

УДК 821.111

КАТЕРИНА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ Б. ШОУ В СТАТТІ «КВІНТЕСЕНЦІЯ ІБСЕНІЗМУ»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто естетичні погляди англійського драматурга Б. Шоу, сформульовані в його програмній статті «Квінтесенція ібсенізму». На підставі розгляду оригінального тексту статті англійською мовою нами було виявлено джерела й літературно-мистецькі явища, які привернули увагу критика (художня специфіка «нової драми», творчість Г. Ібсена, А. Стріндберга, В. Шекспіра, Ч. Дікенса та ін.). Провідними формами інтертекстуальності в статті «Квінтесенція ібсенізму» є пряме й опосередковане цитування; зіставлення; аналіз (твору або його компонентів), авторська інтерпретація окремих образів, сюжетів, мотивів; алюзії та ремінісценції; художньо-критичний коментар. Установлено, що головною ідеєю статті є необхідність зображення реального життя модерними засобами, серед яких важливу роль відіграють внутрішня дія, психологічний підтекст, символіка тощо.

Ключові слова: Б. Шоу, Г. Ібсен, «Квінтесенція ібсенізму», «нова драма», інтертекстуальність, традиція, новаторство, реалізм, модернізм.

Поширення модернізму в Європі спричинило зміни в розвитку літературних жанрів і стилів, а також появу нових мистецьких явищ – зокрема, «нової драми». Вона засвідчила трансформацію драми наприкінці XIX – на початку XX ст. й оригінальні художні відкриття в царині європейського театрального мистецтва. Характерною ознакою «нової драми» стало проникнення модерністських засобів (символізму, імпресіонізму та ін.) в естетику реалізму й натуралізму, та водночас драматурги нового часу не відмовлялися від досягнень романтизму, що є цілком закономірним, адже ранній модернізм спирався на індивідуально-авторські візії (як і романтизм). Отже, при всій «революційності» нової драматургії, що формувалася на межі XIX–XX ст., вона всотала в себе здобутки попередніх епох, напрямів і течій. Активна взаємодія з ними модерністських засобів привела до оновлення європейського театру й народження нових форм театрального мистецтва.

Англійський драматург Бернард Шоу (*George Bernard Shaw, 1856–1950*) був одним із «піонерів» сучасної драматургії. Він прокладав шляхи для «нової драми» в галузі теорії й художньої практики. Напрочуд тонко відчуваючи мистецько-культурну атмосферу Європи того часу, Б. Шоу у своїй критичній спадщині та у п'єсах органічно поєднав традиції і нові тенденції розвитку драматургії.

Яскравим зразком засвоєння здобутків попередників і формування на базі них нової естетичної системи стала стаття Б. Шоу «Квінтесенція ібсенізму» (*«The Quintessence of Ibsenism», 1891*). Дослідники вважають її програмною для розуміння естетики Б. Шоу й «нової драми» загалом. Це своєрідний маніфест художніх поглядів митця, створений у формі літературно-критичної статті. Творча полеміка з Г. Ібсеном і глибокий аналіз його п'єс дали поштовх Б. Шоу до висловлення власних поглядів і позиції щодо драматичного мистецтва. Але в цій праці відчувається не тільки рецепція спадщини Г. Ібсена: Б. Шоу апелює й до багатьох інших імен та явищ, що дали потужний імпульс його роздумам. Тому інтертекстуальність є провідною стильовою ознакою цієї статті. Через творче читання, публічне обговорення й переосмислення «чужих текстів» Б. Шоу створює власну драматичну систему, впливаючи тим самим на формування європейської «нової драми» загалом.

Творчість Б. Шоу стала об'єктом наукового вивчення у працях «The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times» Е. Бенлі [6], «Bernard Shaw's Theory of Literary Art» Ф. Кроуфорда [7], «Mr. Bernard Shaw as a Social Critic» В. Солтера [11], «Феномен Шоу для українського читачтва» М. Павлова [3] та ін. Вони неодноразово підкреслювали зв'язок Б. Шоу з Г. Ібсеном. Проте,

незважаючи на великий інтерес до художньої спадщини митця, стаття «Квінтесенція ібсенізму» ще не була об'єктом спеціального вивчення, зокрема в аспекті інтертекстуальності, що стала основою для формування творчого методу Б. Шоу та його естетичної програми.

Мета нашого дослідження – проаналізувати естетичні погляди Б. Шоу на підставі інтертекстуальності в статті «Квінтесенція ібсенізму». Завдання дослідження: виявити джерела та літературно-мистецькі явища, які привернули увагу Б. Шоу в статті «Квінтесенція ібсенізму»; відтворити творчий діалог Б. Шоу з попередниками й сучасниками митця; висвітлити естетичні погляди Б. Шоу, що сформувалися на підставі інтертекстуальності. Дослідження сприятиме уточненню й доповненню уявлень про специфіку «нової драми» та художнє мислення Б. Шоу як її яскравого представника.

Прискорення суспільного прогресу в XIX ст. – стрімкий розвиток наукової думки, промислова революція, урбанізація, зародження антиколоніальних рухів і нових держав – привело до формування нового способу мислення, яке спиралося не на усталені догми й цінності, а на активне новаторство і перетворення, а нерідко й відхід від традицій. Модерна філософія принесла розуміння того, що людська думка не має меж, а всі чинні суспільні інститути, норми та звичаї мають право на існування лише доти, доки не буде винайдено кращих аналогів. Один із філософів XX століття З. Бауман писав: «Modernity may be best described as the age marked by constant change – but an age aware of being so marked; an age that views its own legal forms, its material and spiritual creations, its knowledge and convictions as temporary, to be held “until further notice” and eventually disqualified and replaced by new and better ones. In other words, modernity is an era conscious of its historicity» [5, p. 2].

