**Джордж Бернард Шоу** (1856-1950) — английский писатель, драматург, прозаик, эссеист, один из реформаторов театра 20 века, пропагандист драмы идей. Один из учредителей социал-реформистского «Фабианского общества» (1884). Роман «Социалист-любитель» (1883), статьи о музыке и театре (пропагандировал пьесы [Генрика Ибсена](http://xn--80abmk1aw/) как образец новой драмы). Создатель драмы-дискуссии, в центре которой — столкновение враждебных идеологий, социально-этические проблемы: «Дома вдовца» (1892), «Профессия г-жи Уоррен» (1894), «Тележка с яблоками» (1929).

В основе художественного метода Бернарда Шоу — парадокс как средство ниспровержения догматизма и предвзятости — («Андрокл и лев», 1913, «Пигмалион», 1913), традиционности представлений (исторические пьесы «[Цезарь](http://xn--80ajg1b0a2d/) и Клеопатра», 1901, пенталогия «Назад к Мафусаилу», 1918-20, «Святая Иоанна», 1923). Будучи сторонником социализма, приветствовал Октябрьскую революцию в России, достижения СССР, которые связывал с деятельностью [Иосифа Виссарионовича Сталина](http://xn--80aaxlluh/), разделяя заблуждения части западной левой интеллигенции. [Нобелевская премия](http://xn--e1agdkng/) (1925).

*Независимый театр*

Бернард Шоу родился [26 июля](http://xn--h1aaawkeh/) 1856 года, в Дублине. Ирландец по происхождению, Шоу неоднократно обращался в своем творчестве к острым проблемам, связанным с отношениями между [Англией](http://xn--80agpank/) и «другим островом Джона Булля», как озаглавлена его пьеса (1904). Однако родные места он навсегда покинул двадцатилетним юношей. В Лондоне Шоу тесно сблизился с участниками «Фабианского общества», разделяя их программу реформ с целью постепенного перехода к социализму.

Принимая участие в пропагандистских кампаниях фабианцев и участвуя в работе муниципалитета одного из лондонских пригородов, Бернард Шоу начинал свою литературную деятельность как автор трактатов, разъясняющих основные установки движения, взявшего имя римского полководца Фабия, который прославился медлительностью и осторожностью, а также романами с откровенной идеологической подоплекой («Неуживчивый социалист», 1887, и другие). К прозе Бернард время от времени возвращался и впоследствии, публикуя новеллы и романы, чаще всего представлявшие собой беллетризированный философский очерк или обозрение понятий и нравов, облеченное в форму занимательного повествования с нетривиальной фабулой. Однако его истинным призванием оказался театр.

С 1888 Бернард Шоу постоянно выступал как театральный критик газеты «Стар», где сначала писал о музыкальном театре, а затем и о драме. Рецензии Шоу собраны в трехтомном издании «Наш театр девяностых» (1932). Основное внимание Шоу-критик уделял новым веяниям на подмостках, сопрягавшимся для него прежде всего с именем Генрика Ибсена. Большая статья «Квинтэссенция ибсенизма» (1891) приобрела характер творческого манифеста самого Шоу, возвестившего о своем неприятии господствовавшей театральной эстетики (мелодрама, «хорошо сделанная пьеса» с любовным сюжетом и т. п.) и о приверженности драме, затрагивающей актуальные общественные конфликты.

Современная драматургия должна была вызывать прямой отзвук у аудитории, узнающей в ней ситуации из собственного жизненного опыта, и провоцировать дискуссию, которая выходила бы далеко за пределы частного случая, показанного со сцены. Коллизии этой драматургии, в отличие от шекспировских, которые Бернард Шоу считал устаревшими, должны носить интеллектуальный или социально-обличительный характер, отличаясь подчеркнутой злободневностью, а персонажи важны не столько своей психологической сложностью, сколько чертами типа, проявленными полно и наглядно.

«Дома вдовца» (1892) и «Профессия миссис Уоррен» (1893, поставлена 1902), пьесы, ставшие дебютом Шоу-драматурга, последовательно реализуют эту творческую программу. Обе они, как и ряд других, создавались для лондонского Независимого театра, существовавшего на правах полузакрытого клуба и поэтому относительно свободного от давления цензуры, препятствовавшей постановкам пьес, которые отличались смелостью изображения прежде табуированных сторон жизни и нетрафаретным художественным решением.

Цикл, получивший авторское название «Неприятные пьесы» (в него входит также «Сердцеед»,1893), затрагивает темы, никогда прежде не возникавшие в английской драматургии: бесчестные махинации, на которых наживаются респектабельные домовладельцы; любовь, не считающаяся с мещанскими нормами и запретами; проституция, показанная как болезненная социальная язва викторианской Англии. Все они написаны в жанре трагикомедии или трагифарса, самом органичном для дарования Шоу.

