської драматургії рубежу століть. «Нова драма» переосмислювала усталені норми і канони, сприяла оновленню тематики, проблематики і стимулювала новаторські пошуки в галузі художньої форми. Ібсен підняв драматургію на нову висоту, зробивши проблемну п'єсу не тільки національною, а й міжнародною, загальнолюдською.

Наслідком нерозуміння новаторської драматургії Ібсена багатьма його сучасниками стало те, що його п'єси були позбавлені простоти, соціальна і філософська проблематика відсунута на другий план. Шоу цінував творчість норвезького драматурга, називаючи його «геніальною людиною» і «майстром ситуації» [67]. Творчість Ібсена підказала Шоу не тільки окремі прийоми, які в переробленому вигляді увійшли в створену Шоу художню систему, а й цілісну драматургічну концепцію. За Шоу, сюжет «нової драми» не повинен вибудовуватися як «складний візерунок причин і наслідків» [74, с. 64], як це було в «добре зробленій п'єсі». Його критичні статті 1890-х рр. націлені на позбавлення від п'єс, в яких відчувається нестача внутрішньої дії, відсутність правдоподібних характерів, актуальних тем, а також майстерні композиції і ефектна сценічна постановка. Середина 1890-х років стала для Шоу часом оновлення англійського театру і теорії драми. Ще до завершення своєї першої п'єси «Будинки вдівця» (1885-1892), Шоу визначив властивості нової, нетрадиційної драми, оскарживши звичні уявлення про драматичну дію. У теоретичній роботі «Квінтесенція ібсенізму», що стала маніфестом його театральних поглядів і популяризувала в Англії драму ідей, Шоу розмірковує про поетику сучасної драми, акцентуючи увагу на дискусії як «головному з нових технічних прийомів»: «Раніше в так званих «добре зроблених п'єсах» вам пропонувалися: у першому акті – експозиція (exposition), у другому – конфлікт (situation), в третьому – його вирішення (unraveling). Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга» [67, с. 65]. В розділі «Нова драматургічна техніка в

п'єсах Ібсена» Шоу знову говорить про дискусію як прийом нової драми: «Дискусією ібсенівський «Ляльковий дім» підкорив Європу. І сьогодні серйозний драматург бачить в ній не тільки пробний камінь для свого таланту, а й головний козир своєї п'єси» [67, с. 65]. «Не будь Ібсена, новий театр, напевно, так і не народився б» [Т.1, с. 54], - констатує Шоу в передмові до «Неприємних п'єс». В «Квінтесенції ібсенізму» п'єсу «Ляльковий дім» він цитує як твір нового жанру. На думку Шоу, з «Лялькового дому» дискусія вийшла далеко за межі останніх десяти хвилин п'єси» 336, і для багатьох його творів стала жанротворчим елементом, який сприяє полеміці, водночас просвіщає і розважає, дискусія стала одним з художніх засобів розкриття ідеї.

Ввівши дискусію, Ібсен настільки розширив її права, що «поширившись і вторгшись в дію, вона остаточно з нею асимілювалася» [67, с. 69]. П'єса і дискусія стали сприйматися як синоніми. Новизна ібсенівської техніки вплинула на драматургічну техніку Шоу, перша п'єса якого «Будинки вдівця» вже містить «насіння п'єси-дискусії», внутрішній, інтелектуальний (intellectual action) конфлікт переважає тут над зовнішнім (material action). Елемент дискусії як структурну інновацію можна знайти майже у всіх ранніх п'єсах Шоу.

За його словами, «п'єси-дискусії» «не належать до числа сконструйованих: вони розвиваються природно», перетворюючи повсякденну розмову в те, «що називається одним великим словом – бесіда» [69, с. 403]. «Переважаюче домінування діалогу над сюжетною лінією» і є тим, що Шоу називає дискусією.

Традиційному типу організації драматичної дії, зовнішньої дії, Шоу протиставляє новий, «ібсенівський», що базується на русі ідей, розвитку думок і душевного життя персонажів. Ідеї стали дійовими особами п'єси, що дозволило Е. Бентлі назвати експериментальну п'єсу «драмою, в якій немає нічого, крім ідей» [11, с. 120]. Виправдовуючи відсутність вбивств і

самогубств в фіналах п'єсах Ібсена і драматургів післяібсенівського покоління (А. Чехов, Х. Гренвилл-Баркер), Шоу пояснює: «Мені самому ставили в провину, що герої моїх п'єс «розмовляють, але нічого не роблять», маючи на увазі під цим, що вони не роблять кримінальних злочинів» [67, с. 74]. Нещасний випадок як варіант обов'язкового вирішення конфлікту в традиційній драмі вже не уявляв драматичного інтересу, «тоді як суперечка між чоловіком і дружиною про те, жити їм в місті або в селі, може стати початком самої несамовитої трагедії або добротної комедії» [67, с. 74]. Змінився характер конфлікту, який розвивається тепер як «зіткнення різних ідеалів».

Шоу перетворив «драму пристрастей» в «драму ідей» і, як Ібсен, показував «нас самих в наших власних ситуаціях» [69, с. 75]. Новий зміст п'єс спричинив відмову від старих драматургічних прийомів, «які спонукали глядача цікавитися неіснуючими людьми і неможливими обставинами».

Особливістю розвитку драматичної дії в «п'єсах-дискусіях» Шоу (як і в «Ляльковому домі» Ібсена) є відсутність традиційної фінальної розв'язки, оскільки і в самому житті «може зовсім не бути кінця» [70, Т.1, с. 314]. Переважання інтелектуальної дії, ускладнення конфлікту, дослідження сучасного життя, пошук істини – все це вимагало введення відкритого фіналу. Фінал п'єси стає фіналом дискусії, але не претендує на остаточність. Поетика фіналу обумовлена особливістю драматичної дії, в якій домінує обговорення будь-якої ідеї.

Специфіка створеного Шоу жанру передбачала наявність конфлікту як зіткнення різних точок зору і їх носіїв. Підсумок цього обговорення Шоу бачить в рішенні поставленої проблеми, в її «парадоксальному» розвитку: «Справжня розв'язка полягає зовсім не в тому, щоб, як Олександр, розрубати гордіїв вузол ударом меча. Коли душі людей обплутані законами і громадською думкою, набагато трагічніше залишити їх мучитися в цих путах,

ніж відразу покінчити з їх нещастями і викликати у глядачів цілющі докори сумління» [69, с. 74].

Відкритий фінал залучав читача і глядача в співтворчість з автором, але публіка, вихована на мелодрамах, чекала щасливого кінця і важко засвоювала новий жанр. Глядач, що не звик до того, що від нього вимагають концентрації уваги, виявився не готовий до відкритого фіналу, до питань без відповідей. Успіх «нової драми», на думку Шоу, залежить від «пам'яті, уяви, проникливості, здатності міркувати і здатності співчувати», тобто особистісних якостей, якими володіє менша частина публіки. Велику ж її частина «вищий тип драми» неприємно спантеличує, «як спантеличують шахи людину, ледь здатну досягнути гри в кеглі». Драму з «розумною послідовністю подій», «цікавість» кожної з яких залежить від попередніх епізодів, Шоу ставить вище «найпростіших сенсаційних драм». На вищому щаблі стоїть п'єса, «останній акт якої зрозумілий тільки тим, хто бачив перший» [67, с. 83].

«Велика епоха Шоу» [84, с. 109] почалася в ХХ столітті, до цього часу їм було написано вже десять п'єс. Саме до початку століття Шоу склався як майстер інтелектуальної «п'єси-дискусії», створивши новий драматичний жанр, «в якому кожен персонаж містить частину шовіанського «Я». Зіткнення ідей, «тривожний обмін думками і переживаннями», пов'язаними з переломними моментами в житті людини, служать «осередком дії драми», джерелом розвитку конфлікту. Вихідна естетична позиція Шоу залишається незмінною – «п'єса без суперечки і без предмета суперечки більше вже не котирується як серйозна драма» [67, с. 69].

Нова драматургічна форма стала художньою реалізацією тенденцій, що намітилися в ранніх п'єсах Шоу. Але жанротворчою дискусія стає в п'єсах середнього періоду його творчості: експериментуючи в області драматургічної техніки, він вперше вводить елементи дискусії в структуру п'єси «Кандіда» (1894). У зіставленні з «добре зробленою п'єсою» «Кандіда» являє собою

більш нову модель. У п'єсах «Майор Барбара», «Вступ до шлюбу», «Нерівний шлюб», «Будинок, де розбиваються серця» дискусія стає власне сюжетом драми, зводячи до мінімуму кількість зовнішніх подій. У деяких п'єсах («Вступ до шлюбу», «Нерівний шлюб»), дискусія «від початку до кінця переплітається з дією», перетворюється в саму дію. Якщо п'єси «Кандіда», «Людина і надлюдина» включали лише елементи дискусії, то п'єса «Майор Барбара» була навмисним експериментом в межах зазначеного жанру. П'єси «Вступ до шлюбу», «Нерівний шлюб», «Будинок, де розбиваються серця» були його «зрілими плодами» Шоу.

Особливості драматургії Шоу (сюжетотворча дискусія, розлогі передмови, відсутність поділу на дії, акти) виділяють його твори серед його сучасників. Однак його прийоми не нові. Шоу і сам зізнавався, що є «самим старомодним з усіх драматургів», оскільки завжди дотримувався класичної традиції: «Я атавістично прив'язаний до Аристотеля, сцени-трибуни, до цирку, повчальних містерій, шекспірівської музики слова і до форм мого кумира Моцарта, до сценічної майстерності великих акторів [69, с. 600]. У «п'єсах-дискусіях» Шоу «завжди присутня продумана соціологія», що «відрізняє їх від п'єс тих авторів, для яких знання суспільства рівносильно знанню того, що зелений горошок не їдять ножом, а дружину дворянина слід величати НЕ леді Полл Джоунс, а леді Джоунс» [71, с. 209]. Розуміння соціальної обумовленості основних рис характеру драматичних героїв необхідне для правильного тлумачення шовіанської драми. Полемічна гострота дискусії залежить від персонажів, що представляють певну соціальну групу.

У роботі «Квінтесенція ібсенізму» драматург запропонував свою типологію персонажів («ідеаліст», «реаліст», «філістер»), мотивуючи її тим, що в сучасному суспільстві на кожну тисячу осіб припадає 299 «ідеалістів», 700 «філістерів» і один «реаліст». «Ідеалістом» Шоу називав людину, «яка

створила собі притулок серед ідеалів», під якими він розумів «приховані масками факти дійсності» або самі маски.

«Філістер», самовдоволений і обмежений, з вузькими поглядами і відсутністю духовних потреб, «за шкалою еволюції» нижче «ідеаліста». Інтереси прозаїчно розважливого «філістера» не піднімаються вище повсякденних дрібниць.

«Реаліст» впевнений в силі своєї волі, «досить сміливий, щоб дивитися в очі тій правді, від якої ухиляються ідеалісти». Він вважає ідеали «пелюшками, з яких людина виросла і які нещадно стискають його рух». На думку «реаліста», ідеали створені для того, щоб «засліпити нас і заморозити, щоб вбити в нас людську сутність» [67, с. 42-45]. «Реаліст», тобто вільна від всіх умовностей і фальшивих установ людина, стає для Шоу ідеалом. При цьому поняття «реаліст» і «надлюдина» з'єднуються у Шоу в одне ціле.

У пошуках найбільш адекватної драматургічної форми Шоу створює п'єсу «Людина і надлюдина» («Man and Superman», 1901-1903), третій акт якої цілком являє собою філософську дискусію. У п'єсі драматург вперше виклав свої погляди на релігію: «саме в цій п'єсі я виклав те, що для мене є серйозною релігією і необхідною політикою» [66, с. 77-78]. «Доведені до крайності» ідеї Шоу втілилися в жанрі «комедії з філософією», де автор осмислює онтологічні поняття. Активне зближення драми з соціологією, економікою і науковими відкриттями рубежу XIX-XX століть дозволило Шоу створити свій «політично активний, повчальний, пропагандистський» театр.

До початку XX ст. Шоу-драматург вже досліджував такі явища, як соціалізм, імперіалізм. В 1901 році він створив «драматичну притчу про творчу еволюцію» і став першим, хто представив нову релігію в Англії (робота А. Бергсона «Творча еволюція» була надрукована лише в 1907 р). Шоу підкреслює зв'язок своєї концепції з вченням французького філософа: «...теорія творчої еволюції вже існує в умах і скоро прийме конкретні форми.

Моя п'єса «Людина і надлюдина» – перша спроба зробити це англійською мовою. Моя сила життя – це життєвий імпульс Бергсона» [66, с. 298]. Очевидно, що Шоу прагнув замінити регресивну мораль прогресивною, звичайну релігію творчою, що повинно було привести до трансформації людини в надлюдину. Образ надлюдини вже був досліджений в ранній п'єсі «Учень диявола» (1897), головна дійова особа якої, Річард Даджен, була представлена в якості людини майбутнього, однак в цій п'єсі теорія еволюції не розкрита.

