

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 4 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 19, випуск 1(7) 2014

Одеса
ОНУ
2014

УДК 821.111-22.[Уайльд+Шоу]

Соколянский М.Г.

доктор филологических наук, профессор,

г. Любек, ФРГ

Mar Sok@gmx.de

ОСКАР УАЙЛЬД И БЕРНАРД ШОУ: О СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО

В статье прослеживается взаимное восприятие Оскаром Уайльдом и Бернардом Шоу их комедий, созданных в 1890-е гг. На материале ряда пьес рассматриваются как сходство, так и принципиальное различие в подходе двух классиков британской комедиографии к т. н. салонной комедии как жанровой разновидности.

Ключевые слова: Уайльд, Шоу, салонная комедия, драматургия, диалог, дискуссия.

В британской драматургии конца XIX века, пожалуй, не найти более близких биографически и в то же время более далёких друг от друга творчески фигур, чем Бернард Шоу и Оскар Уайльд. Их общность вполне очевидна: оба были ирландцами по происхождению, уроженцами Дублина, смолоду обособились в Лондоне, на протяжении сорока с лишним лет являлись современниками (правда, Шоу, бывший на два года моложе Уайльда, пережил его на полвека), как драматурги оба тяготели к комедийной форме, заслуженно считались непревзойдёнными мастерами парадоксального остроумия.

Но, как постулировали ещё классики российского литературоведческого формализма, в искусстве **похожее** отнюдь не всегда говорит о **тождественности**¹. Вот и в трудах по истории английской драматургии и театра поздневикторианской поры эти два громких имени чаще всего противопоставлялись одно другому, когда речь заходила об эстетических и творческих позициях авторов. Думается, что в ходе контрастных сопоставлений отдельных, зачастую вырванных из жизненного и литературного контекста суждений писателей, а также некоторых содержательных и формальных особенностей их творчества притушёвывается, а то и вовсе игнорируется не бросающаяся в глаза, однако существенная общность между эстетическими взглядами двух «дублинцев» и их творческими поисками.

Поскольку речь зашла о восприятии Бернардом Шоу драматических произведений Уайльда, а также об отношении Оскара Уайльда к ранним комедиям Шоу, стоит заострить внимание на некоторых их личностно-оценочных или литературно-критических высказываниях, изложенных в различных по жанру и своему предназначению текстах.

¹ См., напр.: [11].

По прочтении литературно-критической книги Бернарда Шоу «Квинт-эссенция ибсенизма» («The Quintessence of Ibsenism», 1891 г.), Уайльд в письме своему земляку от 23 февраля 1893 г. не мог скрыть своего восторженного отношения к пафосу трактата: «Мой дорогой Шоу! Вы хорошо, мудро, со здоровым юмором написали о смехотворном институте театральной цензуры. Ваша книжечка об ибсенизме и Ибсене доставила мне такое удовольствие, что я постоянно возвращаюсь к ней и всякий раз нахожу её живительной и стимулирующей мысль. Англия – страна интеллектуальных туманов, но вы много сделали для того, чтобы очистить воздух. Мы оба кельты, и мне приятно думать, что мы с вами друзья...» [7, 217].

Спустя полтора месяца Уайльд прочитал первую «неприятную» пьесу Шоу «Дома вдовца» («Widowers' Houses») и 9 мая 1893 г. написал драматургу-дебютанту: «Мой дорогой Шоу! Я должен поблагодарить вас за Ор. 2¹ *великой кельтской школы* (курсив мой – М.С.). Я прочёл его дважды с живейшим интересом. Мне нравится Ваше благородное доверие к драматической ценности простых жизненных фактов. Меня восхищают ваши отвратительные создания из плоти и крови, а ваше предисловие – это шедевр, истинный шедевр язвительного письма, редкого остроумия и драматического чутья. Я в ожидании вашего Ор. 4...» [7, 232].

