

MARK SOKOLYANSKY  
Odessa State University\*



## **Политическая экстраваганца как драматический жанр (на материале пьес Бернарда Шоу)**

*Political Extravaganza As A Dramatic Genre (On The Material of Bernard Shaw's Plays)*

### Abstract

The paper deals with the semantic and structural specificity of *political extravaganza* as a genre of dramaturgy. The history of this literary and dramatic kind and also its scantily explored genetic connection with the dramatic pamphlet, which arose in the 18th-century English theatre, are briefly retraced. Its artistic peculiarity is investigated by using material from several plays of Bernard Shaw, which were written from the 1920s–1930s (*The Apple Cart, Too True to be Good, Geneva, On the Rocks*). The genre definition was used by the playwright for the first time as a subtitle to the play *The Apple Cart*, the first performance of it took place in Warsaw in 1929; the *extravaganza* was staged by Arnold Szyfman at the “Teatr Polski”. Special attention is paid in the article to such features of *political extravaganza*, as paradox, the grotesque and eccentricity, which become apparent at some levels of dramatic text: in the linguo-stylistic originality of the tirades and dialogues, as well as in the extensive stage directions and sometimes in the titles, in the characters of personages, in construction of the plots and in the composition of the plays. Of primary interest is also the eccentric treatment of the artistic time in the plays based on the historical personalities or episodes, and in the introduction of fantastical elements to the dramatic action. The essential role of the concentrated eccentricity in the sharpening and the emphasized topicalization of political satire is also discussed in the paper.

\* Odessa State University, ret.  
e-mail: m.sokolyansky@gmail.com

По разнообразию жанровых характеристик собственных пьес мало кто из мировых драматургов может выдержать соревнование с Бернардом Шоу. Для примера достаточно упомянуть хотя бы некоторые неожиданные и совершенно не стандартные подзаголовки к его драматическим произведениям: *Мелодрама* (*The Devil's Disciple*), *Комедия с философией* (*Man and Superman*), *История* (*Caesar and Cleopatra*), *Проповедь в грубой мелодраме* (*The Shewing-up of Blanco Posnet*), *Роман-фантазия в пяти актах*<sup>1</sup> (*Puck of the Fens*), *Фантазия в русском стиле на английские темы* (*Heartbreak House*), *Метабиологическая пенталогия* (*Back to Methuselah*), *Пьеса-хроника в шести сценах с эпилогом* (*Saint Joan*), *Почти историческая комедийка* (*The Inca of Peru*), *Комедия-безделка для двух голосов в трёх разговорах* (*Village Wooing*), *Пьеса-демонстрация* (*Getting Married*) и даже уничижительная самохарактеристика *Позор автора* (*The Fascinated Foundling*). Но и на этом, довольно широком и необычайно пёстром фоне заметно выделяется жанровый подзаголовок появившейся в 1929 году пьесы *Тележка с яблоками* (*The Apple Cart*) — *Политическая экстраваганца*.

В переводе с английского на некоторые другие языки иногда возникала потребность найти более или менее подходящий эквивалент для не совсем привычного жанрового термина, включающего лексему итальянского происхождения *экстраваганца*<sup>2</sup>. К примеру, в переводе пьесы Бернарда Шоу на русский язык предпринимались попытки дать вольное переложение подзаголовка — *Политическая шутка*<sup>3</sup>, но было очевидно, что при таком выборе слова семантическая специфика оригинального определения как-то сглаживалась, а бесспорное право драматурга на „жанровое самоопределение“ подвергалось необоснованному сомнению. Как точно заметил М.С. Каган,

в том случае, когда ни одна из существующих в его время жанровых структур художника не устраивает и он отправляется на поиски новой — то ли модифицируя одну из имеющихся, то ли скрещивая два или три известных ему жанра, то ли пытаясь

<sup>1</sup> В оригинале — *Romance in 5 acts* (Выше приведён русский перевод П. Мелковой).

<sup>2</sup> Слово *extravaganza* является производным от итальянского *stravaganza*.

<sup>3</sup> Например, в русском переводе Е. Калашниковой, вошедшем в различные сборники, в том числе и в самое полное издание пьес Б. Шоу на русском языке (Шоу 1980).

сконструировать нечто совершенно в этом плане небывалое, - даже в этом случае он вынужден осуществить некий акт “жанрового самоопределения”... (Каган 1972: 410).

Именно такой акт осуществил Бернард Шоу, и лучшим, как показала практика, выходом из сложного положения для переводчиков оставалось прибегнуть к транслитерации незнакомого слова.

