

**МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР**  
**МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА**  
**И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ**  
**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ**  
**ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА**

---

На правах рукописи

**ШАЙТАНОВ**  
Игорь Олегович

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ БЕРНАРДА ШОУ**

(К вопросу об эволюции жанра)

10.01.05.— Литература стран Западной Европы,  
Америки и Австралии

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва — 1975

Работа выполнена в Московском ордена Ленина и ордена  
Трудового Красного Знамени государственном педагогичес-  
ком институте им. В. И. Ленина.

Научный руководитель -  
доктор филологических наук, профессор  
И. П. МИХАЛЬСКАЯ

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Э. Т. ГРАЖДАНСКАЯ,  
кандидат филологических наук Д. М. УРНОВ.

Ведущее высшее учебное заведение - Свердловский  
государственный педагогический институт.

Автореферат разослан "25" марта 1975 г.

Защита состоится "12" мая 1975 г. в 14 час.

на заседании Совета по присуждению ученых степеней секции  
литературоведения факультета русского языка и литературы  
Московского ордена Ленина и ордена Трудового Красного Зна-  
мени государственного педагогического института им. В. И. Ле-  
нина по адресу: г. Москва, Малая Пироговская, 1, ауд. 36.

Статьи направлять по адресу: г. Москва, Г-435, Малая  
Пироговская, 1, МПНИ им. В. И. Ленина, научная часть.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке инсти-  
тута.

Ученый секретарь Совета

Представление об историческом жанре связано не только с самим принципом обращения к исторической теме, но с определенным уровнем ее художественного обобщения, с тем типом исторического и художественного мышления, который формируется на рубеже XVIII-XIX веков. Литература отражает новое отношение к историческому факту, к исторической действительности. Исторический жанр утверждается прежде всего в романе, где он стал, по словам В.Г.Белинского, точкой, "в которой история как наука сливается с искусством"<sup>1</sup>.

Н: необходимость найти и обосновать законы этого соединения вызывает к жизни многочисленные споры по поводу различных аспектов исторического жанра уже в момент его появления - в первой трети XIX века: понимание исторического колорита, требование исторической точности по отношению к факту, а также и в более сложной области изображения исторической личности, принципы композиции исторического жанра и т.д.<sup>2</sup> Однако проблема исторического жанра рассматривается, как правило, либо в целом, без попытки внутрияжанровой дифференциации: исторический роман и историческая драма, - либо исключительно на материале исторического романа. Эта традиция сохраняется до сих пор, и количество работ, посвященных исследованию жанра исторического романа, неизмеримо больше, чем количество аналогичных работ на драматургическом материале, и выполнены они с гораздо большей аналитической основательностью.

---

<sup>1</sup> В.Г.Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. - В.Г.Белинский. Полн. собр. соч., т.У. М., 1954. с. 42.

<sup>2</sup> Наиболее подробно сущность этих споров рассматривается в книге: Б.Г.Ремзов. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.

Объяснение этому факту нужно видеть не в отсутствии исторических драм, — их было создано немало уже в романтический период, а среди их авторов были Гете, Шиллер, Байрон, Гюго, Мандзони, Пушкин, — но в тех реальных возможностях, которыми обладала существовавшая драматическая условность для выражения новых исторических понятий, представлений средствами искусства. Эти возможности были ниже, чем те, которыми располагала эпическая форма, так как сама эпичность, широта изображения признавалась обязательным качеством в историческом произведении. Об этом идет речь в основных эстетических работах того времени. Ограниченность драмы по отношению к историческому материалу оговаривают и Гегель<sup>3</sup>, и Белинский<sup>4</sup>. При этом Белинский, даже очень высоко оценивая трагедию А.С.Пушкина "Борис Годунов", видит в ней слишком явные ототупления от драматической формы и предполагает, что ее "идея и характер не имеют общедоступного для всех интереса"<sup>5</sup>.