Грунтовні зміни в усіх галузях життя спричинили формування нового мистецтва, яке було покликане стати дзеркалом суспільства й зафіксувати зміни не лише в науково-технологічній площині, а й у царині ідеології. Тому наприкінці XIX – на початку XX ст. почав активно розвиватися модернізм, який виявився у всіх видах мистецтва, зокрема в літературі. Одночасно з трансформацією усталених літературних жанрів з'являлися новаторські мистецькі явища.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. норвезький драматург Г. Ібсен (*Henrik Johan Ibsen, 1828–1906*) став провідником нового театрального мистецтва. Способи зображення дійсності, проблематика, композиція, характери, конфлікти, дія – усе це у п'єсах Г. Ібсена значно відрізнялося від традиційного розуміння театру. Сучасний театральний критик Р. Хорнбі називає Г. Ібсена найкращим драматургом від часів В. Шекспіра [10]. На думку дослідника, головним художнім досягненням Г. Ібсена стало реалістичне зображення життя й пошук матеріалу для драми в буденності, за допомогою чого митець зумів досягти потужного впливу на публіку: «...drama is around us everywhere; talent consists not so much in having the ability to create it as it does in having the eye to find it» [10, p. 689].

Б. Шоу одним із перших звернув увагу на новаторство Г. Ібсена, що стало предметом роздумів англійського критика і драматурга в статті «Квінтесенція ібсенізму». Б. Шоу відзначив, що провідним способом розгортання дії та сюжету в п'єсах Г. Ібсена є дискусія, у якій знайшли відбиток психологічні колізії й важливі суспільно-філософські питання. Вона фактично стала духовним центром п'єси, довкола якого зосереджувалися всі просторово-часові зв'язки й стосунки між персонажами. Використання дискусії для розкриття ідейного змісту драматичного твору вплинуло й на композицію, сюжет, характери, конфлікти. Якщо раніше традиційна композиція п'єси будувалася за формулою «експозиція – ситуація – розв'язка», Г. Ібсен, за словами Б. Шоу, відмовився від останнього елементу, тим самим залишаючи читачам відкритий фінал. Основна дія у Г. Ібсена зумовлена саме дискусією, що, як зазначає Б. Шоу, виходить за межі кінцівки п'єси: «Accordingly, we now have plays, including some of my own, which begin with discussion and end with action, and others in which the discussion interpenetrates the action from beginning to end» [12, p. 145]. Отже, на першому плані в драматичному творі опинилася внутрішня дія, поєднана з дією зовнішньою, водночас головним рушієм конфлікту в Г. Ібсена ставали не зовнішні обставини, а зіткнення поглядів, ідейні суперечки, внутрішні протиріччя. Унаслідок того, що форма драматичного твору зазнала докорінного перетворення, змінилося й уявлення про головну

функцію драми: вона, на думку Б. Шоу, мала стати потужним дидактичним засобом, а не легкою розвагою.

Розгляд історії театрального мистецтва від його витоків до сучасності дав можливість Б. Шоу сформулювати чітку особисту позицію стосовно сучасної драматургії, а також висунути низку критеріїв, за якими, на думку автора «Квінтесенції ібсенізму», варто оцінювати п'єси. Зокрема, він виступав проти надмірного трагізму в театральному мистецтві, створеного за рахунок зображення стихійних лих, корабельних аварій, землетрусів, воєнних дій тощо. Він уважав, що більшість драматургів не може досягти реалістичного зображення таких масштабних катастроф, не маючи відповідного життєвого досвіду, тому потрібно шукати інші засоби виразності, які допоможуть створити інтригу й привернути увагу глядачів до важливих суспільно-філософських проблем. Б. Шоу стверджував, що в повсякденних життєвих ситуаціях не менше драматичного напруження, аніж у кривавих війнах. Тому він виступав за наближення театру до життя, за відображення реальних людей і реальних ситуацій, які трапляються із цими людьми: «Ibsen saw that, on the contrary, the more familiar the situation, the more interesting the play» [12, p. 150]. На думку Б. Шоу, нещасні випадки й катастрофи можна вводити в п'єсу лише тоді, коли драматург має намір пробудити людей «від духовного сну» та змусити їх сумніватися у власних переконаннях. Єдина п'єса Г. Ібсена, де щось подібне до нещасного випадку все ж таки відбувається, – це «Маленький Ейольф» (1894), у якій дитина падає у воду з моста. Але ця подія, як писав Б. Шоу, є не кульмінацією твору, а лише допоміжним засобом виразності, оскільки головна її функція – продемонструвати головним героям (і глядачам) жорстокість їхніх щоденних учинків, оманливість і підступність ілюзій, у яких вони звикли жити: «...in Ibsen's plays the catastrophe, even when it seems forced, and when the ending of the play would be more tragic without it, is never an accident; and the play never exists for its sake» [12, p. 149].

