

УДК 821.111

КАТЕРИНА НІКОЛЕНКО

(Полтава)

## ФОРМИ ІНТЕРТЕКСТУ В П'ЄСІ Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН»

*Ключові слова:* Б. Шоу, «Пігмаліон», інтертекст, інтертекстуальність, художній образ, тема, мотив.

П'єса Б. Шоу «Пігмаліон» (1912) є яскравим зразком «нової драми», що засвідчила зміни в літературі й театральній системі кінця XIX – початку XX століття. Цей твір уже понад століття з успіхом іде на сценах багатьох театрів світу. Його проблематика й поетика висвітлена у працях вітчизняних (В. Матюша, М. Павлов, Ю. Дяків, О. Любченко та ін.) і зарубіжних (В. Уолл, Ч. Берст, Дж. Рейнольдс, Л. Конноллі та ін.) дослідників. На особливу увагу заслуговують роботи Е. Бенлі “Bernard Shaw” [4], Р. Харві “How Shavian is the Pygmalion We Teach?” [8], М. Крейна “Pygmalion: Bernard Shaw’s Dramatic Theory and Practice” [5] та ін.

Американський дослідник М. Крейн вважає, що стиль Б. Шоу, як і Г. Ібсена, значною мірою ґрунтується на традиціях класичної драматургії. Висвітлюючи нагальні проблеми суспільного життя, представники «нової драми» ставлять у центр уваги особистість із її почуттями, переживаннями, духовними колізіями, розкривають динаміку людських взаємин через дискусії, котрі поступово набувають широкого філософського звучання. На думку М. Крейна, фонетичний експеримент Гігінса в п'єсі «Пігмаліон» виходить далеко за межі науки й таким чином узагальнює творчий метод самого Б. Шоу: “Virtually nowhere in Pygmalion do the characters discuss phonetics, despite Shaw’s specific statement that phonetics is the subject of the play. The discussion in Acts IV and V deals with quite a different matter: the transformation of Liza as a result of Higgins’ experiment. Moreover, it comes at the climax of the play, when the principals, far from engaging in any discussion of phonetics, are locked in a violent emotional struggle” [5, p. 882].

Е. Бенлі звернув увагу на «винятково елегантну структуру» (“singularly elegant structure”) п'єси Б. Шоу. На думку дослідника, чіткий композиційний поділ «Пігмаліона» на дві частини (якщо вважати першу дію прологом) слугує для послідовного зображення розвитку головної героїні та ускладнення її образу: у II та III дії квіткарка перетворюється на герцогиню, а в IV і V дії герцогиня стає жінкою. “Pygmalion is about human character; its preface is about phonetics” [4, p. 215]. Хоча, за словами самого Б. Шоу, головною темою п'єси є фонетика, результат експерименту виявився несподіваним навіть для Гігінса: здібності Елайзи, які розвинулися під його керівництвом, стали підґрунтям для формування нових рис характеру дівчини, для її становлення як цілісної особистості.

Водночас не всі аспекти п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» знайшли належне відображення в науково-критичному дискурсі. Сучасні теорії інтертекстуальності дають можливість поглянути на цей драматичний твір по-новому, з

позицій сучасної науки. Головна мета статті – дослідити форми інтертексту в п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон», виявити інтертекстуальні зв'язки твору з різними явищами літератури, мистецтва, науки та ін., установити роль інтертексту для розкриття ідейно-художнього задуму письменника. Об'єктом розгляду в статті є п'єса Б. Шоу «Пігмаліон», предметом – форми інтертексту у творі та інтертекстуальні зв'язки.

В основу «Пігмаліона» покладено античний міф про скульптора Пігмаліона, який створив статую морської богині Галатеї. Вражений красою власного витвору, він закохався в Галатею і звернувся до богині кохання Афродіти із проханням оживити Галатею. Статуя ожила і, перетворившись на прекрасну жінку, стала дружиною Пігмаліона. У ролі всемогутнього творця Пігмаліона у п'єсі Б. Шоу виступає видатний фонетист – професор Генрі Гігінс, а в ролі Галатеї – бідна квіткарка Елайза Дулітл, із якої Гігінс обіцяє зробити «герцогиню». Однак драматург «перевертає» (а точніше, «повертає до сучасності») античний міф із допомогою парадоксу. Хоча головна дія твору розгортається між чоловіком і дівчиною, яка поступово стає кращою зовні й внутрішньо, але в сюжеті драми абсолютно відсутня любовна інтрига. Б. Шоу свідомо відмовляється від романтичних колізій із метою наближення п'єси до реального життя. Не кохання й не шлюб чоловіка та жінки стають предметом зображення у п'єсі, а реальне життя і люди як вони є – зі своїми долями, звичками, прагненнями й трагедіями. Р. Харві зауважує: “The dramatic impact of Eliza’s story comes from her emerging victorious in the struggle to free herself from the fetters of social prejudice that kept her chained to the gutter. If Eliza does not triumph over social prejudices, she loses. And she loses, if she marries” [8, p. 1237].