Здесь Белинский затрагивает один из основных вопросов, связанных о судьбой исторической драмы в XIX веке, мимо которого не могли пройти и сами драматурги: вопрос о сценичности драмы, о театральной публке, которая, по словам Пушкина, "образует драматические талдыты"<sup>6</sup>. По мере того, как историческая драма в творчестве Байрона, Пушкина стремилась к серьезности исторического анализа, она оказывалась вне сцены, оставалась драмой для чтения. Таким образом создавалось критическое положение:

---

<sup>3</sup> Г.Ф.Гегель. Эстетика. Т. I. М., 1969, с. 286-288.

<sup>4</sup> В.Г.Белинский. Цит. соч., с. 52.

<sup>5</sup> В.Г.Белинский. Статьи о Пушкине. Цит собр.соч., т.УП, М., 1955, с. 30.

<sup>6</sup> А.С.Пушкин. О народной драме и драме "Марфа Посадница". — А.С.Пушкин. Полн.собр.соч. Т. УП. М.-Л., 1949, с. 7.

существующая драматическая условность препятствовала созданию серьезной исторической драмы, а попытка ее изменения неизменно наталкивалась на противодействие театральной публики, в котором отразилась как извечная консервативность сценической условности, вызывающая самые ожесточенные споры во все переходные эпохи, так и социальная роль театра в этот конкретный период, когда требование развлекательности остается главенствующим в течение всего прошлого века.

Даже при той незначительности места, которое отводится проблеме исторической драмы в эстетических, критических работах первой трети прошлого века и в художественных манифестах, основные требования, к ней предъявляемые, были названы: эпичность изображения и серьезность исторической трактовки, интеллектуальный, а не развлекательный характер. Второе требование было особенно четко определено Байроном в его споре с распространенной в театре "драмой страстей". Но выполнение этих требований в непосредственной художественной практике отлагается вплоть до конца XIX века, когда в результате постепенной эволюции сценической условности оно становится возможным не только в "умозрительном театре" Байрона, а на театральной сцене в эпической драме идей, созданной Б.Шоу.

В течение всего прошлого века европейская историческая драма так и не поднялась до уровня исторического романа, традицию которого начал В.Скотт. Ее высшим достижением осталась национальная народная трагедия романтического периода, которая лишь в своих отдельных лучших образцах выходит за рамки романтического искусства. Напротив, романтическая струя преобладает в ней до конца века и находит обильное, хотя и заметно суженное по своей исторической концепции, выражение в мелодраме.

И тем не менее этот период существования исторической драмы

не может быть однозначно рассмотрен как период упадка, так как именно в это время совершается эволюция сценических средств, сделавшая возможным существование исторической драмы на сцене. Это особенно очевидно в английском театре, где сценические условия, мало отличающиеся от условий в шекспировском театре в начале века, уже к пятидесятым годам будут подвергнуты самой решительной перестройке. Описать исторический колорит, эпоху было гораздо легче, чем представить на сцене, учитывая при этом тот факт, что еще театру XVIII века была чужда забота о точном воссоздании исторической среды. Вот почему "эволюция театра по необходимости началась с реформы материальной стороны, с точного воссоздания внешней среды"<sup>7</sup>. Это был необходимый, но лишь первоначальный шаг, делающий возможным существование новой исторической драмы, требующий ее создания. Именно благодаря принципам исторического спектакля, получившим развитие в театре, Б.Шоу сможет осуществить требования, предъявляемые исторической драме еще во времена Байрона и оказавшиеся тогда неосуществимыми.

Однако Шоу уже в своей деятельности театрального критика, а затем драматурга столкнулся не только с открытиями предшествующей традиции, но и с ее издержками. Создавая новую драму, в том числе и историческую, Шоу исходит из современной сценической условности и одновременно видоизменяет ее в тех моментах, где декорация, бутафория стремятся подчинить актера, то есть там, где натуралистически истолкованная среда подчиняет себе человека. Тип исторической драмы, созданный Шоу, невозможно понять и объяснить иначе, чем исходя из анализа разно-

---

<sup>7</sup> Э.Соля. Натурализм в театре. - Э.Соля. Собр.соч. Т.25, М., 1966, с. 77.