Впрочем, само жанровое понятие *экстраваганца*, строго говоря, нельзя считать нововведением автора *Тележки с яблоками*, поскольку оно уже насчитывало к тому времени более чем полувековую историю. Ввёл его в литературный обиход знаменитый американский поэт и новеллист Эдгар Аллан По, придав своему юмористическому рассказу *Ангел необъяснимого* (*The Angel of the Odd*), впервые опубликованному в 1844 году, подзаголовок *Экстраваганца* (*An Extravaganza*). В дальнейшем эта нестандартная дефиниция стала изредка употребляться в британской драматургии, причём ещё задолго до Шоу. Так, видный польский жанролог-англист Витольд Островский, назвавший экстраваганцу сугубо «английской формой сценического бурлеска» (*Słownik rodzajów i gatunków literackich...* 2012: 312), в согласии с целым рядом западноевропейских исследователей, небезосновательно считал предшественниками создателя *Тележки с яблоками* в столь непривычном жанре английских драматургов девятнадцатого века Джеймса Робинсона Планше и Генри Джеймса Байрона.

Имя Дж.Р. Планше (1796–1880) как родоначальника этой драматической формы встречается и в других словарях литературных жанров, вошедших в широкий обиход (Cuddon 1982: 255). Антиквар и драматург, Планше остался в мировой историко-культурной памяти прежде всего как автор либретто к опере Карла Марии фон Вебера *Оберон*, хотя в своё время были достаточно известны и его собственные сочинения, а в 1879 году увидел свет пятитомник под названием *The Extravanzas of J.R. Planché, esq.* Сам драматург оставил чрезвычайно краткое определение излюбленного им жанра: «причудливое обращение с поэтическим сюжетом», предложив даже синоним к слову *экстраваганца* — *disambiguation*<sup>4</sup>. (Planche 1872: 43). Зафиксировано слово *экстраваганца* как музыкальный и литературный термин также в *Британской Энциклопедии*, где отмечаются такие характерные признаки жанра, как «крайняя степень свободы в стиле и композиции...», элементы бурлеска и пародии...» (*Encyclopaedia Britannica*).

Составители специальных словарей, как правило, выделяют в качестве главного признака экстраваганцы чрезвычайно высокий удельный вес эксцентричности (Scott 1979: 104). Эксцентрика как художественный приём предусматривает не просто острокомедийное изображение жизненной реальности, но также непереносимое нарушение привычной логики действия и взаимосоответствия между воспроизводимыми характерами, явлениями, эпизодами. В комедийном произведении эксцентрика нередко даёт себя знать в резком переключении художественного регистра с комического на серьёзное и наоборот. Такое проявление комического начала было замечено и описано ещё Иммануилом Кантом: «Смех вызывается ожиданием, которое внезапно разрешается ничем...» (Кант 1994: 207–208). Эксцентричность может проявляться на разных уровнях драматургического текста: в языке и стиле произведения, в характерах персонажей, на уровне события, ситуации, в сюжетостроении,

<sup>4</sup> Disambiguation (англ.) — преодоление полисемии.

в композиции, иногда даже в названиях и подзаголовках, в своеобразии развёрнутых сценических ремарок и т. д.

Приверженность Шоу-драматурга к эксцентричности реализовалась в обильном использовании парадоксов; недаром за ним закрепилась слава одного из самых выдающихся мастеров парадокса в литературе рубежа XIX–XX веков и двадцатого века. Многочисленные парадоксы можно обнаружить у Шоу на разных, выше перечисленных уровнях художественного текста. Прежде всего — на лингвостилистическом: в драматических монологах и диалогах, в пространных предисловиях к пьесам, прозаических ремарках и даже в названиях пьес. Помимо того, часто встречаются они также и в характерах персонажей, начиная с *Неприятных пьес* (*Plays Unpleasant*) в событиях и ситуациях, начиная, по крайней мере, с „приятной” пьесы *Оружие и человек* (*Arms and the Man*), в сюжетостроении (*Другой остров Джона Булля* [*John Bull's Other Island*], *Майор Барбара* [*Major Barbara*], *Пигмалион* [*Pigmalion*], *Дом, где разбиваются сердца* [*Heartbreak House*]). Что касается предисловий, подчас не уступающих по размеру самим пьесам, или ремарок, иногда представляющих собою развёрнутые прозаические тексты<sup>5</sup>, достойные сами по себе вдумчивого прочтения, то их своеобразие и непривычность парадоксальны уже по размерам; они отличают комедии Шоу не только от так называемых „хорошо сделанных пьес” (*well-made plays*), популярных в Западной Европе на рубеже XIX–XX веков, но и от „новой драмы” Хенрика Ибсена.