До всього сказаного дослідниками доповнимо, що Елайза Дулітл не є пасивною і залежною від обставин Галатеєю. Вона не чекає на свого «скульптора», а сама приходиться до нього, щоб змінитися. Генрі Гігінс, за задумом Б. Шоу, мав продемонструвати суспільству, на що здатна талановита людина, до того ж реаліст. Образ сучасного Пігмаліона втілює ідеї творчої праці, науки, мистецтва, які здатні одухотворити й змінити світ.

У п'єсі «Пігмаліон» наявна велика кількість прямих і прихованих алюзій та ремінісценцій до видатних постатей минулого й сучасного. Прагнучи дати читачеві уявлення про загальний культурний стан модерної епохи, у «Передмові» автор згадує відомих особистостей своєї доби, які досягли великих успіхів у літературі, науці, театрі, політиці тощо. Генрік Ібсен (1828–1906) – норвезький драматург-новатор, творчість якого безпосередньо вплинула на світогляд Б. Шоу. Семюел Батлер (1835–1902) – англійський публіцист, котрий виступав із гострою критикою проти королеви Вікторії. Джозеф Чемберлен (1836–1914) – британський бізнесмен, реформатор, впливовий політик, один із засновників Британської імперії. У своїй діяльності він керувався радше практичними міркуваннями, аніж ідеологічними настановами, тривалий час виконував політичну місію в британських колоніях, підтримував тарифну реформу та єдність імперії.

Б. Шоу замислив п'єсу «Пігмаліон» як реалізацію тих естетичних принципів, за які активно боровся в театрі. Він писав: “...there is still too much sham golfing English on our stage, and too little of the noble English of Forbes

Robertson" [10, p. XII]. Письменника надзвичайно турбувало те, що в тогочасній драматургії було багато штучного й нереального – конфлікти, ситуації, а також «мова гольф-клубів», тобто вищих верств суспільства, відірваних від народу, але які виступали законодавцями театральної моди. Б. Шоу виступав за те, щоб англійський театр став більш реалістичним і правдивим, щоб актори були щирими в манері виконання й у мові своїх персонажів. Яскравим зразком такого виконавця для автора був сер Джонстон Форбс-Робертсон (1853–1937) – відомий актор, котрий зіграв багато ролей у п'єсах В. Шекспіра (Гамлета, Ромео, Отелло, Макбета).

У «Передмові» міститься й натяк на головну тему п'єси – духовне пробудження й перетворення людини під впливом мистецтва. Б. Шоу наголошує на тому, що кожна людина незалежно від свого походження має змогу самореалізуватися, вийшовши за межі минулого досвіду й долучившись до багатств культури: "The modern concierge's daughter who fulfils her ambition by playing the Queen of Spain in Ruy Blas at the Theatre Francais is only one of many thousands of men and women who have sloughed off their native dialects and acquired a new tongue" [10, p. XII]. Це алюзія на біографію французької акторки Сари Бернар (1844–1923), життя якої було непростим, але вона досягла успіху на європейській сцені в 1870-х рр.

Б. Шоу згадує також кілька поколінь визначних фонетистів, вважаючи, що саме вони можуть покращити сучасний стан англійської мови: "The reformer England needs today is an energetic phonetic enthusiast: that is why I have made such a one the hero of a popular play" [10, p. IX]. Зокрема, Александер Мелвілл Белл (1819–1905) був відомий своїми посібниками з орфоєпії та ораторського мистецтва, проводив дослідження в галузі акустичної фонетики та порушень мовлення. Він створив у 1867 р. систему фонетичних символів "Visible Speech", головне призначення якої – допомогти глухим навчитися розмовляти, а також був батьком Александра Грехема Белла, який винайшов телефон (у кімнаті Гігінса на шафі стоїть телефон і лежить телефонна книга). Александер Дж. Елліс (1814–1890) – англійський філолог, педагог і музичний теоретик, який розробив дві системи фонетичного алфавіту, створив низку посібників та наукових праць із фонетики, теорії та історії музики.