«Мы оба кельты», «великая кельтская школа» – в этих выражениях Уайльд прежде всего акцентировал общность происхождения, поскольку оба они являлись ирландцами. Более того – были уроженцами Дублина и к тому же почти ровесниками. Правда, отношение каждого из них к Ирландии оставалось хоть и по-разному, но достаточно непростым и весьма далёким от декларативного патриотизма и романтической идеализации «другого острова Джона Булля»². Между собою они не были слишком близки. Впервые встретились и познакомились в лондонском доме леди Уайльд – матери писателя – где-то между 1879 и 1885 гг. Взаимный интерес к литературному творчеству друг друга спорадически проявляли позднее – в 1890-х гг.

Уайльдовское обобщение как будто бы резко расходится с общепринятыми представлениями о творческом соотношении разительно несхожих фигур. Шоу, переживший своего земляка на полстолетия, через десять лет после смерти автора «Портрета Дориана Грея» расставил точки над некоторыми «і»: «...Вкусы мои и Уайльда были диаметрально противоположными. Он любил роскошь и чувствовал себя дома только в салонах и ателье; я же, напротив, совершенно не выношу салонной жизни и салонной болтовни... Он очень любил развлечения, а для меня за редкими исключениями развлечения являются самыми скучными и бессмысленными занятиями...» [12, 24] и т. п.

¹ Опусом вторым (Ор. 2) называет Уайльд «Дома вдовца» Шоу. Опус первый, по-видимому, – появившаяся годом раньше пьеса самого Уайльда «Всё леди Уиндермир», а опус третий – его же комедия «Женщина, не стоящая внимания» (1893 г.).

² «Другой остров Джона Булля» («John Bull's Other Island», 1904) – название пьесы Бернарда Шоу.

Весьма резкие расхождения во вкусах и пристрастиях проявились – ещё при жизни Уайльда – в отдельных отзывах писателей друг о друге и даже в заочном обмене колкостями. Известна, например, довольно ехидная (хотя и не совсем безосновательная) оценка, которую дал Уайльд ранним романам Шоу: «Есть два способа не любить произведения Бернарда Шоу. Один из них состоит в том, чтобы просто не любить их, а другой – в том, чтобы любить его романы...» [3, 122]. Ему же принадлежит ставшая расхожей острота о том, что у Шоу нет личных врагов, но все друзья терпеть его не могут. Разумеется, младший дублинец не оставался в долгу, правда, не будучи завсегдатаем салонов и активным участником салонных бесед, своё отношение к некоторым сторонам личности и творчества Уайльда он выразил, главным образом, в своих художественных произведениях и публицистике.

Постоянно подчёркивая своё неприятие девиза «Искусство для искусства», один из лидеров Фабианского общества прежде всего резко отталкивался от программы английского эстетизма, общепризнанным лидером которого был Оскар Уайльд. В самом выразительном персонаже раннего романа Шоу «Незрелость» («Immaturity») – любителе срывать аплодисменты во всякой аудитории модном поэте Хоксмите – современники находили некоторое сходство с Уайльдом [3, 75]. В «неприятной» пьесе «Профессия миссис Уоррен» одним из ближайших друзей заглавной героини с её сомнительной в нравственном отношении профессией оказывается художник-эстет Прейд, сама позиция которого в системе персонажей драмы придаёт его образу сатирическую окраску.

Любопытна одна из деклараций Прейда: «...Я прирождённый анархист» («I am a born anarchist» [4, 62]). Весной того же 1894 года, в котором была написана цитируемая пьеса Шоу, Оскар Уайльд заявил в одном из своих интервью: «Отчасти я анархист» («I am something an anarchist» [1, 273]). Не исключено, что знаменитый эстет не в первый раз публично охарактеризовал себя таким образом, и близость признаний известного писателя к самохарактеристике персонажа пьесы Шоу отнюдь не явилась случайным совпадением. Наконец, в «пьесе для пуритан» «Цезарь и Клеопатра» появляется поклонник красоты сицилиец Аполлодор, декларирующий свою верность девизу «искусство для искусства». «Художник-любитель» (по определению Цезаря), этот патриций-эстет не гнушается, однако, меркантильным занятием – торговлей коврами, а в минуты опасности даже способен обнажить меч ради служения «искусству войны». От раннего романа к «Цезарю и Клеопатре» насмешки Шоу над эстетизмом и эстетами шли, можно сказать, по нарастающей.