Глибоко аналізуючи художнє новаторство норвезького письменника, Б. Шоу звертається й до досвіду інших представників театрального мистецтва, зокрема до творчості В. Шекспіра, що дає можливість авторові статті акцентувати на необхідності розвитку реалістичних тенденцій у сучасній драматургії. Шекспірівська драматургія, як зазначає Б. Шоу, має багато спільного з ібсенівською спадщиною, а саме: достовірне зображення людських характерів, гостра морально-філософська проблематика, використання мистецтва як дидактичного засобу. Так, Б. Шоу пише, що п'єса «Убивство Гонзаго», поставлена Гамлетом у королівському палаці, справляє більше враження на Клавдія, аніж софоклівський «Цар Едип», тому що цей твір – про нього самого. Подібно діє й Г. Ібсен; його мета – потрапити у найвразливіше місце глядача, зачепити його, змусити його почуватися незручно.

Однак шекспірівська драма має, на думку Б. Шоу, певні недоліки для сучасності, бо, як пояснює критик, масові вбивства, які так часто спостерігають читачі й глядачі у п'єсах видатного англійського драматурга, рідко відбуваються в повсякденному житті: «Shakespeare had put ourselves on the stage but not our situations» [12, p. 150–151]. Натомість новий театр мусив, згідно з естетичною концепцією Б. Шоу, зосередитися на проблемах, які мали особисте значення для публіки. У цьому контексті нагромадження катастроф, зрад і самогубств, традиційне для популярної драматургії, уже було невиправданим.

Г. Ібсен, за словами Б. Шоу, зумів розвинути шекспірівські традиції, зробивши театр мистецьким дзеркалом повсякденного життя: «He gives us not only ourselves, but ourselves in our own situations» [12, p. 151]. Це прагнення до максимально достовірного показу реальності впливає і на систему образів: так, у «новій драмі» немає однозначно позитивних або негативних героїв. Читач має сам ухвалити рішення й визначити, кого він вважає героєм, а кого – злодієм: «...the question which makes the play interesting (when it is interesting) is which is the villain and which the hero. Or, to put it another way, there are no villains and no heroes» [12, p. 145–146]. У такий спосіб досягається ефект достовірності, адже в реальному житті неможливо вважати жодну людину безумовно нищою чи добродісною. Водночас у творах «нової драми» відкривається широкий простір для читачьких інтерпретацій, бо психологічні колізії та вчинки героїв можуть трактуватися по-різному, з різних точок зору. У свою чергу, Б. Шоу засуджує поверхову оцінку

людських характерів і пропонує натомість розглядати мотиви, що зумовлюють учинки персонажів: «...our inveterate habit of labeling men with the abstract names of their qualities without the slightest reference to the underlying will which sets these qualities in action» [12, p. 124].

Відмовляючись від однозначних оцінок будь-яких життєвих явищ і якостей людського характеру, Б. Шоу також ставить під сумнів поняття моралі. «Неморальність» п'єс Г. Ібсена полягає у запереченні так званих «традиційних» цінностей, релігійних догм, загальноприйнятих норм поведінки і моральних настанов. Його герой приходиться до усвідомлення себе не як механічної «ляльки», а як повноцінного й самостійного суб'єкта зі складним внутрішнім життям, який розуміє різницю між власним бажанням і суспільними приписами. «Immorality does not necessarily imply mischievous conduct: it implies conduct, mischievous or not, which does not conform to current ideals. All religions begin with a revolt against morality, and perish when morality conquers them and stamps out such words as grace and sin, substituting for them morality and immorality» [12, p. 126]. П'єси норвезького митця, за словами Б. Шоу, мають указати глядачеві на необхідність мислити гнучко й бути готовим змінювати свої переконання, якщо вони не відповідають реальності. У цьому контексті відсутність морального ідеалу означає, як уважав критик, не духовне падіння, а відмову від нав'язаних суспільством «обов'язків», стереотипів, шаблонів, що перешкоджають вільному поширенню нових знань і таким чином гальмують прогрес: «...every step of progress means a duty repudiated, and a scripture torn up» [12, p. 16]. Консервативне мислення, на думку представників «нової драми», призводить до стагнації, тому що будь-яке покращення суспільного життя досягається за рахунок змін; і хоча ці зміни нерідко болючі й неприємні, але розвиток без подолання труднощів неможливий. Модерне мистецтво теж зазнало багатьох невдач і складнощів, оскільки публіка важко сприймала твори, що суперечили її усталеним переконанням. Так, Г. Ібсена подеколи засуджували у пресі, деякі власники театрів відмовлялися ставити його твори, а в газетах публікувалися сотні розгромних рецензій: «When the true prophet speaks, he is proved to be both rascal and idiot» [28]. Проте були й ті, хто належно оцінив його талант і відчув нові віяння в драматичних творах норвезького митця. У статті «Квінтесенція ібсенізму» Б. Шоу звертається до преси кінця XIX – початку XX ст., щоб проілюструвати сприйняття творчості Г. Ібсена широкою публікою й критикою в контексті тогочасної культурної атмосфери.

Критик наголошував, що в модерному світі, який стає повсякчас складнішим і динамічнішим, людині необхідно переосмислити старі суспільні ідеали, які поступово втрачають свою значущість, і планувати свої дії не відповідно до загальноприйнятих норм, а відповідно до обставин реального життя. Б. Шоу вважав, що кожна людина має позитивні й негативні риси, але потрібна певна мужність, щоб усвідомити ці риси у їхній єдності, не заперечуючи й не прикрашаючи жодну з них. Якщо ж людина проголошує себе високоморальною й порядною, відмовляючись від власної сутності на користь ідеалу, це ознака її духовного руйнування: «...when a man abnegates the will to live and be free in a world of the living and free, seeking only to conform to ideals for the sake of being, not himself, but "a good man", then he is morally dead and rotten» [12, p. 29].