Для Шоу основу людської цивілізації складає релігія. На відміну від Ч. Дарвіна, він вірить, що людина виживе завдяки своїй інтелектуальній, а не фізичній силі. Процес усвідомлення Бога є предметом еволюційного процесу: «Якщо ми зможемо вкласти в уми людей знання про те, що Бога не буде, поки ми самі його не зробимо, що ми лише інструменти, за допомогою яких цей ідеал зможе з'явитися на світ, то ми зможемо працювати в напрямку цього ідеалу, поки не станемо надлюдьми, а потім і над-надлюдьми, а потім світом організмів, які досягли і які усвідомили Бога» [66, с. 199].

Шовіанський образ надлюдини полемізує з надлюдиною Ніцше. На відміну від антигуманістичного ідеалу Ніцше надлюдина Шоу чужа насильства, зла, ідеї поневолення слабких. Він – «войовничий гуманіст і людина великої моральної сили». «Надлюдина Шоу – це просто людина для Ніцше; надлюдина Ніцше для Шоу – Бог», стверджував Гендерсон [Цит. за: 75, с. 199]. Надлюдина Ніцше підноситься над колишнім рівнем людського буття, до якого надлюдина Шоу ще не готова. Шоу дає нам можливість лише вгадати риси піднесеного образу в Теннері.

Ніцше і Шоу зазнали впливу Вагнера, який створив образ надлюдини «по імені Зігфрід». У п'єсі «Людина і надлюдина» Диявол згадує про Ніцше як про «ярого поборника Сили Життя», мешканця раю, він з'явився одного разу в пеклі, «щоб затіяти сварку з Вагнером».

Особливість композиції п'єси в тому, що вона складається з декількох творів: передмови, комедії «Людина і надлюдина», «Довідник революціонера» і «Афоризми революціонера». Замість звичайної передмови з'являється посвята, адресована А. Уоклі, літературному критику лондонської «Таймс». Зміст посвяти пояснює ідейно-художню концепцію п'єси. У передмові Шоу розвиває ідеї про торжество «Сили Життя», висловлюється про проблему стосунків статей, пов'язуючи її із сучасною суспільною обстановкою. Поставлені автором питання набувають політичної гостроти і актуальності, представляють в новому світлі образи і ситуації драми. У трактаті «Довідник революціонера» перераховуються положення, викладені в передмові і в інтермедії «Дон Жуан у пеклі». Те, що драматургу потрібно виділити окремі частини, в яких він пропонує позасюжетний виклад поглядів свого героя на мораль, науку, соціальні установи і суспільний устрій, підкреслює вирішальну роль «дії-думки» в «п'єсі-дискусії».

П'єса складається з двох частин – комедії про Джона Теннера і Енн Уайтфілд і інтермедії «Дон Жуан у пеклі». Зовнішня п'єса, «п'єса-рамка», що включає перший, другий, четвертий акти, побудована як традиційна комедія. У п'єсі дві паралельні сюжетні лінії. Історія Теннера і Енн характерна для жанру високої комедії, оскільки стверджує важливі суспільні і моральні ідеї. Історія Вайолет і Гектора має побутовий характер і становить традиційний комедійний сюжет. Теннер, який на початку п'єси позиціонується автором як філософ і реформатор, виявляється типовим комічним персонажем – шахраєм і обманщиком. Його передові ідеї в фіналі обертаються безплідними інтелектуальними іграми.

В основі сюжету «п'єси-рамки» – любовний трикутник (Енн – Теннер – Октавіус). Якщо в написаній раніше п'єсі «Кандіда» найслабшим персонажем стає чоловік Кандіди Морелл, а найсильнішим – поет Марчбенкс, то в п'єсі «Людина і надлюдина» поет Октавіус виявляється слабким. Таким чином,

Кандіда вибирає найслабшого з двох, а Енн – найсильнішого. Фінали п'єс подібні: поет залишається самотнім.

Образ Октавіуса не відповідає шовіанському типу «художника-філософа». Він представлений як герой комедії, джентльмен з романтичними ідеями, нещасний закоханий, об'єкт насмішок Теннера. В образі Марчбенкса і Октавіуса є деякі спільні риси. Октавіус, як і Марчбенкс, має якості естета. Він не прагне до багатства, до положення, він «ні в чому особливо не досяг успіху». Однак замість того, щоб пристрасно віддаватися поезії на самоті, він переслідує Енн, страждає від того, що вона його відкидає, сподівається одружитися з нею. Марчбенкс свідомо вибирає долю «художника-філософа», жертвуючи при цьому звичним способом життя, відмовляючись від затишку сімейного життя і любові жінки. Октавіус лише мріє стати «великим поетом», написати драму з Енн як героїнею. Характер «істинного поета», «безжального в своєму шаленстві творення», описує Теннер в дискусії з Октавіусом: «Ти – художник; а це значить, що у тебе є своя мета, така ж всепоглинаюча і корислива, як мета жінки».

У третьому акті, що має назву «Дон Жуан у пеклі», описується сон Теннера. Він містить дискусію, що стосується радикальних і спірних припущень теорії Творчої Еволюції. Всі чотири акти утворюють єдність комедії і філософії. Включення інтермедії-сну в структуру комедії і порушення звичних кордонів п'єси є вираженням прагнення Шоу знайти нову драматургічну форму.

Третій акт, спочатку названий «Надлюдина або онук правнука Дон Жуана» («The Superman or Don Juan's Great Grandson's Grandson»), є квінтесенцією філософії Шоу, системою ідей, яку автор проголошує як нову релігію. Розкриття доктрини надлюдини – основна мета інтермедії-сну «Дон Жуан у пеклі». Шоу з'єднує поняття «Сили Життя», теорію тяжіння статей і концепцію надлюдини в один «ідеологічний візерунок». І Теннер, і Енн

служать «Силі Життя»: його небажання вступати в шлюб і її наполегливість – важлива частина їхніх ролей. Він як інтелектуал, який прагне до незалежності, біжить від тиранії фізичної любові і шлюбних уз. Енн, яку веде «Сила Життя», повинна використовувати Теннера для виконання своєї творчої мети. Обидва є інструментом еволюції. Інтелектуальне прагнення, що змушує Теннера чинити опір шлюбу, є тим, що повертає Енн до нього як до потенційного «батька надлюдини».

«Людина і надлюдина» вважається п'єсою середнього періоду творчості Дж.Б. Шоу, яка містить елементи «п'єси-дискусії».

«П'єси-дискусії» вимагали спеціальної акторської гри і особливо великої віртуозності в зображенні раптової зміни настрою персонажів. Тому головну роль у втіленні ідей на сцені Шоу відводив акторові, який мав, залишившись на сцені без режисера, відтворити перед глядачами складні відносини особистості і суспільства. За думкою одного з драматургів, «п'єси Шоу вимагають розумних акторів, в них немає місця заводним лялькам, які заповнили нашу сцену сьогодні» [84, с. 371]. Сам Шоу робить акцент на поєднанні уяви, розуму і технічної майстерності.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Джордж Бернارد Шоу – найвідоміший англійський драматург ХХ століття, реформатор театру, засновник публіцистичної «драми ідей» або «п'єс-дискусій» в англійській літературі. Він сприйняв і творчо розвинув художні принципи норвезького драматурга Генріка Ібсена, засновника «нової драми». З творчості Шоу починається розвиток інтелектуальної драми. Як літературний критик, він шукав різні драматичні форми, які б відповідали його задумам. Дифузія жанрових ознак формувала неординарні, експериментальні

драматичні твори. Вже на початку творчого шляху Шоу композиційно варіює свої п'єси, вводячи дискусію в якості основного їх елемента. За його зізнанням, елемент дискусії, запропонований Ібсеном в фіналі п'єси «Ляльковий дім», змінив розвиток драматичної дії, конфлікту і його розв'язання, внаслідок чого і з'явилася в творчості Шоу «п'єса-дискусія». Становлення цього новаторського, експериментального жанру йшло також в процесі відмови від техніки «добре зробленої п'єси» і освоєння ідейно-художніх досягнень «нової драми».

«П'єси-дискусії» – це соціальні драми, що мають в основі суспільні протиріччя, причина яких прихована в недосконалості людини, а значить і соціальної системи, а також конфлікт між людськими потребами та обмеженнями, які накладаються на кожного члена суспільства законами, соціальними умовностями, традицією. Можливість організації дискусії впливає з очевидного для Шоу явища: люди по-різному сприймають і оцінюють навколишній світ і своє місце в ньому. Різноманітність їх поглядів і дозволяє драматургу всебічно висвітлити поставлену в п'єсі проблему, показати несподівані повороти людської думки.

Шоу не займається дослідженням психології своїх героїв, він вивчає і розвиває їх думки, змушує їх обговорювати важливі проблеми дійсності і розкриває їх інтелект в процесі суперечок. Інтелектуальний герой, перебуваючи центром художньої системи, визначає характер твору і особливості жанру. цим і обумовлено ослаблення фабули в «п'єси-дискусії».

Суперечка відносно світоглядних проблем – це зіткнення, обумовлене ситуацією розвитку суспільства, соціальним середовищем і являє собою конфлікт цінностей, соціальних установок. Метою будь-якого диспуту в «п'єсах-дискусіях» є активний вплив на навколишнє середовище, його реформування, що, на думку драматурга, становить єдиний сенс людського життя.

Головною метою «п'єси-дискусії» було створення драматичного конфлікту, що виражає себе в зіткненні ідеалів, поглядів, думок. Боротьба ідей потребувала зображення певних, різних в кожному випадку людських типів. Конфлікту характерів Шоу протиставив конфлікт інтересів, антагонізм точок зору, породжений відмінностями в системі цінностей. У «п'єси-дискусії» полемізують майже всі персонажі, які представляють свої філософські теорії, соціальні концепції, кодекси поведінки; міркують, сперечаються, філософствують бідні і багаті. Крім поділу персонажів за принципом соціальної приналежності, Шоу використовував створену ним умовну класифікацію, основою якої стало ставлення людини до ідеалів.

До основних складових поетики жанру «п'єса-дискусія» відносяться сюжетотворча дискусія; побудований на зіткненні ідей конфлікт; послаблення зовнішньої дії і посилення «дії-думки»; відсутність жорстких бінарних опозицій в системі образів; розширення хронотопу; використання прийому ретроспекції; відкритий фінал; парадоксальність; жанрова дифузія.

РОЗДІЛ 2

ДОН ЖУАН ЯК ВІЧНИЙ ОБРАЗ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

2.1. Генеза «мандрівного» образу

Дон Жуан є одним з улюблених образів світової літератури. Спочатку він увійшов у світову літературу як образ лицаря, готового заради чуттєвих насолод порушити моральні і релігійні норми, не тільки людські, але і моральні закони. За свою чималу історію існування Дон Жуан був об'єктом уваги багатьох великих письменників і поетів (Тірсо де Моліна, Ж.-Б. Мольєр, А. С. Пушкін, Джордж Байрон, А. К. Толстой, М. Цветаєва, М. Гумільов та інші). Як і інші «вічні образи», цей класичний персонаж має свою передісторію. Архетип його веде свою історію з часів Середньовіччя. Він склався на основі дворянських феодальних поглядів. Відомі іспанські середньовічні легенди про великих грішників, які в покарання живцем потрапляли до пекла. Єдиної точки зору на виникнення цього образу не існує.

За свідченнями вчених, літературознавців, прообразами Дон Жуана послужили легендарні спокусники, севільські дворяни дон Хуан де Теноріо і дон Хуан де Маранья, які були відомі в XVI столітті. Цієї точки зору дотримується Проспер Меріме у своїй новелі «Душі чистилища».

О. Веселовський в статті «Легенда про Дон Жуана» також підтримує точку зору Проспера Меріме, наголошуючи, що прямими прототипами образа слід вважати севільських дворян графа Хуана де Теноріо і Мігеля графа де Маранья.

Перший літературний Дон Жуан був створений іспанським ченцем Габріелем Теллецем, який писав під псевдонімом Тірсо де Моліна, в п'єсі «Севільський бешкетник, або Кам'яний гість», яка була опублікована в

Барселоні в 1630 році. З Іспанії цей легендарний образ «перебрався» і в інші країни, де протягом багатьох епох сприймався письменниками по-різному.

Ключовим поняттям в дослідженні образу Дон Жуана є «художній образ». Цей термін широко і повно описаний і розкритий в теорії літератури. Художній образ є «результат діяльності уяви, перебудувати світ згідно з необмеженими духовними запитами і устремліннями людини» [14, с. 41]. Художні образи створюються за активної участі уяви автора: вони, на думку О. Галича, «не просто відтворюють поодинокі факти, а й концентрують істотні для автора сторони життя заради їхнього осмислення» [14, с. 41]. В контексті дослідження звертаємо увагу і на поняття – «вічні образи». Це образи, які «мають вселюдське значення і знайшли численне втілення в літературі різних країн і епох» [35, с. 178].

