

Скальная Ю. А. Удар зонтиком по голове вместо поцелуя: трансформация образа Спящей красавицы в пьесах Б. Шоу / Ю. А. Скальная // Научный диалог. — 2018. — № 9. — С. 171—191. — DOI: 10.24224/2227-1295-2018-9-171-191.

Skalnaya, Yu. A. (2018). Umbrella Blow to Head instead of a Kiss: Transformation of Sleeping Beauty Image in B. Shaw's Plays. *Nauchnyy dialog*, 9: 171-191. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-9-171-191. (In Russ.).



УДК 82(091)+821.152.1Шоу.07:398.21

DOI: 10.24224/2227-1295-2018-9-171-191

## Удар зонтиком по голове вместо поцелуя: трансформация образа Спящей красавицы в пьесах Б. Шоу

© Скальная Юлия Андреевна (2018), orcid.org/0000-0001-6330-6793, аспирант кафедры истории зарубежной литературы, филологический факультет, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия); тьютор кафедры глобальных коммуникаций, факультет глобальных процессов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия), [julycat@mail.ru](mailto:julycat@mail.ru).

Рассматривается вопрос о релевантности сказочной поэтики в творчестве ирландского драматурга Б. Шоу. Предметом анализа служит трансформация образа Спящей красавицы в драмах «Дом, где разбиваются сердца» (*Heartbreak House*, 1913—1917) и «Горько, но правда» (*Too True to Be Good*, 1931). Уделяется внимание широкому историко-литературному контексту, обусловившему актуальность фольклора и сказок для эпохи рубежа XIX—XX веков. Исследуется история драматической обработки сюжета в музыкальном театре. Поднимается вопрос об иных источниках влияния на трактовку мотива сна и образа спящей царевны у Шоу; рассматривается скандинавская мифологическая традиция, репрезентированная в операх Р. Вагнера, и материал русских былин. Особое внимание уделяется сопоставлению драмы Б. Шоу «Горько, но правда» с ранней пьесой-сказкой М. Метерлинка «Семь принцесс» (*Les sept princesses*, 1891). Новизна исследования видится в том, что вопрос о присутствии сказочной поэтики в творчестве драматурга до сих пор был мало изучен западными исследователями и совсем не затронут в отечественном литературоведении. Устанавливаются ранее не выявленные связи между творчеством Шоу и Метерлинка. Доказывается возможность существования преемственности между персонажами Б. Шоу и героями русских былин. Актуальность исследования обусловлена тем, что проблема присутствия и модификации фольклорно-мифологической образности является важной для литературы не только рубежа XIX—XX веков, но и XXI века.

Ключевые слова: Бернард Шоу; Спящая красавица; Дом, где разбиваются сердца; Горько, но правда; Морис Метерлинк; Семь принцесс; сказка; феерия (экстраваганца); трансформация образа.

## 1. Введение

Являясь уникальным воплощением духа непростой, но многогранной эпохи рубежа XIX—XX веков, с одной стороны, и яркой индивидуальности автора — с другой, творчество ирландского драматурга Джорджа Бернарда Шоу (1856—1950) имеет богатую исследовательскую традицию. Художественное наследие Шоу рассматривается под различными углами, учитывающими как внутрилитературные факторы, так и экстралитературные контексты его творчества (политический, музыкальный, исторический, художественный, даже технологический). Однако творчество ирландца почти никогда не рассматривалось с точки зрения сказочной поэтики, за исключением нескольких исследований. Первым — отчасти является работа А. Крузе «“Дом, где разбиваются сердца” Бернарда Шоу: Война в Нетландии» [Kruze, 1987—1988], рассматривающая мир, созданный драматургом в этой пьесе, как аналог волшебной страны из сказочных повестей Дж. Барри о Питере Пэне. Однако сопоставление здесь ограничивается лишь констатацией общей атмосферы и эскапистской позиции действующих лиц. Другой, гораздо более разработанной параллелью стало сюжетное соответствие пьесы Шоу «Пигмалион» (Pygmalion, 1912) и сказки «Золушка» (подробнее об этом см.: [Berst, 1995; Valency, 2002; Suleiman, 2010, p. 32—35]). Тем не менее обе параллели носят характер частных наблюдений и не вызвали к жизни попыток найти иные свидетельства интереса Шоу к художественному потенциалу сказок. Более того, до сих пор единственной концепцией, претендующей на некоторую универсальность в данном вопросе, остается точка зрения Г. К. Честертона, охарактеризовавшего подход Шоу к сказкам как высоколобый, а знание их драматургом как «слабое» (weak) и «недостаточное» (deficient): «Шоу не следует говорить о сказках, так как он не чувствует их изнутри <...> во всем, что касается исторических и национальных традиций, Бернард Шоу несилён, а его знание недостаточно. Он подходит к сказкам не как к сказкам, как если бы ему было четыре года, а как к “фольклору”, как если бы ему было сорок» [Chesteron, 1909, p. 74].

Мнение Честертонa мы возьмем за отправную точку нашего исследования с целью, с одной стороны, продемонстрировать, насколько ошибочна негативная оценка писателем знаний Шоу в области сказок, а с другой — раскрыть научный потенциал темы, посвященной роли сказочных элементов в творчестве драматурга на примере его работы с образом Спя-

щей красавицы в двух межвоенных драмах «Дом, где разбиваются сердца» (Heartbreak House, 1913—1917, пост. 1920) и «Горько, но правда» (Too True to Be Good, 1931—1932).

## 2. Историческая релевантность

Удивительно, но именно «фольклористский» подход, в котором обвиняет Шоу Честертон, свидетельствует в пользу драматурга. Период с середины XIX века до первых десятилетий XX века в Англии не только был отмечен всплеском интереса к сказкам, но и стал временем рождения фольклористики как науки. В 1878 году в Лондоне было основано Общество исследователей фольклора и журнал «The Folk-Lore Record». Началось активное осмысление корпуса фольклорных текстов, которое, в свою очередь, не ограничивалось научными трудами, а, как пишет исследовательница К. Самптер, было представлено публичными лекциями, публикациями в ежемесячных журналах и включением сопроводений-врезок в издания детской литературы [Sumpter, 2009, p. 789].

Бурно развивающиеся антропологические исследования (Э. Б. Тайлор, Э. Лэнг, Ф. М. Мюллер), которые рассматривали фольклорные сказочные тексты в качестве ключа к пониманию эволюции общества как с точки зрения социальной иерархии, так и с точки зрения религиозно-обрядовых традиций, также стимулировали интерес к фольклору и сказкам. В 1890 году начал выходить многотомный труд «Золотая ветвь» Дж. Дж. Фрейзера, а годом позже появилась монография одного из основателей Общества исследователей фольклора Э. С. Хартланда «Наука сказок» (The Science of Fairy Tales), которая уже своим названием обозначила коренной перелом в исследовании фольклора.

