

аналогий. Создается как бы два смысла — конкретный и общий, похвала воздействует на слушателей своим текстом и подтекстом, позволявшим средневековым художникам слова выразить существовавшую в их сознании связь между явлениями реальной жизни и христианской мифологии.

В произведениях Кирилла Туровского и Григория Цамблака широко используется и прием контраста, писатели оперируют антитетическими построениями, в которых сопряжены понятия добра и зла, света и тьмы, добродетели и алчности. У Кирилла Туровского антитезы, как правило, статичны, а у Григория Цамблака — динамичны. Так, в «Слове похвальном отцам Констанцского собора» в рамках одного предложения противопоставления повторяются несколько раз, чем и достигается градация мыслей и чувств: «Извъѣспросимся добрымъ съвопрошаніемъ, братскы, а не по страсти, богоугоднѣ, а не своевогдне, истинно, а не лестивно, смирено, а не гордостно, любу мудрѣно, а не любу прително, апостолски, а не фарисейски»¹³.

Итак, в произведениях Григория Цамблака древнерусские традиции ораторского искусства, воспринятые им прямо и опосредованно, получили талантливое развитие и обогащение. По своей идейной направленности, тематике и жанрово-стилистическим особенностям «Слова» писателя отмечены предренессансными тенденциями, имевшими важное значение для развития самобытной белорусской литературы.

¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. М., 1973. С. 95.

² См.: Акты исторические. СПб., 1841. Т. 1. №№ 19, 20.

³ Лихачев Д. С. Великое наследие. М., 1975. С. 15.

⁴ Киселков В. Митрополит Григорий Цамблук. София, 1946. С. 36.

⁵ Никольский Н. К. Материалы для истории древнерусской духовной письменности // Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности. СПб., 1907. Т. 82. №№ 1—8. С. 151.

⁶ Русев П., Гълъбов И., Давидов А., Данчев Г. Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблук. София, 1971. С. 168.

⁷ Архимандрит Леонид. Надгробное слово Григория Цамблака Российскому Архиепископу Киприану // Чтенія въ императорскомъ обществѣ исторіи и древностей Россійскихъ при Московскомъ университетѣ. М., 1872. Кн. 1. С. 28.

⁸ Русев П. Литературное наследие Григория Цамблака // Etudes balkaniques. 1980. № 2. С. 136.

⁹ Русев П., Гълъбов И., Давидов А., Данчев Г. Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблук. С. 219—220.

¹⁰ См.: Еремин И. П. Ораторское искусство Кирилла Туровского // Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987.

¹¹ Макарий. Великие Четьи-Минеи. Октябрь, дни 19—31. СПб., 1880. Стлб. 1917.

¹² Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1958. Т. 15. С. 347.

¹³ Никольский Н. К. Указ. соч. С. 152.

Т. Д. КИРИЛЛОВА, А. Н. КОЗИНИНА

ПУБЛИЦИСТИЧНОСТЬ ПРЕДИСЛОВИЯ Б. ШОУ К «НЕПРИЯТНЫМ ПЬЕСАМ»

Богатое творческое наследие Джорджа Бернарда Шоу (1856—1950) не обойдено вниманием критиков и литературоведов. Наименее изученными оказались его авторские предисловия к пьесам. Есть все основания рассматривать их как своеобразный литературно-публицистический жанр.

Это — самостоятельные произведения, в которых нашло отражение отношение автора к важным социальным проблемам современности, его взгляд на общественные идеалы, оценка состояния искусства. Предисловия выполняют и свою обычную функцию — пояснения к темам, разрабатываемым в пьесах. Кроме того, нетрадиционность драматургии Б. Шоу часто вызывала резкие нападки критики, извращавшей суть его идей. Предисловия драматурга в этом случае выполняли роль своеобразных страховок от необоснованных нападок.

Смысл предисловия к первому изданию «неприятных пьес» (1898) становится очевидным из подзаголовка автора «Главным образом о себе самом», в котором излагаются принципиальные воззрения драматурга на искусство и личность творца, на общественные проблемы и государственность.