Розглядаючи проблему ідеалу в суспільній свідомості, Б. Шоу зазначає, що ідеали виникли зі страху й невдоволення навколишньою дійсністю; на його думку, ідеал – це лише омана, котра не має жодного зв'язку з реальним життям і покликана приховувати справжню сутність речей. Водночас ідеал є надзвичайно потужним інструментом психологічного захисту, який дозволяє уникати болю, неприємних вражень і гнітючих відчуттів. Автор розглядає вплив ідеалів на життя на прикладі ставлення до шлюбу, пропонуючи читачеві уявити спільноту з тисячі людей, яка приблизно віддзеркалює загальний стан суспільства: «Seven hundred of them, we will suppose, find the British family arrangement quite good enough for them. Two hundred and ninety-nine find it a failure, but must put up with it since they are in a minority. <...> The 299 failures will not have the courage to face the fact that they are irremediable failures <...> They will accordingly try to persuade themselves that, whatever their own particular domestic arrangements may be, the family is a beautiful and holy natural institution» [12, p. 24–25]. Отже, ігноруючи власні сімейні негаразди й переконуючи себе в тому, що їхній ідеал родини відповідає дійсності, ідеалісти намагатимуться ввічнити його в

літературі, театрі, церковних проповідях, публічних виступах і міжособистісному спілкуванні; водночас їхні зусилля набагато перевершуватимуть зусилля тих людей, які сприймають шлюб як невід'ємну частину життя і не створюють при цьому божественний ореол навколо цього «прекрасного і священного» суспільного інституту. Ідеалісти, образившись на таке прозаїчне ставлення до ідеалу, назвуть цих людей філістерами: «We then have our society classified as 700 Philistines and 299 idealists, leaving one man unclassified: the man strong enough to face the truth the idealists are shirking» [12, p. 25].

За спостереженнями Б. Шоу, люди загалом бояться правди, адже вона примушує їх переосмислювати життя, визнаючи свої недоліки й помилки: «Yet if he tells himself the truth, all his life seems a waste and a failure by the light of it» [12, p. 24]. Якщо ж ідеалісти бачать, що їхній ідеал не збігається з дійсністю, у них є дві стратегії поведінки: або визнати недосконалість цілої системи, або продовжувати вірити в ілюзії, якими замаскована ця недосконалість. Більшість обирає останній варіант, і лише невеликий відсоток (один із тисячі, як стверджує Б. Шоу) має сміливість подивитися правді в обличчя, визнаючи проблеми, які виникають, зокрема, в сімейному житті. «But the idealists will be terrified beyond measure at the proclamation of their hidden thought – at the presence of the traitor among the conspirators of silence – at the rending of the beautiful veil they and their poets have woven to hide the unbearable face of the truth. They will crucify him, burn him, violate their own ideals of family affection by taking his children away from him, ostracize him, brand him as immoral, profligate, filthy, and appeal against him to the despised Philistines, specially idealized for the occasion as Society» [12, p. 26]. Саме в цьому Б. Шоу вбачає головну причину неприйняття творів Г. Ібсена переважною більшістю суспільства: страх перед розкриттям фальшивої сутності загальновизнаного ідеалу зумовив роздратування, обурення та гнів серед широкої публіки.

Англійський критик і драматург дійшов висновку, що поетизація образу «порядної», «доброчесної», «моральної» людини призвела до появи великої кількості стереотипів, нереалістичних і часто суперечливих суспільних вимог, а також до надміру спрощеного розуміння особистості загалом. Як приклад хибного ідеалу, який глибоко вкорінився в суспільній свідомості й безпосередньо впливає на повсякденне життя, Б. Шоу наводить концепт жіночності. Згідно з традиційним ідеалом, «справжня жінка» має бути слабкою, беззахисною, милою, доброю і ніжною, а її головне призначення – турбота про сімейний затишок і добробут, виховання дітей і задоволення потреб чоловіка: «...that the family is woman's proper sphere, and that no really womanly woman ever forms an attachment, or even knows what it means, until she is requested to do so by a man» [12, p. 24]. Отже, пише Б. Шоу, ми спостерігаємо надзвичайно принизливе ставлення до жінки, яке зберігалось й підтримувалося за всіх часів – заперечення права жінки на особисту свободу (свободу думки, слова, пересування), обмеження її можливостей для самореалізації (зокрема у сфері професійного розвитку), наявність великої кількості штучно нав'язаних жінці обов'язків і суперечливих вимог до її зовнішності й поведінки. «The ideal wife is one who does everything that the ideal husband likes, and nothing else. Now to treat a person as a means instead of an end is to deny that person's right to live. And to be treated as a means to such an end as sexual intercourse with those who deny one's right to live is insufferable to any human being. Woman, if she dares face the fact that she is being so treated, must either loathe herself or else rebel» [12, p. 34].