Одновременно публиковались новые издания коллекций восточных и европейских сказок: знаменитая серия цветных сказок Э. Лэнга, открывшаяся «Голубой книгой сказок» (Blue Fairy Book, 1899); «Большая книга сказок» (The Big Book of Fairy Tales, 1902) У. Джерролда. Появлялись и новые авторские сказки Дж. Макдоналда, Л. Кэрролла, О. Уайлда, У. Б. Йейтса и уже упомянутого Дж. Барри.

Все эти тенденции очевидным образом показывают, «что фольклор существовал, и причем не в оппозиции к модернизму XIX века, а в качестве одного из его аспектов» [Sumpter, 2009, p. 792].

Шоу также не остался в стороне от актуальной полемики, и в 1887 году по заказу «Пэлл-мэлл газетт» написал очерк «Лучшие книги для детей» (The Best Books for Children), содержащий ряд замечаний драматурга о детской литературе, а также рассказывающей о личном опыте прочте-

ния Шоу многих сказок и приключенческих романов в детстве и юности. Однако в редакции газеты трёхстраничный текст оригинала был сокращен до одного абзаца, который был издан без подписи 29 ноября под названием «Пачка книг для мальчиков» (A Batch of Books for Boys). В полном же виде эссе было опубликовано лишь в 1989 году в журнале «Шоу» (SHAW) [Shaw, 1989]. Таким образом, более столетия никто не знал о существовании этого произведения, что отчасти объясняет категоричность суждений Честертона. Хотя, на наш взгляд, внимательное прочтение пьес Шоу уже могло бы свидетельствовать о глубоком знании драматургом не только самой природы и структуры сказок, но и их эволюции на театральной сцене. Примером тому служит «Спящая красавица».

### 3. «Спящая Красавица» в театре

Связь театра Шоу с музыкальным началом не раз подчеркивалась как самим драматургом, так и исследователями его творчества. Не последней роль в этом сыграло ежедневное посещение Б. Шоу различных опер и музыкальных представлений во время работы критиком для журналов «Стар» и «Уорлд» (1888—1894). Именно музыкальный театр в свое время стал проводником сказочных сюжетов и мотивов на сцену. Красочный облик выдуманных миров, фей и чудес изначально привлекал внимание французских либреттистов и постановщиков, и на рубеже XVIII—XIX веков произошло возрождение жанра феерии (*la féerie*), появившегося еще во времена Екатерины Медичи. А в 1830-е годы Дж. Р. Планше перенес опыт подобных постановок на английскую сцену, где они получили название «волшебная экстраваганца» (*faïry extravaganza*) (подробнее об этом см: [Ginisty, 1910, pp. 12—26]). Среди историй, положенных в основу тех представлений, были «Мальчик-с-пальчик», «Кот в сапогах», «Лесная лань», «Золушка», «Ослиная шкура» и многие другие. Однако в конце XIX века особую актуальность приобрел образ Спящей красавицы.

В 1892 году появилась пятиактная пьеса Г. Трарьё «Сон Спящей красавицы», в 1894 году в парижском Театре Эвр состоялась премьера «Спящей красавицы в лесу» А. Батая и Р. д'Умьера в постановке О. Люнье-По, а в 1907 году появилась одноименная феерия Ж. Ришпена и А. Каина. Роль принца-поэта Ландри из пьесы 1907 года исполняла Сара Бернар, и, как пишет исследовательница С. Люсе, ее игра раскрыла знакомую сказочную коллизию с точки зрения сложных взаимоотношений поэта и его музыки [Luset, 2015, p. 135—136]. Помимо сюжетного ряда самой сказки (крестины, укол веретеном, погружение принцессы в сон, возвращение принца, испытания на пути к заколдованному замку, поцелуй, пробуждение), раскрыть

диалектику этих взаимоотношений был призван целый фейерверк литературных и культурных аллюзий. Здесь были и отсылки к поэтике чудесного у Шекспира и Банвиля, и дань романтической лирике и аллегорической драме, и реминисценции из опер Вагнера «Зигфрид» и «Парсифаль» (мотив квеста, который принц совершает в поисках не только возлюбленной, но и самого себя) [Ibid.].

Однако, помимо яркой образности и богатого аллюзивного ряда, «Спящая красавица» обладала еще одним достоинством. На общем фоне эскапистского влечения к волшебным иллюзиям, служившим способом отвлечься от пессимистических настроений *fin-de-siècle*, образ прекрасной девы, погруженной в зачарованный сон, стал метафорой состояния всей европейской цивилизации рубежа веков. Служа иллюстрацией пограничного состояния между сном и явью, «Спящая красавица» имплицитно ставила проблему выбора между ними.

Концепция сна как проклятия была окончательно пересмотрена поэтами-символистами. Забытье стало восприниматься ими как спасение, в то время как пробуждение стало синонимом «трудного открытия негостеприимной, враждебной реальности» [Ibid., p. 139]. Спящая красавица рубежа веков была не готова принять стремительно меняющийся и пугающий реальный мир, а потому испытывала ностальгию по сну, который из изгнания превратился для нее в убежище.

#### 4. Пьеса «Дома, где разбиваются сердца»

Яркую иллюстрацию вышеприведенной поэтической концепции и очевидную критику соответствовавших ей умонастроений в европейском обществе Шоу впервые представил в пьесе «Дом, где разбиваются сердца». Драма была определена самим Шоу как «фантазия» («fantasia») — еще один термин из области музыки, обозначающий свободно льющуюся импровизацию, не ограниченную жестким сводом правил. Свобода фантазии как нельзя лучше соответствовала мотиву сна, где нет места действительности и где все возможно.

Вводная ремарка к Акту I сразу задает двойную перспективу действия на грани грезы и реальности. В оконном проеме дома капитана Шотовера мы видим юную Элли Дан, томящуюся ожиданием, когда явится хоть кто-нибудь, чтобы засвидетельствовать ее присутствие. Однако никто не приходит, и, переместившись в кресло, Элли засыпает за чтением Шекспира. Таким образом, все, что происходит в пьесе далее, зритель может воспринимать как не более чем сновидение девушки, которая, подобно сказочной принцессе, все еще ждет судьбоносной встречи.

Сам сюжет пьесы и группа персонажей напоминают сказку. Так, помимо мечтательной и невинной Элли, под крышей фантазмагорического дома-корабля, плывущего среди туманных волн графства Сассекс, оказывается богач Альфред Менген. Этот «Наполеон промышленности» имеет власть над ее отцом и претендует на руку юной красавицы, но у него есть соперник — некий Марк Дарнли — виконт, потомок древнего французского рода, еще младенцем найденный в старинном ларце среди роз. На борту корабля оказываются также сестры Ариадна и Гесиона — две чаровницы, в чьих красоте и характере, подобно девам Клингсоровых садов, есть нечто дьявольское. Про их отца, капитана Шотовера, ходят легенды, будто этот «сверхъестественный старец» «на Занзибаре проданся черту, может достать воду из-под земли, знает, где лежит золото, может взорвать патрон у тебя в кармане одним взглядом и видит правду, скрытую в сердце человека» [Шоу, 1980б, с. 566]. В определенном смысле здесь есть доля истины, ведь Шотовер — изобретатель, а значит, маг нового времени, в ведении которого находятся области, недоступные простым людям.