Світове мистецтво знає безліч Дон Жуанів, дуже несхожих один на одного, але всі вони несуть певний символічний зміст, закладений в них архетипом. Ім'я Дон Жуана – це міфологема, тобто містить в собі сюжет легенди, воно, як вважає Я.В. Хихловська, «потрапляючи в нові культурно-історичні та художні контексти зрощує свій смисловий потенціал і одночасно реалізує колишній» [62, с. 32]. Нескінченний ряд інтерпретацій і розкриття образу Дон Жуана залежить від ряду факторів: світогляд автора, соціально-історична епоха, політичні та літературні погляди та інше. Так, наприклад, в літературознавстві ХХ століття зустрічаємо точку зору М. Гумільова в п'єсі «Дон Жуан в Єгипті» в розрізі «вічного» образу Дон Жуана. Намір звернутися до образу Дон Жуана у М. Гумільова сформувався багато в чому як потреба ліричного саморозкриття автора в образі Дон Жуана. М.С. Гумільов в 1912 році пише одноактну п'єсу у віршах «Дон Жуан в Єгипті». У драматургії М. Гумільов втілював свої ідеї як акмеїст. Він був теоретиком і лідером літературної течії, яка прийшла на зміну символізму і отримала назву – акмеїзм. Його стаття «Спадщина символізму і акмеїзм», написана в 1913 році,

стала одним з маніфестів останнього. Багато дослідників творчості відомого поета відзначали, що у нього не було чіткої межі між життям і мистецтвом. Наприклад, на думку І. Делича, у Н.С. Гумільова «реальність стала свого роду випробувальним майданчиком для його художнього світогляду. Він звеличував героїзм і жив як герой; прославляючи відкриття світу і жінки, він сам був Дон Жуаном і шукачем» [20, с. 489].

Назвемо ще й особисті обставини, які вплинули на звернення М. Гумільова до образу Дон Жуана. Важливу роль в житті М. Гумільова грали жінки. Особливе місце в його житті зайняла перша дружина – Анна Ахматова. М. Гумільов, як і Дон Жуан, шукав втілення ідеалу жіночої краси. У поета, як пишуть мемуаристи, була «багате життя серця», безліч любовних захоплень. Він робить пропозицію одній панночці, потім іншій, однак «Аннушка Горенко – це для нього щось недосяжне, особливе, дуже серйозне» [20, с. 490]. У ситуації з Анною Ахматовою проявилися риси характеру М. Гумільова, які зближують його із звабником всіх часів. Він був закоханий, але вона байдужа до нього, і тому «він повинен був подолати її байдужість і домогтися свого, добитися поставленої мети. Наполегливість – риса його частково уявного, почасти вродженого «я» [20, с. 491].

Образ Дон Жуана втілює в собі абсолютно різні індивідуальні інваріантні засади, які концентруються в одному загальному понятті. Літературні інтерпретації легенд про Дон Жуана є «єдине замкнуте ціле, в якому нерідко сходяться діаметрально протилежні точки зору» на трактування цього образу. Автори по-різному уявляють в ньому співвідношення плотської і духовної складових любові. Залежно від цього Дон Жуан постає то підступним циніком, то ніжним коханим, для якого головне спілкування душ.

Звернемося до поняття архетипу. Теорія архетипів належить філософу К.-Г. Юнгу. Він розробив вчення про колективне несвідоме, в образах якого бачив джерело загальнолюдської символіки. К.-Г. Юнг дає наступне

визначення колективного несвідомого: «Під ним (колективним несвідомим) я розумію таке несвідоме, загальнолюдське душевне функціонування, яке стало причиною не тільки наших сучасних символічних образів, але також і всіх інших подібних продуктів людського минулого» [73, с. 87]. Таким чином, архетип представлений як якісь потенційні можливості, що реалізуються в творчості, «передумова художнього образу, що лежить в загальній пам'яті людства» [73].

Архетип – це щось спільне, в якому укладені протилежні риси та основи. У Дон Жуана – це поєднання грішного і праведного. Створюючи свою інтерпретацію легенди про Дон Жуана, художник включається в діалог культур: переосмислюючи попередній досвід, він створює новий образ, який буде розглядатися наступними поколіннями. Герой, стаючи «одним з найважливіших архетипових образів, зустрічається в трансформованому вигляді в різних творах світової літератури», як пише А.Я. Есалнек [72, с. 56].

Поряд з архетипом виділяється архетипний мотив. Е.М. Мелетинський вважає, що це «якийсь мікросюжет, що несе більш-менш самостійний і досить глибинний сенс» [38, с. 50]. Саме таким мікросюжетом з традиційними героями є ситуація спокушання Дон Жуаном. Міф про Дон Жуана включає в свою структуру три інваріантних складових: герой, жінки, смерть. Центральну частину міфологеми Дон Жуана займає фігура чоловіка в оточенні жінок, які не можуть встояти перед його чарами.

Як образ Дон Жуан з'являється в період Контрреформації (1630 р.). В цей час відбувалася реакція католицької церкви, її абсолютних ідей, на протестантизм, внаслідок чого виникали ідеї індивідуалізму як продукту гуманізму епохи Відродження. В образі Дон Жуана втілювалася молода енергія індивідуалізму, герой самостверджується в світі, не піклуючись про гармонію з ним, і тому несе покарання за свою спробу перевершити призначені людині межі. З.І. Плавскін зазначає: «Дон Хуан – це, можна сказати, жахлива

карикатура на ренесансний ідеал автономної особистості, яка позбулася відсковуючих її норм релігії і середньовічної моралі, але не набула ніяких інших принципів взамін» [51, с. 77].

Образ Дон Жуана, що склався на межі епохи Відродження, був в той же час породжений гуманістичним протестом проти церковних догм про гріховність всього земного. З цього боку Дон Жуан представлений вільнодумцем, героєм, який виступає проти середньовічної аскетичної моралі. Саме тому цей багатогранний образ став предметом безлічі тлумачень в різні епохи, в різних національних літературах.

Одну з оригінальних трактувань образу Дон Жуана дав французький письменник Проспер Меріме в новелі «Душі чистилища». З точки зору французького письменника ХІХ століття, в кожному іспанському місті побутовали легенди і перекази про власного, місцевого Дон Хуана. Але згодом всі ці легенди з'єдналися в одну, створивши єдиний образ спокусника, «приписавши йому все, що перейшло з кожним з його тезок окремо», як вважав П. Меріме. «Я намагався розмежувати цих донів Хуанів, віднісши на частку кожного ту ступінь зла і злочинності із загального переказу, яка йому належить», – писав французький письменник [39, с. 604].

В результаті архівних та етнографічних досліджень письменник доходить висновку, що існують два прототипи образу Дон Жуана. Це дон Хуан Теноріо і дон Хуан де Маранья. Отже, звернемося до кожного прототипу окремо. За однією версією Дон Жуан – це Дон Хуан де Тенорьо, севільський дворянин – герой балад і п'єси Тірсо де Моліни, що жив в ХІV столітті. Він став відомий також завдяки шедеврам Ж.-Б. Мольєра і В.-А. Моцарта. Дон Хуан де Тенорьо – особа напівлегендарна, напівісторична. Придворний кастильського короля Педро Жорстокого, дон Хуан своїми любовними пригодами наводив жах на всю Севілью. На поєдинку він убив командора дона Гонзаго, який захищав честь доньки, однак незабаром зник при

загадкових обставинах. Ходили чутки, що монахи, бажаючи помститися йому за те, що він прирік на загибель їхнього патрона, заманили до себе Дон Хуана і убили його. Потім виник переказ, згідно з яким авантюрист і грішник потрапив в руки диявола, і лише потім виникла версія про те, що статуя командора скинула розпусника в пекло.

За іншою версією, Дон Жуан – один з севільських вельмож, дон Мігель граф де Маранья, особа історична, яка реально існувала. Цей прототип менш відомий в літературі. Саме його взяв за основу своєї новели «Душі чистилища» Проспер Меріме, показавши історично і психологічно достовірний образ Дон Жуана. Граф де Маранья, кавалер лицарського ордена Калатрави, народився в 1626 році і помер в 1676 році. Провівши бурхливу і розпусну молодість, він покався, витратив свій величезний статок на благодійні справи, постригся в ченці і помер як праведник. Згідно із заповітом, його поховали під плитами входу в каплицю заснованого ним госпіталю, так що будь-який паломник потирав його труну ногами. На плитах була висічена епітафія, складена ним самим: «Тут спочиває найгірший з людей, які коли-небудь жили на світі».

Прикріплення ряду легенд до певних історичних осіб було не випадковим. Це підкреслювало, що легенда про Дон Жуана не вигадка, а правдиві події. Це додавало історії більш повчальний характер.

Вперше Дон Хуан з'являється, як зазначає О. Веселовський, в іспанських романсах. Тут герой – веселун, народний улюбленець, він не богохульник, а шанує Бога і навіть іноді побоюється його.

Літературним героєм Дон Жуан стає завдяки Тірсо де Моліні, його п'єси «Burlador de Sevilla y Convidado de Pierda» («Севільський бешкетник, або Кам'яний гість»), вперше надрукованій в 1630 році в Барселоні. З.І. Плавский пише: «... в ній він вперше поєднав два поширених задовго до цього в

іспанському фольклорі перекази: про безсовісного спокусника і про запрошення на бенкет статуї мерця» [51, с. 80].

З одного боку, герой Тірсо де Моліни любить лише насолоди і знущається над чужою любов'ю. За свої гріхи він покараний небесними силами. Плавскін справедливо зазначив, що в «Севільському бешкетнику» спостерігається спроба «дозволити все крізь призму морального богослов'я та релігійної етики» [51, с. 82]. Але, з іншого боку, цей образ зовсім не однозначний. Дослідниця іспанської літератури Келлі Джемс відзначала, що Дон Жуан у Тірсо де Моліни представлений як демонічна особистість. У ній «злочинність химерно поєднується з героїкою. Крізь риси насильника-феодала весь час проглядає вигляд зухвалого вільнодумця, який входить в бій з засадами феодально-церковної культури» [29, с. 82].

У 1665 році Мольєр пише комедію «Дон Жуан, або Кам'яний гість». Тему Дон Жуана Мольєр витлумачив абсолютно по-іншому, зберігши в головних рисах фабулу, розроблену його попередниками. Створений Мольєром образ додав нових рис до інтерпретації героя. Як зазначив М.А. Булгаков, «генезис мольєрівського «Дон-Жуана» пов'язаний не стільки з літературними джерелами, скільки із сучасною французькою дійсністю» [13, с. 113]. У «Дон Жуані» драматург показав, як зазначає дослідник творчості Мольєра Ж. Бордонов, «самий безчесний і хижий егоїзм, показав аристократа, який відкрито і цинічно нехтує всіма нормами людської моралі і одягає на себе личину святенництва, коли потрібно відповідати за свої злочини» [12, с. 207].

Переломним пунктом в історії інтерпретації образу стала опера Моцарта «Дон Джованні», прем'єра якої відбулася 29 жовтня 1787 року. Саме вона підготувала романтичні інтерпретації Дон Жуана. Як зазначав М. Нюрнберг: «у ній веселе і комічне чергуються і переплітаються з драматичним, навіть трагічним». На думку М. Нюрнберг, в опері герой є «втіленням чистої, грубої, стихійної сили, що стоїть поза мораллю. Він спокусник, і це яскраво і точно

було передано засобами музики – самого абстрактного і конкретного з мистецтв» [46, с. 55]. Також сама музика В.-А. Моцарта підкреслила гуманістичні риси образу Дон Жуана. Він постає в ній як людина, яка любить і радіє життю.

Існуючі до В.-А. Моцарта інтерпретації, які робили акцент в розгляді конфлікту «особистість – суспільство», великий композитор замінив, на думку М. Нюрнберга, «трагічним конфліктом приреченості суб'єктивного, хоча і зухвалого начала в людині перед навколiшньою об'єктивною дійсністю». Моцартівське розуміння Дон Жуана вело до уявлення про нього як про бунтаря, який сміливо кинув виклик суспільству.

Захоплений портрет романтичного Дон Жуана належить німецькому романтику Е.Т.А. Гофману, яким він зобразив відомого персонажа у новелі «Дон Жуан» (1812 р.). На думку письменника, «Дон Жуан – найулюбленіше дітище природи, вона наділила його всім тим, що ріднить людину з божественним началом, що підносить її над посередністю ... він був народжений переможцем і властелином. Ворог роду людського вселив Дон Жуану лукаву думку, що через любов, через насолоду жінкою вже тут, на землі, може збутися те, що живе в нашій душі як передчуття неземного блаженства і породжує пристрасну тугу, яка б пов'язала нас з небесами» [17, с. 12].

Так склалися дві протилежні інтерпретації образу Дон Жуана: огидний лиходій і трагічний ідеаліст.

Англійський поет-романтик Джордж Ноел Гордон Байрон першим з письменників спробував знизити образ Дон Жуана, представивши його людиною пересічною. Над поемою «Дон Жуан» Байрон працював протягом семи останніх років свого життя. Він почав писати поему ще в 1817 році і вже до самої смерті не залишав роботи над нею. З «класичними» Дон Жуанами героя Байрона ріднить лише нескінченність його любовних пригод.