Список мировоззренческих и эстетических несовпадений – лежащих на поверхности или менее заметных – можно было бы продолжить, но и приведённых примеров достаточно, чтобы задаться вопросом: «О какой же единой *великой кельтской школе* может идти речь при столь разительной, чуть ли не тотальной несхожести позиций, и не является ли это словосочетание в письме Уайльда всего лишь элементарной формой вежливости?». Для того, чтобы дать более или менее определённый ответ на такой вопрос, следует выделить

принципиальные, знаковые моменты общности или близости, проявившейся в творчестве двух художников, а также в их высказываниях, сделанных в тех жизненных ситуациях, когда игра парадоксами или соревнование в остроумии были в силу обстоятельств абсолютно неуместны.

Известно, что своё эссе «Душа человека при социализме» Уайльд написал после того, как прослушал лекцию Бернарда Шоу на заседании Фабианского общества. Разумеется, лидер британских эстетов вкладывал в слово «социализм» свой, сугубо субъективный смысл, но сам по себе интерес к теме был стимулирован выступлением другого дублинца, мысли которого Уайльд воспринял с полной серьёзностью. Подтверждением тому может служить хотя бы такой факт: когда Шоу обратился к ряду литераторов Великобритании с призывом подписать протест против полицейской расправы над участниками чикагской демонстрации в мае 1886 г., Уайльд охотно откликнулся и оказался едва ли не единственным, кто без колебаний поставил свою подпись.

В свою очередь, автор «Профессии миссис Уоррен» открыто выражал своё возмущение тем, что «сверхбдительная» английская цензура наложила запрет на театральное исполнение трагедии Уайльда «Саломея» [8, 129-132], а позднее он подписал петицию в защиту осуждённого лондонским судом в 1895 г. лидера эстетов. Да и после кончины последнего Шоу продолжал утверждать, что, подвергнув отправленного в тюрьму писателя остракизму, британский свет поступил неблагородно [5, 310].

«Мольер двадцатого века»¹ оказался чутким к страданиям во многом далёкой от него творческой личности. В предисловии к одноактной пьесе «Смуглая леди сонетов» («The Dark Lady of the Sonnets», 1910 г.) он писал: «...Все мы боялись читать «De Profundis»: появлялось инстинктивное желание заткнуть уши или убежать прочь, чтобы не слышать плача разбитого, но отнюдь не раскаившегося сердца. Но мы зря расточали нашу жалость. «De Profundis» и в самом деле шло из глубины: Уайльд был слишком хорошим драматургом, чтобы упустить столь мощный эффект; но тем не менее это было *de profundis in excelsis*. А между строк там было больше юмора, чем в тысяче фарсов, написанных бездарностями. Уайльд, подобно Ричарду (Ричарду III – М.С.) и Шекспиру, не находил в своей душе жалости к самому себе. Нет ничего, что столь безошибочно отличало бы прирождённого драматурга, как такая способность обнаружить комедию в собственных горестях почти в той же мере, в какой обычный человек с пафосом преподносит свою личную трагедию...» [5, 761].

В этом глубоком и абсолютно серьёзном суждении, помимо сочувствия к уже ушедшему из мира художнику, есть ещё один немаловажный акцент. Шоу видит в Уайльде **драматурга**, драматурга *par excellence*. Здесь-то и встречаются точки зрения двух дублинцев: ведь и Уайльд заговорил о «великой кельтской школе», познакомившись с первой пьесой Шоу и с интересом ожидая следующей. Не случайно и то, что он оказался на первом представлении комедии Шоу

¹ Так назвал Бернарда Шоу французский критик Огюстен Амон.