образных жанровых традиций, продолжавших свое существование в конце прошлого века. К ним относятся прежде всего мелодрама, стихотворная драма и пьесы Шекспира, которые вплоть до этого времени продолжают ассоциироваться с историческим жанром и, более того, принимаются за своеобразный эталон. Определяя в своем творчестве черты художественно и идейно современной исторической драмы, Шоу уже в своих критических рецензиях указывает на основное противоречие, существующее в ней: натуралистически конкретное представление об исторической среде, выработавшее "с точки зрения факта"<sup>8</sup>, в сочетании с отвлеченно-возвышенным представлением об историческом характере в духе позднего романтизма. Принцип художественного обобщения оказывается несовместимым с отношением к факту. Подобно тому, как В.Гюго предлагает наконец отказаться от точки зрения факта на события истории и оценить их "с точки зрения принципа", Шоу ищет форму исторической драмы, которая позволила бы добиться одновременно исторического и художественного обобщения фактов истории и не вопреки их точности, а на ее основе.

В этой связи среди тех вопросов, которые возникают по поводу исторического жанра в творчестве Б.Шоу, наибольшее значение приобретают две проблемы: проблема модернизации и проблема героя. Их рассмотрение позволяет говорить как об исторической содержательности найденной Шоу жанровой формы, так и о его концепции истории в целом.

ж ж  
ж

---

<sup>8</sup> В.Гюго. Вильям Шекспир. - В.Гюго. Собр. соч. Т. 14. М., 1956, с. 385.

Понятие "модернизация истории" постоянно переносится на пьесы Б.Шоу по ассоциации с направлением в исторической науке того же названия. Шоу сам указывал неоднократно на то, какое влияние оказал на него один из основоположников этого направления Т.Моммзен. Однако полное отождествление в данном случае было бы глубоко неверным. Шоу в девятностые годы, то есть в период написания пьесы "Цезарь и Клеопатра", действительно, приходит к аналогичным взглядам на то, каким должен быть герой истории и как его следует изображать. Однако он расходится с Моммзеном по одному из важнейших пунктов исторической концепции, по вопросу о прогрессе. Если для Моммзена отсутствие прогресса - своеобразный исторический закон, то для Шоу - это историческая трагедия, отрицание реальности буржуазного прогресса.

Однако разрушение исторической перспективы, полное смешение исторических эпох до их неразличимости в пьесах Шоу очень часто априорно признается исследователями. Поэтому эти пьесы становятся предметом исследования не с точки зрения исторического смысла, а с точки зрения их гротескной формы. Этот способ анализа особенно распространен по отношению к пьесе "Цезарь и Клеопатра", а так как "гротескное начало ...сталкивает века, эпохи, извлекает из них некий абстрактный смысл..."<sup>9</sup>, то делается вывод о "хвостяки бесцеремонном подходе к истории"<sup>10</sup>, о "некой условной среде, лишенной временной определен-

---

<sup>9</sup> Ю.Мани. Художественная условность и время. "Новый мир", 1963, № I, с. 22.

<sup>10</sup> А.С.Ромм. Бернард Шоу. М.-Л., 1965, с. 116.



ности<sup>11</sup>. Это доказательство строится, исходя из традиционного представления о природе гротеска, без учета того нового смысла, который гротескная форма получает в исторических драмах Б.Шоу. Сближение различных эпох в серьезных исторических пьесах Шоу, в сколь парадоксальной форме оно бы не осуществлялось, никогда не имеет своей целью их полного уподобления.

Парадокс у Шоу всегда оправдан целями конкретной полемики, в данном случае с предшествующей жанровой традицией. В отличие от позднеромантического стремления, свойственного авторам и стихотворных драм и мелодрам, удалить изображаемое прошлое от привычного настоящего, изобразить его по контрасту с ним, Шоу строит историческое изображение по принципу подобия, сопоставления, а не противопоставления эпох. Благодаря этому он воссоздает в исторической драме один из обязательных жанровых законов, утраченных предшествующей традицией, и одновременно отражает одну из основных тенденций исторического мышления своего времени.