Образ головного героя радикально відрізняється від своїх попередників. Герой Байрона, як зазначає І.А. Дубашинський, людина «природна, що живе земним». Святенництво і лицемірство суспільства, в якому знаходиться Дон Жуан, не відповідає його поняттям про честь і обов'язок. Як зауважив літературознавець, морально Дон Жуан вище тих, хто його оточує, тому він повинен пристосовуватися до обставин, щоб вижити в світі облуди і брехні [21, с. 12].

Б. Шоу продовжує традицію Байрона, хоча і не вважає себе продовжувачем поглядів англійського романтика. Слідом за ним він спрощує легенду про Дон Жуана і показує свого героя в реальному оточенні і в повсякденному житті.

Популярний образ ловеласа-спокусника знайшов відображення і в російській літературі. У російській літературі ХІХ століття образ Дон Жуана спочатку розробляється дворянами. Інтерпретація цього образу відображає специфічні умови розвитку російського дворянства. Як і у західно-європейських письменників, російські митці робили насамперед акцент на зображенні конкретного соціально-історичного типу.

Найвідоміше російське трактування Дон Жуана було представлено О.С. Пушкіним в трагедії «Кам'яний гість» із циклу «Маленьких трагедій», написаних Пушкіним восени 1830 р. Пушкінський Дон Гуан перший в низці цього образу, здатний дружньо і співчутливо ставитися до жінки. Поет створює складний образ, діалектику якого розглядали багато дослідників. На думку В. Коровіна, «в цьому образі оголюється подвійність – він палкий і холодний, щирий і брехливий, пристрасний і цинічний, відважний і розважливий. Він не знає кордонів між добром і злом» [25, с. 98].

Б.В. Томашевський побачив специфічність і оригінальність Дон Жуана у А.С. Пушкіна і визначив його відміну від попередників: «Дон Гуан у Пушкіна більш безпосередній і безтурботний, ніж розважливий сластолюбець

Мольєра, який надів на себе маску ханжі, і не авантюрист XVIII століття, зображений у Байрона. В поведінці Дон Гуана бачимо безпосередність і поривчастість» [58, с. 131-132].

Подальша доля цього образу в літературі різноманітна і суперечлива. Він поступово еволюціонує, і до XX ст. перетворюється на зовсім іншого героя. І ось на початку XX століття Б. Шоу дає абсолютно новий парадоксальний варіант історії про Дон Жуана.

Письменник змінює не тільки ім'я Дон Жуана, але і зовнішність, характер, манеру поведінки героя. Його персонаж, як зазначає З.І. Гражданська, «зовсім не прагне спокушати жінок, навпаки, намагається вислизнути від їхньої уваги» [18, с. 58].

Наміри показати еволюцію Дон Жуана, розглянути специфіку його змін зустрічаються у багатьох дослідників. З.І. Плавскін в своїй роботі простежує еволюцію образу і доходить висновку, що «з століттями Дон Хуан перетворюється то в циніка, то в бунтаря, то навіть в борця за свободу, то в поета» [51, с. 86]. Щодо неоднозначної і оригінальної інтерпретації цього образу свідчить приклад, який наводить З.І. Плавскін. У 1958 році бразильський драматург Г. Фігерейд написав комедію «Дон Жуан», де зобразив героя сором'язливим і незайманим, а всі існуючі драматичні версії про нього представив суцільною брехнею і наклепом.

Простеживши етапи основних змін образу Дон Жуана, розглянувши його зображення у світовій літературі та мистецтві, зазначимо, що можна виділити дві тенденції в його інтерпретації. Дон Жуан постає як розпусник або як борець, що повстав проти суспільства.

2.2. Інонаціональні версії образу на початку XX століття

Створений М. Гумільовим в п'єсі образ Дон Жуана привабливий, щирий. Він привертає погляди жінок і викликає заздрість у чоловіків, втім, як і образи Тірсо де Моліни, Мольєра, Байрона, Пушкіна. Це все той же незмінний красень XVI, XVII, XVIII, і XIX століть. Але головна відмінність у зображенні М.Гумільовим Дон Жуана від своїх попередників полягає в тому, що поет протиставляє свого героя прагматичній дійсності початку XX століття. Новим він є саме для сучасності, але не для історії. Створюється відчуття, що саме його і не вистачало людям, таким, як міс Покер.

Міс Покер відразу притягує Дон Жуан, його слова. Вона і раніше чула про нього: «Ви Дон Жуан? Ну, той, який? ..» [19, с. 44].

За час відсутності Дон Жуана в світі з'явилися нові віяння, але відносини між людьми світського суспільства залишилися тими ж – це фальш і лицемірство.

Поет, показуючи Дон Жуана вільною від всіх забобонів людиною, протиставляє його недосконалій дійсності, яку він критикує.

Як зазначає В. Цибін, «Гумільов сповнений ненависті до буржуазної культури – його тягне від цієї культури до романтизму. Він мріє про давній Родос, про людей, які не прагнуть «ні до слави, ні до щастя», на яких «проті убори, але золоті хрести». Він незадоволений сучасністю з її «зловісною працею» [64, с. 16]. Тому герой п'єси зі своїм філософським складом розуму, з романтичною натурою, безпосередньою індивідуальністю намагається зруйнувати цей «картонний»світ. Він пропонує Американці всі радості життя:

Я вас кохаю! Підемо! Підемо!

Чи Ви знаєте, як пахнуть троянди,

Коли їх нюхають удвох

І в небесах дзвонять на сполох.

Перемагаюча любов

Нас коронує без корони

І перетворює полум'я в кров

І в пісню – лемеєнт несамовитий [19, с. 49].

Дон Жуан каже, що він пройшов важке випробування, перебування в пеклі, але це лише додало йому сил для нових пригод, відкриттів, задоволень:

Я був в пеклі, я Сатані

Дивився в обличчя, і знову я у світі,

І стало тільки солодше мені,

Мої очі відкрилися ширше Кулагіна А.А. чітко формулює сутність Дон Жуана: «Невгамовний шукач пригод і вічний мандрівник, шалений романтик, який прагне до небувалого, людина ризику та відваги, галантний спокусник, поет і філософ – такий Дон Жуан Гумільова» [31, с. 40].

Б. Шоу руйнує в своїй п'єсі уявлення про Дон Жуана як спокусника у відомому міфі, повністю трансформуючи не тільки сюжет легенди, як і М. Гумільов, але й саму концепцію цього образу. Герой Б. Шоу, навпаки, не шукає чуттєвих насолод. Наділений палким, пристрасним темпераментом, як і належить Дон Жуану, він проявляє його не в любовних захопленнях, а в сфері громадської діяльності.

Джон Теннер, дійсно, пристрасно захоплений, але не жінками, а своїми ідеями і суспільно-політичними поглядами. Б. Шоу показує, за словами А.Н. Ніколюкіна, ситуацію «духовного донжуанства». Порівняємо, з яким захопленням, ніжністю Дон Жуан Гумільова відгукується про жінку:

Але знаю я, що ваші плечі –

Я цілував вже їх уві сні –

Ніжні, як воскові свічки. [19, с. 46].

Джон Теннер говорить не з меншою пристрасністю і натхненням про свої ідеї. «Духовна пристрасність приборкала мою руйнівну силу і змусила її служити піднесеним цілям. Журіться, релігії – я розбиваю ідолів» [70, Т.2, с. 417].

Герой п'єси «Людина і Надлюдина» визнає в собі перемогу морального духовного начала над фізичним. Дон Жуан Б. Шоу стверджує: «Та зміна, що відбулася в мені, означала народження духовної пристрасті; і я стверджую, на підставі свого особистого досвіду, що духовна пристрасть – єдина справжня, чиста пристрасть» [70, Т.2, с. 416].

У М. Гумільова Американка йде в далекий від марної і нудної дійсності світ Дон Жуана, де панує солодка чуттєвість. Сучасність для неї не романтична. І тільки Дон Жуан живе по-справжньому.

Б. Шоу повертає ситуацію в зворотному напрямку: Джон Теннер йде від цікавої йому дійсності в світ любові, до жінки, яка його завоювала. Не в силах більше протистояти, він визнається Енн: «Я люблю вас. Сила Життя опанувала мною. Весь світ тут, в моїх обіймах, коли я обіймаю вас» [70, Т. 2, с. 545].

Жінка бере гору над чоловіком. Б. Шоу пояснює це тим, що кожна історична епоха диктує свої порядки. Залежно від неї змінюються принципи і засади. На зміну Дон Жуану XVII століття, обманщику жіночих сердець, приходять зовсім інший Дон Жуан початку XX століття.

Б. Шоу пише: «І ось початок XX століття. Ви бачите, що Дон Жуан застарів щонайменше сто років назад. Жінки стали небезпечні: слабка стать тепер сильна і агресивна. Прошлі часи, коли Дон Жуан смикав за бороду статую Командора, це тепер зовсім неможливо, за бороду тепер швидше відсмикають Дон Жуана» [70, Т.2, с. 361].

Фінал п'єс «Дон Жуан в Єгипті» і «Людина і Надлюдина» також істотно різняться.

У М. Гумільова мотив покарання повністю відсутній, оскільки у всій п'єсі Дон Жуан – це єдиний герой, чюю позицію підтримує автор. У своєму прагненні до життя цей відважний і невтомний на пригоди герой не робить нічого, за що він мав би бути покараний.

У Б. Шоу фінал п'єси також розходиться з традиційним фіналом легенди про Дон Жуана. Це пояснюється тим, що у Б. Шоу Дон Жуан – це порушник не законів моралі і релігії, а законів природи, самого процесу життя. Він порушує встановлений нею природний порядок речей. Тому і покарання Дон Жуана розходиться з традицією. Шоу обходиться без статуї командора, тому що статуя в ранніх інтерпретаціях легенди була символом божественного правосуддя. Дон Жуан не надсилається до пекла, а одружується. Цей фінал, за словами А. Ромм, «символізує торжество життя над людиною» [54, с. 97].

Отже, ми розглянули в п'єсах Б. Шоу «Людина і Надлюдина» і М. Гумільова «Дон Жуан в Єгипті» ідейну концепцію образу Дон Жуана і причини звернення до нього обох письменників. Встановили, що інтерес до одного й того ж образу був продиктований різними прагненнями письменників.

У Б. Шоу це було викликано зацікавленістю і безпосередньою участю в політичних, соціальних подіях сучасної йому дійсності. У М. Гумільова цей образ виник завдяки прагненню поета інтерпретувати свою особистість і внутрішній світ через зіставлення із «вічним» образом.

Цілі, які переслідували письменники, створюючи цей образ у своїх творах, так само були зовсім відмінні одна від одної. Багато в чому, як ми з'ясували, це залежало від тієї попередньої традиції, якої вони дотримувалися. Отже, у літературі початку ХХ століття образ Дон Жуана зазнав у своєму зображенні значні зміни. Інтелектуальне середовище ХХ століття диктувало появу нового образу Дон Жуана в іншому трактуванні.

Як вже було зазначено вище, після твору Тірсо де Моліни розвиток міфу йшов за двома напрямками:

1. Дон Жуан – порочна людина, яка нехтує моральними, християнськими, моральними нормами, шукач чуттєвих насолод.

2. Дон Жуан – борець, що повстав проти релігійних догм, несправедливих і жорстоких правил в суспільстві.

При кожному новому зверненні до образу Дон Жуана проводилися найрізноманітніші зміни, зумовлені історичною епохою, національними особливостями, соціальними відносинами, особливостями тієї чи іншої філософської концепції, особистими поглядами і симпатіями автора.

Дон Жуан, представлений в п'єсах Б. Шоу і М. Гумільова, – це вже не просто спокусник, а виразник філософських поглядів письменників, їхнього світогляду.

Основна трансформація легендарного образу полягає в тому, що обидва письменники повністю відкинули релігійний аспект при створенні Дон Жуана, так як він цікавив їх як певний тип особистості.

Причини зміни цього образу багато в чому залежали від тих мотивів, які спонукали Б. Шоу і М. Гумільова звернутися до теми Дон Жуана.

Для Б. Шоу Дон Жуан – це не розпусник і спокусник, а, перш за все, виразник його філософської, політичної, соціальної позиції.

Виникнувши як антигерой в середньовічній п'єсі, Дон Жуан поступово знаходив і збагачував свій духовний та ідейний світ, тим самим перетворюючись в особистість героя, який залучає читача.

Цікавої трансформації цей «вічний» образ зазнає в драмі Лесі Українки. Уже в назві твору української письменниці відчутна своєрідність: «Камінний господар», а не «Кам'яний гість» (1912 р.). У своїй драмі поетка показує, як колись активний герой, неспроможний подолати застарілі гендерні стереотипи, перетворюється на пасивний об'єкт волевияву Донни Анни. Під впливом її «нежіночих чар» він зрікається власної волі, переймає невластиві йому цінності, чужу (камінну) духовну і (у фіналі) фізичну природу.