Сама атмосфера дома Шотовера исполнена странного очарования: время здесь, как в сказке, будто застыло. Возвращаясь после многолетнего отсутствия, Ариадна восклицает: *«Ах, этот дом, этот дом! Я возвращаюсь сюда через двадцать три года. И он все такой же: вещи валяются на лестнице; невыносимо распушенная прислуга; никого дома; гостей принять некому; для еды нет никаких установленных часов; и никто никогда и есть не хочет <...> Но самое ужасное — это тот же хаос и в мыслях, и в чувствах, и в разговорах...»* [Шоу, 1980б, с. 504].

Именно этот беспорядок в чувствах и мыслях подрывает изнутри стройную систему сказочных образов, помогает Шоу «развенчать» каждое из клише. Оказывается, что «душечка» Элли не так невинна: когда она разочарована или обижена, Элли не стесняется в выражениях; называет Гесиону «ведьмой», но сама проявляет «колдовские» способности, погружая Менгена в гипнотический сон. Быстро разочаровавшись в первой влюбленности, она от романтического мировоззрения переходит к цинизму и остается неспособной познать истинное счастье. Ее бедный, застенчивый отец на самом деле вертит богачом-бизнесменом как хочет, а сам Менген из отвратительного бездушного воротилы превращается в простодушного и почти беззащитного «крошку Альфа».

Прекрасный виконт Дарнли, чьи волшебные истории очаровывают Элли, оказывается самозванцем и, более того, мужем Гесионы, Гектором Хэшебаем. Гектор — герой без призвания: он упивается изобретением подвигов в несуществующих мирах, населенных пиратами, бедуинами и муш-

кетерами, в то время как его подлинно достойные деяния (спасение жизней, отмеченное медалями принца Альберта) погребены в пыльной шкатулке среди театрального реквизита. Окно третьего этажа для этого спасителя — не вход в место заточения красавицы, ждущей освобождения, а трамплин, который он использует, чтобы пощекотать себе нервы в попытке доказать самому себе, что он не трус.

Таким образом, прекрасный принц оказывается вымыслом, а любовь к нему Элли — пустышкой, еще одной грезой пьесы. Однако дело не только в том, что Гектор, чей мифический прототип был подлинным воином без страха и упрека, не способен жить согласно своему предназначению; такое же бессилие перед судьбой проявляют и сестры Шотовер. Троянская принцесса Гесиона, спасенная Гераклом от морского чудовища, здесь сама стремится спасти Элли от «когтей зверя» («*beast's claws*»); только босс Менген на деле оказывается самым безобидным персонажем пьесы. Гесионой также звалась некогда и прекрасная нимфа-океанида, но в «Доме...» она превратилась в «сирену» с фальшивыми волосами. Ариадна — спасительница Тесея, вручившая ему меч и путеводную нить для победы над минотавром, — теперь сама из клубка плетет паутину, в которую попадают мужчины, неспособные устоять перед ее чарами. Мифическая девушка, влюбившаяся в Тесея с первого взгляда и оставшаяся с разбитым сердцем после его побега, теперь превратилась в женщину, которая сомневается, есть ли у нее сердце в принципе: Капитан Шотовер (подходя к креслу). *Она [Ариадна] хочет сказать, что ее сердце не разобьется. Вся жизнь она мечтала о том, чтобы как-нибудь разбить его. А теперь она боится, что разбивать, собственно, нечего* [Шоу, 1980б, с. 568].

Эхо прошлого настигает всех героев пьесы, а столкновения этих эхо рожают своего рода эффект рассеивания. Так, почтенный «солдат свободы» Мадзини и вор-оборванец Билли Дан носят одну фамилию, отчего капитан Шотовер постоянно пугает одного с другим; забывает он также и то, как выглядит его дочь Ариадна: помня ее еще девушкой, двадцать три года спустя он отказывается верить, что перед ним стоит тот же человек. Сама Ариадна, выйдя замуж за Гастингса Этеруорда, невольно оказывается объектом страстной любви его брата Рэнделла, в то время как Элли Дан, предлагая свою любовь сначала молодому и полному сил Гектору, а затем старому и впадающему в детство Шотоверу, сталкивается с фактом, что они оба женаты.

Капитан Шотовер, являясь, пожалуй, самым положительным персонажем пьесы, направляет свою магическую мудрость не только на достижение седьмой степени самосозерцания, но и на не столь мирный проект:

Леди Эттеруорд. *Это уже что-то новое. А зачем это — динамит?*

Гектор. *Чтобы взорвать человечество, если оно пойдет слишком далеко. Он пытается найти некий психический луч, который взорвет все взрывчатые вещества по повелению Махатмы* [Там же, с. 529].

По мере развития действия удивительный и по-своему уютный дом Шотовера постепенно превращается в «дворец злых чар» («palace of evil enchantment») [Shaw, 1963a, p. 457]. Попадая в это заколдованное пространство, никто уже не может вести себя в соответствии с принятыми нормами: Менген (*в негодовании*). *Даже воры — и те не могут вести себя естественно в этом доме* [Шоу, 1980б, с. 563].

Укрывая своих героев от бурь внешнего мира, дом-корабль заставляет их тем сильнее переживать бури душевные: вызывая друг друга на откровенность, обитатели «Дома, где разбиваются сердца» начинают испытывать непреодолимую потребность выговориться, излить друг другу душу порой в самых непривлекательных и шокирующих проявлениях. Саморазоблачение путем нарушения светского этикета является внешним механизмом, помогающим драматургу раскрыть противоестественность самого принципа существования этих людей: так и не научившись жить, они совершенствуются в искусстве *ars morendi*. Считая, что изучили жизнь в совершенстве на основании любимых романов и стихов, они беззащитны перед жестокой реальностью, явившейся им в виде войны, и, вместо того, чтобы бороться, они предпочитают сдаться. Символической кульминацией данного процесса становится финальная сцена пьесы, когда герои приветствуют очередной вражеский налет, предвкушая, что одна из бомб попадет в дом и прекратит их существование, однако метафорически последовательный отказ от жизни выражен именно в мотиве сна.

Будучи введен еще в начале пьесы, сон активно вторгается в пространство действия на протяжении всех трёх актов. Элли погружает в сонное оцепенение Менгена: *Шииш... Засыпайте. Слышите? Вы будете спать-спать-спать. Будьте спокойны, совсем, совсем спокойны. Спиите-спиите-спиите-спиите* (Менген засыпает) [Там же, с. 544]; Гектор грезит наяву, представляя, будто спасает даму из рук разбойников (пантомима в конце Акта I); отсылка ко сну содержится уже в его фамилии: «Hush-a-bye» — это междометие, призванное успокоить ребенка и отправить его ко сну. Именно как с неугомонным ребенком поступает с Рэнделлом Ариадна:

Леди Эттеруорд. *<...> Когда дети у меня капризничали и не слушались, я их шлепала как следует, чтобы поревели хорошенько, — это была для них такая полезная встряска. После этого они прекрасно спали*



и потом на другой день отлично вели себя. <...> Поэтому, когда у него [Рэнделла] нервы не в порядке и он раскапризничается, я просто довожу его до слез. Вот теперь он будет хорошо вести себя. **Посмотрите, он уже совсем спит** (Так оно в сущности и есть.)