Щоб проілюструвати, наскільки глибоко ідеал жіночності вкорінений у суспільній свідомості, Б. Шоу наводить приклад із сучасного йому культурного контексту. Великою літературною сенсацією 1890-х років у Європі став щоденник Марії Башкірцевої, що був перекладений багатьма мовами й приніс його авторці світове визнання. Цей літературний твір привернув увагу численних англійських критиків, серед яких був і Вільям Томас Стед (*William Thomas Stead, 1849–1912*) – відомий суспільний діяч, публіцист, «батько» детективної журналістики й активний поборник традиційних духовних цінностей. «Prominent among his ideals was an ideal of womanliness. In support of that ideal, he would, like all idealists, make and believe any statement, however obviously and grotesquely unreal» [12, p. 30]. Прочитавши щоденник Марії Башкірцевої – сильної, творчої, впевненої, незалежної жінки, журналіст виявив, що її особистісні якості зовсім не відповідають його ідеалові, і тоді в нього виникла проблема: «...either Marie was not a woman or else

his ideal was false to nature» [12, p. 30]. Б. Шоу відзначає, що беззастережне поклоніння ідеалу призводить до спотворення картини світу і появи абсурдних умовиводів, що й відбулося у випадку з В. Т. Стедом. Відмовляючись переосмислити свої переконання, критик урешті-решт дійшов парадоксального висновку, що Марія – не жінка: «She was very clever, no doubt; but woman she was not» [12, p. 31].

Але звідси виникла наступна проблема: головною рисою «справжньої жінки», ідеал якої так цінував В. Т. Стед, був самоконтроль. Журналіст не міг заперечувати, що М. Башкірцева стала успішною художницею саме завдяки своїй витримці та самодисципліні, оскільки вона працювала заради своєї мрії по десять годин щодня впродовж шести років, і тим не менш він стверджував, що контролювати себе вона не вміла.

Але справжня сутність конфлікту між В. Т. Стедом і М. Башкірцевою, на думку автора «Квінтесенції ібсенізму», виявилася такою: «Marie <...> was artist, musician, wit, philosopher, student, anything you like but a natural woman with a heart to love, and a soul to find its supreme satisfaction in sacrifice for lover or for child» [12, p. 30]. Критик був переконаний, що жінка може повністю розкрити свій потенціал лише в родинній сфері, і йому здавалася неприродною думка про те, що пріоритетними для української художниці були власна творча свобода й духовний розвиток.

Б. Шоу відзначає, що такі уявлення дуже поширені завдяки потужному впливу релігійних та суспільних приписів, які начебто покликані сприяти укріпленню моралі, однак насправді позбавляють жінку можливості вільного вибору, змушуючи її відмовитись від власних цілей, бажань, інтересів та пожертвувати собою заради сім'ї. У випадку ж, якщо вона наважиться відкинути цей «священний обов'язок», їй загрожує суспільний осуд, відчуження і зневага: «Now of all the idealist abominations that make society pestiferous, I doubt if there be any so mean as that of forcing self-sacrifice on a woman under pretence that she likes it; and if she ventures to contradict the pretence, declaring her no true woman» [12, p. 30–31]. Однак Б. Шоу наголошує, що така самопожертва не є виправданою, тому що неухильне дотримання усталених суспільних норм несумісне з вільним творчим мисленням. Шлях до звільнення і до самореалізації жінки, отже, лежить через заперечення і руйнування усталеного концепту жіночності: вона має знехтувати обов'язком перед суспільством, перед родиною і перед усім, що її стримує, щоб виконати свій обов'язок перед самою собою.

Ця ідея знайшла відбиток у творах багатьох представників «нової драми», зокрема й Г. Ібсена. На думку Б. Шоу, найбільш яскравими персонажами творів норвезького письменника є саме жінки: «...all his really vivid and solar figures are women» [12, p. 58]. Та їхня поведінка переважно не відповідає загальноприйнятому ідеалові, оскільки Г. Ібсен прагнув показати суспільство не таким, яким воно має бути (на думку ідеалістів), а таким, яким воно є насправді. Виняткова спостережливість і глибоке знання людської психології дозволили драматургові зобразити найтонші переживання героїв та динаміку їхніх взаємин, зокрема в сімейному житті. Звертаючись до п'єси «Ляльковий дім» (1879), Б. Шоу підкреслює, що експозиція цього твору є ідеальним зображенням сімейного життя: «...the sweet home, the womanly woman, the happy family life of the idealist's dream» [12, p. 64]. Але низка подій, що трапляються в родині Хельмерів, знищує ілюзію щастя і викриває справжній стан речей. Усвідомивши крихкість ідеалів, які раніше становили сенс її життя, героїня п'єси «Ляльковий дім» опиняється на роздоріжжі: їй необхідно переосмислити власні духовні цінності й ставлення до навколишнього світу, щоб виробити адекватну стратегію поведінки в складній ситуації. Залишивши сім'ю, вона бере повну відповідальність за власні дії та вирушає на пошуки себе.

Однак Б. Шоу підкреслює, що звільнення Нори стало можливим лише завдяки її власним зусиллям і самостійно зробленим висновкам, які підштовхнули героїню до активних дій. Якби вона продовжувала боготворити Торвальда й вірити у непохитність ідеальної родини, про яку вона піклувалася всі ці роки, Нора не змогла б подолати суспільні обмеження й урятувати себе: «...people cannot be freed from their failings from without. They must free themselves. When Nora is strong enough to live out the doll's house, she will go out of it of her own accord if the door stands open;

but if before that period you take her by the scruff of the neck and thrust her out, she will only take refuge in the next establishment of the kind that offers to receive her» [12, p. 78].

Аналізуючи п'єсу «Ляльковий дім», Б. Шоу звертається до різноманітних її інтерпретацій, зокрема у творчості А. Стріндберга. П'єса «Кредитори» (1889) шведського письменника стала своєрідною творчою відповіддю на «Ляльковий дім», однак ідея цього твору суттєво відрізняється від творчого задуму Г. Ібсена: «...it is the male who is the victim of domesticity, and the woman who is the tyrant and soul destroyer» [12, p. 7]. Метою А. Стріндберга було викриття слабкодухості й моральної ницості чоловіків, які надто залежать від своїх дружин, однак Б. Шоу вказує, що п'єса не мала значного морального впливу на публіку, а в тогочасній пресі твори шведського митця вважалися не вартими уваги.

