

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ДРАМЕ Б. ШОУ «HEARTBREAK HOUSE»

А. А. Величко

Белорусский государственный университет, г. Минск;

velichko_aleksandr_2002@mail.ru;

науч. рук. – М. Ю. Шода, канд. филол. наук, доцент

Драма *Heartbreak house* требует анализа аллюзий и символов как взаимосвязанного целого. Широкое использование аллюзий позволяет *Heartbreak house* продемонстрировать не только политическую и экономическую привилегированность праздного класса, но также поддержать центральную идею корабля государства. Аллюзии и символы помогают превратить драму в метоним современного потерянного мира и, следовательно, выйти за пределы очевидного. Исследование динамичного, живого текста драмы *Heartbreak house*, который все еще способен продуцировать смыслы, позволяет говорить о нем не только как об ограниченном рамками определенного периода тексте, но и как о трансконтекстуальном тексте, который остается актуальным.

Ключевые слова: аллюзии; ассоциации; ссылки; архетип; интертекстуальность; контекст; трактовка героев Шоу.

Одной из форм проявления интертекстуального контекста являются цитаты. Цитата буквально воспроизводит предшествующий текст (целиком или частично) в более позднем тексте. И для наших целей мы можем рассматривать текстовые аллюзии как типы цитат (цитата без словесной итерации, цитата как ссылка, а не повторение).

Самые очевидные аллюзии в *Heartbreak House* – шекспировские. Они помогают создать особый интертекстуальный контекст. Любопытно, что при прочтении драмы в воображении читателя возникают ассоциации с шекспировскими текстами, хотя в драме явно упоминаются только две пьесы: первая – *Othello* и вторая – *Romeo and Juliet*. Однако нельзя отрицать и наличие некоторых аллюзий к *King Lear*.

Существует поверхностное прочтение, которое связывает *Heartbreak House* с тем, что Шоу воспринимал как определенный тип мелодрамы: романтическая и невозможная любовь, неизбежно заканчивающаяся разбитым сердцем. Это кажущееся понимание еще больше усиливается названием драмы. Однако важно отметить, что такого рода заблуждение возникает благодаря непосредственной ассоциации между центральной героиней пьесы Элли Дэн и романтическими архетипами Дездемоны и Джульетты. Это создает диссонанс между восприятием и реальностью. Элли можно воспринимать как угодно, только не романтической героиней, и попытки отчитывать ее образ как таковой умаляют ее значение, на которое указывает сам Шоу. Проводить параллель между Элли и романтической наивной девушкой – это неверное толкование. На самом деле Элли гораздо ближе к архетипу новой женщины в понимании Шоу. Она осознает истинную природу брака и способна просчитать свои преимущества в любом союзе. Элли не только демонстрирует ясное понимание устройства мира, но и способность к деловым

отношениям. Таким образом, она гораздо ближе к миссис Уоррен (*Mrs. Warren's Profession*), чем к Дездемоне. Ярким примером служат слова дочери Миссис Уоррен, на которые обращает внимание Тони Джейсон Стефффорд: «...Vivie not only sympathizes with her mother but rejoices in her fortitude: “My dear mother: ... you are stronger than all England”» [5, p. 5].

В начале драмы Элли сидит на подоконнике якобы в задумчивости и любуется видом. Первоначально это наводит на мысль о мечтательности наивной девушки, но в ее облике присутствует приводящий в замешательство парадокс, который обнаруживается в языке ее тела. Она одета для выхода на улицу, ее «body twisted to enable her to look out at the view» [7]. Ее скорчившееся тело предполагает неловкость и дискомфорт, в то время как положение пальца, отмечающего место в книге, подкрепляет идею о том, чтобы показать читателю Элли между двумя мирами, ни здесь, ни там, замечтавшуюся.

Только Гесиона смогла определить пьесу, которую читала Элли. Это была трагедия *Othello*. Расспросив Элли о ее романе с Менгеном, Гесиона приходит к выводу, что должен быть кто-то еще, потому что «зачем еще ей читать “Отелло”?». Гесиона подразумевает, что молодые девушки читают *Othello* не для развлечения или из любви к самому тексту; они читают его ради романа внутри текста. Гесиона усиливает поверхностность ассоциации между жизненным образом и типажом наивной девушки, направляя ничего не подозревающих читателей в сторону неполного понимания аллюзии.