Її Дон-Жуан завжди кохав усім серцем («я кожен раз давав їм теє все, що лиш вони могли вмістити») – просто серце у нього було великим, а тому і

страждало більше. Та й суспільна мораль, з якою він, як завжди, не вживався, уже була настільки гнилою, що Дон-Жуан на її тлі виглядав ледь не агонією доброчесності.

Сильний, розумний, гордий, володіючий поняттям честі, Дон-Жуан опиняється в положенні іграшки і жертви, що потрапила в мережі гординь, а суть його чарівливості полягає в традиційній для Дон-Жуанів філософії особистої свободи і незалежності від суспільства.

Відома характеристика, дана своїм героям Лесею Українкою – це егоїстичність головної героїні і жертвність її антипода.

Колись вільнолюбний Дон-Жуан, який заради волі не бажав пов'язувати свою долю з найвродливішою жінкою, докорінно змінився, погнавшись за владою, і скам'янів. Він перестав бути «лицарем волі», як писала письменниця у листі до А. Кримського.

Герой Леси Українки не лукавить перед собою, він гранично чесний, він – міра того, на що кожний в своїй душі здатний, як сама любов: «...я кожен раз давав їм теє все, що лиш вони могли вмістити». Всі дійові особи драми Леси Українки, незважаючи на свої домагання, лише бліді тіні в порівнянні з ним. Так він і сам так говорить про Долорес: «...То тінь моя пішла...». Смерть героя в кінці драми показує: в рамках жанру драми приреченості поетеса сама в собі давно убила цю прагнучу любові душу, підмінивши любов жертвним служінням, як у Долорес: «...я вже сама до себе не належу, ... сама душа у сьому тілі дим жертвного кадила». Тому фраза героя «...мене нема» – як передсмертний крик [59, Т.8, с. 32].

Леся Українка вказувала, що вона хотіла написати про перемогу над людиною «закона, принципа». Проте, «захований світ» поетеси, за визначенням Є. Ненадкевича, заволав про себе [44, с. 10]. І в тому, і в іншому випадках ми виявилися учасниками драми приреченості, де вибір замість

людини роблять зовнішні обставини, продиктовані необхідністю – звідси неймовірний виклик, майже на межі істерики, у героїв Леси Українки.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У світовій літературі існує чимало прикладів використання безсмертних образів чи мотивів, які «мігрують» із однієї національної літератури в іншу, трансформуються, набувають нових ознак, але мають спільну основу. Для історії та теорії літератури такі вічні образи та сюжети стають певною моделлю, а науковці, у свою чергу, намагаються скоригувати арсенал наявних понять і термінологій щодо таких сюжетів і образів. у теоретичному просторі літературознавства зустрічаються ще й поняття «мандрівних» сюжетів, мотивів та образів. науковці вважають, що це поняття є більш широким і точним, бо стосується не лише образів і сюжетів, повторюваних упродовж тривалого часу, а й таких, що здійснили одно- (чи кілька-) разовий перехід від однієї національної словесності до іншої. Водночас такі «мандрівні» сюжети та образи можуть бути інтерпретовані по-різному у межах різних літератур, зазнаючи відповідних змін внаслідок різного авторського спілкування з мандрівним джерелом, національного менталітету та соціально-культурних особливостей різних епох.

Сюжет про Дон Жуана сприймається як унікальне явище світової культури, що поєднує у собі вікові традиції, національні риси й авторську свідомість. Кожен автор по-своєму оригінально інтерпретував легендарні сюжет і образ, водночас трансформуючи, видозмінюючи його бачення в літературі. Дон Жуан змінює аксіологічні домінанти своєї характеристики, і кожна культурно-історична епоха висуває своє тлумачення його поведінкового статусу. Якщо тлумачити співвідношення понять традиційного

сюжету й образу у тлумаченні дискурсу донжуанства, то перевагу надано функціонуванню в літературному полі образу Дона Жуана, який своїми трансформованими з часом характеристиками у різних творах є ширшим за традиційне сприйняття сюжету про героя-коханця.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В ДРАМІ «ЛЮДИНА І НАДЛЮДИНА» Б. ШОУ

Початок творчості Бернарда Шоу припав саме на час панування в театрі пустих, вульгарних п'єс. Він говорив про такий театр: «Але і тут, і там бачимо навмисну відсутність думки, яка опирається все на ту ж теорію, немовби публіці думка ні до чого, вона не хоче думати і взагалі не хоче від театру нічого, окрім розваги». «Навіть Шекспіра грали, витравивши з нього всяку думку», – говорить Б. Шоу [71, с. 126].

Виявом цих поглядів і стала драма «Людина і надлюдина», написана в 1901-1903 роки. Тому не випадково п'єса названа «комедія з філософією». Комедія тому, що в п'єсі представлена весела ситуація, де жінка переслідує чоловіка, нав'язуючи йому шлюб. Філософія полягала в тому, що сам Дон Жуан в цій п'єсі в першу чергу є носієм філософських поглядів. Про це Б. Шоу заявляє в передмові, «Що таке Дон Жуан? У вульгарному уявленні – розпусник, але Дон Жуан в філософському уявленні – це людина, яка чудово вміє розрізняти добро і зло».

Бернард Шоу поклав початок формуванню реалістичного інтелектуального театру в європейському сценічному мистецтві. П'єса Б.Шоу була відгуком на політичні події в країні. В кінці 1899 року в Англії спалахнула англо-бурська війна. Тому в ці роки (1901-1903 рр.) Б. Шоу думає написати серйозний твір, в якому відбилися б його погляди на життя: політичні, філософські, соціальні.

П'єса Б. Шоу була настільки шокуючою і парадоксальною, що навіть не знайшлося відразу видавця, який погодився б випустити цей твір.

Про свій інтелектуальний твір «Людина та надлюдина» (1901-1903), заснований на християнському розділі раю та пекла, Б. Шоу говорив: «Нині я урочисто визнаю, що робив всі ці розумні штучки зовсім не через невпинне марнотратство: я боровся з найбільш поганою з ходячих умовностей театральної критики того часу, впевненої у тому, що інтелектуальній серйозності на сцені нема місця, що театр – це вид поверхової розваги, що люди приходять туди вечорами для того, щоб їх заспокоювали після важкого робочого дня. Коротше кажучи, вважалось, що драматург – це людина, завдання якої виготовляти з дешевих емоцій шкідливі ласощі. Замість відповіді я виставив всі мої інтелектуальні товари на вітрині під вивіскою «Людина і надлюдина» [66, с. 39].

«Людина і надлюдина» – одна з кращих п'єс Шоу; більше того, це взагалі одна з кращих комедій ХХ ст. Перед нами яскравий зразок драматургії ідей. Художня сила п'єси визначається тим, що носії ідей автора – живо змальовані характери. Але їх змальовування позбавлене побутової правдоподібності, тому що, як завжди у Шоу, поведінка дійових осіб визначається складною діалектикою ідейного задуму драматурга.

Як і в інших п'єсах, де Шоу піклувався про театральність, в побудові фабули він застосував прийоми «добре зробленої п'єси» з її ефектною театральністю.

У п'єсі дві паралельні сюжетні лінії. Одну з них складає історія Теннера і Енн, іншу – історія Вайолет і Гектора. Перша характерна для жанру так званої високої комедії, бо суть конфлікту тут глибоко принципова, ідейна, тоді як лінія Вайолет і Гектора належить до водевільної традиції і має побутовий характер. Якщо в історії Теннера і Енн питання про взаємовідношення осіб протилежної статі розв'язується в загально-філософському плані, то в другій історії йдеться про практичне, житейське питання: Гектору потрібно, щоб

батько схвалив його шлюб з Вайолет і надав їм матеріальну підтримку – традиційний комедійний сюжет.

Шоу не зраджує своєму гумору і в цій п'єсі. Він створив цілий феєрверк парадоксів. Кожен із них – маленьке відкриття, яке перетворилося на цінний афоризм на сучасному етапі: «Стережіться тих, чий бог на небі!», «Життя рівняє людей. Смерть висуває кращих»; «Якщо відноситись до прислуги як до людини, то не слід її тримати»; «Родинне вогнище – в'язниця для дівчини і робочий дім для жінки» [69].

Морган вважає, що суть п'єси «Людина і надлюдина» така: ідеями добре грати, вони будять думку, така вправа корисна і може виправляти. Але треба завжди роздумувати про те, чи не приведе до якого-небудь виду анархії бажання покладатися тільки на розум. Таким чином, Морган вважає, що своїми художніми засобами Шоу показує, яким може бути згубне бажання покладатися на інтелект [85, с. 325].

Децо інший підхід висвітлений в роботі Н. Гріна: п'єса Шоу «Людина і надлюдина» знаходить інтелектуальну зарозумілість, яка завжди припускає розділення між робітником і людиною розумової праці [83, с. 33]. Це одна з найбільш сильно діючих і руйнівних п'єс Шоу, про яку дослідник, німецький соціаліст, писав, що в ній Шоу неодмінно приходиться до ідеї обожнювання героя [83, с. 34].

За свідченням Гріна, в самій формі п'єси намічається антиромантична тенденція. Любов розглядається як сліпа сила, що управляє героями, і автор іронічно вказує на відмінність між видимою індивідуальністю любовного відчуття і тим, що такі відчуття універсальні або безособові.

Термін «надлюдина» запозичений письменником у Ф. Ніцше. Німецький філософ називав надлюдиною особу, що стоїть над масою, відкидаючи традиційну мораль і силу, що застосовує, у разі потреби, для досягнення своїх цілей. Надлюдина Шоу теж відкидає буржуазну мораль і забобони, але

підкоряється не свавіллю індивідуалістичних прагнень, а законам і справедливості. Це не антисоціальна особа, як у Ніцше, а, навпаки, особа, яка найбільшою мірою розуміє потреби суспільства. Шоу вважає, що потрібно спрямувати розвиток людини так, щоб досягти гармонії фізичних і духовних здібностей індивіда.

При створенні своєї «комедії з філософією» Б. Шоу йде шляхом прямого, повного осучаснення даного традиційного матеріалу із зміною його темпорально-географічних (Англія поч. ХХ ст.), соціопобутових, національно-культурних характеристик, деміфологізацією основного сюжету твору, синхронізацією соціологічних параметрів образу Дон Жуана.

Відбиваючи процес зміни традиційних гендерних ролей, Б. Шоу змальовує Дон Жуана (Джона Теннера) як «об'єкт трагікомічного переслідування» з боку аристократки Енн Вайтфільд і жертву її матримоніальних прагнень. При цьому драматург розглядає свого героя в проекції ніцшеанської ідеї «надлюдини» (інтерлюдія «Дон Жуан у пеклі») і розвінчує демагогію і непослідовність Дон Жуана Новітньої доби.

Бернард Шоу у своїй комедії змінює ім'я героя, якого вже звать Джон Теннер. Він зовсім не прагне зваблювати жінок, а навпаки, намагається уникнути їхньої уваги. Предметом уваги стають погляди на життя героя, його філософія. Джон епатує суспільство: його книга «Словник революціонера. Кишеньковий довідник та короткий посібник» викликає не менший скандал, ніж пригоди його предків.

Енн – буржуазна пані, яка зайнята ловлею нареченого. Б. Шоу зобразив її дії як служіння життєвій силі, інстинкту продовження роду. Так, «жіночна жінка» типу Бланк або Клеопатри перетворилася тепер на своєрідне знаряддя прогресу.

Енн несхожа на сентиментальних героїнь вікторіанської драми. Твердо вирішивши, хто буде супутником її життя, вона без ускладнень добивається

з'єднання з ним. Повна протилежність «жіночної жінки», тобто типової героїні міщанських драм, Енн повна сміливості, вольового натиску. Вона може прикинутися слухняною дочкою, скромною співбесідницею старших, з щирою теплотою відноситися до закоханого в неї Октавіуса.

Шоу зробив Енн втіленням життєвої сили, в якій виявляється закон життя і розвитку, але, як це не дивно на перший погляд, Енн зовсім не еротична. Вона самостійна і розумна, і її розум не поступається, мабуть, розуму Теннера. Але головне в Енн – той внутрішній натиск, який примушує її добиватися уподобаного нею батька для своїх майбутніх дітей за будь-яку ціну, не нехтуючи ні брехнею, ні шантажем. З дивною життєвою хваткою вона управляє обставинами, легко і вільно в них орієнтуючись.

Головним героєм п'єси, що потрапляє в тенета енергійної спокусниці, стає молодий соціаліст Джон Теннер. У його історії Б. Шоу прагнув дати новий, парадоксальний варіант історії Дон Жуана. Шоу вирішив перетворити образ Дон Жуана на слугителя кохання та борця за справедливість, а заодно – із спокусника на жертву.

Шоу містифікував критиків, заявивши, ніби його п'єса – варіант сюжету про Дон Жуана. Насправді далі схожості імен – Джон Теннер і Жуан (по-іспанськи - Хуан) Теноріо – немає нічого загального між прославленим героєм іспанської легенди і персонажем п'єси Шоу.

Якщо не брати до уваги передмову, в якій Шоу стверджував, що представив в новому світлі знамениту легенду, то відразу виявиться, що змінено головний мотив цієї легенди – донжуанство.