«Оружие и человек» («Arms and the Man») в театре «Эвенью» среди зрителей, специально приглашённых автором (и пожелавших прийти!), рядом с Дж. Муром, У.Б. Йейтсом, С.М. Степняком-Кравчинским, несколькими видными членами Фабианского Общества. Словом, обобщение Уайльда может быть слегка уточнено: он говорил о «великой кельтской школе» в британской драматургии.

Если лидер эстетов интересовался пьесами Шоу как читатель и зритель, то интерес Шоу к драматургии «земляка» носил ещё и профессионально-критический характер. Во-первых, ему приходилось рецензировать в еженедельнике «Сэтеди ревью» спектакли по уайльдовским комедиям. В январе 1895 г. он писал о постановке «Идеального мужа» в лондонском театре «Хей-маркет». Несмотря на отдельные замечания, в целом рецензент принял и спектакль, и пьесу: «На мой взгляд, мистер Уайльд – наш в определённом смысле единственный законченный драматург. Он подчиняет игре всё – остроумие, философию, драму, актёров и публику вместе со всем театром...» [6, 1, 9]. Правда, месяц спустя, побывав в театре «Сент-Джеймс» на премьере комедии «Как важно быть серьёзным» («The Importance of Being Earnest»), Шоу счёл эту пьесу анахроничной, восходящей к бездумным фарсовым пьесам 1870-х гг. Двусмысленной можно счесть и характеристику Уайльда-драматурга как «мастера изображения гостиных на сцене» [6, 1, 109].

Можно, конечно, попытаться отчленить отношение рецензента к самой комедии как литературному тексту от впечатления, полученного от конкретной театральной постановки. Думается, можно и во многом не согласиться с Шоу в оценке этой, по признанию многих современников и позднейших исследователей, самой остроумной комедии Уайльда. Тем не менее нельзя отказать обозревателю «Сэтеди ревью» в праве на свою, пусть субъективную оценку. Кстати, неприятие последней пьесы Уайльда не поколебало уважительного отношения Шоу к драматургу, которого он вспоминал и тогда, когда последний находился за решёткой, а пьесы его были исключены из театрального репертуара: в одной из статей 1896 г. упоминается «мистер Уайльд, его творческое воображение, философичный юмор и оригинальный ум, не говоря уж о мастерском владении языком...» [6, 2, 217].

Специальный интерес к комедиям Уайльда отразился и в собственном творчестве Шоу. На пристрастие обоих писателей к парадоксам обратили внимание ещё современники, а уж позднейшие исследователи сделали из этого наблюдения общее место, хотя и помимо двух дублинцев в английской литературе рубежа XIX-XX вв. были незаурядные мастера парадокса. Правда, теоретико-филологическое исследование литературного парадокса до сих пор оставляет желать лучшего, да к тому же задача тщательного текстуально-стилистического сопоставления множества вербальных парадоксов Уайльда и Шоу ещё не только не решалась, но даже и не ставилась в полном объёме, хотя целый ряд аспектов этой объёмной проблематики представляет немалый научный интерес.

Так, чрезвычайно любопытны случаи варьирования одного и того же парадокса. В первой комедии Уайльда персонаж замечает: «В нашей жизни

возможны только две трагедии. Одна – когда не получаешь того, что хочешь, другая – когда получаешь. Вторая – хуже, это поистине трагедия...» [10, 2, 51]. В написанной десять лет спустя пьесе Шоу «Человек и сверхчеловек» один из персонажей изрекает нечто подобное: «Две трагедии возможны в человеческой жизни; одна – когда не исполняется заветное желание, другая – когда оно исполняется» [13, 2, 574]. В контексте ведущихся рассуждений не так уж важно, кто у кого позаимствовал *bon mot* или из какого общего источника черпали оба великих остроумца; важнее другое – сам факт текстуальной близости в избранной сфере речевого искусства.

Можно также ставить вопрос о позитивном восприятии Бернардом Шоу некоторых жанровых и композиционных возможностей, принадлежавших если не к художественным открытиям, то к явным достоинствам комедии Уайльда. Хотя Шоу-критик нередко бывал суров по отношению к так называемой *салонной комедии* или, как выражались некоторые театральные критики поздневикторианской поры, *драме чашки и блюдца* (*cup-and-saucer-drama*), стоит присмотреться к его собственным пьесам, где жанровые и стилевые приметы подобного рода драматургии присутствуют в том или ином качестве.