Як відзначає Б. Шоу, у 1870–1890 рр. Г. Ібсен глибоко досліджував походження й сутність суспільних ідеалів, що знайшло відображення в його п'єсі «Жінка з моря» (1888). Героїня цього твору є втіленням образу «ідеальної жінки», мета життя якої – бути окрасою своєї родини. Позбавлена можливостей для освіти, праці, саморозвитку, вона проводить усе своє життя в мріях, оскільки ніхто не сприймає її серйозно – навіть чоловік ставиться до неї лише як до неодухотвореної частини інтер'єру. Б. Шоу підкреслює несправедливість, потворність і жорстокість подібних взаємин між чоловіком і жінкою, де остання завжди розглядається як прекрасна лялька, позбавлена власної думки, свободи волі й почуттів: «A man turns red at the thought of being such a thing; but he thoughtlessly accepts a pretty and fragile-looking woman in the same position as a charming natural picture» [12, p. 85].

У п'єсі зображено, як зовнішні ідеали переплітаються з ідеалами внутрішніми: примусове обмеження свободи особистості, нав'язування їй загальноприйнятих колективних уявлень і способів поведінки призводить до невдоволення реальністю і формування механізмів психологічного захисту. Еліда поринає у мрії, тому що реальність приносить їй лише розчарування. Однак шойно героїня усвідомлює себе як повноцінну й вільну особистість, вона долає свої психологічні проблеми, переосмислює конфліктну ситуацію й самостійно ухвалює рішення щодо подальшого життя: «The moment she feels herself as a free and responsible woman, all her childish fancies vanish: the seaman becomes simply an old acquaintance whom she no longer cares for; and the doctor's affection produces its natural effect» [12, p. 86].

П'єса «Гедда Габлер» (1890) – це історія життя жінки, котра не має жодних моральних ідеалів, а живе в полоні романтичних мрій: «Hedda Gabler has no ethical ideals at all, only romantic ones» [12, p. 88]. Вона розумна, енергійна, пристрасна, володіє гарним смаком і здатністю до розуміння краси, однак разом із тим, зауважує Б. Шоу, їй притаманні заздрість, жорстокість, войовничість. Зневажаючи усталені суспільні звичаї, вона тим не менш вимушена підкорятися їм і невдовзі доходить висновку, що таке існування викликає лише нудьгу: «Hedda, deprived of her lover, now finds that a life of conformity without faith involves something more terrible than the utmost ostracism: to wit, boredom» [12, p. 89]. Тому героїня у своїх діях керується переважно емоціями, шукаючи способи розвіяти тугу за романтичним ідеалом. На думку Б. Шоу, трагедія Гедди Габлер полягає в нездатності провести чітку межу між своїми ілюзіями й фактами реального життя, що призводить до ідеалізації поганих учинків і викривлення картини світу: «...this monstrous but very common setting-up of wrong-doing as an ideal <...> leads Hedda to conceive that when Lövborg tried to seduce her he was a hero, and that in allowing Thea to reform him he has played the recreant» [12, p. 91]. Та коли вона бачить, що дійсність не відповідає її уявленням, вона обирає деструктивний шлях подолання цієї проблеми, на відміну від інших героїнь Г. Ібсена. Якщо Нора Хельмер знаходить свободу у виході з некомфортного для неї оточення, а Еліда Вангель – в усвідомленні себе як самостійної та відповідальної особистості, а не бездушної ляльки, то Гедда Габлер позбавляється страждань за допомогою самогубства, яке вирішує всі її проблеми раз і назавжди.

Аналіз п'єси «Як ми, мертві, воскресемо» (1899) у контексті культури (сучасною мовою – інтертекстуальний аналіз) дозволяє Б. Шоу глибоко дослідити систему образів і розкрити ідею твору. Б. Шоу припускає, що прототипом головного героя п'єси міг стати видатний сучасник Г. Ібсена – французький скульптор О. Роден: «...having to take a type of the highest and ablest

masculine genius, he made him a sculptor, and called his name, not Rodin, but Rubek: a curious assonance, if it was not intentional» [12, p. 116]. Подібно до О. Родена, Рубек прагне ввічнити в скульптурі емоційний стан своїх героїв, рух, любов і страждання, вічність і плинність часу. Тому, зустрівши прекрасну Ірену, він використовує її для реалізації свого грандіозного задуму – створення досконалої жіночої статуї, що передає почуття свободи, радості, духовного пробудження. Процес роботи над скульптурою єднає Ірену та Рубека, але щойно робота завершена, скульптор полишає героїню, яку він ніколи по-справжньому не цінував.

Незважаючи на те, що йому вдалося створити ідеальний витвір мистецтва, Рубек невдоволений, тому він змінює композицію скульптури: тепер це група людей, що включає також фігуру самого автора. Намагаючись відвернути увагу від жіночої статуї, котра є уособленням щирих і світлих почуттів, він «приглушує» її та робить себе центром композиції, урешті-решт спотворивши обличчя інших героїв: «Even so the gladness outshines him; and at last he “tones it down”, striking the gladness out with his chisel, and making his own expression the main interest of the group» [12, p. 120]. Саме в такому вигляді ця скульптура потрапляє до музею та приносить славу її авторові.