Следствием ассоциации между Элли и Дездемоной, возникшей в результате упоминания об Отелло, могла бы быть логическая связь между Менгеном и Отелло – они оба мужчины в годах, являющиеся любовным интересом молодых женщин. Но что, если вместо этого предполагается ассоциация с Яго? Шоу описал Яго как человека, который пристально следит за главным шансом своей жизни, а также пытается сочетать денежную выгоду и продвижение по службе: «I follow him to serve my turn upon him... In following him, I follow but myself» [3]. Весьма схоже с этим образом описание Менгена – «Napoleon of industry» [4], который никогда не теряет из виду деньги. Он не думает ни о чем другом и не обращает внимания на тех, кого он использует по пути.

Менген не единственный яговский персонаж в *Heartbreak House*; Гесиона также берет на себя аналогичную роль. Поначалу она принимает близко к сердцу только интересы Элли, когда советует ей не настаивать на своем соглашении с боссом Менгеном. Однако по мере развития сюжета читатель понимает, что ее мотивы, возможно, не столь бескорыстны, как кажется на первый взгляд. В отличие от фальши ее волос, которые служат своеобразным знаком фальши самой Гесионы, позже раскрытой, ее мотивы и намерения никогда не раскрываются, потому что, как говорит Элли, Гесиона «enigmatic ... such a sphinx» [4]. На самом деле нет никакой необходимости раскрывать их иначе, чем через ее действия. Смена ролей в представлении о персонажах происходит неожиданно, но эффективно.

Важность второй явной шекспировской ссылки, по-видимому, ограничена тем, что она продолжает первоначальную тему романа, созданную

аллюзией на *Othello*. Специально упоминая такую легко узнаваемую трагедию, как *Romeo and Juliet*, Шоу тонко продолжает вводить в заблуждение и бросать вызов неосторожным читателям, еще раз вызывая в их восприятии те ассоциации с романтичностью и разбитым сердцем, которые были разыграны в начальных сценах. Более того, казалось бы, указывая аудитории на ассоциацию Элли с романтической инженерью, отсылка к *Othello* используется для дальнейшего растворения ассоциации. Разговор между Элли и Менгеном имеет мало общего с романтикой и невероятной любовью: нет трагического «все или ничего», нет невозможных препятствий, которые нужно преодолеть, нет предательства или непонимания. На самом деле этот разговор иллюстрирует силу характера Элли и ее чувствительность как делового человека, который понимает концепцию взаимовыгодных переговоров. Как она говорит, «It's no use pretending that we are Romeo and Juliet», еще раз указывая, что романтическая любовь и романтика не является гарантом успешного брака.

Альтернативное прочтение *Romeo and Juliet*, «судьбы и случая» может предположить другой способ интерпретации *Heartbreak House* и понимания этой шекспировской аллюзии. Цепь событий, приведших в движение трагический финал пьесы, вероятно, случайна и не связана с гордыней героя. На самом деле, во время поворотной сцены именно Тибальт наносит смертельный удар под руку Ромео, убивающий Меркуцио. Неясно, кто является предполагаемой жертвой Тибальта – Меркуцио или Ромео. Ясно, однако, что поведение Тибальта запускает последовательность событий, которая приводит к завершению трагедии. В контексте драмы Шоу ссылка Элли на «Ромео и Джульетту» может рассматриваться как начало последующей дискуссии о последствиях выбора. Как разумные существа, они в определенной степени контролируют судьбу, по ее словам, «we can get on very well together if we choose to make the best of it» [4]. Это, возможно, важный момент в драме, который намекает на финальную сцену. Обитатели *Heartbreak House* не имеют никакого контроля или руководства над тем, что должно произойти, поскольку они сидят там, «talking, and leave everything to Mangan and to chance and to the devil» [4]. Более того, в конце концов, бомбы упали в гравийный карьер, убив вора и Менгена; они могли бы так же легко упасть на дом и, несомненно, обеспечили бы более окончательный финал драмы.