Историческое произведение всегда написано о двух эпохах: той, к которой относится время действия, и той, когда оно создавалось. Поэтому модернизация как оценка и объяснение событий прошлого с точки зрения современности — закон исторического жанра в целом. Историческая драма, созданная Б.Шоу, относится к тем художественным явлениям, которые в полной мере воплощают общий жанровый закон, хотя и в полемически парадоксальной форме. Сложность задачи, стоявшей перед Шоу, заключалась в том,

---

<sup>11</sup> И.Б.Канторович. Характеры и конфликт в дооктябрьской драматургии Бернарда Шоу. — В сб.: "Некоторые особенности характеров и конфликта в современной зарубежной литературе". Свердловск, 1964, с. 109.

что принципы исторического жанра, развившиеся в романе, не получили соответствующего воплощения в драме, что определялось самими особенностями конкретной драматической формы, обладавшей гораздо более ограниченными возможностями исторического изображения. Так, еще Гегель обосновал большую необходимость и допустимость анахронизма в драме<sup>12</sup>. Вместо "необходимого анахронизма" /термин Гегеля/ Шоу прибегает к "очевидному анахронизму" (термин Шоу) и, следовательно, к "очевидной модернизации", которая отвечала его полемическим целям и объективным возможностям драматической формы. Его теория модернизации основывалась на двух основных принципах: увидеть не только различие, но и сходство, взаимосвязь исторических эпох, и оценить прошлое с точки зрения настоящего.

Двойная природа исторического жанра зависит от нескольких сложных, почти противоречивых требований. Прежде всего двух: показать историю научно и художественно, не нарушая своеобразного секретизма; показать прошлое в его специфичности и в его подобии настоящему. Второе из этих требований и предполагает непосредственно модернизацию как жанровый закон. В исторической драме до Шоу была предана забвению необходимость сопоставления прошлого и настоящего, а все внимание было уделено их противопоставлению. Противопоставление по аналогии - принцип, восстановленный Шоу и до него найденный в романе В.Скоттом. Б.Г.Рейзов, очень много сделавший для исследования исторического жанра, так формулирует этот закон, в форме найденной Вальтером Скоттом: "Осуществить единство человечества значило прежде всего оправдать различные формы сознания, то есть весь исторический процесс и все его стадии как необходимые формы развития

---

<sup>12</sup> Г.Ф.Г.Гегель. Цит.соч., с. 286.

рода. Исторические различия были бы просто непостижимы, если бы историк силой своего воображения не представил бы себе того субстрата, который претерпевает изменения и, следовательно, является носителем исторического процесса. Чувство единства могло возникнуть только тогда, когда возникло чувство различий<sup>13</sup>.

Для того, чтобы определить отличие того, что делает Шоу, от принципов жанра у В.Скотта, недостаточно оперировать лишь понятием "модернизация", но необходимо объяснить его: указать на причины существования необходимой и очевидной модернизации. Ее очевидность у Шоу обусловлена как объективными условиями существования жанра, так и особенностями собственного мышления Шоу. И, разумеется, складом исторического мышления, преобладающего в те эпохи, когда создавались произведения.

Стремление сблизить эпохи, увидеть в них теперь наряду с чертами различия черты сходства, т.е. существенный и общий "субстрат", отличает в конце века отнюдь не только Шоу. Можно сказать, что эта тенденция исторической мысли становится преобладающей, оттесняя на второй план колористическое понимание истории, основанное на одном противопоставлении эпох. Эта тенденция становится характерной для самых различных, противоположных философских направлений, борьба между которыми самым непосредственным образом отразилась и в области исторической мысли: марксистского, к которому принадлежит и Шоу, и того, которое восходит к идеалистическому антиисторизму Шпенгера.

Для Шпенгера попытка объяснить исторический процесс сводится к утверждению неизменности сущности - идеи - и изменчиво-

---

<sup>13</sup> Е.Г.Резаев. Творчество Вальтера Скотта. М.-Л., 1960, с. 278.

