ACTUALIZATION OF THE HISTORY OF THE 15TH CENTURY IN THE POLITICAL-HISTORICAL STORY "EMPEROR MAXIMILIAN, THE LAST KNIGHT" BY FELIX SALTEN

N.E. Seibel

The Austrian writer Felix Salten is widely known for his novel about Bambi, which was «Disneyified» and moved from the category of historical-existential texts to children's reading. At the same time, the writer's ideological repertoire is quite diverse and, for the most part, oriented historically and politically. He covers the issues of Zionism in detail in the travelogue «New People on the Old Land»; essays in the collections «The Austrian Face» and «The Old Fool» are devoted to the problems associated with the collapse of the Austro-Hungarian monarchy; the interpretation of freedom is the most important theme of «Five Minutes of America». The story «Emperor Maximilian, the Last Knight» represents the author's political ideal. Based on the events of the 15th century, the author presents the ideal of a ruler – a collector of lands, putting questions of practical benefit above religious prejudices, combining nobility, loyalty to his father's will and aspirations for the future. Thus, the historical story becomes a relevant political statement of the author**.**

Keywords: historical novel, Felix Salten, modernism, historical hero.

1.7. «ПИГМАЛИОН» Б. ШОУ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ АНГЛИИ И РОССИИ[1]

© Ю.А. Скальная

Данная глава посвящена изучению метаморфоз, происходивших с древнегреческим мифом о Пигмалионе в контексте английской культуры рубежа XIX–XX вв. и русской и советской культуры первой половины XX в. на материале одноименной пьесы Б. Шоу «Пигмалион». Цель исследования – определить мотивы, лежавшие в основе этих метаморфоз, и то, как трансформации, обусловленные задачами художника и особенностями эпохи, влияли на восприятие драмы зрительской аудиторией в Англии и в России. Применяется междисциплинарный подход с привлечением историко-биографического и культурологического методов. Специфика анализируемой пьесы объясняет привлечение элементов герменевтического анализа, а также метода близкого чтения. Анализ переводческих аспектов и театральных постановок обусловливает использование компаративистского подхода. В заключении, на основе изучения художественного текста, рецензий и архивных материалов делается вывод о культурно и идеологически обусловленных различиях в трактовке материала пьесы самим драматургом, английской публикой, труппой Малого театра, ставившей «Пигмалион» во время Второй мировой войны, и советскими зрителями.

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393, «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/

Ключевые слова: Б. Шоу, «Пигмалион», мифология, культурные коды, кросс-культурный перевод, российско-западные литературные контакты, Вс.Э. Мейерхольд, Малый театр, Д.В. Зеркалова.

«Пигмалион» (Pygmalion, 1912), как англоязычная пьеса, созданная ирландским драматургом по мотивам древнегреческого сюжета и снискавшая любовь зрителей по всему миру – в том числе на подмостках русских театров, – представляет благодатный материал для изучения взаимодействия и трансформации национальных кодов в литературе и искусстве.

Выбор Бернардом Шоу сюжета о древнегреческом скульпторе в качестве источника вдохновения вполне соответствовал духу времени: среди политических бурь, социальных трансформаций рубежа XIX–XX вв., глобальных переломов во взгляде человека на себя, мир и будущее под воздействием научных открытий и философии Ф. Ницше, О. Шпенглера, З. Фрейда, а также других ключевых фигур эпохи *fin de siècle* художники часто обращались к древним мифам и легендам как инструменту для переосмысления и преодоления кризисов современности. С другой стороны, античность неизменно привлекала самого Шоу: он прекрасно разбирался в философии Платона и трудах Аристотеля, был поклонником Еврипида и Аристофана и с большим прилежанием штудировал труды Теодора Моммзена по истории Древнего Рима, когда в 1898 г. писал свою знаменитую пьесу «Цезарь и Клеопатра» (Caesar and Cleopatra). Однако в отличие от своей ранней драмы, где декорации Древнего Египта служили внешним историческим антуражем для вполне современных рассуждений, вложенных в уста великого римского полководца, в «Пигмалионе» Шоу, наоборот, перенес сюжет греческого мифа в современность, взяв за основу лишь сам акт созидания и трансформации грубого материала под воздействием мастерства художника.

Этим художником в пьесе Шоу стал профессор фонетики Генри Хиггинс, который, заключив пари с другом и коллегой полковником Пикерингом, через полгода занятий обещает научить грубую уличную цветочницу Элизу Дулиттл, изъясняющуюся на кокни (разговорном жаргоне лондонских низов), говорить и вести себя так, что она с легкостью сойдет за герцогиню.

В представленной завязке сюжета пьесы уже видно, как греческий миф встраивается в культурный код современной Шоу Англии, где произношение и акцент не только указывают на место рождения и жительства человека, но мгновенно дают понять, к какому сословию он принадлежит и, следовательно, как с ним надлежит держать себя. Классовая система английского общества, глубоко укорененная в его истории и до сих пор

культивируемая современными британцами как отличительная черта их национальной культуры, на рубеже XIX–XX вв. была предметом острой полемики. В условиях активизации рабочего движения и суфражизма «Пигмалион» стал тем произведением, где пусть и в комедийной форме, поднимались актуальные для Англии проблемы элитаризма, снобизма, и существования массы предрассудков, принижавших человеческое достоинство.