На створення образу Генрі Гігінса Б. Шоу також надихнула постать талановитого вченого Генрі Суїта (1845–1912), який сприяв утвердженню лінгвістики як наукової дисципліни, глибоко досліджував мови германської групи, особливо староанглійську та старонорвезьку, видав низку праць із фонетики й граматики. Подібність між Г. Суїтом і його літературним утіленням у п'єсі виявляється в тому, що вони обидва були професіоналами в обраній науковій сфері, створили власні системи скоропису, якими послуговувалися при написанні листівок для друзів, і відзначалися складним, суперечливим характером, зневажаючи суспільні умовності та норми етикету. Але Б. Шоу зауважує в «Передмові», порівнюючи ці дві постаті: "Pygmalion Higgins is not a portrait of Sweet, to whom the adventure of Eliza Doolittle would have been impossible; still, as will be seen, there are touches of Sweet in the play. With Higgins's physique and temperament Sweet might have set the Thames on fire" [10, p. XI].

Б. Шоу із глибокою повагою ставився до літературної та наукової діяльності Роберта Сеймура Бріджеса (1844–1930), який активно займався філологічними студіями й виступав за наближення віршової метрики до розмовного мовлення. У своїй творчості він переважно схилився до класичних тем англійської літератури, прагнучи до якомога більшої точності, прозорості, виваженості художньої мови. Упродовж 1913–1930 рр. Р. Бріджес обіймав почесну посаду британського поета-лауреата, його вірші були покладені на музику багатьма відомими композиторами того часу. У «Передмові» до п'єси «Пігмаліон» Б. Шоу зазначає, що саме Р. Бріджесу Генрі Гігінс завдячує своєю любов'ю до Дж. Мільтона: “Among them towers the Poet Laureate, to whom perhaps Higgins may owe his Miltonic sympathies, though here again I must disclaim all portraiture” [10, р. XI]. Так, досліджуючи фонетичні особливості білого вірша та верлібра на прикладі творчості Дж. Мільтона, поет-лауреат написав книгу “Milton’s Prosody”, а пізніше створив цикл “Neo-Miltonic Syllabics”, переосмисливши традиції мільтонівської поезії в контексті нової епохи.

Досконале володіння кількома мовами дозволило Дж. Мільтонові читати в оригіналі твори митців античності, Середньовіччя та Відродження, які безпосередньо вплинули на формування його світогляду. Талант поета розкрився й завдяки блискучій освіті в Лондоні та Кембриджі, і вже рання його творчість (1620–1630-ті рр.) відзначається жанровим розмаїттям, складністю проблематики, вишуканістю форм. Б. Шоу не випадково називає англійську мову «мовою Мільтона» (“the language of Milton”). Як відомо з історії англійської мови, використовуючи різні способи словотворення (афіксація, конверсія, словоскладання та ін.), поет створив близько 630 неологізмів, більшість із яких міцно закріпилися в англійському лексиконі.

Дж. Мільтон гостро відчував складність своєї епохи, у якій поєдналися бароко і класицизм, суперечливі філософські та політичні віяння. Він досліджував особистість свого часу, прагнув створити образ «нової людини», готової гідно прийняти виклики часу. У своїх творах письменник виступав за гармонію між почуттями й розумом за умови пріоритету раціонального початку: на противагу трагічному героєві пізнього англійського Ренесансу, на противагу ліричному героєві Дж. Донна, якого гнітить приреченість і власне безсилля, Дж. Мільтон створив «ідеальний» образ ученого-гуманіста, котрий не цурається проблем реального життя, а намагається вирішити їх. У п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон» концепцію нового героя втілено в образі професора Генрі Гігінса, який пристрасно любить науку й за її допомогою активно перетворює дійсність.

Суперечливість двоїстої природи людини, складність її духовного буття були провідними мотивами творчості Дж. Мільтона і знайшли яскраве відображення в поезіях «Веселий» (“L’Allegro”) і «Задумливий» (“Il Penseroso”), де зображено два протилежні стани душі. До цих творів звертається і Б. Шоу, описуючи красномовство Альфреда Дулітла (“most musical, most melancholy”; “his native woodnotes wild”) і водночас увиразнюючи двоїстість його характеру: батько прийшов до Гігінса, аби фактично «продати» йому свою доньку, однак виявляє певну «скромність», відмовляючись від значної

суми грошей. Подальше збагачення й успіх у вишуканому товаристві Лондона не приносять йому щастя.