<...>

Рэнделл (вяло). <...> **А правда, я, кажется, совсем засыпаю. Пожалуйста миссис Хэшебай от меня покойной ночи, не сочтите за труд. Спокойной ночи.** (Поспешно уходит.) [Там же, с. 580—582]

И так же безапелляционно отсылает спать Маздини капитан Шотовер: Мадзини (вставая). **Как неприятно! Не могу ли я — как вы думаете — чем-нибудь быть полезен?**

Капитан Шотовер (быстро подвигает стул к чертежному столу и садится за работу). **Нет. Ступайте спать. Покойной ночи.**

Мадзини (оторопев). **О-о! А впрочем, пожалуй, вы и правы** [Там же, с. 569].

Наконец, в начале Акта III мы видим самого капитана Шотовера и Элли спящими на скамейке в саду. И только к концу пьесы становится очевидна природа этого явления:

Капитан Шотовер. <...> **когда вы стары, очень-очень стары, вот как я, — вас осаждают сны. Вы не знаете, до чего это ужасно <...> просыпаешься усталый, усталый от жизни. И никогда не бывает так, чтобы дрема и сны оставили вас в покое. Сон подкрадывается к вам во время вашей работы, каждые десять минут, если вы не разгоните его ромом.**

<...>

Элли. **Вы не будете пить. Вы будете грезить. Мне нравится, когда вы грезите. Вам не нужно быть в мире действительности, когда мы с вами разговариваем** [Там же, с. 574].

Шотовер еще принадлежит поколению, для которого сон разума и чувств был проклятием; он стар и слаб, память все чаще подводит его, а утрага воспоминаний граничит с потерей идентичности. Недаром капитан признается: **Я не могу припомнить, какой я на самом деле** [Там же]. Пока он еще помнит, каково это — отстоять восемнадцать часов на капитанском мостике во время тайфуна, он может бороться, и для него счастье «уступить и грезить, вместо того чтобы сопротивляться и действовать» будет «сладостью гниющего плода» [Там же, с. 574—575]. Но и он в финале погрузится в забытие.

Для Элли же, разочаровавшейся в любви и людях еще прежде, чем она успела вступить в борьбу за жизнь (...я боялась расстаться с мои-

*ми мечтами, боялась того, что мне придется что-то делать. Но теперь все это для меня уже кончено: все мои мечты пошли прахом...* [Там же, с. 575]), счастья больше нет. Есть только покой, к которому она стремится. Но этот покой обманчив: изгнание в мир снов и духов, который Элли предпочитает столкновению с тем «дивным новым миром», который открыл ей XX век, — это не легкая летняя греза в духе Шекспира, но тяжелая летаргия, ведущая к смерти. Содержащиеся в пьесе отсылки к трагической гибели «Титаника» в 1912 году делают эту мысль еще более очевидной. Образы обитателей Дома, где разбиваются сердца, постепенно тают, становясь призраками, а сам дом-корабль из последнего убежища превращается в последнее пристанище.

## 5. Пьеса «Горько, но правда»

Для Шоу сон никогда не был спасением. Та «лень», «поверхностность» и склонность пасовать перед жизнью, которые драматург наблюдал в реакции английского общества на события Первой мировой войны, оказывается, по его мнению, проклятием еще более ужасным, нежели заклятие злой ведьмы. Позицией, которую драматург отстаивал как в личной, так и в профессиональной жизни, была деятельная борьба за усовершенствование себя и мира вокруг (недаром Юний, герой одной из последних пьес Шоу, объявляет отцу, что хочет стать «совершенствователем человечества» [Шоу, 1981, с. 481]). Поэтому, представив коллективный образ нации на обломках послевоенного мира как Спящую красавицу, добровольно отрекающуюся от собственной витальности и отдающей себя в объятия забвения, он лишил ее романтического ореола и в дальнейших произведениях противопоставил ей героев, сражающихся за свободу против косных предрассудков, за созидание нового мира против деструктивного безволия («Назад к Мафусаилу», 1918—1920; «Святая Иоанна», 1923).

И поэтому, когда спустя десять лет в пьесе «Горько, но правда» драматург вернулся к поэтике сказки в духе Ш. Перро, свою новую Спящую красавицу он из пассивной девы в беде превратил в пробудившуюся ото сна *богатыршу* Мопс.

Девушка, всю жизнь находившаяся под гнетом чрезмерной заботы матери, была абсолютно уверена в том, что больна, хрупка, неспособна справиться с жизнью самостоятельно. В начале пьесы мы видим ее лежащей под грудой перин и одеял, избегающей солнечного света и сквозняков в комнате, куда еле поступает воздух. Однако появление двух воров Попси и Цыпки заставляет ее встать на защиту собственности (драгоценного жемчуга), и она проявляет нечеловеческую мощь, когда опрокидывает

Попси ударом в солнечное сплетение, а Цыпку отбрасывает в другой конец комнаты.

Метаморфоза образа напрямую обыгрывается в тексте пьесы. Воспользовавшись временной передышкой, пока Мопс, утомленная столь неожиданно бурной активностью, падает без чувств на кровать, Попси отпускает следующее замечание: *Кстати сказать, к роли сиящей красавицы она мало подходит; у нее скверный цвет лица и дыхание далеко не благовоное. Но если выпустить ее на подножный корм, она может похорошеть. И если кулак у нее действует не хуже ноги, из нее выйдет незаменимый телохранитель для нас, слабосильных... при условии, что я уговорю ее присоединиться к нам* [Шоу, 1980а, с. 592].

Таким образом, весь сказочный канон оказывается перевернут с ног на голову: юная дева не блистает красотой; ее болезненное состояние — не результат колдовского проклятия, а печальное следствие избыточной родительской любви; герой, пришедший в ее покои в самую последнюю очередь, преследовал цель разбудить её (П о п с и : *Черт, она не спит. Разве ты не дала ей снотворного?* [Там же, с. 589]), так как основной его задачей было ограбление; но не только цели его были неблагородны, — он еще и оказался не в состоянии дать девушке физический отпор. Вместо того, чтобы служить защитником Мопс, Попси, чье настоящее имя Обри Бэгот, сам берет ее себе в телохранители.