*Путь Бернарда Шоу к славе*

На сценах больших лондонских, а затем и европейских театров произведения Бернард Шоу начали проникать с конца 1990-х годов, когда он приступил к циклу «Приятных пьес», включающему пьесу о бунте женщины против предустановленности своего жребия образцовой супруги и матери («Кандида», 1897), за которой в том же году последовал «Избранник судьбы». Целью Шоу и в этих пьесах было «превратить сцену в трибуну пропаганды и арену дискуссий», однако он теперь охотно использовал приемы развлекательного театра, чтобы говорить с публикой на привычном ей языке, не отказываясь ни от значительной и острой проблематики, ни от иронии и пристрастия к парадоксу, во многом определяющим его стилистику. Характер художественных решений принципиально не изменился и в третьем цикле «Пьесы для пуритан», где Шоу строит действие, избегая любовных эпизодов («Ученик Дьявола», 1897, ставший его первым громким успехом, и др.).

Мировая слава приходит к Бернарду Шоу после того, как в постановках Х. Гренвилл-Баркера на сцене королевского театра Корт за три сезона (1904-07) прошли некоторые из наиболее значительных его пьес, в том числе «Человек и сверхчеловек» (1905), «Майор Барбара» (1905), «Цезарь и Клеопатра» (1907). Они окончательно закрепили за Шоу репутацию ниспровергателя мнимых очевидностей, покушающегося на фундаментально важные понятия общепринятой морали и на представления об истории, которые выглядят аксиоматичными. Ирония Шоу, у которого сатирический пафос сочетается со скепсисом, ставящим под сомнение разумность социального устройства и реальность прогресса, является главным отличительным свойством его драматургии, все более отмеченной тяготением к философским коллизиям. Упреки в «недостаточной серьезности», высказанные по адресу Шоу еще [Львом Николаевичем Толстым](http://xn--c1apibbped/), повторяются с появлением каждой его новой пьесы, приобретая особенно настойчивый характер в тех случаях, когда предметом язвительных нападок драматурга становятся наиболее укорененные верования его эпохи.

*Поворот к социализму*

Воинствующий атеизм сочетался у Бернарда Шоу с апологией «жизненной силы», которая, в согласии с объективными законами эволюции, должна в конечном итоге создать свободного и всемогущего индивидуума, который свободен и от своекорыстия, и от мещанской ограниченности, и от моральных догм ригористического характера. Социализм, провозглашаемый Шоу в качестве идеала, рисовался ему как общество, основанное на абсолютном равноправии и всестороннем развитии личности.

Прообразом такого общества Шоу считал Советскую Россию. Не раз заявляя о своей безоговорочной поддержке диктатуры пролетариата и выражая восторг перед [Лениным](http://xn--80ajjklb/), Бернард Шоу предпринял в 1931 поездку по СССР и в своих отзывах об увиденном грубо исказил реальную ситуацию в угоду собственным теоретическим воззрениям, побуждавшим не замечать ни голода, ни беззакония, ни рабского труда. В отличие от других западных приверженцев советского эксперимента, постепенно убеждавшихся в его политической и моральной несостоятельности, Шоу оставался «другом СССР» до конца жизни.

Эта позиция наложила отпечаток на его философские пьесы, обычно представляющие собой откровенную проповедь утопических взглядов Шоу или попытку аргументировать его политические предпочтения. Престиж Шоу-художника создан преимущественно пьесами иного рода, последовательно осуществляющими его принцип драмы идей, которая предполагает столкновение не сочетаемых представлений о жизни и систем ценностей. Пьеса-дискуссия, которую Шоу считал единственной подлинно современной драматургической формой, могла представлять собой и комедию нравов, и памфлет, обращенный к злободневной теме, и гротескное сатирическое обозрение («экстраваганца», по терминологии самого Шоу), и «высокую комедию» с тщательно разработанными характерами, как в «Пигмалионе» (1913), и «фантазию в русском стиле» с ясными отголосками мотивов [Антона Павловича Чехова](http://xn--80adi0b8ak/) (написанный в годы [Первой мировой войны](http://xn--b1aglqd/), воспринятой им как катастрофа, «Дом, где разбиваются сердца» (1919, поставлена в 1920 году).