Пізніше Рубек знову зустрічає Ірену. Коли вони розмовляють про «старі часи», героїня поступово дізнається про зміни, що сталися зі статуєю, і розуміє, що історія руйнування скульптури віддзеркалює духовне падіння її творця: «...that the history of its destruction is the history of his own, and that as he used her up and left her dead, so with her death the life went out of him» [12, p. 121]. Б. Шоу наголошує, що в цьому епізоді йдеться саме про духовну смерть – виснаження й деградацію особистості, що й сталося з обома героями п'єси. Але, подібно до Нори Хельмер, Ірена бачить можливість для порятунку: мертві можуть прокинутися лише тоді, коли вони почнуть поважати один одного, коли їм не потрібно буде мучити один одного й жертвувати собою.

Досліджуючи новаторство Г. Ібсена в розкритті жіночих образів, Б. Шоу звертається до творчості його сучасників, зокрема Ч. Діккенса. Незважаючи на те, що обидва письменники активно використовували засоби реалізму (настанова на об'єктивність, зображення соціальних колізій, увага до проблем взаємодії людини й середовища), Б. Шоу вказує на суттєву відмінність у їхніх підходах: Г. Ібсен однаково ставиться до чоловіків і жінок, прагнучи зобразити їхні характери максимально достовірно, водночас жіночі образи у творах Ч. Діккенса постають сміховинними, дурними, підлими й абсолютно нереалістичними. Навіть якщо англійський романіст намагався створити позитивні жіночі образи, йому, на думку Б. Шоу, не вдавалося відобразити їхню жіночність: «When the few good ones are agreeable they are not specifically feminine: they are the Dickensian good man in petticoats» [12, p. 135].

На підставі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків. Англійський письменник Б. Шоу був яскравим представником «нової драми», яка засвідчила зміну літературних і театральних форм у Європі. Б. Шоу не тільки шукав нові шляхи розвитку драматургії у своїй художній практиці, але й активно розробляв їх і пропагував у своїй теоретико-критичній спадщині. Це виявилось в одній із його програмних статей «Квінтесенція ібсенізму», головна мета якої – осмислити традиції зачинателя «нової драми», норвезького драматурга Г. Ібсена, а також досвід інших попередників і сучасників, і на цій підставі сформулювати теоретичні засади «нової драми», нові підходи до відображення життя засобами театрального мистецтва. Відчуття духовної спорідненості з Г. Ібсеном й іншими представниками європейської культури дало поштовх теоретичним роздумам Б. Шоу.

Стаття «Квінтесенція ібсенізму» побудована на інтертекстуальній основі, що дало можливість авторові не тільки оцінити доробок класиків і сучасних митців, а й висловити власні естетичні погляди.

Провідне місце в статті «Квінтесенція ібсенізму» посідає літературний інтертекст. Б. Шоу глибоко аналізує такі п'єси Г. Ібсена, як «Пер Гюнт», «Гедда Габлер», «Жінка з моря», «Ляльковий дім» та ін., відзначаючи глибокий зв'язок норвезького драматурга з реальністю. Б. Шоу також уважав, що реальна дійсність, правдиве відображення характерів та їхніх конфліктів мають стати провідними принципами «нової драми». У зв'язку з авторською інтерпретацією творів Г. Ібсена

Б. Шоу звертається й до спадщини В. Шекспіра, котрий, на думку критика, у межах свого часу показав яскравий приклад правдивого зображення життя. Крім Г. Ібсена й В. Шекспіра, в статтю «Квінтесенція ібсенізму» Б. Шоу вводить алюзії й ремінісценції із творів Ч. Діккенса, осмислення спадщини якого дало можливість авторові проаналізувати гендерні проблеми XIX–XX ст. Отже, реалістичні традиції, закладені великими попередниками, мають стати, згідно з концепцією Б. Шоу, основою «нової драми». Водночас Б. Шоу осмислює й новітні пошуки своїх сучасників, зокрема А. Стріндберга та ін. У «Квінтесенції ібсенізму» утверджується думка про необхідність зображення реального життя, але модерними засобами, серед яких важливу роль відіграють внутрішня дія, психологічний підтекст, символіка тощо.

Культурно-історичний інтертекст у статті «Квінтесенція ібсенізму» становлять апеляції до творчості скульптора Огюста Родена (у зв'язку із п'єсами Г. Ібсена) та художниці Марії Башкірцевої (у зв'язку з характеристикою культурної атмосфери доби).

У програмній статті Б. Шоу також знайшов відбиток критичний інтертекст – аналіз преси того часу, численних відгуків, рецензій, статей про літературні й театральні події.

Б. Шоу демонструє багатство теоретико-критичної думки й розмаїття форм інтертекстуальності. Провідними формами інтертекстуальності в статті «Квінтесенція ібсенізму» є пряме й опосередковане цитування; зіставлення; аналіз (твору або його компонентів), авторська інтерпретація окремих образів, сюжетів, мотивів; алюзії та ремінісценції; художньо-критичний коментар.