Предыдущие ассоциации – это всего лишь два разных способа прочтения отголосков *Othello* и *Romeo and Juliet* в *Heartbreak House* в контексте интертекстуальности, легко упускаемых из виду, возможно, даже анекдотических для некоторых. Тем не менее они являются не случайными, а частью взаимосвязанного целого.

Эхо *King Lear* в *Heartbreak House* принимает форму калейдоскопической серии преломленных образов, мотивов и портретов персонажей из трагедии Шекспира. Пронзительное высказывание Кента в последние минуты *King Lear*: «Break, heart; I prithee, break!» [2], возможно, повторяется в приказе Шотовера: «Let the heart break in silence» [4].

Но трактовка Бернардом Шоу темы разбитого сердца по существу носит комический характер, тем более что настроение и характер драмы Шоу весьма далеки от духа трагедии Шекспира. Отношение между этими шовианскими и шекспировскими текстами скорее пародийное, чем подражательное. Еще один из тематических ракурсов, требующих анализа при обсуждении связей драмы Шоу с *King Lear*, – отношения между детьми и родителями. *King Lear* представляет собой серию радикальных разрушений культурных норм в вопросе межпоколенческих взаимоотношений.

Лир глупо отвергает свою радость, Корделию, и, в свою очередь, жестоко унижен и отвержен Гонерильей и Реганой. Трагическая картина зависит от глубоко укоренившихся культурных представлений о *естественных* отношениях любви и благоговения, которые должны существовать между родителями и детьми. Существует, конечно, вполне прямое отражение Короля Лира с его жестокими дочерьми в образе восьмидесятилетнего капитана Шотовера и двух его дочерей – Гесионы и Ариадны. Гнев Шотовера, в отличие от его архетипического прототипа, гораздо меньше сосредоточен на его собственном несчастье, чем гнев Лира. Гесиона и Ариадна также существенно отличаются от своих шекспировских двойников, двух ужасных дочерей Лира. Гонерилья и Регана представлены Шекспиром как сказочные фигуры зла, чудовища обмана, вероломства и жестокости. Безжалостные и жестокие качества Гесионы и Ариадны также очень ярко проявляются в драме Шоу. Например, «Mrs Hushabye says she wants to help, but embroils Ellie (and everyone else) in further heartbreak» [1, p. 106]. Но, в отличие от Гонерильи и Реганы, эти два персонажа совершенно лишены криминальных склонностей, а также наделены привлекательными, забавными и социально необходимыми качествами, которые ясно отличают их от шекспировских аналогов. Шоу, изображая Гесиону и Ариадну, напротив, подчеркивает мелодраматические качества (или же еще можно сказать ракурс) шекспировских Гонерильи и Реганы. Гесиона и Ариадна также совершенно по-разному относятся к отцу. Ариадна ищет признания и привязанности Шотовера и глубоко задета его резким ответом и его плохим гостеприимством. Со своей стороны, Гесиона с любовью признает патриархальную власть Шотовера.

В итоге мы видим у Бернарда Шоу целую творческую полемику с Шекспиром, которая проявляется в новой трактовке героев и трансформированном взгляде на их характеры. Он не просто берет черты и образы шекспировских героев, но и подстраивает их под свое время. Безусловно, наследие У. Шекспира велико и оказало большое влияние на многих последующих авторов. Но что делает особенным в этом плане Б. Шоу, так это аллюзии, для раскрытия которых понадобится быть не только внимательным читателем, но и уметь взглянуть на текст под другим ракурсом.

Библиографические ссылки

1. Axel Kruse. Bernard Shaw's Heartbreak House: The War in «Neverland». Sydney: Sydney studies. 1980. pp. 100-119.
2. Shakespeare W. King Lear [Electronic resource]. – Mode of access: <http://shakespeare.mit.edu/lear/full.html>. – Date of access: 01.02.2021.

3. *Shakespeare W.* Othello [Electronic resource]. – Mode of access: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html>. – Date of access: 01.02.2021.
4. *Shaw G. B.* Heartbreak House [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.gutenberg.org/files/3543/3543-h/3543-h.htm>. – Date of access: 29.12.2020.
5. *Tony Jason Stafford.* «MRS. WARREN'S PROFESSION»: IN THE GARDEN OF RESPECTABILITY. Pennsylvania: Penn State University Press, 1982. Vol. 2. pp. 3-11.