Так, в пьесе «Поживём – увидим» («You Never Can Tell») некоторые критики и биографы, включая новейших [3, 1], заметили следы воздействия той самой пьесы Уайльда («Как важно быть серьёзным»), которую Шоу-рецензент откровенно не принял. Ничего удивительного в этом нет: многие писатели используют структурные элементы разных жанровых форм, включая и те, над которыми сами потешаются. «Эволюция литературы... – как писал Ю.Н.Тынянов, – совершается не только путём изобретения новых форм, но и, главным образом, путём применения старых форм в новой функции...» [9, 293].

В нескольких пьесах, созданных Шоу в начале XX века, переключки с уайльдовской *салонной комедией* в большей или меньшей степени ощутима. В этой связи можно вспомнить первый акт философичной комедии «Человек и сверхчеловек», начало которого напоминает *салонные комедии* Уайльда, однако дальнейшее бурное развитие диалога-дискуссии обнажает глубинный конфликт пьесы и практически снимает такую ассоциацию.

Первый акт пьесы «Майор Барбара», жанр которой достаточно произвольно определён драматургом как «дискуссия в трёх действиях», в ещё большей мере соответствует традициям *салонной комедии*. Дело не только в том, что место действия – *салон-библиотека* леди Бритомарт – дамы, очень напоминающей по манере выражать свои мысли леди Брекнелл из комедии Уайльда «Как важно быть серьёзным». Само действие представляет собой по преимуществу *салонный диалог* (или *полилог*), в котором функцию катализатора выполняет остроумие. Широкий диапазон участников *полилога* (*светский бездельник*, *фабрикант-миллионер*, *профессор греческого языка*, *майор Армии Спасения* и пр.) создаёт силовое поле для достаточно естественного обмена колкостями.

Эфемерная граница отделяет эту комедию от пародии на «драматургию чашки и блюда». Сатирико-пародийный момент проявляется с особой силой при появлении в салоне «пушечного короля» Андершафта – простолюдина по рождению, не придающего большого значения светским условностям. Правда, и в комедиях Уайльда однородность действующих лиц нарушается, как правило, появлением случайного человека (например, парвеню, вроде миссис Эрвин или миссис Чивли), которые не только обостряют реакцию салона на *чужеродный* элемент, но и привносят зерно драматической интриги. Андершафт тоже чужд салону, с его появлением действие обретает темп и перспективу, а кроме того – буржуазный миллионер вводит в пьесу критику аристократического салона, насмешку над ним. Игра остроумными парадоксами обретает новую функцию, и жанровые рамки комедии заметно раздвигаются. Она, по сути, перестаёт быть *салонной* в собственном смысле этой дефиниции.

Без всяких оговорок может быть причислено к салонным комедиям лишь одно произведение Шоу – одноактная комедия «Как он лгал её мужу» («How He Lied to Her Husband»), снабжённая парадоксальным подзаголовком: «Тривиальная комедия для серьёзных людей». Это камерная, салонная мини-пьеса, все три действующих лица которой принадлежат к светскому кругу. О комедиях Уайльда вспоминаешь уже тогда, когда Генри ломает веер миссис Бомпас, и на протяжении минуты сломанный веер становится предметом живейшего обсуждения. Эта вещичка, однако, не выполняет здесь той важной сюжетной функции, что веер леди Уиндермир в первой комедии Уайльда; у Шоу аналогичную роль призван сыграть томик стихов молодого поэта.

На исходе XVII века Томас Раймер назвал «Отелло» Шекспира «трагедией носового платка». Рассуждая подобным образом, можно назвать одноактовку «Как он лгал её мужу» комедией томика стихов – пьесой, в которой эта книжка является своего рода сюжетным зерном и где, по сути, нет ничего, кроме шаржирования светских нравов. Впрочем, в этой пьесе драматург и не покушается на серьёзную проблематику. Как бы ни было важно для её героев, подобно персонажам последней комедии Уайльда, «быть серьёзными», несерьёзность коллизии очевидна и к тому же забавна, равно как и всевозможные светские условности и ужимки действующих лиц.