сти временных форм. Правда, его последователи пытаются найти хотя бы внешнюю упорядоченность исторических форм бытия. Так возникает культурно-историческая теория цикличности, которую в разное время и в различных вариантах исповедовали Ницше, Шпенглер, Тойнби — наиболее известные и влиятельные представители этого направления. Шоу еще в середине девяностых годов определил свое отношение к подобным историческим взглядам, рецензируя английский перевод Ницше, которого он признавал как критика буржуазной морали; "Никогда еще не было более глухого, ослепленного, социально и политически беспомощного академика"<sup>14</sup>.

В свою очередь критика представителями этого направления мысли взглядов Шоу или близких тем, которые он высказывал, показывает, в чем была их принципиальная непримиримость. Бергсон, как бы специально имея в виду Шоу, обвиняет тех, кто разделяет "взгляд на прошлое в свете настоящего"<sup>15</sup>. Формами становится единственной формой, способной адекватно передать собственные взгляды этих мыслителей, а также и придать смысл настоящему, утратившему свой социально-исторический облик. Модернизация истории у Шоу — то есть оценка прошлого с точки зрения социально понятого настоящего — противопоставила его очень популярному направлению метафизической модернизации истории, свойственной представителям мифологического метода мышления.

---

<sup>14</sup> B. Shaw. Our theatre in the nineties. — B. Shaw. The Works, v. 24, Lond, 1930, p. 99. В дальнейшем все ссылки на произведения Б. Шоу по этому изданию

<sup>15</sup> H. Bergson. Creative evolution. N. Y. 1913. p. 51-52.

Сопоставление теории модернизации истории у Шоу с различными направлениями исторической мысли его времени также, как и с различными формами исторического жанра, показывает неоправданность недифференцированно критического употребления этого термина. Модернизация истории как в исторической науке, так и в историческом жанре, принимает различные формы, далеко не все из которых являются антиисторическими по своей сути.

Х Х

Х

Если одна из трудностей анализа проблемы модернизации истории у Шоу связана с его склонностью к парадоксам, к преувеличенному выражению собственных мыслей, то трудность проблемы героя связана с другой чертой его мышления: частым заимствованием известных терминов и их употреблением в новом смысле. Рассмотрение взглядов Шоу методом уподобления стало столь распространенным еще на раннем этапе его литературной карьеры, что сам драматург должен был выступить в свою защиту в предисловии к пьесе "Майор Барбара". Однако сколь ни справедливыми были возражения Шоу, он отчасти сам дал повод к неверному пониманию, как это и было в случае прямого заимствования одного из основных терминов его исторической теории - "супермен" у Ницше.

Различие между тем существует гораздо большее, чем сходство. Поэтому необходимо указать на возможную причину терминологического заимствования, на то, что могло привлечь Шоу в самом понятии: "Что действительно важно в человеке, это та часть его, которую мы до сих пор не понимаем..., это неосознанное ощущение превосходства, которое в полной мере будет характерным для

Супермена<sup>16</sup>. Но сама идея превосходства, его цель и проявление понимается Шоу совсем иначе, чем Ницше. Шоу с сожалением пишет, что "на основании единственного слова Супермен ( *Übermensch* ), заимствованного мной у Ницше, заключают, что для спасения отечества я предлагал деспотизм индивидуалиста-супермена, типа Наполеона, несмотря на мое тщательное доказательство глупости этого безнадежно устаревшего заблуждения"<sup>17</sup>.

Не только рациональное, но что еще мире и важнее, гуманистическое начало отличает Шоу от Шопенгауэра и его последователей, включая Ницше. Именно с точки зрения мюльманского гуманизма приобретают последовательность многочисленные принципы отличия трактовки идеи "супермена" у Ницше и Шоу. Как прославление величия в человеке, а не деспота-завоевателя Наполеона или Цезаря нужно понимать представление Шоу о "супермене" и о будущей эпохе подлинного прогресса.

И в то же время историческая теория Шоу не лишена собственных противоречий, прежде всего за счет преувеличения сознательного, субъективного фактора исторического процесса. Это преувеличение у Шоу происходит за счет того, что субъект прогресса в его понимании - не общественный человек, а освобождающийся от влияния своего времени, среди Супермен, раса суперменов. Именно потому, что Шоу придавал преувеличенное значение волевому, сознательному началу в условиях будущего высокоразвитого общества, его теория в ряде моментов ски-

---

16 В. Shaw, *Man and Superman*, v.10, p.180.