Театральное искусство — одна из основных тем предисловия к «непри-

ятным пьесам». 90-е годы в истории английского театра можно назвать кризисными, переломными. С одной стороны, это было время зарождения новой драмы, с другой — время господства примитивной театральной системы. С начала XIX века в Англии стал традиционным разрыв между достижениями художественной литературы и произведениями для театра. Известно, что лорд Байрон, работая в лондонском театре Дрюри-Лэйн литературным консультантом в 1812 году, прочел около пятисот пьес и смог выбрать из них для постановки только две-три. Пьесы Шелли и самого Д. Байрона на английскую сцену не попадали, они расценивались как «драмы для чтения». В то же время лондонский зритель созерцал творения официальных «драмоделов» (по Ч. Диккенсу) или создателей «хорошо сделанных пьес» (по Б. Шоу). Интересно, что в Лондоне не было театра, субсидируемого государством, подобно парижскому Комеди Франсез. К середине века театральное искусство Великобритании находилось в плачевном состоянии: публику развлекали дешевыми зрелищами, вроде «рождественской пантомимы» с превращениями, пышных феерий и сенсационных мелодрам. Безусловно, славные сценические традиции поддерживались выдающимися артистами и режиссерами. Величественные образы в пьесах У. Шекспира создали Эдмунд Кин и Сара Сиддонс, Джон Кембл и Уильям Мэкреди. Их ученики перенимали сценическую культуру речи и жеста, методы трактовки характеров. В этой атмосфере Б. Шоу, опираясь на «аналитическую» концепцию Г. Ибсена, принялся за разработку социальной драмы.

Бесспорно, великий норвежский драматург оказал сильное влияние и на Б. Шоу, и на театральное искусство в целом. В книге «Квинтэссенция ибсенизма» Б. Шоу писал, что ни одну пьесу Г. Ибсена невозможно прочесть, не чувствуя, что «интеллектуальное и моральное благодушие нарушено, религиозная вера поколеблена, понятия о правильном и неправильном поведении спутаны, а может статься, и вовсе поменялись местами»¹. Последовательно пропагандировать идеи такого автора было особенно сложно в кризисный период буржуазной культуры (80—90-е годы проходят в Англии под знаком декаданса). Надо было обладать смелостью Б. Шоу, чтобы приветствовать постановку ибсеновской «Норы» в лондонском театре Новельти в то время, когда пьесы популярного «драмодела» Тома Робертсона выдерживали в театре Бэнкрофтов по шестьсот—восемьсот представлений. «Я не любил ходового искусства, не уважал ходовой морали, не верил в ходовую религию и не преклонялся перед ходовыми добродетелями»². Это признание Б. Шоу применимо ко всей его тогдашней деятельности.

В предисловии к «неприятным пьесам» Б. Шоу пишет о необходимости создания постоянного театрального организма, который помогал бы росту национальной драматургии, обсуждал бы на подмостках большие вопросы эпохи, смело отказываясь от рудиментарных сценических приемов. Таким организмом стал «Independent Theatre» («Независимый театр»), открытый в 1891 году, по типу «Свободного театра» Антуана в Париже и «Свободного театра» Брама в Берлине. В нем первая из «неприятных пьес» Б. Шоу — «Дома вдовца» — достойно продолжила традиции ибсеновских «Приведений» и «Терезы Ракен» Э. Золя, первых двух постановок «Независимого театра». Оригинальная дидактическая и реалистическая пьеса оказалась актуальным вызовом теоретикам «чистого искусства», а также авторам «хорошо сделанных» драматических поделок.

Б. Шоу пишет в предисловии: «В «Домах вдовца» я показал, что респектабельность нашей буржуазии и аристократичность младших сыновей из знатных семейств питаются нищетой городских трущоб, как муха питается гнилью» (66). Персонажи «Домов вдовца» — на первый взгляд весьма симпатичные люди: Сарториус, «благородный отец», нежно любит свое капризное миловидное дитя; Гарри Тренч — типичный герой-любовник, веселый малый, беспечный прожигатель жизни, который и мухи не обидит; Билли Кокэйн — стопроцентный англичанин, немного смешноватый в своей чопорности... Но драматург вскрывает подноготную этих людей, которую принято было оставлять за рамками пьесы, и выясняется: благосостояние этих господ строится на грошах бедняков, живущих в полуразваленных домах. «Тут каждый пени слезами полит, — признается один из персонажей пьесы, — на него бы хлеба купить ребенку, потому что ребенок плачет от голода, — а я прихожу и выдираю последний грош у них из глотки» (99). Вот каковы источники доходов «благородного отца». Тренч же вообще не осведомлен, откуда у него берутся деньги. Когда он все-таки «про-

зревает», то святого негодования хватает ему ненадолго. Именно поэтому автор без обиняков называет его «моральным банкротом» и «живой картиной морального упадка».