Ніщо в п'єсі Шоу не дає підстав бачити в Теннері жінколюба і тим більше розпусника. Інша справа, що сам він надзвичайно привабливий для жінок.

Не дивлячись на англійське ім'я, це прямий літературний нащадок блискучого іспанця. Проте, якби родичі змогли зустрітися, вони навряд чи

визнали б один одного: парадоксаліст Шоу змінює не тільки ім'я Дон Жуана, але і зовнішність, характер, манеру поведінки. Його герой зовсім не прагне спокушати жінок, навпаки, намагається вислизнути від їх уваги. Шоу, творцю інтелектуальної драми, нецікаві пригоди Дон Жуана, предметом дослідження стають його погляди на життя, його філософія. Своїх попередників Шоу бачить в Тірсо де Моліні і Мольєрі, які вивели на сцену героїв-філософів; вся решта версій легенди представляється драматургу незначними (за винятком оперної, Моцарта, де «свобода в любові і моралі вишукано кепкує над рабським підкоренням і інтригує нас, привертає, спокушає»). Але часи змінилися, і скептицизм Дон Жуана, його виклик моралі суспільства і навіть самому творцю здаються застарілими. Сучасному Дон Жуану приходится змінюватися, щоб відповідати духу часу. Він захоплений соціальними проблемами і, продовжуючи сімейну традицію, по-своєму епатує суспільство. На жінок він дивиться з побоюванням, вбачаючи в них істот, цілком поглинених покладеною на них природою задачею продовження роду і здатних заради досягнення мети принести в жертву все, і тим більше, інтелектуальні і творчі пориви чоловіка, його свободу. Саме тому, на переконання героя Шоу, не чоловік, а жінка робить вибір, і лише одвічне людське лицемірство не дозволяє визнати цей факт відкрито. От чому в п'єсі Шоу донна Анна (Енн Уайтфілд) переслідує Дон Жуана, а він настільки поглинений своїми теоріями, що навіть не відразу розуміє її наміри.

Теннер – переконаний супротивник всіх інститутів буржуазного суспільства. Якщо він і захоплюється, то не жінками, а ідеями. Дон Жуаном його можна рахувати тільки в тому випадку, якщо визнати, що існує духовне донжуанство, що полягає в здатності захоплюватися новими ідеями. Такі люди є, Шоу і сам був людиною такого складу. Певна автобіографічність образу полягає в тому, що як автор, так і його герой довго прагнули зберегти свободу від особистих уз, цілком присвячуючи себе боротьбі за передові ідеї.

Хоча драматург називає свого героя революціонером, Теннер зовсім не людина дії. Він люто викриває брехливість буржуазних установок і моралі. Але він не знаходить здатності запроваджувати свої ідеї в життя. Більше того, в питанні, що має першочергове значення для всього його особистого життя, він виявляється пасивним і нездатним чинити опір.

Тут треба сказати про одну особливість образу, створеного Шоу. Драматург зобразив Теннера великим насмішником; але не можна не помітити, що Теннер сам часом виявляється фігурою, що викликає сміх. Мріючи про надлюдину і в чомусь дійсно підносячись над оточуючими, Теннер разом з тим зовсім не герой-резонер, в життєвому відношенні він виявляється часом простодушним. Комізм положення Теннера якнайбільше виявляється в тому, що насмішник, людина сміливої думки, Теннер пасує перед Енн і поводить як кролик перед удавом, не в силах опиратися натиску і чарівності закоханої в нього жінки.

Джон Теннер – революціонер, руйнівник існуючих засад. Існує декілька точок зору на проблему вираження поглядів Шоу через Теннера. Згідно Гріну, проблема з п'єсою «Людина і надлюдина» полягає в тому, що немає достатньої відмінності між Шоу і його персонажами: Шоу – це Теннер і Дон Жуан. Звичайно, Теннер з його імпульсивністю, його силою волі, сказаною енергією, – це не просто дублер Шоу.

Шоу не забуває і про статую командора, знову ламаючи канон, що встояв: батько Енн благопристойно помер своєю смертю і призначив опікуном дочки Джона. З обговорення цієї події і починається п'єса. Аж до кінця другої дії в ній не відбувається ніяких подій: друзі і родичі Енн вирішують сімейні справи, сперечаються про соціальні і етичні проблеми, з'ясовують відносини. Герой переконаний, що Енн вибрала в якості «жертви» закоханого в неї Октавіуса, і впадає в панічний стан, коли йому роз'яснюють, хто вибраний нею насправді. Цю послугу Джону надає його власний шофер Генрі Стрейкер, який

безперечно веде свій родовід від Лепорелло і в чомусь дуже на нього схожий, якщо тільки можна уявити Лепорелло в автомобільних окулярах, одягненого в шкіряне пальто і з технічною освітою.

Нещасний герой, розуміючи, що боротися з чарами Енн він не в змозі, бачить тільки один вихід з ситуації – втеча. Разом з вірним Генрі він відправляється якнайдалі від Енн і, звичайно, опиняється в Іспанії. Там, в горах Сьєрра-Невади, він бачить дивний сон, що оповідає про долю Дон Жуана після зустрічі із статуєю командора. Ця досить велика за об'ємом інтермедія, відома зараз під назвою «Дон Жуан в пеклі». Пекло, в представленні Шоу, те місце, де вдаються до пошуків розваг і насолоди, нескінченно говорять про красу, гармонію і любов, і тому інтелектуал Дон Жуан відчуває там невимовну нудьгу. Його призначення – рай, в якому зібралися люди, схильні до творчої діяльності і роздумів, що і констатує з деякою гіркотою Диявол (йому шкода втрачати такого знаменитого постояльця).

Фінал комедії вирішений наперед: Енн наздоганяє свого Дон Жуана і в Іспанії, і тому не залишається нічого іншого, як дати згоду на шлюб.

Шоу в «Присвятому посланні» ясно говорить про свою симпатію до людей типу Теннера – вони кидають виклик чесноті, відкидають мораль, вони наділені мужністю, яка, за Ніцше, «вбиває співчуття» і «завжди смертельна» [66, с. 287].

Цю симпатію Шоу показує вже через опис свого головного героя, красивого гордовитою красою. Теннер «швидше Юпітер, ніж Аполлон», він «незвичайно красномовний», і «весь його настрій – це різні фази схвильованості».

Міркування Теннера про призначення художника дуже нагадують погляди Ніцше. Справжній художник, згідно Теннеру, повинен поставити себе за межами людського товариства, використовуючи їх в цілях своєї творчості, і, якщо знадобиться, приносячи їх в жертву. Він повинен прагнути до своєї

мети (до втілення якогось абстрактного ідеалу жінки) хоча б ціною смерті всього людства. Шоу тут говорить про вічний конфлікт між художником і жінкою-матір'ю. Як і Ніцше, Теннер стверджує, що всі пристрасті, хоч би і неприборкані, благо, якщо вони підлеглі духовній пристрасті. Ця пристрасть розуміється не як віра в Бога, а як сила, покликана зруйнувати все те, на чому засновано суспільство: релігію, мораль, державу, сім'ю. Теннер говорить про себе, що його душа народилася з цієї пристрасті і ця пристрасть спрямувала в єдине русло всі його руйнівні здібності.

Щоб підкреслити погляди Теннера, Шоу вводить в п'єсу Енн, дівчину, яку сам Шоу характеризує як втілення життєвої сили. Енн розумна, спокійна, тоді як Теннер нерозсудливий, стрімкий. Але якраз безрозсудність Теннера і здатна надихати, вести, неважливо до якої мети. Нам представляється, що для Шоу найбільш значущими є не слова Енн щодо презирства Теннера до людей, релігії, неможливості побудувати життя на запереченні, а міркування Теннера про призначення художника. Словами Енн Шоу як би відтіняє пишність Теннера в його пориві. Цей метод можна назвати методом зіставлення.

У 3-ій дії п'єси Шоу виходить за межі добра і зла. Вона починається з появи Мендоси, колишнього офіціанта з Англії, бідняка, соціал-демократа, ватажка бандитів, який переховується в Іспанії в горах Сьєрра-Невади, куди потрапляє Теннер, тікаючи від переслідувань Енн. Образ Мендоси виходить за рамки стереотипного зображення запеклого, озлобленого, жалюгідного, смішного, що прагне до дрібної наживи, єврея, що існувало в англійській драмі аж до початку ХХ ст.: «В його погляді і посмішці немає нічого шахрайського; у нього гучний голос і меткий розум; і він здається самим сильним з усієї компанії». Шоу в ремарці «штучно підкреслив» зовнішню схожість Мендоси з Мефістофелем («високий кремезний чоловік з характерним гачкуватим носом, чорним блискучим волоссям, гострою борідкою, закрученими догори вусами»). Такий образ, як пояснює Шоу, навіяла сама природа. Мендоса –

гідний опонент Теннеру, його «дивна копія». Будучи епізодичним персонажем, Мендоса відтіняє і доповнює риси головного героя. Як і Теннер, Мендоса захоплений політикою, володіє даром оратора, виступає проти усталених політичних і громадських порядків. Але, на відміну від Теннера, він вірить у романтичне кохання. Теннер же, як він сам стверджує, «застрахований від любові».

Якщо порівнювати жіночі персонажі з традиційної легенди і з п'єси Шоу, то бачимо, що Донна Анна і Енн переслідують чоловіків для продовження роду і створення надлюдини. Теннер і Дон Жуан вивчають жінок, проникають в їх таємниці, щоб розбудити в собі творчу енергію. «Людство не знає боротьби більш підступної і жорстокої, ніж боротьба чоловіка-художника з жінкою-матір'ю», – стверджує Теннер. Будь-який з цих шляхів веде до щастя, яке полягає не в задоволенні особистих задовольень, а в роботі заради чогось вищого: «Ось справжня радість життя – віддати себе цілі, грандіозність якої ти усвідомлюєш; витратити всі сили перш, ніж тебе викинуть на смітник; стати однією з рушійних сил природи, а не боягузливим і егоїстичним клубком хвороб і невдач, скривдженим за мир на те, що він мало дбав про твоє щастя» [70, Т.3, с. 232].

Бернард Шоу всіх своїх героїв поміщає в пекло, де досить приємно знаходитися: вічна насолода мистецтвом, вічні розмови про любов, красу. Тут панує свобода і кожний виглядає самим собою. Проте, Дон Жуан нещасливий в пеклі, він заперечує поклоніння любові, красі – знову ж таки бачимо мотив незадоволеності існуючим станом речей, виклик дійсності.

Заслуговує уваги діалог між Дияволом і Дон Жуаном. Деякі літературознавці вважають, що, з одного боку, видна явна суперечність між ними («суперечність між життєзаперечуючою і життєстверджуючою позиціями»). Диявол заперечує роль розуму в житті людини, кажучи, що люди люблять смерть, вона розвиває їх уяву. Дон Жуан стверджує, що незабаром

люди стануть вбивати один одного за велику всесвітню ідею знищення рабства. В цьому епізоді можна прослідкувати художній метод Шоу: він не протиставляє один одному рай і пекло. Вони взаємодоповнюються. В цьому теж можна побачити розрив з традицією.

Через статую Командора Шоу говорить про те, що «межа між Пеклом і Раєм є всього лише різниця поглядів на речі». Диявол сперечається з Дон Жуаном просто ради суперечки, його слова на захист інстинкту смерті як би врівноважують прославляння Дон Жуаном Сили Життя. Сон необхідний для того, щоб персонаж звільнився від звичних меж і відчув себе в ідеальному стані. Згідно однієї з наведених точок зору, Шоу стоїть на одній позиції з Дон Жуаном, спростовувавши твердження Диявола про любов людини до смерті. Проте, це здається сумнівним. Якщо людина буде поглинена Надлюдиною, більш того, якщо вона повинна прагнути бути стертою силою необхідності, то як цю позицію можна назвати життєстверджуючою? Схоже, що лише зовні суперечка ведеться проти «усюдисущого Ніщо», по своїй суті ці дві позиції сходяться десь в глибині і не спростовують, а захищають це «усюдисуще Ніщо». Для Дон Жуана, наприклад, плоть і кров є ніщо інше, як «дві обридлі банальності».

Рай привертає Дон Жуана набагато більше, ніж Пекло, тому що там панує споглядальність і Сила Життя, на відміну від Пекла, де просто приємно знаходитися: в той час, як світ – це велика сцена, рай знаходиться за кулісами цієї сцени; там живуть і працюють. В Пеклі панують відчуття – мрійливість, ніжність, романтизм, сентиментальність; від цих відчуттів Дон Жуан прагне піти якнайдалі, до Рай, де все є підлеглим строгій регламентації.

Життя, що розуміється Дон Жуаном в іншому значенні в порівнянні із звичним життям, є силою, за допомогою якої ми набуваємо здатність споглядати речі. Тобто життя в тому значенні, як розуміє його Дон Жуан (і, ймовірно, сам Б. Шоу), принципово відрізняється від звичного поняття життя.