17 В. Shaw, *Major Barbara*, v.II, p.207.

кается с метафизической "философией жизни", в то же время будучи ей совершенно чуждой с точки зрения утвердившегося в ней понимания социальной природы существования и развития человеческого общества, прежде всего относительно его прошлого и настоящего. Шоу как бы разделяет путь прогресса на два этапа: первый - социальная эволюция, создание общества, благоприятствующего появлению супермена, и второй - эволюционный прогресс, то есть создание, "выведение", расы суперменов.

На протяжении более чем полувека Шоу исповедовал веру в героя=супермена, находя для него различное поле деятельности в своих пьесах. Эта утопическая идея шовианского гуманизма выходит за рамки идеологической схемы, наполняется реальным историческим содержанием лишь по мере того, как она растворяется в непосредственно жизненном, художественном начале пьес драматурга. Именно так происходит уже в пьесе "Цезарь и Клеопатра". Конечно, можно трактовать историческое значение образа Цезаря как преувеличение Шоу роли личности в истории, но здесь также нельзя не видеть полемически резкого, парадоксального возражения против преуменьшения сознательной, разумной роли личности в истории, не сводящейся к частным побуждениям, поводам, которое бытовало до него в исторической драме.

Принцип построения драмы идей, впервые выдвинутый Шоу в "Квинтэссенции ибсенизма" (1891), был применен в "Цезаре и Клеопатре" (1898) на историческом материале. Образ главного героя Цезаря, в противовес традиции "серьезного" исторического жанра, представлен не в монологической форме, а в столкновении, дискуссии героя с остальными персонажами. Каждый из них, высказывая свои взгляды, заставляет Цезаря раскрываться, "поучать". В этих частных спорах и создается цельное представление об образе Цезаря. Крайностям окружающих его лю-

дей Цезарь противопоставляет разумно-умеренные взгляды, "ненормальную нормальность" "героя-реалиста".

Цезарь у Шоу фигура героическая, но принцип героизации необычен. Герой сохраняет черты величия традиционно изображаемого Цезаря, но эти контуры прежнего рисунка, проступающие под новой живописью, не способствуют его героизации, а напротив, создают пародийный контекст. Характер Цезаря у Шоу внутренне пародиен, так как комическое снижение осуществляется не по отношению к существующему вне пьесы традиционному представлению, а путем непосредственного сближения традиции с ее отрицанием в рамках одного образа. Так возникает гротеск.

Снижение образа Цезаря, однако, не лишает его героичности, но создает ее, так как возвращает Цезаря от высокопарных романтических проповедей к трезвой "реалистичности" мышления. Утверждение идеи героизма осуществляется парадоксальными средствами: путем не только частичного смещения привычных понятий, но путем их полного переосмысления. Если в журнале "Форум" в 1929 году Шоу писал, что посвятил пьесу "Цезарь и Клеопатра" "гению и величию", то Э.Бентли справедливо замечает по поводу покинувшего традиционный пьедестал героя Шоу: "человек во плоти и крови выше статуи и легенды"<sup>18</sup>.

Вопрос содержания для Шоу, как он показал еще в своих критических статьях девяностых годов, — это вопрос прежде всего отношения к человеку. В образе Цезаря Шоу пытается решить целый ряд проблем, связанных как с отрицанием прежнего критерия героизма и существующей теории исторического характера, так и с утверждением собственных взглядов по этому поводу. При этом вопросы драматической и исторической теории неизменно



решаются Шоу в их взаимообусловленности, но в данной пьесе наиболее важные выводы драматурга еще касаются проблемы художественного языка исторического жанра и в этом смысле, разумеется, исторической теории. В "Цезаре и Клеопатре" Шоу не находит еще "своего" исторического материала, который позволил бы полнее раскрыть смысл нового жанрового принципа, а в целях литературной пародии использует материал своих предшественников.