В ту пору, когда Б. Шоу начинал свою деятельность как драматург, он придерживался фабианских взглядов, которые В. И. Ленин охарактеризовал как самое законченное выражение оппортунизма в либеральной рабочей политике. В 1884 году совместно с супругами Вебб, известными теоретиками английского реформизма, Б. Шоу основывает Фабианское общество, которое проповедует постепенную реконструкцию буржуазного строя в социалистический, минуя революцию. Эти взгляды прослеживаются и в предисловии к «неприятным пьесам»: «...общественное мнение, общественная деятельность всех граждан и общественное богатство, составляющееся из вносимых ими налогов» (68), — вот, с точки зрения Б. Шоу, лекарство от всех социальных бед. Здесь нет и намека на то, что изменение «нынешнего строя общества», которого так жаждут на словах герои «Домов вдовца», да и сам автор, может произойти революционным путем. Но пьесы Шоу-драматурга, особенно ранние, в которых обрисовано полное разложение общества и недвусмысленно показано положение различных классов, говорят нам обратное: самый логичный исход здесь — именно революция. В чем источники этого видимого противоречия? Для ответа на этот вопрос достаточно вспомнить Льва Толстого, который стал «зеркалом русской революции» (В. И. Ленин), наглядно отразив в своем творчестве противоречия русской жизни. С Б. Шоу произошло то, что случилось со многими большими художниками, у которых были недостаточно четкие философские взгляды, но очень талантливое перо. Достоверность делала их искусство революционным.

Отрицатель «ходовой морали» пишет в 1893 году тематическую комедию «Сердцеед». «В «Сердцееде» я изобразил те нелепые и смешные сексуальные сделки, которые, под именем брака, заключаются у нас между мужчиной и женщиной» (66), — пишет драматург в предисловии. Против брака как буржуазного социального института Б. Шоу выступает достаточно часто и горячо. И если в «Квинтэссенции ибсенизма», к примеру, это публицистическая форма протеста, философский подход к проблеме, то в пьесе вопрос разрешается в форме драматического конфликта, через который приоткрывается занавес «священного института», находящегося под покровительством общества, и вскрывается его фальшь.

«Сердцееда» постигла та же участь, что и «Профессию миссис Уоррен». Цензура запретила их как безнравственные. Жизненный парадокс проявился здесь в том, что безнравственными называли пьесы, а не тот образ жизни и те условия существования женщины, которые со всей конкретностью обрисованы в этих произведениях.

Буржуазное общество предпочло «не узнать» литературного портрета своих пороков и поспешило заклеить автора лжецом, нежели взглянуть в этот портрет повнимательнее и призадуматься над причинами своей деградации. Пьеса «Профессия миссис Уоррен» была названа буржуазной критикой непристойной и порочной, ибо в ней вынесена на публичное обсуждение проституция — тема «запретная», а обличение изначальной порочности общества, в котором проституция процветает, критики предпочли не заметить.

Публицистическим пером Б. Шоу развенчивает продажную критику, показывая истинное назначение этого вида публицистики: «Критика говорит вслух то, что многие хотели бы сказать, но не смеют, а если смеют, то не могут по недостатку умения. Ее иконоборчество, ее призывы к бунту, ее кощунства вызывают приятный трепет даже у тех, кого они шокируют; таким образом критик соединяет в себе исповедника и придворного шута» (51).

В предисловии автор дополняет и разъясняет то, что обрисовано в пьесе. Мы находим здесь срез общества, в котором женщине предлагается выбор «не между нравственным и безнравственным, а между двумя видами безнравственного» (233): браком по расчету и проституцией.