Жанровому многообразию драматургии Бернарда Шоу соответствует ее широкий эмоциональный спектр — от сарказма до элегичного размышления над судьбами людей, оказывающихся жертвами уродливых общественных установлений. Однако остается неизменной исходная эстетическая идея Шоу, убежденного, что «пьеса без спора и без предмета спора больше уже не котируется как серьезная драма». Его собственной наиболее последовательной попыткой создать серьезную драму в точном значении слова была «Святая Иоанна» (1923), представляющая собой версию истории суда и расправы над Жанной дАрк. Почти одновременно написанная из пяти частей пьеса «Назад к Мафусаилу» (1923), действие которой начинается во времена творения и заканчивается в 1920 году, всего полнее иллюстрирует исторические концепции Шоу, воспринимающего хронику человечества как чередование периодов стагнации и творческой эволюции, в конце концов одерживающей верх.

**Бернард Шоу  скончался** [2 ноября](http://xn--90aoqlh7c4a/) 1950, в Эйот-Сент-Лоренсе.

Пигмалион

Действие пьесы разворачивается в Лондоне. В летний вечер дождь льет как из ведра. Прохожие бегут к Ковент-Гарденскому рынку и к портику собора св. Павла, где уже укрылось несколько человек, в том числе и пожилая дама с дочерью, они в вечерних туалетах, ждут, когда Фредди, сын дамы, найдет такси и приедет за ними. Все, кроме одного человека с записной книжкой, с нетерпением всматриваются в потоки дождя. Вдали появляется Фредди, не нашедший такси, и бежит к портику, но по дороге налетает на уличную цветочницу, торопящуюся укрыться от дождя, и вышибает у нее из рук корзину с фиалками. Та разражается бранью. Человек с записной книжкой что-то спешно записывает. Девушка сокрушается, что пропали её фиалочки, и умоляет стоящего тут же полковника купить букетик. Тот, чтобы отвязаться, дает ей мелочь, но цветов не берет. Кто-то из прохожих обращает внимание цветочницы, неряшливо одетой и неумытой девушки, что человек с записной книжкой явно строчит на нее донос. Девушка начинает хныкать. Тот, однако, уверяет, что он не из полиции, и удивляет всех присутствующих тем, что точно определяет происхождение каждого из них по их произношению.

Мать Фредди отправляет сына обратно искать такси. Вскоре, правда, дождь прекращается, и она с дочерью идет на автобусную остановку. Полковник проявляет интерес к способностям человека с записной книжкой. Тот представляется как Генри Хиггинс, создатель «Универсального алфавита Хиггинса». Полковник же оказывается автором книги «Разговорный санскрит». Фамилия его Пикеринг. Он долго жил в Индии и приехал в Лондон специально, чтобы познакомиться с профессором Хиггинсом. Профессору тоже всегда хотелось познакомиться с полковником. Они уже собираются идти ужинать к полковнику в отель, когда цветочница опять начинает просить купить у нее цветочки. Хиггинс бросает ей в корзину горсть монет и уходит с полковником. Цветочница видит, что она теперь владеет, по её меркам, огромной суммой. Когда прибывает Фредди с наконец пойманным им такси, она садится в машину и, с шумом захлопнув дверцу, уезжает.

На следующее утро Хиггинс у себя дома демонстрирует полковнику Пикерингу свою фонографическую аппаратуру. Внезапно экономка Хиггинса, миссис Пирс, докладывает о том, что некая очень простая девушка желает переговорить с профессором. Входит вчерашняя цветочница. Она представляется Элизой Дулиттл и сообщает, что желает брать у профессора уроки фонетики, ибо с её произношением она не может устроиться на работу. Накануне она слышала, что Хиггинс дает такие уроки. Элиза уверена, что он с радостью согласится отработать те деньги, что вчера, не глядя, бросил в её корзину. Разговаривать о таких суммах ему, разумеется, смешно, однако Пикеринг предлагает Хиггинсу пари. Он подбивает его доказать, что за считанные месяцы может, как уверял накануне, превратить уличную цветочницу в герцогиню. Хиггинс находит это предложение заманчивым, тем более что Пикеринг готов, если Хиггинс выиграет, оплатить всю стоимость обучения Элизы. Миссис Пирс уводит отмывать Элизу в ванную комнату.