Сама историческая ситуация - Древний Рим - имеет слишком мало и слишком отдаленные точки соприкосновения с современностью. Форма жанра, найденная Шоу, предполагает непосредственность такого соприкосновения, общность ряда основных понятий, которые не показались бы случайными анахронизмами в изображаемом прошлом, как современные понятия в "Цезаре и Клеопатре": "чистое искусство, колониальный вопрос, новая женщина", - а предстали бы в процессе своего исторического становления и развития. Это в свою очередь даст представление об историческом развитии в целом, его смысле, позволит уже не отвлеченно - "на все времена", - а исторически конкретно говорить о взаимодействии исторических сил, о роли героической личности в истории. Эти проблемы Шоу предстоит решать в пьесе "Святая Иоанна" (1923).

х х  
х

Оригинальность лучшей исторической драмы Шоу "Святая Иоанна" заключается в полноте выражения исторической теории средствами новой жанровой формы. Если в пьесе "Цезарь и Клеопатра" Шоу видел перед собой прежде всего полемические цели, а поэтому утверждение осуществлялось в форме отрицания, пародии,

то здесь окончательно осознается историческая содержательность найденной формы, благодаря значимому выбору исторической эпохи, связанность которой с современностью раскрывается закономерно, без преувеличенной резкости "очевидной модернизации". Шоу показывает, в каких условиях возникли некоторые явления и понятия, существенные для развития современного человека, даже если само их появление относится к более ранней, чем в действительности, эпохе, и ими пользуются у Шоу исторические персонажи, которым они не могли быть известны. В этом случае Шоу следует собственному принципу, объясненному в предисловии к пьесе: "На сцене персонажи должны быть более понятными друг для друга, чем в действительности, потому что это единственный способ сделать их понятными для зрителя"<sup>19</sup>.

Одновременно в целях более последовательного исторического анализа эпох по принципу аналогии, сходства Шоу наряду с современной оценкой вводит прошлое в его основных специфических чертах. Однако в его представлении специфика мышления зависит прежде всего не от психологии, а от тех основных идеологических понятий, которые определяют исторический принцип эпохи. Его понимание "атмосферы" по-прежнему неадекватно романтическому представлению о "колорите", и когда Шоу очень резко отзывается об антиисторизме пьесы Ф.Харриса о Жанне Д'Арк, то делает это потому, что в ней автор "ввел Комона и просмотрел церковь. Ввел Дюнуа и просмотрел армию. По правде он вообще просмотрел средние века"<sup>20</sup>.

Шоу в пьесе "Святая Иоанна" возвращается к истокам совре-

---

19 B. Shaw . Saint Joan. Preface, v. I, p. 51-52.

20 F. Harris. Bernard Shaw. N.Y., 1931, p. 377.

менной исторической эпохи и анализирует ее особенности в самый момент их зарождения. В таком контексте совершенно иное значение приобретают современные аллюзии, связь с современностью, представленная последовательно, исторически осмысленно, а не в виде отдельных резких, более или менее случайных намеков. Эти намеки в первой пьесе не противоречили историзму, но еще и не создавали его в полной мере, так как общий закон историзма, по определению В.И.Ленина, связан именно с последовательностью исторического анализа: "...не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь"<sup>21</sup>.

То, что Шоу обращается к начальному периоду буржуазной цивилизации в момент ее заката, позволяет ему увидеть "основную историческую связь". В искусстве в различные периоды проявляется интерес к различным историческим эпохам, в которых искали определенный духовный или социальный идеал. Шоу идет в истории не идеал, а объяснение настоящего в его историческом развитии, поэтому, обращаясь к популярной, начиная с романтиков, а позже прерафаэлитов, эпохе позднего, "готического" средневековья, он рассматривает ее не с эстетической или этической, а с исторической точки зрения.

Среди понятий, которые Шоу вводит исторически преждевременно как анахронизмы, выделяются два: Реформация и протестантизм. Именно эпоха Реформации знаменовала в свое время победу новых буржуазных отношений над феодализмом. С этой эпохой

---

<sup>21</sup> В.И.Ленин. Полн.собр.соч., т.39, с. 67.