Поєднання різних інтертекстів (наукового, літературного, мистецького й реального) зумовило неоднозначність образу Генрі Гігінса. Він увібрав у себе окремі риси відомих літераторів і науковців – Дж. Мільтона (“the treasures of my Miltonic mind”), Р. Бріджеса, Г. Суїта, А. Дж. Елліса, А. М. Белла, самого Б. Шоу, проте не є точною копією жодного з них. Професор Гігінс відчуває себе всемогутнім творцем, розуміючи, що з допомогою слова можна впливати на людей, змінювати їхні долі, а як наслідок – і довколишній світ. Та хоча він заробляє на життя, допомагаючи іншим людям удосконалюватися, сам Гігінс ніколи не зміниться. Життя для нього – лише ілюстрація до наукових теорій, а реальні люди, зокрема Елайза Дулітл – не більш ніж об’єкти для експериментів. Він із великим ентузіазмом погоджується перетворити квітку на «герцогиню», але не думає про труднощі й наслідки власних учинків, його цікавить перш за все процес створення «нової людини» з допомогою слова. Тому незважаючи на те, що його постать надзвичайно цікавить Елайзу, романтичні стосунки між цими героями неможливі. Генрі Гігінс завжди любитиме науку понад усе; окрім того, постать його матері – освіченої, мудрої, вишуканої жінки, наділеної тонким смаком і почуттям гумору, – стала для професора ідеалом, якого не може досягти жодна дівчина. Б. Шоу писав у «Післямові»: “Even had there been no mother-rival, she would still have refused to accept an interest in herself that was secondary to philosophic interests. Had Mrs. Higgins died, there would still have been Milton and the Universal Alphabet... Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable” [10, p. 74]. У свою чергу, Елайза не могла б погодитися на відведену їй другорядну роль у стосунках із професором, якби герої все-таки одружилися. Образ Гігінса є втіленням надзвичайно сильної особистості, яка усвідомлює свою високу об’єктивну значущість для суспільства й може дозволити собі нехтувати почуттями інших; поруч із ним Елайза гостро відчуває власну неповноцінність, бо для професора вона завжди буде брудною дівчинкою з Тотенхем Корт Роуд, «пожмаканою капустаною» (“Oh, I’m only a squashed cabbage leaf”), яка не здатна навіть наблизитися до його високих стандартів.

Водночас драматург порушує проблему влади митця над своїм витвором: хоча Гігінс фактично створив «новий» образ Елайзи, особистість дівчини не зводиться до сукупності механічних впливів на неї. Е. Бенлі пише: “The Pygmalion of “natural history” tries to turn a human being into a statue, tries to make of Eliza Doolittle a mechanical doll in the role of a duchess. Or rather he tries to make from one kind of doll a flower girl who cannot afford the luxury of being human another kind of doll a duchess to whom manners are an adequate substitute for morals” [4, p. 121]. Вийшовши за межі попереднього життєвого досвіду, Елайза Дулітл прагне до саморозвитку, творчо застосовує свої знання в різноманітних ситуаціях, може відповідально долати життєві труднощі та стає незалежною від Гігінса. Хоча професор залишається її другом, подальший життєвий шлях дівчина обирає самостійно.

Слід відзначити й наявність у п’єсі музичного інтертексту, який поглиблює поліфонізм і створює особливу театральну атмосферу: зокрема, у ре-

марках до п'єси, де описуються помешкання Генрі Гігінса та його матері, є згадки про фортепіано. Серед речей Елайзи, які вона бере з собою на Уїмпол Стріт, також був музичний інструмент. Хоча у п'єсі не зазначено, який саме, але ми знаємо, що район Тотенхем Корт Роуд, де дівчина торгувала квітами, відомий багатівіковим виробництвом меблів, а деякі майстерні пізніше почали виготовляти фортепіано. Тож цілком імовірно, що Елайза забрала із собою саме цей музичний інструмент.

Відомо, що Б. Шоу надзвичайно любив музику й рано навчився грати на фортепіано, особливо йому подобалися твори В. А. Моцарта. На початку своєї кар'єри драматург був музичним критиком у Лондоні й писав під псевдонімом *Corno di Basetto*, а вже по його смерті, в 1978 р., була видана збірка "The Great Composers: Reviews and Bombardments", до якої ввійшли міркування Б. Шоу про музику загалом, про відомих диригентів, класичних і сучасних композиторів. Він писав: "The pianoforte is the most important of all musical instruments: its invention was to music what the invention of printing was to poetry... Without it, no harmony, no interweaving of rhythms and motives, no musical structure, and consequently no opera or musical drama" [11, p. 3]. Тому не дивно, що саме фортепіано в п'єсі «Пігмаліон» стало промовистим символом музичного мистецтва, яке спонукає людину мислити по-новому, викликає складні емоції в її душі й навіть захищає від реальних або уявних небезпек: так, герої твору нерідко «знаходять прихисток» саме біля фортепіано ("takes refuge on the piano bench"; "backs against the piano"; "gets away from him by going to the piano bench"; "running away in terror to the piano, where she turns at bay"; "she crouches over the piano with her hands over her face, and exclaims").