Через некоторое время к Хиггинсу приходит отец Элизы. Он мусорщик, простой человек, но поражает профессора своим прирожденным красноречием. Хиггинс просит у Дулиттла позволения оставить его дочь у себя и дает ему за это пять фунтов. Когда появляется Элиза, уже вымытая, в японском халате, отец сначала даже не узнает свою дочь. Через пару месяцев Хиггинс приводит Элизу в дом к своей матери, как раз в её приемный день. Он хочет узнать, можно ли уже вводить девушку в светское общество. В гостях у миссис Хиггинс находятся миссис Эйнсфорд Хилл с дочерью и сыном. Это те самые люди, с которыми Хиггинс стоял под портиком собора в тот день, когда впервые увидел Элизу. Однако они не узнают девушку. Элиза сначала и ведет себя, и разговаривает, как великосветская леди, а затем переходит на рассказ о своей жизни и использует при этом такие уличные выражения, что все присутствующие только диву даются. Хиггинс делает вид, что это новый светский жаргон, таким образом сглаживая ситуацию. Элиза покидает собравшихся, оставляя Фредди в полнейшем восторге.

После этой встречи он начинает слать Элизе письма на десяти страницах. После ухода гостей Хиггинс и Пикеринг наперебой, увлеченно рассказывают миссис Хиггинс о том, как они занимаются с Элизой, как учат её, вывозят в оперу, на выставки, одевают. Миссис Хиггинс находит, что они обращаются с девушкой, как с живой куклой. Она согласна с миссис Пирс, которая считает, что они «ни о чем не думают».

Еще через несколько месяцев оба экспериментатора вывозят Элизу на великосветский прием, где она имеет головокружительный успех, все принимают её за герцогиню. Хиггинс выигрывает пари.

Придя домой, он наслаждается тем, что эксперимент, от которого он уже успел подустать, наконец закончен. Он ведет себя и разговаривает в своей обычной грубоватой манере, не обращая на Элизу ни малейшего внимания. Девушка выглядит очень уставшей и грустной, но при этом она ослепительно красива. Заметно, что в ней накапливается раздражение.

В конце концов она запускает в Хиггинса его туфлями. Ей хочется умереть. Она не знает, что с ней дальше будет, как ей жить. Ведь она стала совершенно другим человеком. Хиггинс уверяет, что все образуется. Ей, однако же, удается задеть его, вывести из равновесия и тем самым хотя бы немного за себя отомстить.

Ночью Элиза сбегает из дома. Наутро Хиггинс и Пикеринг теряют голову, когда видят, что Элизы нет. Они даже пытаются разыскать её при помощи полиции. Хиггинс чувствует себя без Элизы как без рук. Он не знает ни где лежат его вещи, ни какие у него назначены на день дела. Приезжает миссис Хиггинс. Затем докладывают о приходе отца Элизы. Дулиттл очень изменился. Теперь он выглядит как зажиточный буржуа. Он в негодовании набрасывается на Хиггинса за то, что по его вине ему пришлось изменить свой образ жизни и теперь стать гораздо менее свободным, чем он был прежде. Оказывается несколько месяцев назад Хиггинс написал в Америку одному миллионеру, основавшему по всему свету филиалы Лиги моральных реформ, что Дулиттл, простой мусорщик, сейчас самый оригинальный моралист во всей Англии. Тот умер, а перед смертью завещал Дулиттлу пай в своем тресте на три тысячи годового дохода при условии, что Дулиттл будет читать до шести лекций в год в его Лиге моральных реформ. Он сокрушается, что сегодня, например, ему даже приходится официально жениться на той, с кем уже несколько лет он прожил без регистрации отношений. И все это потому, что он вынужден теперь выглядеть как почтенный буржуа. Миссис Хиггинс очень рада, что отец, наконец, может позаботиться о своей изменившейся дочери, как она того заслуживает. Хиггинс, однако, и слышать не желает о том, чтобы «вернуть» Дулиттлу Элизу.

Миссис Хиггинс говорит, что знает, где Элиза. Девушка согласна вернуться, если Хиггинс попросит у нее прощения. Хиггинс ни в какую не соглашается пойти на это. Входит Элиза. Она выражает Пикерингу благодарность за его обращение с ней как с благородной дамой. Именно он помог Элизе измениться, несмотря на то что ей приходилось жить в доме грубого, неряшливого и невоспитанного Хиггинса. Хиггинс поражен. Элиза добавляет, что если он будет продолжать её «давить», то она отправится к профессору Непину, коллеге Хиггинса, и станет у него ассистенткой и сообщит ему обо всех открытиях, сделанных Хиггинсом. После всплеска возмущения профессор находит, что теперь её поведение даже лучше и достойнее, чем то, когда она следила за его вещами и приносила ему домашние туфли. Теперь, уверен он, они смогут жить вместе уже не просто как двое мужчин и одна глупая девушка, а как «три дружных старых холостяка».

Элиза отправляется на свадьбу отца. Судя по всему, она все же останется жить в доме Хиггинса, поскольку успела к нему привязаться, как и он к ней, и все у них пойдет по-прежнему.