*Тележка с яблоками* поразила современников Бернарда Шоу не только необычайным количеством парадоксов, но и их многоуровневостью. Значительно возросла в этой комедии роль эксцентрики, крайней степенью которой, собственно, и явилась экстравагантность. Откровенно заявленная в жанровом подзаголовке, она в своё время смутила даже некоторых театральных режиссёров, уже имевших немалый опыт работы над пьесами Шоу. Видимо, не случайно сценическая история *Тележки с яблоками* началась не в самой Великобритании и даже не в англоязычном мире, а в Польше. Впервые пьеса увидела свет рампы в варшавском Театре Польском в июне 1929 года в постановке Арнольда Шифмана. Лишь два месяца спустя спектакль режиссёра Барри Джексона по этой комедии был показан в Англии на Малвернском фестивале, а в конце октября того же года Немецкий театр („Deutsches Theater”) в Берлине показал *Тележку с яблоками* в постановке большого ценителя драматургии Бернарда Шоу Макса Рейнхардта<sup>6</sup>, поставившего в Берлине и Вене в общей сложности одиннадцать пьес любимого автора.

*Тележкой с яблоками* открывается, по сути, новый в жанровом отношении этап в творчестве драматурга. Позднее сам Шоу ввёл то же жанровое определение в подзаголовок пьесы *Женева* (*Geneva*, 1938 г.<sup>7</sup>); многие исследователи безоговорочно

<sup>5</sup> Британский теоретик литературы Алестер Фаулер называет пространственные ремарки Шоу „макрологическими” (Fowler 1982: 206).

<sup>6</sup> Это была последняя постановка выдающегося режиссёра в Германии. С приходом к власти нацистов он вынужден был покинуть страну.

<sup>7</sup> Работа над пьесой была начата в 1936 г., после итальянского вторжения в Абиссинию и японского — в Манчжурию; первый вариант был завершён спустя два года, а уже после окончания Второй мировой войны *Женева* была издана в откорректированном автором виде с написанным заново предисловием. По утверждению авторитетного биографа Шоу Майкла Холройда, *Женева* печаталась и ставилась, по крайней мере, в восьми разных редакциях. (См.: Holroyd 1991: 5, 406). См. также: Pilecki 1965.

относят к экстраваганцам политический гротеск *Горько, но правда* (*Too True to Be Good*, 1931 г.) и с разного рода оговорками — некоторые другие драмы, появившиеся на протяжении того же десятилетия: политическую комедию *На мели* (*On The Rocks*, 1933 г.), средневековую военную историю *Шестеро из Кале* (*The Six of Calais*, 1934 г.) и правдивую историю, которая никогда не случалась, *В золотые дни доброго короля Карла* (*In Good King Charles's Golden Days*, 1939 г.).

Парадоксы на лингвостилистическом уровне попадают и в ремарках, и даже в названиях пьес (например, *Too True to be Good*), но особенно густо насыщена ими речь персонажей в экстраваганцах. К примеру, искушённый в придворном интриганстве премьер-министр Протей (*Тележка с яблоками*) признаётся, что „занимает пост премьера..., потому что ни на что другое не годен”. В той же пьесе король Магнус так объявляет „повестку дня” чрезвычайного заседания кабинета министров: „А сегодня у нас очередной правительственный кризис”. В первом акте пьесы *Горько, но правда* Врач откровенничает: „Я ни от одной болезни вылечить не могу. Я только тем и спасаюсь, что пациенты сами вылечиваются...” (Shaw 1965a: 1134). Больная уверенно судит: „...в наше время не хозяйка командует в доме, а прислуга...”. Старик грустит и не знает, как жить после смерти жены: „...ведь мы сорок лет были несчастливы друг с другом...”. В *Женева* советский комиссар Посский, фамилия которого отдалённо напоминает псевдоним небезызвестного Льва Давыдовича Бронштейна (в годы работы над пьесой уже пребывавшего в изгнании и ещё не убитого по приказу Сталина), обращается к епископу не иначе, как „товарищ епископ”. Английский король Карл II в *правдивой истории, которая никогда не случалась*, используя откровенный оксюморон, называет убийцу французского короля Генриха IV фанатика Равальяка „католическим протестантом”. Представитель тред-юнионов в британском правительстве (*Тележка с яблоками*) даёт оригинальное определение демократии: „это самый лучший способ посадить кого нужно куда нужно”.