ассоциирует Шоу события, изображенные в пьесе, и, обращаясь к ним, стремится не только найти современные параллели, но в современной оценке показать смысл исторических перемен или их отсутствия. Хотя протестант - еретик и революционер - является для Шоу, как и герой-реалист, "героем на все времена", в контексте изображаемой им эпохи этот тип приобретает историческую конкретность. В этой пьесе многие отвлеченные понятия исторической теории Шоу конкретизируются благодаря тому, что одновременно оцениваются на нескольких смысловых уровнях. Так, хотя Шоу и изображает Иоанну как героя "творческой эволюции", он делает ее и героем истории, что в самой пьесе гораздо более очевидно и значимо.

"Метафизическая" теория в пьесах Шоу неизменно корректируется при включении ее в систему реальных человеческих отношений, не играет в них решающей роли. Шоу сам указывал на это, считая необходимым всякий раз отдельно в предисловии, на правах комментария, излагать теоретическую часть своей философии, как бы понимая, что в самом тексте она растворяется в более осязаемом, реальном, социально-историческом значении изображаемого. В пьесе "Святая Иоанна", хотя и оговаривая в традиционном предисловии постулаты "творческой эволюции", Шоу, пожалуй, как нигде еще, достигает объективности исторического и художественного изображения. То есть именно здесь добивается он синкретического соединения исторической и художественной правды в той степени, которая отличает развитые формы исторического жанра, служит необходимой гарантией историзма. Он завершает создание исторического жанра в драме в том же смысле, как это сделал до него В. Скотт в романе.

Историческая драма Шоу, действительно, стала той художественной формой, где "наука сливается с искусством". Взаимопро-

никновение исторического и художественного начала в ней объясняется тем, что Шоу соединил современную сценическую и драматическую условность, отвечающую типу современного мышления, с историческими представлениями и идеями, также для этого мышления свойственными. При этом форма исторического жанра, предложенная Шоу, не ограничена рамками какой-то одной исторической теории. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что данная традиция исторического жанра включает писателей далеких друг от друга по своим идейно-философским воззрениям: Брехт, Осборн, Болт, Дюрренматт, Анвй. Шоу открыл не обязательную для всех идею исторического развития, а общий принцип воплощения исторического материала в драме. Принцип, который в его собственном творчестве, был выражен в сочетании с определенной исторической концепцией.

х х х  
х

Целью данной работы было не только проанализировать и осмыслить содержательность новой жанровой формы, открытой Шоу, но и сделать это в контексте развития исторических представлений и драматического искусства, чтобы показать ее объективную закономерность и верность основным законам исторического жанра. Закономерность этой формы подтверждается как рассмотрением ее связи с предшествующей традицией, так и продуктивностью новой, начатой ею традиции, которая преобладает вплоть до настоящего времени и не только в английской исторической драме. Ее высшие достижения после Шоу связаны с именем Бертольта Брехта. Вместе с тем в последнее время наметились пути нового подхода к историческому материалу. Делаются попытки сочетать "очевидную модернизацию" со стилизацией (Дж. Арден "Последнее прости Армстронга"), которые заставляют

по-новому посмотреть на возможности исторического жанра в современной драматургии.

Эти новые возможности ни в коей мере не умаляют значения исторической драмы, созданной Бернардом Шоу, так как должны в той же мере отвечать уровню исторического мышления и драматической условности, как отвечала она в пределах своего времени. Ее значение не утратило своей актуальности до сих пор и прошло не только в области драматической формы, но и романа, в возникновении аналогичных ей явлений. Историческая драма, созданная Б.Шоу, стала одной из тех художественных форм, где с наибольшей полнотой отразились основные тенденции развития современного исторического жанра и современного исторического мышления в целом.

Основные результаты исследования изложены в следующих работах:

1. Соотношение исторической и художественной правды в исторической драме. - В сб.: "Эстетические позиции и творческий метод писателя". М., 1973.

2. Пьеса Б.Шоу "Цезарь и Клеопатра" в контексте развития исторического жанра. - В сб.: "Вопросы английской контекстологии". Вологда, 1974.

Под. в печ. 7/III-75 г. Зак. 232 Объем 1,5 в. л. Тир. 150  
Типография МПИ имени В. И. Ленина