У третій дії Б. Шоу майстерно використовує прийом нашарування різних наративних потоків. Генрі Гігінс і полковник Пікерінг буквально перебивають один одного, розхвалюючи здібності Елайзи, що не дає місіс Гігінс (і публіці) зрозуміти зміст їхніх висловлювань. У такий спосіб автор досягає комічного ефекту й передає підвищену емоційність героїв. Окрім того, у цьому театральному діалозі образ героїні розкривається в новому світлі, оскільки тут акцентовано її готовність до сприйняття різних музичних стилів, творів різних композиторів ("Beethoven and Brahms or Lehar and Lionel Monckton"), винятковий музикальний слух і талант до гри на фортепіано ("she plays everything... though six months ago, she'd never as much as touched a piano").

У четвертій дії Генрі Гігінс наспівує арію з відомої опери Дж. Пуччіні «Дівчина із золотого Заходу» (італ. *La Fanciulla del Golden West*, 1910), деякі мотиви якої відчутно й у «Пігмаліоні». З одного боку, американська «золота лихоманка» XIX ст. – яскрава алегорія на англійське суспільство, у якому питання матеріального благополуччя стояло надзвичайно гостро і призводило до численних міжкласових конфліктів. З іншого боку, в опері Дж. Пуччіні показано духовне перетворення головної героїні – Мінні, котра мусить боротися за своє щастя й кохання, долаючи несправедливість. Елайза Дулітл також морально зростає як особистість упродовж розвитку сценічної дії, вона постає набагато мудрішою і сміливішою наприкінці п'єси, аніж на її початку. Сучасна Галатей не бажає більше служити своєму творцеві й відкрито

постає проти нього, що викликає повагу Гігінса: “I think a woman fetching a man’s slippers is a disgusting sight: did I ever fetch YOUR slippers? I think a good deal more of you for throwing them in my face. No use slaving for me and then saying you want to be cared for: who cares for a slave?” [10, p. 68]. Усвідомивши власну цінність як особистості, Елайза Дуліта готова вийти в широкий світ.

Образотворче мистецтво також утворює особливий інтертекст у п’єсі «Пігмаліон». Б. Шоу так описує кімнату Генрі Гігінса: “On the walls, engravings; mostly Piranesi and mezzotint portraits. No paintings” [10, p. 11]. В авторській ремарці згадано ім’я Джованні Баттіста Піранезі (1720–1778) – відомого італійського археолога, архітектора і художника-графіка, творчість якого справила неабиякий вплив на формування романтизму та сюрреалізму. Його неповторний стиль характеризується довершеністю художньої техніки, інтересом до античної культури, прагненням зображувати монументальні споруди й піднесені сюжети. Під час перебування в Римі він виконав серію офортів із зображенням архітектурних пам’яток міста, створивши незвичайні романтичні образи й сюжети на основі вражень від італійської столиці. Схиляючись перед величною римською цивілізацією, митець водночас усвідомлює, що вона приречена на загибель, адже час нещадно руйнує навіть найдосконаліші витвори людського розуму. Поєднання реального й фантастичного, минулого й сучасного, усвідомлення плінності життя, захоплення естетикою руйнування, увага до деталей, майстерна гра світла й тіні, пишність і складність форм – особливості стилю Дж. Б. Піранезі.

У XVIII ст. Італія переживала період феодальної роздробленості та кризи тодішньої влади, що супроводжувався зубожінням населення, занепадом мистецтва, репресіями та публічними стратами. Гостро відчуючи гнітючу атмосферу свого часу, Дж. Б. Піранезі створив серію гравюр «Фантазії на теми в’язниць» (1745), у яких багато незвичайного, таємничого, не проясненого до кінця. Мотиви приреченості, трагізму життя, залежності людини від долі та потойбічних сил, які завжди цікавили митця, розкриваються тут ширше й повніше. У художньому світі Дж. Б. Піранезі стираються межі між дійсним та уявним, героїв його картин супроводжують моторошні образи-символи (прірва, лабіринт, туман, демони, привиди), загадкові написи («Злочини шкодять мистецтвам», «Підступність веде до неприємностей і народжує підозрілість», «Від жаху зростає сміливість» та ін.). Творчість італійського графіка високо цінував інший видатний представник доби романтизму, поет «озерної школи» С. Т. Колрідж.