Парадоксами усеяна речь Судьи об Уставе Лиги Наций в экстраваганце *Женева*. Обращаясь к собравшимся в Суде английский министр иностранных дел сэр Орфеус Мидлендер просит: „...ради всего святого, не называйте меня умным, а то меня прокатят на следующих выборах” (Shaw 1965a: 1319). Судья после краткой проповеди Диякониссы, ссылающейся на Слово Божие, „богохульствует”, постановляя „привлечь Иисуса к участию в заседании” Суда. Секретарь Лиги Наций делает сенсационное признание: „Теперь я интернационалист. Я злейший враг любой нации, включая и мою собственную” (Shaw 1965a: 1304). Американский посол Ванхэттен (*Тележка с яблоками*) при упоминании о Германии (времен Веймарской республики) и Франции включает эти страны в „ряд советских или почти советских республик, расположенных между Уральским хребтом и Северным Морем” (Shaw 1965a: 1037). Впрочем, примеров ситуативно-вербальных парадоксов в рассматриваемых пьесах превеликое множество, и они попадали, да и продолжают попадать в поле зрения исследователей стилистики английского языка.

Обилие эксцентрики в характерах персонажей вышеназванных пьес превосходит все ожидания, порождённые жанровым определением. Эксцентричны фигуры министров британского правительства в *Тележке с яблоками*. Чемпионом является министр из рабочих Бознерджес. Чего стоит его смена костюмов! В первом акте он появляется в косоворотке на русский лад и кепке, которую не снимает даже при входе в ко-

ролевскую приёмную. Под воздействием иронических комплиментов королевской дочери Алисы, он приходит на заседание кабинета министров, переоблачившись в блестящий придворный мундир, нелепо выглядящий в предлагаемых обстоятельствах. Эффект парадоксальности усиливается гротескным сочетанием человеческой ничтожности большинства министров и их громкими именами, почерпнутыми из античной истории и литературы: Протей, Плиний, Никобар, Крассус, Лизистрата и пр. Эксцентрична до неприличия личная жизнь короля Магнуса, номинальная любовница которого Оринтия живёт во дворце, о чём знают все, включая королевских секретарей Памфилия и Семпрония, привносящих в действие пьесы какую-то дополнительную точку зрения на происходящее — так сказать, взгляд изнутри. К примеру, Семпроний нисколько не удивлён, видя катающихся по полу короля и Оринтию. А подслушивая всю сцену правительственного кризиса, королевские секретари откровенно скучают и зевают от тоски: ведь, для них это и в самом деле всего лишь „о ч е р е д н о й правительственный кризис”.

Не случайно Семпроний во вступительном диалоге секретарей вспоминает о том, что его покойный отец был „ритуалистом”. Ритуализм в приведённом значении — это вовсе не религия и даже не только устройство всевозможных парадных ритуалов; из дальнейшего содержания пьесы становится ясно, что *ритуализм* — это прежде всего унылое соблюдение ритуалов в политической жизни. К такого рода политическим ритуалам имплицитно отнесены и частые политические кризисы, и рутинные препирания короля с министрами или министров друг с другом.

В пьесе *Горько, но правда* эксцентричность персонажей достигает своего апогея. Не Микроб заражает Большую, а напротив — она заражает беднягу Микроба. Большая барышня настолько крепка физически, что легко расправляется с двумя грабителями. Вор Обри происходит из знатного рода, а по профессии он — христианский проповедник. Эксцентрична эволюция его нескольких социальных ролей: студент университета — военный лётчик — полковой священник — вор. Полковник Толбойс (современные Бернарду Шоу критики считали отдалённым прототипом этого персонажа сэра Уинстона Черчилля) занят либо чтением еженедельного приложения к газете „Таймс”, либо живописью на пленере, тогда как военными операциями экспедиционного отряда командует рядовой Слаб. Самому Слабу (в какой-то мере прототипом этого персонажа явился, по-видимому, Лоуренс Аравийский) случалось дослуживаться и до звания полковника, однако всякий раз он подавал в отставку и снова записывался в армию рядовым солдатом. Отец Обри — убеждённый атеист, а потому (любопытная причинность!) моралист.