Це пояснюється Дон Жуаном в п'єсі: там, в Раю, зневажають мистецтво, красу, любов, жінки майже нічим не відрізняються від чоловіків, немає жодної красивої жінки. Рай, таким чином, знаходиться за межами людських можливостей.

Можна припустити, що ця Сила Життя, якій поклоняється Дон Жуан, діє на противагу всьому, що складає сутність життя людини на землі, ворожа до краси, індивідуальних відмінностей, мистецтва (в Раю мистецтва взагалі немає, воно вважається там зайвим, непотрібним).

Сила Життя діє примусово, незважаючи ні на чиї відчуття і бажання. Оскільки сам Шоу говорить про її ворожість Богу і всім релігіям, що дотепер існували, вона не може бути порівняна з Богом. Людина – не мета, а лише знаряддя Сили Життя; виконуючи її волю, вона втрачає свою особистість та індивідуальність і повинна загинути. Вона використовує людину для створення чогось нового, наприклад, Надлюдини.

Може виникнути питання: якщо ця Сила Життя діє незалежно від волі і свідомості людини, то навіщо Шоу підкреслює необхідність свідомого продовження життя людиною і злиття її з силою Життя? (розвиток цієї думки Шоу можна побачити в його п'єсі «Назад до Мафусаїлу»). Навіщо продовжувати життя ради зречення від свого людського єства?

Е. Бентлі відповідає на подібне питання таким чином: Шоу не запропонував ніякого виходу, він просто переклав всю відповідальність на Джона Теннера [11, с. 283].

Через Дон Жуана Б.Шоу виказує також ідею про розуміння світової волі. Щоб запровадити цю волю в життя, людина повинна стати не героєм, а філософом. Дон Жуан говорить, що він оспівує не героя, а філософа, який в спогляданні шукає засіб розкриття сокровенної волі світу, у винаході – засіб виконання цієї волі і у дії – спосіб провести волю в життя цим розкритим засобом. Знаходитися в Раю – це значить бути біля штурвалу, тобто філософ

зобов'язаний вести. В роботі М. Моргана міститься думка, що Теннера, самого войовничого зі всіх своїх персонажів, Шоу зображає як боксера, що веде бій з тінню, нездатного відрізнити добро від зла, що витрачає енергію в самозасліпленні.

Сон закінчується символічно, представляючи сучасний стан Теннера: Дон Жуан йде шукати рай, Анна йде за ним в пошуку батька для надлюдини так само, як Енн женеться за Теннером в Іспанію. Теннер знайде свій рай, одружившись на Енн. Парадоксальне загострення ситуацій відкриває їх несподіваний сенс, допомагає розібратися в складних взаєминах людей і руху ідей. Дія четвертого акту, що відбувається на іспанській віллі, стає відправною точкою еволюції Теннера.

Таким чином, складно сказати, на чій саме стороні автор в даній п'єсі, кого саме з своїх персонажів він найбільш підтримує. Через Теннера, Дон Жуана і Диявола Шоу виказує думки, близькі його світосприйманню. Теннер – це іконоборець, руйнівник засад, і Шоу, звичайно, симпатизує йому в його пориві заперечення норм. Дон Жуан – це Теннер уві сні, тобто, Теннер, що звільнився від звичних рамок, і тут він виглядає більш філософом. Можливо, це ідеалізований Теннер. І Диявол – це ззовні опонент Дон Жуана і, нібито, опонент Шоу, але суть висловів Диявола в цілому близька поглядам самого Шоу.

Деякі зарубіжні критики вважають, що в цій п'єсі Шоу зобразив жінку (Енн) уособленням Волі, а чоловіка (Теннера) уособленням Розуму. Але це твердження є спірним. Силу Життя, яка і є сліпа несвідома Воля, обожнює Дон Жуан (Теннер), а не Енн. Він визнає здатність цієї волі коли-небудь створити «ідеального індивідуума, який буде всемогутній, всезнаючий і самосвідомий: одним словом, це буде божество». Отже, головний герой в двох особах є не стільки знаряддям Розуму, скільки виконує веління несвідомої Волі, діючої методом проб і помилок. Цю думку підтверджує Н. Грін: Шоу вірить в світову

волю і в ідеї Теннера. Дискусія в Пеклі дає уявлення про вищу точку напруження драматичної риторики Шоу.

Цікавим є факт, який прискорює втечу Дон Жуана з Пекла: Диявол повторює думку про постійне сходження людини вгору по трупах померлих, і в циклі історії людина схиляється до самих низових і руйнівних форм поведінки. «Суєта суєт» з Еклезіаста, слова, які повторює Диявол, дратують Дон Жуана, здаються йому песимістичними, і на противагу Дияволу з його точкою зору на життя, Дон Жуан прагне присвятити себе служінню Життю і його еволюційним можливостям.

Проте, в п'єсі не міститься натяку на те, яким саме шляхом він збирається служити Силі Життя і саме життя в Раю не описане детально.

У п'єсі розроблена ідеалістична філософія «Життєвої Сили». Б. Шоу вважав, що в світі діє якась Життєва Сила, що виявляється в біологічній еволюції.

Несправедливі порядки в суспільстві Б. Шоу пояснював тим, що біологічний розвиток людей «не пристосований до справедливого соціального ладу за самою своєю природою». Люди, які будуть втіленням гуманності і справедливості, знаходяться на вищому щаблі біологічної еволюції, до якої природа ще не дійшла.

Знаряддям діючої Життєвої Сили стає для Шоу жінка, з її здатністю до дітородіння. «Ми уявляємо, що дівчина повинна нерухомо чекати, поки їй не зроблять пропозицію шлюбу. Она довго чекає, як павук чекає муху» [70, Т.2, с. 365].

«У поєдинку статей – стверджує Шоу, – чоловік не є переможцем», а історія Дон Жуана лише одна з тих казок, які придумали чоловіки, щоб відстояти свій авторитет. Б. Шоу точно виражає свої погляди на сучасні відносини між чоловіками і жінками: «чоловік вже не виходить переможцем з

дуелі зі слабкою статтю. Та й не відомо, чи вдавалося це йому коли-небудь» [70, Т.2, с. 361].

Здійснимо аналіз представлених персонажів та їх значення у розкритті теми твору. Явно, персонаж на ім'я Дон Хуан Теноріо з'являється в інтермедії III акту. Цей персонаж є абсолютно персонажем, що представляє Дон Жуана. Ця інтермедія з'являється, коли головний герой Джон Теннер висипається. У нього є мрія. У своєму сні Джон Теннер визнає себе іспанською знатною людиною на ім'я Дон Хуан Теноріо. Дон Хуан Теноріо у послідовності снів представляє головного героя Джона Теннера. Письменник вважає, що обидва герої, Джон Теннер і Дон Хуан Теноріо, є зображеннями Дон Жуана. Обидва вони поділяють розділ, розкриваючи ідею Супермена як уявлення Дон Жуана. Ці два персонажі мають деякі характеристики, пов'язані з Дон Жуаном у попередніх версіях. Перш ніж приступити до дискусії про їх значення у розкритті ідеї Супермена, спочатку слід обговорити, хто такі Джон Теннер і Дон Хуан Теноріо. Символи будуть визначені наступним чином. Персонажі, що представляють Дон Жуана 1. Джон Теннер (Джек). Сама вистава – це історія про Дон Жуана. Головним героєм Джоном Теннером є зображення драматурга персонажа Дон Жуана. Назва «Джон Теннер» взято від «Дон Хуан Теноріо», попереднього персонажа з історії про Дон Жуана. Драматург робить адаптацію до персонажа, змінюючи ім'я на «Джон Теннер», що звучить по-англійськи. У середині історії про людину та супермена Джон Теннер описується як наступник дона Хуана Теноріо, середньовічного дворянина Іспанії. Перші специфічні характеристики Джона Теннера, який представляє Дон Жуана в «Людині та надлюдині», переслідується жінкою, а не тим, хто переслідує себе. Характеристика Джона Теннера руйнує репутацію загальних характеристик Дон Жуана. Характеристика Дон Жуана в драмі «Людина і надлюдина» не включає його «сторону коханця жінок». Очевидно, у своїй передмові Джордж Бернард Шоу заявляє, що п'єса – це нова історія про Дон

Жуана, але Дон Хуан Теноріо в «Людина і надлюдина» не схожий на інші характеристики Дон Жуана в попередніх версіях. І ось ваш Дон Жуан народився як сценічна проекція трагікомічної любовної погоні за чоловіком з боку жінки; а мій Дон Жуан – це кар’єр замість мисливця. І все-таки він справжній дон Хуан, з відчуттям реальності, що перешкоджає умовам, до останнього кидаючи виклик долі, яка остаточно наздогнала його. Потреба жінки в ньому, щоб він міг виконувати найважливішу роботу Природи, не перемагає його, поки його опір не збирає її енергію до кульмінаційного моменту, коли вона наважується відкинути свої звичні експлуатації звичних ласкавих і слухняних поз, і стверджувати його за природним правом з метою, яка набагато перевищує їх смертні особисті цілі. Джон Теннер – головний персонаж історії. Він відіграє важливу роль в історії. Він завжди втручається в кожен подій історії. Навіть, Теннер робить домінуючі ідеї та пропозиції з усіх проблем, що виникали під час діалогів. Його дія також впливає на інших персонажів. Як заявили Робергер та Вудс, головним героєм є той, для кого мають значення всі події в історії.

Характеристику Джона Тенера, якого зазвичай називають «Джек», можна знайти у сценічному напрямку. На думку Беранже в «Розумінні п’єс», сценічна режисура надає персонажу значні характеристики. Зі сценічного напрямку чітко видно характеристики, які робить драматург. Джон Теннер має певні характеристики, які є цікавими та надзвичайними. Його характеристики свідчать про його міцне існування. Він впливає на інші елементи історії, тому що його описують як мегаломана, людину, яка одержима прагненням до влади. Він сприйнятливий чоловік. На нього легко щось впливає. Після смерті пана Уайтфілда, згідно з його останньою волею, двох осіб призначено опікунами Ен Уайтфілд. Це Робук Рамсен та Джон Теннер. Теннер вказує на помилку. Він здогадується, що його призначення Опікуном Енн – змова. Потім він висловлює рішучий протест Робуку Рамсену та Октавію Робінзону. Джон

Теннер стверджує, що Енн має приховану мету за призначенням її опікуном. Джон Теннер також стверджує, що Енн сама виконує заповіт. На його думку, Енн також контролює людей навколо себе, роблячи вигляд, що відстає від останньої волі батька. І Джон Теннер, і Робук Рамсен є об'єктом одержимості Енн. Призначення Джона Теннера опікуном Енн – це пастка. Джон Теннер порівнює Енн з котом, який має своїх опікунів, як двох мишей.

Таким чином, Б. Шоу будує п'єсу на конфлікті між розумом, який вимагає ідеальних суспільних відносин, і самою природою.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Елементи традиції Г. Ібсена зазнали у драматургії Дж.Б. Шоу ряд функціональних трансформацій. Дискусія вийшла за межі останніх десяти хвилин п'єси і остаточно асимілювалася з дією. Нова драматургічна форма стала художньою реалізацією тенденцій, що намітилися в ранніх п'єсах Шоу. Вже перші п'єси, що входять в цикл «П'єси неприємні», містять перші проби дискусійної суперечки. Але сюжетотворчим елементом дискусія стає лише в п'єсах середнього періоду творчості Шоу: експериментуючи в області драматургічної техніки, він вводить елементи дискусії в структуру п'єс «Кандіда», «Людина і надлюдина». У п'єсі «Кандіда» вперше використовується новий драматургічний прийом, запропонований Ібсеном, – дискусія. Потім в п'єсах «Майор Барбара», «Вступ до шлюбу», «Нерівний шлюб», «Будинок, де розбиваються серця» дискусія стає власне сюжетом драми, зводячи до мінімуму кількість зовнішніх подій.

У п'єсі «Людина і надлюдина» співіснує реалістичне і фантастичне. Комедійна подієва колізія становить основу фантастичної ситуації.

Включення елементів фантастики, раніше не властивих «драмі ідей», наближає твір до жанру «драма інтелектуальної фантазії», що характеризує пізній період творчості Шоу.

«Людина і надлюдина» відноситься до п'єс з елементами дискусії, в той час як інтермедія «Дон Жуан у пеклі», що розглядається як внутрішня п'єса щодо «п'єси-рамки», повністю представляє собою дискусію. Обрана Шоу в третьому акті форма дозволяє створити звичний образ іспанського героя-коханця «в філософському сенсі», служить ілюстрацією філософських, релігійних поглядів Шоу і демонструє динаміку його художніх пошуків в перше десятиліття ХХ ст.