## 6. Богатырша

С одной стороны, образ девы-воительницы действительно отсылает к героине скандинавских легенд Брунгильде, особенно хорошо знакомой Шоу и его современникам благодаря четырехчастной эпической опере Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». Согласно легенде, Один уколол валькирию шипом сна и обрек на поражение в дальнейших битвах и замужество. Вагнеровское влияние на творчество Шоу бесспорно: оно не раз подчеркивалось не только исследователями его пьес, но и самим драматургом. И в предисловии к «Дому, где разбиваются сердца» Шоу сравнивал собственную позицию драматурга с непоколебимым стремлением Брунгильды оставаться верной себе: «искусство драматурга не ведает патриотизма; не признает иных обязательств, кроме верности подлинной истории; ему нет дела, погибнет ли Германия или Англия; оно готово скорее крикнуть вместе с Брунгильдой: “Lass’ uns verderben, lachend zu grunde geh’n” [Пусть мы падем и, смеясь, погибнем], чем обманывать или быть обманутым» [Шоу, 1980б, с. 498].

С другой стороны, мотив болезни, исцеления двумя «пилигримами» (тема «Пути паломника» (The Pilgrim’s Progress) Дж. Беньяна активно

разрабатывается Шоу в Акте II «Горько, но правда») и обретения нечеловеческой силы наводит на другую параллель — с героем русских былин Ильей Муромцем. Безусловно, эта параллель неожиданна, но если принять во внимание ряд обстоятельств, то назвать её полностью безосновательной нельзя. Так, Н. Кершоу Чедвик, британский филолог-медиевист, в 1932 году выпустила основательный труд «Русская эпическая поэзия», посвященный русским былинам, их анализу и истории знакомства с ними европейских читателей. Во введении исследовательница указывает, что часть русских былин были известны в Англии еще с XVII века благодаря Р. Джеймсу, посетившему Россию в 1619 году с английскими купцами. Помимо французских и немецких переводных сборников XIX века, а также изданных на рубеже XIX—XX веков антологий русской и славянской литературы и работ, носивших чисто научный характер, в Англии были опубликованы три переведенных собрания русских былин. В 1886 году в Лондоне были изданы «Эпические песни Руси» И. Ф. Хэпгуд (I. F. Napgood, *Eric Songs of Russia*; переизд. 1915). Также в 1915 году вышла предназначенная для детей иллюстрированная «Книга былин. Сказания о героях Руси» М. Ч. Харрисон (M. C. Harrison, *Byliny Book, Hero Tales of Russia*); в ней были собраны былины о четырех богатырях: Вольге, Микуле, Святогоре и Илье Муромце, причем историям с участием Ильи были посвящены две трети издания. Наконец, в 1921 году в Лондоне вышел труд Л. А. Магнуса «Героические баллады Руси» (L. A. Magnus, *The Heroic Ballads of Russia*), где Илья Муромец замыкал семерку старших богатырей, а помимо корпуса былинных текстов, содержались также заметки по истории и поэтике [Подробнее об этом см : Chadwick, 1932, pp. 8—9].

Получается, что содержание былины об Илье из Муромы было хорошо знакомо английской публике. Без тщательного изучения дневников Шоу, к полному объему которых у нас, к сожалению, нет доступа, нельзя однозначно утверждать, что Шоу читал один из указанных выше трудов, однако, учитывая общую волну интереса к мировому фольклору, личную любовь Шоу к разного рода сказкам и легендам, а также его интерес к России не только в сфере политики, но и в сфере культуры, драматург вполне мог знать содержание былины хотя бы косвенно. Дополнительным аргументом в пользу этого предположения может служить факт, что пьеса была написана Шоу в 1931 году, буквально накануне поездки в СССР, после чего Шоу вносил в нее коррективы и дорабатывал текст вплоть до 1932 года. Так что вполне возможно, что этот образ также оказал влияние на изображение Мопс — этой новой Миранды «потерянного поколения».

## 7. Пьеса М. Метерлинка «Семь принцесс» и метод «от противного»

Еще одним потенциальным источником литературного влияния на драматургию Шоу нам видится раннее творчество Мориса Метерлинка. До ярких феерий рубежа 1900-х годов и задолго до появления пьесы Шоу бельгийский драматург переосмыслил сказку Перро о Спящей красавице, показав опасную природу сна как летаргии, близкой к смерти, в ныне малоизвестной пьесе «Семь принцесс» (*Les sept princesses*, 1891).

Здесь Метерлинк впервые применил знаменитое разделение сцены на два плана: внутренний (недоступная для проникновения извне мраморная зала, где спят принцессы) и внешний, где старые Король и Королева с трепетом ждут прибытия Принца. Динамика драмы сосредоточена не столько на уровне физического действия — по сути, оно заключается лишь в прибытии Принца и проникновения внутрь замка, — сколько на уровне психологического переживания: от томительного ожидания, когда очнется хотя бы одна из спящих, до мучительного осознания, что в финале проснулись все сестры, кроме одной.

Несмотря на то, что пьеса не имела успеха, как отмечает С. Люсе, в ней наметился очень важный перелом: принц является к возлюбленной, преодолевая препятствия и проходя инициацию в мире смерти (подземный коридор-крипта с могилами предков, который ему необходимо пересечь, чтобы оказаться внутри мраморной залы), но прибывает он не для того, чтобы спасти любимую, а чтобы «засвидетельствовать ее смерть» [Lucet, 2015, p. 150].

Хотя, в отличие от «Дома, где разбиваются сердца», сон в «Семи принцессах» не является сознательным выбором, но предстает как результат действия неумолимого рока, неподвластного человеку, сам образ путешествия в иной мир в двух пьесах схож. По мере того, как истекает время, отпущенное умирающей Урсуле, где-то вдали раздается песня моряков, собирающихся отчаливать из порта. До королевской четы и Принца доносится лишь ее обреченный рефрен:

Доносящиеся издали голоса. *Нам нет возврата!*

<...> Король. *Они и правда больше не вернутся?*

Принц. *Не знаю; возможно, вернутся, но уже не они* [Maeterlinck, 1914, p. 140]<sup>1</sup>.

Ту же песню могли бы петь герои «Дома, где разбиваются сердца» в финальном акте пьесы, когда дом-корабль постепенно превращается в корабль-призрак. Однако мотивы сна и «пробуждения к смерти», образы корабля,

1 Здесь и далее цитаты из пьесы «Семь принцесс» приводятся в нашем переводе с англоязычного издания 1914 года, которое могло быть доступно Шоу.

уходящего в плавание, из которого нет возврата, и состояния жизни в смерти в принципе довольно часто использовались символистами и модернистами (можно вспомнить поэму «Бесплодная земля» Т. С. Элиота, романы «На маяк» В. Вулф или «Улисс» Дж. Джойса). На основании одного лишь образа или мотива было бы бессмысленно утверждать взаимосвязь произведений двух драматургов. Тем не менее, если рассматривать «Семь принцесс» в сопоставлении с «Горько, но правда», найдется больше перекличек. Но нужно заметить, что прием, которым руководствуется здесь Шоу, можно обозначить не как прямую аллюзию, но, скорее, как метод «от противного».