В политической экстраваганце *Женева* эксцентричны буквально все персонажи без исключения — и те, что имели реальных прототипов, как диктаторы Батлер, Бомбардони и Фланко, и те, в ком не просматривалась никакая конкретно-историческая проекция. Да и интерьер „Международного комитета по интеллектуальному сотрудничеству” производит гротескное впечатление сочетанием громкого названия с убожеством помещения, мебели и жалким штатом, состоящим всего из двух человек — Секретаря Лиги Наций и молодой девушки Бегонии, исполняющей сугубо рутинную секретарскую работу в столь „значительном” комитете. Гротескно заострена разница в видении современной политической жизни этими „ответственными” лицами. Например, когда заходит речь о некоем последнем „громком событии”, Секретарь имеет

в виду сенсационный выход Германии из Лиги Наций, а его помощница Бегония — победу какого-то Джека Паламидиса на танцевальном конкурсе. С отдельными проявлениями эксцентричности персонажей встречаемся и в других пьесах Бернарда Шоу 1930-х годов.

Значительна роль эксцентрики в сюжете строении и обсуждаемых пьес. В *Тележке с яблоками* американский посол Ванхэттен от имени своего президента и правительства делает королю Магнусу экстравагантное предложение: Соединённые Штаты отменяют Декларацию независимости и возвращаются в состав Британской империи на правах „самоуправляющегося доминиона”. Проницательный Магнус легко прочитывает в этом предложении перспективу полного подчинения Великобритании Соединённым Штатам, а через их посредство — мировой плутократии. Отвечая на ультиматум собственного правительства, предлагающего королю превратиться в „каучуковый штемпель” без права хоть как-то влиять на политическую жизнь страны, Магнус находит единственно возможный выход из тупика: он угрожает отречением от престола в пользу своего сына, созданием собственной политической партии, которая, благодаря бесспорной популярности лидера, имеет все шансы победить на очередных парламентских выборах. В результате такой операции бывший король станет премьер-министром и уж тогда-то сосредоточит в своих руках всю полноту власти, которой в момент действия не обладает монарх. Такой экстравагантный ход обезоруживает министров и заставляет Протея порвать ультиматум.

Многих рецензентов, предлагаемая Магнусом политическая стратегия не просто удивляла, но даже отталкивала своей нереальностью, однако она, по замыслу драматурга, никак не могла производить впечатление реалистичной, поскольку была откровенно эксцентричной<sup>8</sup>. Остро чувствующий своеобразие пьес Шоу Бертольд Брехт в своей *Овации в честь Шоу* так сформулировал понимаемый „от противного” один из основных принципов эстетики британского драматурга: „...простое воспроизведение действительности, как ни странно, не создаёт впечатления правдивости...” (Брехт 1965: 473). Некоторым современникам Шоу понадобилось время, чтобы оценить действительность этого принципа на материале *Тележки с яблоками*. К примеру, соратница Бернарда Шоу по Фабианскому обществу Беатрис Уэбб, которой *Тележка с яблоками* поначалу показалась излишне „фривольной” и даже несколько „назойливой”, спустя десятилетие, в сентябре 1940 года в своём дневнике назвала её „блестящей сатирической пьесой, содержащей... забавное пророчество...” (Holroyd 1991: 161). По прошествии двадцати лет после появления пьесы Томас Манн без экивоков отозвался о *Тележке с яблоками* как о „поразительно пророческой политической сатире” (Holroyd 1991: 160). Как показала жизнь, должно было пройти определённое время, чтобы политическое пророчество британского драматурга было воспринято и оценено по достоинству.

Бернард Шоу нередко строил свои пьесы на историческом или квазиисторическом материале. Примером тому могут служить и пьесы 1890-х годов (*Избранник судьбы* [*The Man of Destiny*], *Ученик дьявола* [*The Devil's Disciple*], *Цезарь и Клеопатра* [*Caesar and Cleopatra*]), и более поздние произведения (*Андрокл и лев* [*Androcles and*

<sup>8</sup> В конце 1920-х гг. трудно было предвидеть, что уже на исходе XX столетия станет возможным появление бывшего короля на родине в роли премьер-министра республики (например, в Болгарии).



*the Lion*], *Смуглая леди сонетов* [*The Dark Lady of the Sonnets*], *Святая Иоанна* [*Saint Joan*]), и даже ряд пьес 1930-х годов (*Шестеро из Кале*, *В золотые дни доброго короля Карла*). Реже, но выносил он действие своих пьес и в будущее (близкое или далёкое), как, например, в нескольких частях метабиологической пенталогии *Назад к Мафусаилу* (*Back to Methuselah*). В *Тележке с яблоками* Шоу делает акцент на том, что действие вынесено хоть и в не слишком далёкое, но будущее. В открывающем пьесу диалоге королевских секретарей Семпроний рассказывает своему коллеге Памфилию о своём отце, который умер в 1962 году. То есть, действие пьесы, написанной в конце 1920-х годов, происходит во всяком случае после 1962 года. Зритель рубежа 1920–30-х годов, не лишённый воображения, мог себе хотя бы теоретически представить, что ситуация, кажущаяся абсолютно нереальной в его время, спустя несколько десятков лет возымеет шанс стать вполне вероятной.