Портрети на стінах вітальні Гігінса виконані в техніці мецо-тинто (з італ. «напівтон»), що характеризується м’якістю ліній, грою світла й тіні, плавною зміною чорних і коричневих відтінків. Ця техніка створення гравюр на металі з’явилася в Амстердамі в середині XVII ст. й невдовзі поширилася у Європі, набувши особливої популярності в Англії. Е. Баркер зазначає: «...from the time of its invention, the mezzotint served primarily to translate oil paintings into printed form. Its distinctive use of tone (rather than line), and its remarkable capacity to convey texture, suited it perfectly for this role. Moreover, its velvety black and rich brown shades matched a widespread seventeenth-century taste for strong chiaroscuro in oil painting—a style that remained vital in eighteenth-century British painting as well» [2]. Наявність в інтер’єрі вітальні Генрі Гігін-

са саме гравюр Дж. Б. Піранезі та портретів у стилі мецо-тинто (за відсутності інших картин) свідчить про наукові вподобання героя, котрі складають ядро його особистості й визначають особливості світосприйняття.

На відміну від помешкання Генрі Гігінса, кімната його матері описана так: “Mrs. Higgins was brought up on Morris and Burne Jones; and her room, which is very unlike her son’s room in Wimpole Street, is not crowded with furniture and little tables and nicknacks. In the middle of the room there is a big ottoman; and this, with the carpet, the Morris wall-papers, and the Morris chintz window curtains and brocade covers of the ottoman and its cushions, supply all the ornament, and are much too handsome to be hidden by odds and ends of useless things. <...> There is a portrait of Mrs. Higgins as she was when she defied fashion in her youth in one of the beautiful Rossettian costumes which, when caricatured by people who did not understand, led to the absurdities of popular estheticism in the eighteen-seventies” [10, p. 33].

В авторській ремарці згадуються визначні представники мистецького гуртка прерафаелітів, що утворився в Англії в середині ХІХ ст. і спирався на досягнення флорентійських художників раннього Відродження, які творили «до Рафаеля» та Мікеланджело: П’єтро Перуджино, Фра Анджеліко, Джованні Белліні. Прерафаеліти боролися проти умовностей і обмежень вікторіанської епохи, відкидаючи усталені академічні традиції живопису та проголосивши культ щирості, простоти, природності мистецтва. Окрім того, чимало представників цього руху займалися поезією і справили значний вплив на розвиток англійського декадансу. Так само, як і Б. Шоу, вони привертала увагу до проблем соціальної нерівності, еміграції, пригноблення жінок, досліджували історичні теми, зверталися до сюжетів класичної літератури. Уільям Морріс (1834–1896), Едвард Берн-Джонс (1833–1898) і Данте Габріель Росетті (1828–1882) належали до другого покоління прерафаелітів, яке творчо переосмислило традиції Середньовіччя в річищі романтизму і перейшло від кольорової насиченості ранніх робіт до поєднання м’яких відтінків, від надмірної деталізації сюжетів – до втілення абстрактної ідеї краси. “In place of the overriding concern with nature and detailed symbolism, there was a new concern with aesthetic ideals” [3, p. 99], – зазначає сучасна дослідниця Р. Барн.

У ХІХ ст. естетика прерафаелітизму поступово проникла в усі сфери життя: виробництво меблів, архітектуру, декоративне мистецтво, ілюстрації, дизайн книг та інтер’єру. У. Морріс став одним з очільників «Руху мистецтв і ремесел» (“Arts and Crafts Movement”), виступивши за повернення до ручного виробництва в епоху індустріалізації, коли європейський ринок заповнили неякісні, одноманітні товари масового вжитку. Із метою відродження старовинних технік декоративного мистецтва, зокрема художнього ткацтва, у 1861 р. було засновано фірму “Morris, Marshall, Faulkner & Co.”, яка виготовляла меблі, вітражі, гобелени, тканини, шпалери, вишиті порт’єри, металеві конструкції тощо. Традиції середньовічного живопису (вишукані рослинні й аніمالістичні орнаменти, лаконічність форми, зовнішня простота, пізніше – використання символіки й міфологічних образів) були надзвичайно популярними у вікторіанській Англії, тому виробни фірми Морріса мали попит у тогочасному суспільстві.



“A few good oil-paintings from the exhibitions in the Grosvenor Gallery thirty years ago (the Burne Jones, not the Whistler side of them) are on the walls. The only landscape is a Cecil Lawson on the scale of a Rubens” [10, p. 33]. Галерея Гросвернор, котра існувала в Лондоні з 1877 по 1906 рр., стала одним із важливих осередків естетизму – мистецького руху, який проголошував домінування естетичних цінностей над етичними й соціальними проблемами. Це була смілива реакція на суворі обмеження вікторіанської доби, перемога творчого, волелюбного духу над консервативними цінностями.