Небезынтересно, что сам Шоу на склоне лет не притушёвывал своего стойкого, заинтересованного внимания к уайльдовской драматургии. К примеру, говоря о заимствовании уже известных сюжетов, он откровенно признавался своему биографу Арчибальду Хендерсону: «...В работе над пьесами, я часто прибегал к такому грабежу. Шекспир, Диккенс, Конан-Дойл, Оскар Уайльд, Гренвилл-Баркер – я ничем не брезгую...» [2, 615].

В краткой статье не представляется возможным тщательно проследить причастность Шоу к той традиции национальной драматургии, что в некотором аспекте связана с именем и творчеством Оскара Уайльда. Указание на сам факт этой причастности можно счесть лишь приближением к проблеме, на которую некогда, сам того не желая, указал в своём письме автор «Портрета Дориана

Грея». «Великая кельтская школа» при всей условности и произвольности определения – не красное словцо, а реальный факт истории британской драматургии.

Список использованной литературы

1. Ellmann, Richard. Oscar Wilde. – London: Hamish Hamilton, 1987.
2. Henderson, Archibald. G.B.S.: Man of the Century. – New York: Appleton-Century-Crofts, 1956.
3. Holroyd, Michael. Bernard Shaw. In 3 vols. Vol. 1. 1856-1898. – New York: Random House, 1988.
4. Shaw, Bernard. The Complete Plays. – London: Paul Hamlyn, 1965.
5. Shaw, Bernard. The Complete Prefaces. – London: Paul Hamlyn, 1965.
6. Shaw, Bernard. Our Theatres in the Nineties. In 3 vols. – London: Constable, 1948.
7. Wilde, Oscar. The Letters / Ed. by R.Hart-Davis. – London: R.Hart-Davis, 1962.
8. Соколянський М.Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. – Киев: Лыбидь, 1990.
9. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
10. Уайльд, Оскар. Избранные произведения. В 2-х томах. – М.: Худож. лит., 1961.
11. Шкловский, Виктор. Тетива: О несходстве сходного. – М.: Сов. писатель, 1970.
12. Шай Б. Разоблачение Бланко Познет. Сцена в Аду. Письма Л.Н.Толстого к Шай и Шай к Л.Н.Толстому. – М.: Изд. М.Дороватовский и А.Чарушников, 1911.
13. Шоу, Бернард. Полное собрание пьес. В 6 томах. Т. 2. – Л.: Искусство, 1979.

Статтю подано до редколегії 20.05.2014

Соколянський М.Г.

м. Любек, ФРН

Mar Sok@gmx.de

ОСКАР ВАЙЛЬД ТА БЕРНАРД ШОУ: ПРО СХОЖІСТЬ НЕСХОЖОГО

У статті на матеріалі нарисів, статей та листів Оскара Вайльда і Бернарда Шоу простежується, як сприймали письменники комедії один одного. На матеріалі кількох драматичних творів розглядаються як схожість, так і принципова несхожість у підході двох класиків британської комедіографії до так званої салонної комедії як жанрової модифікації.

Ключові слова: Уайльд, Шоу, салонна комедія, драматургія, діалог, дискусія.

Mark G. Sokolyansky

Lübeck, Germany

Mar Sok@gmx.de

OSCAR WILDE AND BERNARD SHAW: ABOUT SIMILARITY OF DISSIMILARITIES

Abstrakt. *In spite of the striking difference of their aesthetical views and tastes, Oscar Wilde and Bernard Shaw took a real interest in each others' dramatic works. The obvious similarity between the both playwrights' approaches to the «salon comedy» as a genre modification is explored in the article.*

Key words: Wilde, Shaw, salon comedy, dramaturgy, dialogue, discussion.