К тому же в свои экстраваганцы Бернард Шоу вводит нередко и элемент фантастики, подобно персонификации Чудовища-Микроба в первом акте пьесы *Горько, но правда* или тревожного известия о «смещении земной оси» в финале *Женева*, прерывающего заседание Международного Суда ещё до вынесения судебного решения. Эксцентрика в художественном мире обсуждаемых пьес могла быть ограничена рамками реальной жизни, но иногда могла проявляться и за её пределами, поскольку фантастика способна интенсифицировать эксцентрический эффект изображаемого.

Композиционная экстравагантность усиливается иногда несоразмерностью актов пьесы, как, например, в *Тележке с яблоками*, где к тому же необходимость прервать чуть ли не классицистскую плавность течения действия между первым и вторым актами приводит к появлению Интермедии, сюжетно с главной темой пьесы мало связанной. А диалог королевских секретарей Памфилия и Семпрония, которым открывается первый акт, по сути, вводит читателя (зрителя) в курс той запутанной политической жизни, с которой ему предстоит познакомиться по ходу развития действия. Сам автор, смолodu любивший музыкальные ассоциации, назвал однажды в разговоре с драматургом Альфредом Сатроу этот диалог «увертюрой к пьесе» (Holroyd 1991: 150). Первый акт политического гротеска *Горько, но правда* завершается совершенно необычным прощанием фантастического персонажа — Микроба — со зрительным залом: «Пьеса, собственно, на этом кончается. Но действующие лица будут подробно обсуждать её ещё целых два акта. Впрочем, все выходы из зала открыты. Спокойной ночи» (Shaw 1965a: 1141).

В рассуждениях о жанровом своеобразии рассматриваемых пьес Бернарда Шоу, нельзя, очевидно, упускать из виду определение, присутствующее уже в подзаголовке *Тележки с яблоками*. Перед нами, ведь, не просто экстраваганца, а политическая экстраваганца. В этой экстраваганце, как и в *Женеве*, а в какой-то мере и в политическом гротеске *Горько, но правда*, да и в политической комедии *На мели* острая политическая проблематика, трактуемая со значительной долей эксцентрики, превалирует в развитии драматического сюжета. Проблемность такого рода, как правило, придаёт экстраваганцам ощутимую актуальность, причём не только тогда, когда изображены политические ситуации, совпадающие со временем создания пьес либо вполне допустимые в реально-историческом контексте современности. Действие драматического произведения может также происходить в историческом прошлом, как в пьесе *На мели*, или быть вынесенным в будущее, как в *Тележке с яблоками*, но соотносённость

проблематики с настоящим временем была понятна мыслящему и эстетически подготовленному зрителю первых постановок и что не менее важно — с прошествием времени не исчерпала себя.

В *Тележке с яблоками* показан правительственный кризис в его крайней форме, и его причины не были специфичны лишь для рубежа 1920–30-х годов. Рассуждения Бознерджеса о необходимости Сильной Личности, способной навести „порядок” в стране, были чрезвычайно актуальны для Западной Европы на рубеже десятилетий, и их опасность очень скоро была подтверждена реальными, весьма драматическими событиями в ряде государств. Политический гротеск *Горько, но правда* не случайно некоторыми критиками был поставлен в ряд произведений той поры о „потерянном поколении” (*lost generation*). Разумеется, в пьесе это поколение представляет лишь Обри, в жизни которого военный опыт сыграл огромную, если не решающую роль. Его риторически убедительная максима о том, что собственную совесть „нельзя разделить на департамент мира и департамент войны”, придавала гротескной пьесе более чем серьёзный смысл. Показательно, что пацифистский пафос монологов Обри был оценён по достоинству не только либерально мыслящей публикой. Когда в 1933 году пьеса была поставлена в Маннхейме, присутствующие в зале нацисты старались сорвать спектакль, выкрикивая угрозы в адрес драматурга (Holroyd 1991: 418).

В ещё одной политической экстравагантце *Женева* перед Международным Судом Справедливости предстают трое европейских диктаторов, имена которых, как и некоторые детали их биографий, помогают без труда распознать реальных прототипов. Прототип Фланко — испанский диктатор Франсиско Франко, прототип Бомбардони — итальянский дуче Бенито Муссолини, а очевидный прототип Батлера — немецкий фюрер Адольф Гитлер. Как бы ни были мелки и даже смехотворны отдельные обвинения, выдвинутые против них разными истцами — гротескными персонажами пьесы, некоторые преступления диктаторов против человечности были достоянием гласности уже в конце 1930-х годов, а со временем стали известны в полном объёме и получили должную оценку — как юридическую, так и историческую.