На виставці в галереї Гросвернор 1877 р. роботи Е. Берн-Джонса викликали сенсацію. Він завжди відзначався оригінальним стилем, прагнув досягти якнайбільшої елегантності композиції, інтуїтивно відчував красу форми та кольору, хоча у ранніх роботах митця можна помітити технічні вади (оскільки його навчання було фрагментарним і несистематичним). Розпочавши мистецьку діяльність у річищі прерафаелітизму, Е. Берн-Джонс поступово вийшов за його межі, разом із У. Моррісом брав участь у «Русі мистецтв і ремесел» і досяг неабиякої майстерності у виготовленні вітражів, багато мандрував Італією, досліджуючи творчість Мантеньї, Боттічеллі та Мікеланджело. Синтезувавши досвід прерафаелітів зі здобутками майстрів венеціанської школи, він оновив власну творчу манеру, що врешті принесло йому світове визнання.

Водночас у ремарці до п'єси Б. Шоу згадано й ім'я одного з найцікавіших і найбільш незвичайних художників ХІХ ст. – Джеймса Еббота Мак-Нейла Уїстлера (1834–1903). Дослідниця Е. Адамс зауважує: “...the painter James McNeill Whistler emphasized the divorce of morality from art, because art “is selfishly occupied with her own perfection only – having no desire to teach”. He believes that “the masterpiece should appear as the flower to the painter with no reason to explain its presence – no mission to fulfill”. He also believes that art is solely an effect of color and form, not of subject or detail. <...> Art is not, he insists, for the middle classes or for the majority of people, who have only vulgarity in common: “Art seeks the Artist alone”. In short, Whistler’s comments on art as divorced from didactic or moral purpose; as arrangement, line, color, form alone; as universal, requiring not a right time but only an artist; as exclusive, i.e., not democratic; as the result of hard work and skillful execution, not “natural” inspiration, all point up clearly the direction the aesthetic movement had taken: away from that of Ruskin, the Pre-Raphaelites, and Morris” [1, p. 36]. Творчість Дж. Уїстлера засвідчила появу нового мистецтва, вільного від академічних норм і вимог, ставши предтечею імпресіонізму та символізму в живописі. Однак погляди художника на мистецтво як на суто елітарне явище, до того ж відірване від моральної функції, суперечили естетичній концепції Б. Шоу, який намагався наблизити «нову драму» до нагальних проблем суспільного та інтелектуального життя, змусити глядачів думати, обговорювати, співпереживати. Він уважав, що мистецтво обов'язково має виконувати дидактичну функцію, спонукаючи глядачів до самовдосконалення.

Єдиний пейзаж у кімнаті місіс Гіггінс належить пензлеві Сесіла Лоусона (1849–1882), який уславився своїми пейзажами, натюрмортами й зображеннями краєвидів набережної Челсі, де мешкала його сім'я. Б. Шоу надзвичайно захоплювався творчістю британського митця-новатора, роботи якого

регулярно виставлялися в галереї Гросвернор, і шкодував, що передчасна смерть С. Лоусона не дала світові побачити нові його шедеври. У 1879 р. Б. Шоу особисто познайомився з родиною Лоусонів, які часто запрошували драматурга до свого будинку, і враження від «прийомних днів» місіс Елізабет Лоусон – матері художника – знайшли відбиток у третій дії п'єси «Пігмаліон» [7, р. 366].

Як бачимо, інтертекстуальні зв'язки з прерафаелітизмом та іншими напрямками живопису сприяють поглибленню образів Генрі Гігінса та його матері. Їхні кімнати утілюють ніби два погляди на життя: один – більш точний і науковий (із опорою на факти, дослідження), а другий – більш романтичний, мистецький. Однак у п'єсі Б. Шоу ці погляди ніби доповнюють один одного. Професор Генрі Гігінс – хоча й учений, але водночас і митець із вільним творчим мисленням, тому йому і вдається його сміливий експеримент із перетворення людини засобами слова. Так само, як і Б. Шоу, герой п'єси «Пігмаліон» бачить можливості для розвитку в кожній людині незалежно від її походження, рівня достатку й соціального статусу.