Возьмем, к примеру, поведение матери Больной, миссис Мопли, и заботу Старой Королевы о своих дочерях у Метерлинка. На первый взгляд, они почти идентичны: то же чрезмерное беспокойство, тот же рефрен о том, насколько тяжело состояние их подопечных, та же святая вера на слово врачу. Для сравнения приведем примеры из «Семи принцесс» Метерлинка (1) и «Горько, но правда» Шоу (2):

(1) Король. *Позволь разбудить их. ... Я уже давно тебе об этом говорю; их нужно разбудить...*

Королева. <...> *Я не посмею! Я не посмею!... Они слишком больны...*

Король. *Мне отворить дверь?*

Королева. *Нет, нет! Подожди! Давай подождем! — Ах, как они спят! как они спят!\_<...> Я не смею будить их ... врач запретил ... давай не будем их будить...* [Maeterlinck, 1914, p. 123].

И далее:

Королева. *Я не в силах видеть, как она спит... Я никогда еще не видела, чтобы она так спала... Это недобрый знак... Это недобрый знак! <...>*

Король. *Нет никакой причины для такого беспокойства...* [Ibid., p. 144].

(2) Пожилая леди (*шепотом, способным разбудить мертвого*). *Она спит <...> Ах, доктор, скажите, есть какая-нибудь надежда? Перенесет она это новое страшное осложнение?*

<...>

Доктор. <...> *не волнуйтесь. Ничего серьезного нет. <...> [Но] Все же будьте осторожны. Не думайте, что она уже здорова. Не спускайте ее с постели. Малейшая простуда может оказаться роковой <...>* [Шоу, 1980а, с. 580—582].

Однако если в драме Метерлинка успокоительные заверения Короля оказываются пустыми обещаниями, поскольку угроза вполне реальна,

то у Шоу беспочвенным оказывается именно беспокойство миссис Мопли, которая не просто взывает к врачу о помощи, но, когда тот не видит никакой опасности для жизни больной, начинает сама диктовать ему план лечения.

У Метерлинка принцессы тянутся к солнцу, но деревья в их владениях слишком высоки, и девушки чахнут без света. У Шоу Миссис Мопли сама тщательно оберегает свою дочь от малейшего проникновения ультрафиолета в комнату. Другой интересной деталью является то, что у Метерлинка из семи спящих принцесс оживают все, кроме одной, всеобщей любимицы Урсулы, в то время как у Шоу Мопс — единственное дитя миссис Мопли, сумевшее выжить:

Пожилая леди. <...> *Она мое единственное оставшееся в живых дитя. Моя любимица, мое сокровище. Почему все мои дети умирают? А я ведь следила за малейшим недомоганием...* [Там же, с. 580—581].

Если обратить внимание на символику декораций, то в пьесе-сказке Метерлинка все внимание сосредоточено на двух окнах. Они несут на себе двоякую функцию: с одной стороны, это единственный способ заглянуть внутрь залы, где заперты принцессы, с другой — это непреодолимый барьер. Через них невозможно проникнуть внутрь, и даже стекло не дает рассмотреть спящих дев. Поэтому Принц, прибывший разбудить их, различает только «белые тени». Король же говорит о том, что различает принцесс лишь по ожерельям.

В «Горько, но правда» Обри проникает в спальню Больной непосредственно через окно. Более того, как мы уже видели, пробуждение Мопс не является его задачей; он прибыл не за девой, но именно за *ожерельем*, поэтому «принцем»-спасителем герой Шоу оказывается поневоле. Да и само пробуждение Больной носит обратный характер: реальная жизнь представляется ей сном, о чем она не устает напоминать зрителю в течение всего действия.

Помимо ожерелья, обращает на себя внимание и другая деталь, которая оказывается сценически релевантной, — лампа.

Принц. *Но зачем горит эта лампа?*

Королева. *Они всегда ее зажигают. Они знали, что будут долго спать. Они зажгли ее сегодня в полдень, чтобы не проснуться во тьме. ... Они боятся темноты...* [Maeterlinck, 1914, p. 130].

Больная в «Горько, но правда» тоже не может спать без света, но далее функциональная нагрузка детали меняется: Цыпка, прикинувшаяся сиделкой, чтобы проникнуть в дом, использует ее для подачи светового сигнала Обри, что можно входить.

Наконец, показателен последний переворот. Когда Принц принимает к окну в попытке разглядеть свою возлюбленную Урсулу, он видит над ней странную тень.

Королева. <...> Ты можешь ее различить?...

Принц. Я не могу хорошенько ее увидеть; над ней какая-то тень.

Королева. Да, над ней действительно тень; я не знаю, что это... [Maeterlinck, 1914, p. 133].

Эта мистическая тень — средоточие зла и символ смерти в системе Метерлинка — у Шоу превращается в безвинно страдающий микроб, который все винят в болезни девушки, в то время как на самом деле именно он является жертвой.

Таким образом, как бы далеко ни были разнесены по времени данные пьесы, на наш взгляд, есть основания полагать, что они также взаимосвязаны.

## 8. Диптих

Связанные общим аллюзивным и философским комплексом, пьесы «Горько, но правда» и «Дом, где разбиваются сердца» представляют собой некий диптих, где одна драма является перевернутым отражением другой. Если герои «Дома...» принимали свои и чужие фантазии за настоящую жизнь, один за другим погружаясь в забвение, то в «Горько, но правда» все герои постепенно освобождаются от иллюзий, как относительно себя, так и в отношении других. Так, Мопс обнаруживает, что она не больна, но полна жизненных сил; рядовой по фамилии Слаб (Meek) оказывается бывалым полковником Александром-Наполеоном-Троцким, который вместо полковника Толбойса выигрывает бой с местным населением при помощи клопушек; в то же время самому Толбойсу больше по вкусу заниматься живописью, а не войной; Цыпка, разбойница с ветреным сердцем, внезапно понимает, что готова остепениться и вступить в брак, так как это большее приключение, чем все, что она пережила; отец Обри, ярый противник религии и рационалист, разочаровывается в науке и к своему ужасу узнает, что его сын стал священником и вором; а Обри имеет возможность убедиться, что его отец-атеист оказывается более вдохновенным проповедником, чем он сам (хоть Бэгот-старший и позиционирует себя как вестник Апокалипсиса, в то время как Обри считает себя «новым Екклесиастом»). Однако самой впечатляющей сценой разочарования — пробуждения к реальности — является трансформация миссис Мопли. После удара зонтиком по голове мать Мопс понимает, что всю жизнь воспитывала детей неправильно и, таким образом, загубила их:



Миссис Мопли. <...> **Почему мне говорили, что дети не могут жить без лекарств и должны есть мясо три раза в день? Знаете ли вы, что я погубила двоих детей только потому, что мне так говорили! Своих собственных детей! Просто-напросто убила их!**

Старик. *Медея! Медея!*

Миссис Мопли. *Это не идея, это сущая правда. Никому больше верить не буду. <...> Но что же мне теперь делать? Как жить в мире, в котором все не так, как мне говорили, а совсем наоборот?* [Шоу, 1980а, с. 650].