Когда на сцене появляется британский министр иностранных дел, трое диктаторов приветствуют его фашистским салютом, и это уже воспринималось как выпад по адресу собственно британской терпимости к фашизму на ранней его стадии. Политические реалии возникают в обсуждаемых пьесах постоянно. Комиссар Посский в *Женеве* называет Коминтерн „официальной религией в России” и даже на Суде, не зная, как себя вести, ожидает чётких инструкций из Москвы. В пьесе *На мели* Хипни упрекает сэра Артура в незнании Карла Маркса и много говорит о „докторе Марксе”, о созданном им Интернационале, советует почитать „более современные сочинения марксистов”. Судья в *Женеве* клеймит Лигу Наций за то, что её инициативы влекут за собой „угрозы войны и раскола”. Скептически отзываясь о Лиге Наций и полковник Толбойс (*Горько, но правда*).

Включение в речи персонажей высказываний на политические темы отнюдь не приводили к переводу экстравагантных комедий в разряд сугубо серьёзных драм, лишённых юмора, окрашивающего почти все пьесы Бернарда Шоу. Бурлескные ситуации и сатирические реплики в политических экстраваганцах также были рассчитаны на смеховую реакцию. По точному замечанию Артура Полларда, в этих пьесах „Шоу

в значительной степени пропитывает свой юмор остросоциальным смыслом, что приводит к переворачиванию общих мест с ног на голову...” (Pollard 1970: 54).

Отдельные резкие замечания Бернарда Шоу в экстраваганцах о современной ему политической жизни и конкретных политических деятелях, содержащиеся как в речи персонажей, так и в прозаических предисловиях, некоторыми исследователями и критиками истолковывались излишне прямолинейно, другими же — просто замалчивались. Делалось это с единственной целью — представить мировоззрение автора как некую константу, на которую можно опираться без большого риска ошибиться в понимании направленности сатиры Шоу<sup>9</sup>. Между тем, нельзя, по-видимому, не замечать, что взгляды творческих людей на различные жизненные явления и тенденции с годами способны изменяться; тем более если речь заходит о художнике, чей творческий путь насчитывает более шести десятилетий, а за такой внушительный срок исторический опыт человечества „обогатился” двумя мировыми войнами и множеством иных, всемирных и локальных катаклизмов.

Видимо, не случайно Бернард Шоу многократно корректировал текст *Женевы*, а своё пространное предисловие к пьесе написал в конце 1945 года (то есть, уже после Второй мировой войны), вступая в год своего девяностолетия. Есть в этом предисловии-трактате одно принципиальное замечание: „Ни одна эпоха не может быть понята, пока она не завершится и не появится возможность увидеть её как целое...” (Shaw 1965b: 874). Употребляя слово „эпоха” в данном случае, драматург имел в виду прежде всего завершившуюся мировую войну, и совсем не случайно появилось такое признание в предисловии именно к *Женеве*. То, что в 1936–38 годах представлялось лишь громкими угрозами в речах экстравагантных диктаторов, вылилось в масштабную мировую трагедию с многомиллионными человеческими жертвами. Впервые опубликованная ещё в довоенные годы, пьеса, очевидно, со временем потребовала серьёзного комментария, предлагающего новый подход и театра, и читательской аудитории к созданному ранее драматургическому тексту.

Не случайно целая глава в предисловии посвящена трактуемой уже однозначно личности Гитлера. Да и некоторые события конца 1930-х годов воспринимались Бернардом Шоу после войны совсем по-иному. Так, пишет он без обиняков о трагедии Польши: „...Когда Германия аннексировала в 1939 году Польшу, половину этой страны отхватила из её пасти Советская Россия...” (Shaw 1965b: 873). Если в предисловии к пьесе *Горько, но правда* (1931 г.) Шоу ещё мог себе позволить более или менее толерантно рассуждать о Муссолини и Сталине, при этом, что немаловажно, ставя имена двух диктаторов в один ряд, то на склоне своих лет в предисловии к *Притчам о далёком будущем* (*Farfetched Fables*, 1948–49 гг.) он уже значительно резче пишет о „русском большевизме, который привёл свою страну на край катастрофы...” (Shaw 1965b: 906)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> С такой тенденцией можно столкнуться, например, при чтении биографии Бернарда Шоу, написанной британским парламентарием-лейбористом Эмрисом Хьюзом специально для издававшейся в СССР серии «Жизнь замечательных людей» и опубликованной московским издательством «Молодая Гвардия» (См.: Хьюз 1966).