Миссис Уоррен — социальный тип, характерный для буржуазного общества, как типичны для него почти все герои Б. Шоу, не брезгающие никакими средствами, чтобы добиться денег и успеха. «Какая уж там может быть разборчивость, если надо вступить в звериную схватку с себе подобными, чтобы вырвать у жизни кусок послаще да побольше! У них часто хватка и темперамент фокстерьера (Шоу очень любит это сравнение — А. К.)... а как же иначе прожить в мире, в котором они живут?»³

Бернард Шоу не уставал проповедовать актуальность своего театра идей по сравнению с устаревшими приемами ренессансной театральной системы. Эта проповедь проходит и через предисловие к «неприятным пьесам». Предметом современной драмы Б. Шоу считает не голые эмоции, а отражение противодействия общественного строя реальному человеческому чувству, «образное представление конфликта между волей человека и его окружением» (229). Драма состоит в проблеме, и если нет проблемы, нет драматургии. Нетрудно заметить, что эти принципы являются основополагающими для драматического искусства и сегодня.

На первый взгляд может показаться, что предисловия непосредственно не связаны с содержанием пьес. Зачем, к примеру, дается «семейный портрет» лондонских театралов, к чему приводятся пространные рассказы о современной автору драматургии? И все же эта пространность оправдана. Б. Шоу боролся с тогдашним отношением к театру как к приятному времяпровождению, развлечению. Боролся всеми доступными ему средствами: как театральный критик, выступая с предисловиями и статьями, как оратор, произнося горячие двухчасовые монологи «под занавес», как драматург, будоража зрительный зал. Кроме того, ему нужен был не только думающий зритель, но и единомышленник-артист. Это отличает Б. Шоу от другого автора новой драмы — Мориса Метерлинка, который довольствовался актерами-марионетками. Так что предисловия написаны не только для читателей, но и для исполнителей, для лучшего понимания ими идей драматурга.

По предисловиям Б. Шоу можно изучать целую эпоху в развитии искусства Великобритании — эпоху совершенствования интеллектуальной драматургии. Соединив рациональное начало с эксцентрикой, парадоксом и фарсом, Б. Шоу создал философскую драму, которая стала предтечей творчества Бертольда Брехта и современной драматургии.

¹ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 56.

² Шоу Б. Полн. собр. соч. Л., 1978. Т. 1. С. 49. В дальнейшем страницы этого тома указываются в тексте статьи (в скобках).

³ Образцова А. Драматургический метод Б. Шоу. М., 1965. С. 34.

Н. М. САРКИСОВА

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ С. Т. КОЛЬРИДЖА

Сэмюэль Тэйлор Кольридж вошел в историю английской и мировой поэзии как один из самых удивительных и загадочных мастеров стиха. Выход в свет в 1798 году знаменитого сборника «Лирические баллады» ознаменовал утверждение нового направления в английской поэзии. Романтизм становится знаменем времени и получает бурное и разностороннее развитие в творчестве Байрона и Шелли, Китса и Лэма. В поэтических опытах, вошедших в этот сборник, Вордсворт и Кольридж великолепно воплотили новую литературную программу. Оба реформатора взяли себе целью обратиться прежде всего к чувствам читателей, их воображению вопреки дидактичным установкам позднего классицизма. Воображение — вот та внутренняя, объединяющая сила, которая имела колоссальное значение для всей поэтики романтизма и наделялась магическим смыслом. В своем фундаментальном труде «Biografia literaria» Кольридж дал следующее определение воображению: «Сила эта... выражается в равновесии или примирении противоположных или противоречивых свойств: тождественности с различием, чувства новизны... со старыми предметами; более чем обыкновенного волнения с более чем обыкновенной упорядоченностью; вечно бодрствующего рассудка и упорного самообладания с энтузиазмом и чувством, глубоким и бурным; и, сливая и приводя к гармонии естественное и искусственное, все же подчиняет искусство природе, стиль смыслу, а наше восхищение поэтом — нашему сочувствию поэзии»¹.

В этих словах ключ к разгадке его поэтических открытий. Кольридж требует предельной взаимосвязи формы и содержания поэтического произведения. Рифма, ритм, композиция, образный строй, все компоненты