Этим вопросом задавалось все поколение, пережившее Первую мировую войну. Все прежние ориентиры: наука, религия, культура, мораль, принципы поведения, которыми регулировалось общество, — оказались сметены. Война выжгла прекрасные сады идеалов и волшебных иллюзий, не оставила ничего, кроме бесплодной земли, которая «до сих пор вспухает от мертвых тел победителей» [Шоу, 1980б, с. 467]. Недаром Обри-старший называет миссис Мопли Медеей — в ее фигуре, пусть и пародийно, на мгновение воплощается вся Англия, из благородных патриотических побуждений отправлявшая своих «первенцев» на бойню, где невинные убивали невинных. В предисловии к пьесе «Дом, где разбиваются сердца» Шоу указывал на печальный факт, что тех «казней египетских», которые обрушились на человечество в 1914—1918 годах, можно было бы избежать, если бы мы умели учиться на своих ошибках: «Природа отпустила нам весьма долгосрочный кредит, и мы злоупотребляли им в крайней степени. Но когда она наконец поразила нас, она поразила нас с лихвой: четыре года она косила наших первенцев и насылала на нас бедствия, какие не снились Египту. Их можно было предотвратить, как великую лондонскую чуму, и они случились лишь потому, что не были предотвращены (курсив наш. — Ю. С.). Их не искупила наша победа в войне» [Там же].

Однако человечество не вняло ни гласу Природы, взывавшей к их совести, ни гласу истории, взывавшей к их разуму, ни гласу драматурга, взывавшего к их разбитым сердцам. Поэтому драматург вновь вернулся к этой теме пятнадцать лет спустя и устами пробужденной от тяжелого сна богатырши Мопс дал единственно возможный ответ на главные вопросы военного поколения: что делать («what am I to do?») [Shaw, 1963b, p. 714]) и куда бежать («Flee from the wrath to come.” But where are they to flee to?») [Ibid., p. 692]:

Старик. *Все мы заблудшие души.*

Больная. *Нет, всего только заблудившиеся псы. Не унывай, старик. Заблудившийся пес всегда находит дорогу домой...* [Шоу, 1980а, с. 643—644].

Возвращение домой здесь, разумеется, следует воспринимать не только как отплытие к родным берегам, но и как возвращение к тому принципу существования, который присущ человеку по его природе. Важно при этом отличать его от образа жизни, который вели Англия и Европа до войны: возврат к последнему был принципиально невозможен (это наглядно продемонстрировали как романы писателей «потерянного поколения», так и драматургия экспрессионизма).

Здесь имеется в виду жизнь в соответствии с природным инстинктом, которую проповедует уже Дик Данджен в ранней пьесе Шоу «Ученик дьявола» (*The Devil's Disciple*, 1896—1897): «Я с детства привык повиноваться закону собственной природы, и против него я не могу пойти, хотя бы мне угрожали десять виселиц, а не одна» [Шоу, 1979, с. 92]. Пусть Ричард оправдывает этим свое решение добровольно идти на казнь, но в основании его поступка лежит не эгоистичное и безрассудное стремление к смерти, а желание сохранить жизнь другому человеку, что кардинально отличает его от тех же героев «Дома, где разбиваются сердца». Если последних завораживает созерцание собственного умирания, то Дика воодушевляет идея продолжения жизни, когда его собственная будет кончена. Для Шоу важно, чтобы его герои и его аудитория смогли вернуть естественную жажду жизни и ощутить твердую почву под ногами. Именно поэтому в ободряющей реплике Мопс драматург в противоположность эфемерной сказочной метафорике вводит полнокровный анималистический образ пса, а поцелую сказочного принца предпочитает удар зонтиком по голове.

## 9. Заключение

Таким образом, проведенное нами исследование показывает, что присутствие фольклорно-сказочного материала в пьесах Шоу не исчерпывается параллелизмом образов Элайзы Дулитл и Золушки, но оказывается релевантным в глобальном историческом, философском и художественном контексте творчества драматурга. Рассмотренные нами различные варианты истории о Спящей красавице (фольклорный, символистский, театральный) послужили Шоу не просто предметом модернистской игры. В самой актуальности этого образа для культуры 1900-х — 1920-х годов он увидел симптом болезни нескольких поколений, которые от предчувствия катастрофы обратились к ее приветствию как избавлению. Пагубность подобной позиции и духовную пустоту ее представителей драматург отчетливо продемонстрировал в пьесе «Дом, где разбиваются сердца». Применив «фольклористский» подход к театральной традиции, драматург использовал расхожий символистский образ с целью развенчать ложную утопию.

Травестируя идеализированный образ спящей в тереме царевны и превращая ее в славянско-скандинавскую богатыршу, Шоу возвращает сказке ее изначальное значение, где сон был лишь пересечением границы на пути в иной мир — но не к смерти, а к перерождению в ином качестве. Трансформация, пережитая Мопс, является ярким примером такого перерождения и позволяет ей не только узнать свою истинную природу, но и дать необходимую опору потерявшим ориентиры Обри-старшему и миссис Мопли.

Иронически-пародийное обыгрывание Шоу образов и мотивов, которые у Метерлинка были символами смерти и упадка, лишний раз подчеркивает оптимистический характер философской позиции ирландца. Пьеса «Горько, но правда» была написана им в возрасте 76 лет; драматург был на два года старше, чем Король и Королева в сказке Метерлинка, — и, в отличие от них, все еще сохранял надежду: не на помощь извне, а на внутренние силы человека и человечества, которые, пробудившись от подобия сна, смогут вправить тот «вывих», который диагностировал еще Шекспир, и вернуть мир на круги своя. Главное, говоря словами старого Короля, что-бы человек «не потерял себя во тьме» [Maeterlinck, 1914, p. 158].

#### Источники

1. *Шоу Б. Горько, но правда* / Б. Шоу ; пер. В. Топер // Полное собрание пьес : В 6 т. / Под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой и др. — Ленинград : Искусство, 1980. — Т. 5. — С. 577—656.
2. *Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца* / Б. Шоу ; пер. С. Боброва, М. Богословской // Полное собрание пьес : В 6 т. / Под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой и др. — Ленинград : Искусство, 1980. — Т. 4. — С. 461—602.
3. *Шоу Б. Миллиарды Байанта* / Б. Шоу ; пер. С. Поляковой, М. Богословской // Полное собрание пьес : В 6 т. / Под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой и др. — Ленинград : Искусство, 1981. — Т. 6. — С. 475—532.
4. *Шоу Б. Ученик дьявола* / Б. Шоу ; пер. Е. Калашниковой // Полное собрание пьес : В 6 т. / Под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой и др. — Ленинград : Искусство, 1979. — Т. 2. — С. 37—116.
5. *Maeterlinck M. The Seven Princesses* / М. Maeterlinck ; translated by R. Hovey // *The Intruder and Other Plays*. — New York : Dodd, Mead and Company. — 1914. — Pp. 117—166.
6. *Shaw B. The Best Books for Children* / B. Shaw // SHAW : *Shaw Offstage : The Nondramatic Writings*. — 1989. — Vol. 9. — Pp. 25—28.
7. *Shaw B. The Heartbreak House* / B. Shaw // *Complete Plays with Prefaces* : In 6 v. — New York : Dodd, Mead & Company, 1963a. — Vol. I. — Pp. 447—598.
8. *Shaw B. Too True to Be Good* / B. Shaw // *Complete Plays with Prefaces* : In 6 v. — New York : Dodd, Mead & Company, 1963b. — Vol. IV. — Pp. 607—720.