<sup>10</sup> С оглядкой на советскую цензуру редакторы шестого тома (1981 г.) *Полного собрания пьес* Шоу на русском языке А.Г. Образцова и А.С. Ромм не включили оба процитированных выше предисловия в книгу.

Как бы ни варьировал Шоу время действия в своих экстраваганцах, воссозданные в них сатирически окрашенные ситуации, равно как и отдельные высказывания персонажей, адресованы были для осмысления зрителю — современнику написания произведений — и потому были отмечены отчётливой актуальностью. С учётом политических объектов изображения и сознательного разоблачения их с помощью смеха можно с полной уверенностью говорить о памфлетном характере рассматриваемых пьес, как, собственно, и ряда предисловий к ним. Такие тексты, как, например, предисловия к *Тележке с яблоками* или *Женева*, можно с полным основанием назвать прозаическими памфлетами, а сами пьесы — драматическими памфлетами.

Драматический памфлет как жанр в английской литературе ведёт своё происхождение от театра первой половины восемнадцатого века; его истоки отыскиваются в драматургии Джона Гея и Генри Филдинга. Тогда эта форма была ещё непривычной для британской театральной публики, но с поразительной быстротой завоевала широкую популярность. Лишённый жёсткой формальной структуры, драматический памфлет сохранял многие приметы памфлета прозаического: сатирический колорит, политический характер сатиры и её довольно точный адрес, акцентированную актуальность<sup>11</sup>. После известного билля о театральной цензуре, принятого британским правительством в 1737 году, этот жанр почти на два столетия исчез из английской драмы и репертуара британских театров. Благодаря прежде всего Бернарду Шоу, он возродился два века спустя, оказавшись в 1920–30-е гг. удивительно своевременным. Политические экстраваганцы со свойственными им аллюзиями на современные события и на персонажей политической жизни, с их тяготением к гротеску, обостряющему сатирическую направленность драматического произведения, явились интереснейшей разновидностью драматического памфлета. Есть основания предположить, что в историческом развитии этой жанровой разновидности финальная точка ещё не поставлена.

---

## Библиография

- Brieht Biertolt (1965), *Teatr*, W 5 tomach. t. 5/1, Iskustwo, Moskwa.  
 Chjuz Emris (1966), *Biernard Szou*, Molodaja Gwardija, Moskwa.  
 Cleary Thomas K. (1984), *Henry Fielding. Political Writer*, Winifred Launer UP, Waterloo, Ontario.  
 Cuddon J.A. (1982), *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books, Harmondsworth.

<sup>11</sup> См. подробнее: Соколянский 1975: 26–35; Cleary 1984: 64–117.

- 
- Encyclopaedia Britannica*, [www.britannica.com/art/extravaganza](http://www.britannica.com/art/extravaganza) [access: 10.12.2021].
- Fowler Alastair (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford Clarendon Press, London.
- Holroyd Michael (1991), *Bernard Shaw. A Biography in 3 vols.*, vol. 3, Random House, New York.
- Kagan M.C. (1972), *Morfologija iskusstwa*, Iskustwo, Leningrad.
- Kant Immanuil (1994), *Kritika sposobnosti suzhdienija*, Iskustwo, Moskwa.
- Pilecki Gerard Anthony (1965), *Shaw's „Geneva”. A Critical Study of the Evolution of the Text in Relation to Shaw's Political Thought and Dramatic Practice*, Mouton, The Hague – Paris.
- Planche James Robinson (1872), *The Recollections and Reflections of J.R. Planche: A Professional Biography. In 2 vols.*, vol. 2, London.
- Pollard Arthur (1970), *Satire, Ser.: The Critical Idiom*, Methuen & C°, London.
- Scott Arthur Finley (1979), *Current Literary Terms. A Concise Dictionary*, The Macmillan Press Ltd., London.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich* (2012), ed. Gazda G., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Shaw Bernard (1965a), *The Complete Plays*, Paul Hamlyn, London.
- Shaw Bernard (1965b), *The Complete Prefaces*, Paul Hamlyn, London.
- Sokolanskij Mark Georgijewicz (1975), *Tworczestwo Gienri Fildinga*, Wiszcza szkoła, Kijew.
- Szou Biernard (1980), *Połnoje sobranije pjes w 6 tomach*, t. 5, Iskustwo, Leningrad.
-