Дискусія в п'єсі «Людина і надлюдина» зачіпає такі теми, як роль жінки в процесі еволюції і взаємовідносини статей в рамках розробленої Шоу теорії творчої еволюції. Любов і шлюб також стають предметом дискусії. Однак орієнтація на одну основну тему не заважає Шоу вибудовувати дискусію навколо таких проблем, як відносини церкви і держави, військових і цивільних органів влади, соціальні умовності, батьки і діти, роль літератури в суспільстві. Дискусії завжди націлені на активізацію думки глядача, на перетворення його з пасивного спостерігача в активного інтелектуального учасника, що є однією з характеристик експериментальної драми Шоу і всієї «нової драми». Напружені дискусії допомагають автору уточнити позиції представників різних соціальних груп, психологічні настрої епохи. Дійові особи розкриваються, розвиваються і ускладнюються в процесі розвитку дискусії.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Літературний феномен Дон Жуана є явищем складним і багатограним і функціонує у кількох художніх парадигмах: на рівні просторової структури – як традиційний сюжет, мотив, тема; залежно від ступеня універсалізації домінантних властивостей як традиційний образ, тип, архетип і трансформується у знакові коди різних рівнів (загальне поняття, символ, емблема).

На рівні буденної свідомості образ Дон Жуана стереотипізується як «вульгарний символ», у філософському розумінні закарбована у цьому образі «ересь плоті» є історично конкретною і психологічно індивідуалізованою формою вияву світоглядної непокори і суспільного нігілізму.

У процесі історичної еволюції даної естетичної сутності виділяються два основні етапи – традиція феодальної доби (XVII-XVIII ст.) і традиція Нового часу (XIX-XX ст.). Процеси оновлення семантико-сміслових і жанрово-естетичних домінант матеріалів про Дон Жуана найбільш інтенсивно відбуваються на другому етапі:

а) виникають явища просторово-структурної трансформації власне сюжету про Дон Жуана з виходом за межі драматичного способу оформлення даного традиційного матеріалу і формуванням епічної, ліричної, ліро-епічної, ліро-епіко-драматичної традиції цієї світової теми;

б) відбувається процес оновлення образу легендарного перелюбника (зміна середньовічного «міфу» про Дон Жуана романтичним і модерністським, формування культурно-історичної концепції, концепції «героя часу»).

У процесі еволюції відбувається кардинальне оновлення комплексу ментально-психологічних, морально-поведінкових, аксіологічних домінант

Дон Жуана (естетизація, інтелектуалізація, втрата активного (агресивного) характеру, інверсія узвичаєних гендерних ролей, поява нових екзистенційних альтернатив), а також загальна гуманізація змісту даного традиційного образу.

При створенні своєї «комедії з філософією» Б. Шоу йде шляхом прямого, повного осучаснення даного традиційного матеріалу із зміною його темпорально-географічних (Англія поч. ХХ ст.), соціопобутових, національно-культурних характеристик, деміфологізацією основного сюжету твору, синхронізацією соціологічних параметрів образу Дон Жуана.

Бернард Шоу у своїй комедії «Людина та надлюдина» змінює ім'я героя, якого вже звать Джон Теннер. Він зовсім не прагне зваблювати жінок, а навпаки, намагається уникнути їхньої уваги. Предметом уваги стають погляди на життя героя, його філософія. Джон епатує суспільство: його книга «Словник революціонера. Кишеньковий довідник та короткий посібник» викликає не менший скандал, ніж пригоди його предків.

Відбиваючи процес зміни традиційних гендерних ролей, Б. Шоу змальовує Дон Жуана (Джека Теннера) як «об'єкт трагікомічного переслідування» з боку аристократки Енн Вайтфільд і жертву її матримоніальних прагнень. При цьому драматург розглядає свого героя в проекції ніцшеанської ідеї «надлюдини» (інтерлюдія «Дон Жуан у пеклі») і розвінчує демагогію і непослідовність Дон Жуана Новітньої доби.

Таким чином, існування донжуанівської традиції, кількавіковий шлях перевтілень і видозмін, який пройшов ренесансний герой, спричинилися до появи у цьому образі таких рис і властивостей, що невізнавано відрізняють його новіші модифікації від первинних зразків. Незважаючи на це, літературна донжуаніана залишається безцінним культурним набутком людства і є важливою сферою для подальшого розвитку міжнародних літературних взаємин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Дон Жуан у світовому контексті. К.: Факт, 2002. 448 с.
2. Алексеев М.П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 158.
3. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М.: Высшая школа, 1985. 431 с.
4. Аникст А.А. Послесловие к пьесе «Человек и сверхчеловек» Шоу: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://noblit.ru/node/1158>
5. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. 312 с.
6. Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Сочинения. В 2-х томах. Т.2. М.: 1990. С. 6-22.
7. Бабанов И. Апология Дон Жуана. // Звезда. 1996. №10. С. 25-36.
8. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. – К., 1963. – 224 с.
9. Балашов П.С. Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Художественная литература, 1982. 326 с.
10. Багно В.Е. Дон Жуан: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/bagno-don-zhuan.htm>
11. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 368 с.
12. Бордонов Ж. Мольер. М.: Художественная литература, 1983. 456 с.
13. Булгаков М.А. Жизнь господина де Мольера. М.: Молодая гвардия, 1991. 224 с.
14. Галич О. Теорія літератури. К.: Либідь, 2001. 488 с.
15. Гиленсон Б.А.: История зарубежной литературы конца XIX - начала XX века. Великобритания. Бернард Шоу: «интеллектуальный театр»: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/gilenson-izl-xix-xx-vek/glava-xvi-bernard-shou.htm>
16. Городецкий Б.П. Драматургия Пушкина. М.-Л.: 1973. 567 с.

- 17.Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 4-16.
- 18.Гражданская З. Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества. М.: Просвещение, 1979. 175 с.
- 19.Гумилев Н. Дон-Жуан в Египте // Сб. «Чужое небо». М.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
- 20.Делич И. Николай Гумилёв // История русской литературы: XX век: Серебряный. М.: Прогресс; Литера, 1995. 704 с. – С. 480-496.
- 21.Дубашинский И.А. Поэма Байрона «Дон Жуан». М.: Высш. шк., 1976. 112 с.
- 22.Елистратова А.А. Байрон. М.: 1976. 234 с.
- 23.Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и запад. Л.: «Наука», 1979.
- 24.Івашина Т І. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII – XX ст.: Автореф. дис. канд. філ. наук: Тернопіль, 2002. 18 с.
- 25.История русской литературы XIX века. Часть 1, 1795-1830. Под ред. Коровина В.И. М.: Наука: Флинта, 2005. 380 с.
- 26.Кагарлицкий Ю.И. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М.: Искусство, 1987. 350 с.
- 27.Кагарлицкий Ю.И. Театр. Шоу // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8/ АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1994. С. 387-392.
- 28.Карамаш С. Цілитель і меценат у особі Дон Жуана // Україна історична. Київ, 2001. №14–15. С.54-60.
- 29.Келли Джемс. Испанская литература. М.: Госиздат, 1923. 342 с.
- 30.Костин В. Что такое художественный образ. М.: Советский художник, 1962. 66 с..

31. Кулагина А.А. Лирическое «я» в драматургии Н.С. Гумилева (на примере пьесы «Дон Жуан в Египте») // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2011. № 2. С. 37-44.
32. Кьеркегор С. Дневник обольстителя. М.: Азбука классики, 2008. 240 с.
33. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: 2001.
34. Література Англії ХХ століття. За ред. К.О. Шахової. К.: Либідь, 1993. 400 с.
35. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВІД «Академія», 1997. 762 с.
36. Луков Вл. А. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков./ Луков Вл. А., Черноземова Е.Н. М.: Наука, 2004.
37. Масевський А.П. Інтерпретація світового образу Дон Жуана у романі Валерія Шевчука «Срібне молоко» // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2004. Вип. 16. С. 65-67.
38. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. 136 с.
39. Мериме П. Избранные сочинения: В 2-х т. Т. 2. С. 601 – 621.
40. Меркулова М.Г. Ретроспекция в английской «новой драме» конца XIX-начала XX века: истоки и функционирование. М.: Прометей, 2005. 184 с.
41. Молина Т. Севильский озорник, или Каменный гость / Испанский театр. М.: Худ. лит., 1969. 168 с.
42. Мольер Ж.-Б. Пьесы. М.: АСТ, 2008. 448 с.
43. Муравьёва Н.И., Тураев С.В. Западноевропейская литература: Шекспир, Мольер, Гёте, Байрон, Бальзак. М.: 1953. 234 с.
44. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі / Дон Жуан у світовому контексті: К.: Факт, 2002. 345 с.

45. Ніколенко О.М. Бароко, класицизм, просвітництво. Література XVII–XVIII століть. Харків: Веста: Ранок, 2003. 234 с.
46. Нюрнберг М. Вольфганг-Амадей Моцарт. Л.: 1957. 103 с.
47. Нямцу А. Образ Дон Жуана у світовій літературі: морально-психологічні антиномії поведінкового та аксіологічного комплексів // Літературознавча компаративістика. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. 331 с.
48. Образцова А.Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX-XX веков. М.: Наука, 1974. 392 с.
49. Образцова А.Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М.: Наука, 1965. 315 с.
50. Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже 19-20 веков. М.: Наука, 1984. 333 с.
51. Плавский З.И. Испанская литература XVII- середины XIX веков. М.: Высшая школа, 1978. 286 с.
52. Погребная А.В. Типология интерпретаций Дон Жуана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 9. Ч. 1. С. 41-45.
53. Пронкевич О. Дон Хуан крізь призму національного міфу // Слово і час. 2003. №4. С. 56 – 62.
54. Ромм А.С. Шоу - теоретик. Л.: Изд. ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1972. 148 с.
55. Сальникова Е.В. Оскар Уайльд и Джордж Бернард Шоу // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв.: Очерки. М: РТГУ, 2001. С. 373–379.
56. Тацій Т.П., Турянська І. М. Тракткування образу Дон Жуана в історичній легенді та французькій («Дон Жуан, або Кам'яний гість» Мольєра), англійській («Дон Жуан» Байрона) і українській літературах («Кам'яний

- господар» Лесі Українки) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2003. №5 (227). С. 45–48.
- 57.Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум. М.: 2004. 468 с.
- 58.Томашевский Б. В. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. [Вып.] 1. С. 115-133: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/vr1/vr12115-.htm>
- 59.Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. К., 1975–1979.
- 60.Фриш М. Дон Жуан, или Любовь к геометрии. Москва, 1967. 223 с.
- 61.Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398с.
- 62.Хихловская Я.В. Имя Дон-Жуана как тип, тема, символ, архетип (миф) (совокупность интерпретаций мифологемы Дон-Жуан как самоорганизующаяся система) // Организация и самоорганизация текста. СПб.; Ставрополь, 1996. Вып. 1. С. 28-45.
- 63.Цвейг С. Фридрих Ницше. Дон Жуан познания // Цвейг С. Собр. соч. в 12-ти т. Т. 10. Л.: 1962. 223 с.
- 64.Цыбин В. Н.С. Гумилёв // Литературная Россия. 1988. № 24. С. 5-23.
- 65.Шалагінов Б. Зарубіжна література від античності до початку ХІХ сторіччя. Історико-естетичний нарис. К.: Академія, 2004. 282 с.
- 66.Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма: Сборник. М.: Радуга, 1989. 496 с.
- 67.Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма // Шоу Б. О драме и театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 39-93.
- 68.Шоу Б. Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена // Писатели Англии о литературе ХІХ-ХХ вв.: Сборник статей. М.: Прогресс, 1981. 412 с.

69. Шоу Б. О драме и театре: Статьи, речи, выступления. Пер. с англ. Е. Корнилова. М.: Художественная литература, 2000. 496 с.
70. Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Л.: Искусство, 1978-1981.
71. Шоу Дж. Б. Пьесы. Статьи о театре. Автобиографические заметки. Литературные портреты. Новеллы. М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2004. 1085 с.
72. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. Учебное пособие. М.: Флинта; Наука, 2001. 111 с.
73. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. М.: Прогресс / Универс, 1994. 230 с.
74. Adams E.B. Bernard Shaw and the Aesthetes. Ohio State University Press, 1971. 193p.
75. Baker S. E. Bernard Shaw's remarkable religion: a faith that fits the facts. University Press of Florida, 2002. 263 p.
76. Booth M. Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre. Manchester: M. University Press, 1980. 231p.
77. Dukore B. Bernard Shaw, playwright: aspects of Shavian drama. University of Missouri Press, 1973. 311p.
78. Dukore B. Shaw's Theatre. University Press of Florida, 2000. 288p.
79. Evans J. The Politics and Plays of Bernard Shaw. McFarland, 2003. 215p.
80. Evans T.F. George Bernard Shaw: the Critical Heritage. Routledge, 1997. 440p.
81. Innes C.D. Modern British Drama: The Twentieth Century. Cambridge University Press, 2002. 604p.
82. Gibbs A. A Bernard Shaw Chronology. Basingstoke: Palgrave, 2001. 435p.
83. Grene N. On Ideology in Man and Superman / Bloom H. George Bernard Shaw. Infobase Publishing, 1999. P.32-34.

84. McDonald J. Shaw and the Court Theatre/ Innes C.D. The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. Cambridge University Press, 1998. P.103-124.
85. Morgan M. The Shavian Playground. London: Methuen, 1972. 366p.