Отже, вивчення творчості представників «нової драми» й традицій класиків дало можливість Б. Шоу теоретично обґрунтувати художні принципи новітнього театру в статті «Квінтесенція ібсенізму» й творчо розвинути їх у власних драматичних творах. Наше дослідження має незаперечну перспективу, адже художня й літературно-критична спадщина Б. Шоу в аспекті інтертекстуальності не була предметом спеціального розгляду. У зв'язку з тим цікаво простежити, які форми інтертекстуальності застосовані в працях митця різних жанрів і як вони сприяли формуванню змісту, поетики й естетики «нової драми» в англійській літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Меркулова М. Г. Английская «новая драма» конца XIX – начала XX века: становление национальной модели драматургии / М. Г. Меркулова // Вестник ТГГПУ. – 2013. – № 2 (32). – С. 157–160.
2. Меркулова М. Г. «Новая драма» / М. Г. Меркулова // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2. – С. 122–126.
3. Павлов М. Феномен Шоу для українського читачтва / М. Павлов // Всесвіт. – 1999. – № 11–12. – С. 63–69.
4. Archer W. The Old Drama and the New / W. Archer. – London : Heinemann, 1923. – 396 p.
5. Bauman Z. Modernity / Z. Bauman // The Oxford Companion to Politics of the World. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – P. 551–574.
6. Bentley E. Bernard Shaw / E. Bentley // The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times. – Minnesota : University of Minnesota Press, 1987. – P. 137–157.
7. Crawford F. D. Bernard Shaw's Theory of Literary Art / F. D. Crawford // The Journal of General Education. – 1982. – Vol. 34. – No. 1. – P. 20–34.
8. Dietrich R. F. Shaw and Yeats: Two Irishmen Divided by a Common Language / R. F. Dietrich // Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies. – 1995. – Vol. 15. – 256 p.
9. Gibbs A. A Bernard Shaw Chronology / A. Gibbs. – London : Springer, 2001. – 435 p.
10. Hornby R. Ibsen Triumphant / R. Hornby // The Hudson Review. – Vol. 56. – No. 4. – 2004. – P. 685–691.
11. Salter W. M. Mr. Bernard Shaw as a Social Critic / W. M. Salter // International Journal of Ethics. – 1982. – Vol. 18. – No. 4. – P. 446–458.
12. Shaw B. The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen / B. Shaw. – New York : Hill and Wang, 1913. – 162 p.

REFERENCES

1. Merkulova, M. G. (2013). The English "New Drama" in the 19th-20th centuries: Development of the National Model of Drama [The English "New Drama" in the 19th-20th centuries: Development of the National Model of Drama]. Vestnik TGGPU, 2 (32), 157-160.
2. Merkulova, M. G. (2011). "New Drama" ["New Drama"]. Novyi philologicheskiiy vestnik, 2, 122-126.

3. Pavlov, M (1999). The Shaw Phenomenon for Ukrainian Readership [The Shaw Phenomenon for Ukrainian Readership]. *Vsesvit*, 11-12, 63-69.
4. Archer, W. (1923). *The old Drama and the New*. London: W. Heinemann.
5. Bauman, Z. (1995). *Legislators and Interpreters: on Modernity, Post-modernity and Intellectuals*. Oxford: Polity Press.
6. Bentley, E., & Gilman, R. (1987). Bernard Shaw. In *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*, Fourth Edition (pp. 137-157). University of Minnesota Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv11j.10>.
7. Crawford, F. (1982). Bernard Shaw's Theory of Literary Art. *The Journal of General Education*, 34 (1), 20-34. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27796888>
8. Dietrich, R. (1995). Shaw and Yeats: Two Irishmen Divided by a Common Language. *Shaw*, 15, 65-84. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40681413>
9. Gibbs, A. M. (2001). *A Bernard Shaw Chronology*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave.
10. Hornby, R. (2004). Ibsen Triumphant. *The Hudson Review*, 56 (4), 685-691. doi:10.2307/3852968.
11. Salter, W. (1908). Mr. Bernard Shaw as a Social Critic. *International Journal of Ethics*, 18 (4), 446-458. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2376799>
12. Shaw, B. (1913). *The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen*. New York: Hill and Wang.

KATERYNA NIKOLENKO

G. B. SHAW'S AESTHETIC VIEWS AS EXPRESSED IN "THE QUINTESSENCE OF IBSENISM": INTERTEXTUAL ASPECT

The article examines G. B. Shaw's aesthetic views, based on intertextuality in his critical essay "The Quintessence of Ibsenism". To this end, it is relevant to determine the sources of G. B. Shaw's artistic inspiration; to explore the dialogue between the author and his predecessors; to analyze G. B. Shaw's aesthetic views and their formation with regard to intertextuality.

The article gives a detailed analysis of literary works which attracted G. B. Shaw's attention (in particular, works by H. Ibsen, Ch. Dickens, A. Strindberg et al.), and provides an attempt to determine how this cultural context influenced his aesthetic system. It was determined that G. B. Shaw explored a variety of broad philosophical topics, ranging from ideals and idealism to gender equality. He illustrates his viewpoint by carefully examining each of H. Ibsen's plays.

Discussion, being the core technical element of modern dramatic works, largely shaped the face of "New Drama". With writers deliberately focusing on the social, political and cultural and psychological changes happening to people, a whole new mentality and worldview was building up; and literature, in a lot of ways, reflected and facilitated that transformation, because new tendencies and genres were developing swiftly at that time.

The technical novelties of the Ibsen and post-Ibsen plays are, then: first, the introduction of the discussion and its development until it interpenetrates the action; and, second, making the spectators themselves the persons of the drama, and the incidents of their own lives its incidents, with the purpose of exposing and examining true-to-life problems and situations.

The article is of great help to students, teachers of schools and universities, scholars, and to everyone who takes interest in studying British Modern Drama.

Key words: G. B. Shaw, H. Ibsen, "The Quintessence of Ibsenism", "New Drama", intertextuality, tradition, innovation, realism, modernism.

Одержано 27.11.2017 р.