## Литература

1. *Berst C. A.* Pygmalion : Shaws Spin on Myth and Cinderella / C. A. Berst. — New York : Twayne Publishers, 1995. — 158 p.
2. *Chadwick N. Kershaw.* Russian Heroic Poetry / N. Chadwick Kernshaw. — Cambridge : Cambridge UP, 2014. — 322 p.
3. *Chesterton G. K.* George Bernard Shaw / G. K. Chesterton. — New York : Cosmo Classics, 2007 [1909]. — 120 p.
4. *Ginisty P.* La Féerie / P. Ginisty. — Paris : Michaud, 1910. — 240 p.
5. *Kruse A.* Bernard Shaws “Heartbreak House” : The War in “Neverland” / A. Kruse // Sydney Studies in English. — 1987—1988. — Vol. 13. — Pp. 100—119.
6. *Lucet S.* Les Belles rendormies : Féeries fin-de-siècle / S. Lucet // Féeries. — 2015. — Vol. 12. — Pp. 131—153.
7. *Suleiman A.* George Bernard Shaw / A. Suleiman. — Baghdad : Mena, 2010. — 77 p.
8. *Sumpter C.* Fairy Tale and Folklore in the Nineteenth Century / C. Sumpter // Literature Compass. — 2009. — Vol. 6 / 3. — Pp. 785—798.
9. *Valency M.* A Universal Cinderella Story / M. Valency // Readings on George Bernard Shaw : Pygmalion / G. Wiener (ed.). — San Diego (Ca.) : Greenhaven Press, 2002. — Pp. 91—100.

---

## Umbrella Blow to the Head instead of a Kiss: Transformation of Sleeping Beauty Image in B. Shaw’s Plays

© **Skalnaya Yulia Andreevna (2018)**, orcid.org/0000-0001-6330-6793, PhD student, Department of History of Foreign Literature, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia); tutor of the Department of Global Communications, Faculty of Global Studies, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), [julycat@mail.ru](mailto:julycat@mail.ru).

The article considers the question of the relevance of fairy-tale poetics in the works of the Irish playwright Bernard Shaw. The subject of the analysis is the transformation of the image of Sleeping beauty in the dramas “Heartbreak House”, 1913—1917 and “Too True to Be Good”, 1931. Attention is drawn to a wide historical and literary context, which determined the relevance of folklore and fairy tales for the era of the turn of the XIX<sup>th</sup>—XX<sup>th</sup> centuries. The author provides a brief history of the dramatic transformation of the plot in musical theatre. The question is raised about other sources of influence on the interpretation of the motif of the dream and the image of the sleeping princess by Shaw; the article considers the Scandinavian mythological tradition represented in R. Wagner’s operas and the material of Russian epic stories. Particular attention is paid to the comparison of the drama “Too True to Be Good” with the early fairy-tale play by M. Maeterlinck “Seven Princesses” (Les sept princesses, 1891). The novelty of the study is seen in the fact that the question of the presence of fairy-tale poetics in the work of the playwright has so far been little studied by Western researchers and is not at all covered in Russian literary studies. The article establishes previously undetected links between the works of Shaw and Maeterlinck. It proves the possibility of the existence of continuity between Shaw’s characters and the heroes

of the Russian epics. The relevance of the study is determined by the fact that the problem of the presence and modification of folklore and mythological imagery is important for literature not only at the turn of the XIX<sup>th</sup>—XX<sup>th</sup> centuries, but also in the XXI<sup>st</sup> century.

Key words: Bernard Shaw; Sleeping Beauty; Heartbreak House; Too True to Be Good; Maurice Maeterlinck; Seven Princesses; fairy tale; extravaganza; image transformation.

### Material resources

- Maeterlinck M. (1914). *The Seven Princesses. The Intruder and Other Plays*. New York: Dodd, Mead and Company. 117—166.
- Shou, B. (1980). Gorko, no Pravda. In: Anikst, A. A., Dyakonova, N. Ya. i dr. (eds.). *Polnoye. sobraniye pyes: v 6 t., 5*. Leningrad: Iskusstvo: 577—656. (In Russ.).
- Shou, B. (1980). Dom, gde razbivayutsya serdtsa. In: Anikst, A. A., Dyakonova, N. Ya. i dr. (eds.). *Polnoye. sobraniye pyes: v 6 t., 4*. Leningrad: Iskusstvo: 461—602. (In Russ.).
- Shou, B. (1981). Milliardy Bayanta. In: Anikst, A. A., Dyakonova, N. Ya. i dr. (eds.). *Polnoye. sobraniye pyes: v 6 t., 6*. Leningrad: Iskusstvo: 475—532. (In Russ.).
- Shou, B. (1979). Uchenik dyavola. In: Anikst, A. A., Dyakonova, N. Ya. i dr. (eds.). *Polnoye. sobraniye pyes: v 6 t., 2*. Leningrad: Iskusstvo: 37—116. (In Russ.).
- Shaw, B. (1963a). *The Heartbreak House*. In: *Complete Plays with Prefaces: in 6 v., I*. New York: Dodd, Mead & Company. 447—598.
- Shaw, B. (1963b). *Too True to Be Good*. In: *Complete Plays with Prefaces: in 6 v., IV*. New York: Dodd, Mead & Company. 607—720.
- Shaw, B. (1989). *The Best Books for Children. SHAW: Shaw Offstage: The Nondramatic Writings, 9: 25—28*.

### References

- Berst, C. A. (1995). *Pygmalion: Shaws Spin on Myth and Cinderella*. New York: Twayne Publishers.
- Chadwick, N. Kershaw. (2014). *Russian Heroic Poetry*. Cambridge: Cambridge UP.
- Chesterton, G. K. (2007 [1909]). *George Bernard Shaw*. New York: Cosmo Classics.
- Ginisty, P. (1910). *La Féerie*. Paris: Michaud.
- Kruse, A. (1987—1988). Bernard Shaws “Heartbreak House”: The War in “Neverland”. *Sydney Studies in English, 13: 100—119*.
- Lucet, S. (2015). Les Belles rendormies: Féeries fin-de-siècle. *Féeries, 12: 131—153*. (In Franc.).
- Suleiman, A. (2010). *George Bernard Shaw*. Baghdad: Mena.
- Sumpter, C. (2009). Fairy Tale and Folklore in the Nineteenth Century. *Literature Compass, 6 / 3: 785—798*.
- Valency, M. A (2002). Universal Cinderella Story. In: Wiener, G. (ed.). *Readings on George Bernard Shaw: Pygmalion*. San Diego (Ca.): Greenhaven Press. 91—100.