На підставі проведеного дослідження встановлено, що в п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон» використовуються різні форми інтертексту: міфологічний (міф про Пігмаліона і Галатею), літературний (алюзії та ремінісценції на творчість Дж. Мільтона, Р. С. Бріджеса, Г. Ібсена, С. Батлера), театральний (сценічна діяльність С. Бернар, Дж. Форбса-Робертсона), науковий (дослідження в галузі фонетики А. М. Белла, Г. Суїта, А. Дж. Елліса), образотворчий (картини Е. Берн-Джонса, У. Морріса, Д. Росетті, С. Лоусона, Дж. Уїтлера), музичний (згадка про Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Ф. Легара, Л. Монктона). Широта інтертексту у п'єсі «Пігмаліон» відповідала задуму драматурга – створити образ сучасної людини в реальному контексті життя й культури свого часу. Різні форми інтертексту й інтертекстуальні зв'язки виконують важливі функції у творі. Вони сприяють розкриттю цілого спектра проблем (суспільних, моральних, наукових, мистецьких), створенню характерів персонажів, соціально-культурної атмосфери доби.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adams E. Bernard Shaw and the Aesthetes / E. Adams. – Ohio State University Press, 1971. – 193 p.
2. Barker E. The Printed Image in the West: Mezzotint [Електронний ресурс] / E. Barker. – Режим доступу: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd\\_mztn.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd_mztn.htm)
3. Barne R. The Pre-Raphaelites and their World / R. Barne. – London : Tate Gallery Publishing Ltd., 1998. – 112 p.
4. Bentley E. Bernard Shaw / E. Bentley. – Montclair : Applause Theater & Cinema Books, 2002. – 256 p.
5. Crane M. Pygmalion: Bernard Shaw's Dramatic Theory and Practice / M. Crane // PMLA. – Vol. 66. – № 6. – New York : Modern Language Association, 1951. – P. 879–885.
6. Dukore B. The Director As Interpreter: Shaw's Pygmalion / B. Dukore // Shaw. – Vol. 3. – Penn State University Press, 1983. – P. 129–147.
7. Gibbs A. A Bernard Shaw Chronology / A. Gibbs. – London : Springer, 2001. – 435 p.
8. Harvey R. How Shavian is the Pygmalion We Teach? / R. Harvey // English Journal. – Vol. 59. – Urbana: National Council of Teachers of English, 1970. – P. 1234–1238.

9. MacCarthy F. The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination. – London : Faber & Faber, 2012. – 656 p.

10. Shaw B. Pygmalion / B. Shaw. – New York : Dover Publications, Inc., 1994. – 82 p.

11. Shaw B. The Great Composers: Reviews and Bombardments / B. Shaw. – University of California Press, 1978. – 378 p.

**ЕКАТЕРИНА НИКОЛЕНКО**

**ФОРМЫ ИНТЕРТЕКСТА В ПЬЕСЕ Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН»**

Цель статьи – исследовать формы интертекста в пьесе Б. Шоу «Пигмалион», обнаружить интертекстуальные связи произведения с разными явлениями литературы, искусства, науки и т. д., установить роль интертекста в реализации идейно-художественного замысла писателя.

В статье представлен подробный анализ разных форм интертекста в пьесе Б. Шоу: мифологического, литературного, театрального, научного, изобразительного, музыкального. В ходе исследования мы пришли к выводу, что широта интертекста в пьесе «Пигмалион» отвечала замыслу драматурга – создать образ реального человека в контексте жизни и культуры того времени. Разные формы интертекста и интертекстуальные связи способствуют раскрытию широкого спектра проблем (общественных, моральных, научных, творческих), созданию характеров персонажей, социально-культурной атмосферы эпохи.

Статья будет интересна ученикам и учителям общеобразовательных школ, студентам, преподавателям, а также всем, кто увлекается британской драматургией XX века.

*Ключевые слова:* Б. Шоу, «Пигмалион», интертекст, интертекстуальность, художественный образ, тема, мотив.

**KATERYNA NIKOLENKO**

**DIFFERENT KINDS OF INTERTEXT IN B. SHAW'S «PYGMALION»**

The aim of this study is to explore the varied kinds of intertext in B. Shaw's play "Pygmalion", to examine the play's intertextual connections with different literary, artistic, scientific phenomena, and to determine the relevance of intertext to the author's idea.

The article provides a detailed analysis of the different kinds of intertext in B. Shaw's play, which include mythological, literary, theatrical, scientific intertext. It was concluded that the scope of intertext in "Pygmalion" corresponded to the author's idea, that is to portray a real person in the context of life and culture of that time. Different kinds of intertext and varied intertextual connections facilitate the discussion of a wide scope of problems (social, moral, scientific, artistic ones), character portrayal, and the depiction of B. Shaw's epoch.

The article is of interest to students, teachers of schools and universities, and to everybody who is fond of British 20<sup>th</sup> century drama.

*Key words:* B. Shaw, "Pygmalion", intertext, intertextuality, imagery, theme, motive.

Одержано 28.10.2016 р.