И именно потому что сам Шоу не хотел потворствовать этим стереотипам, он категорически отказался завершать пьесу классическим и ожидаемым счастливым финалом, который свел бы на нет весь пафос художественного и социального протеста драматурга – уже не только против национального культурного кода англичан, но и против широко распространившейся в английском театре того времени французской моды на «хорошо сделанные» пьесы – не претендующие на серьезность, предсказуемые, а потому не выводящие зрителя из зоны комфорта поделки со счастливым концом, которые прекрасно подходили, чтобы отвлечься от кризисного мироощущения и «убить» вечер с приятным чувством, что зрительский запрос выполнен, и горизонт ожидания остался в неприкосновенности.

У Шоу же финал пьесы открытый и, более того, конфликтный: преображенная Пигмалионом–Хиггинсом Элиза поднимает бунт против своего создателя, обвиняет его в бесчеловечности, так как он видит в ней лишь материал для эксперимента, а не живое существо, и сбегает, а когда он вновь ее находит, не стремится так легко подарить ему свое прощение:

Элиза. Значит, мы больше не увидимся, профессор. Всего хорошего. (*Направляется к двери*.)

Миссис Хигинс (*подходя к Хигинсу*). До свиданья, милый.

Хигинс. До свиданья, мама. (*Хочет поцеловать ее, но спохватывается и говорит вдогонку Элизе*.) Да, кстати, Элиза, закажите по дороге копченый окорок и головку стилтоновского сыра. И купите мне, пожалуйста, у «Ила и Бинмена» пару замшевых перчаток номер восемь и галстук к новому костюму – расцветка на ваше усмотрение. (*Его небрежный, веселый тон свидетельствует о том, что он неисправим*.)

Элиза (*презрительно*). Купите сами. (*Выплывает из комнаты*) [1, с. 291].

Друг Шоу и один из первых переводчиков «Пигмалиона» на русский язык Б.Ф. Лебедев писал: «В Послесловии [к “Пигмалиону”] Шоу яростно выступает против обязательного счастливого конца, который по требованию публики всегда прилепливается к пьесе. Авторы могли критиковать,

осмеивать, изображать страдания, но в конце все должно было быть восстановлено по-прежнему и устои должны оставаться неприкосновенными.

Счастливый конец требовался по трем соображениям:

Во 1-х, “в доброй старой Англии” все было настолько хорошо, что длительных несчастий не должно было быть: […] в конце концов добродетель всегда вознаграждалась, а злодей нес заслуженное наказание.

Во 2-х, – буржуазия лицемерно провозглашала преклонение перед “сильной личностью”, – на самом же деле сильные личности выживали в Англии только, если они не восставали против основ, на которых зиждилось буржуазное общество. […]

В 3-х, несчастный конец мог испортить настроение и пищеварение буржуазной публики. Она являлась обычно в театр после начала пьесы, шумно усаживалась в “stalls”, т.е. в первых рядах партера, – джентльмены во фраках и шапо-кляк, дамы – в вечерних открытых платьях и роскошных манто, – и ждала, что ее будут развлекать. В ответ на каждую остроту автора из партера слышался громкий, жирный и одобрительный смех довольного, сытого буржуа, только что скушавшего плотный обед и выпившего стакан хорошего вина. Несчастный конец мог бы испортить пищеварение. Это было недопустимо.

Шоу резко отвергал все эти требования. […]

Он намеренно прерывает пьесу и кончает ее в момент острой ссоры и столкновения, из которого кажется, нет никакого выхода, и позволяет зрителю и режиссеру воспользоваться многочисленными, рассыпанными в пьесе, намеками на то, каковы же истинные отношения между Элизой и Хиггинсом, и что с ними будет дальше»[1].

В данном комментарии Лебедева уже видно влияние советской идеологии на восприятие недостатков англичан в системе критики западного капиталистического общества в целом, однако здесь нам в первую очередь важно подчеркнуть именно состояние английской театральной культуры на момент премьеры пьесы. В этом отношении представленная Лебедевым картина вполне объективна, так как до революции 1917 г. он прожил несколько лет в Лондоне, в том числе выступая театральным обозревателем.

Накануне премьеры в письме от 11 апреля 1914 г. Шоу давал исполнительнице главной роли Стелле Патрик Кэмпбэлл последние указания, которые лишний раз свидетельствуют о том, что даже на подсознательном уровне прекрасно усвоенная модель игры в пьесах французского образца могла привести к принципиально нежелательному для драматурга снижению эмоционального накала в финале: «В конце, когда Хиггинс говорит: “Да, кстати, Элиза, и т.д.”, – обуздайте свою роковую

наклонность бежать, как Джорджина, ко всякому, кто Вас ни кликнет, и забывать все на свете в приятных разговорах наедине. Вообразите, что с Вами говорит автор, и выкажите презрение. Самое большее, что требуется, это оглянуться с порога. А если не возвратиться на авансцену для Вас никак не возможно, то, по крайней мере, не будьте такой ласковой и послушной. И уходите при словах: “к Илу и Бинмену”, – так, чтобы последнюю фразу он крикнул Вам вдогонку, и чтобы Ваш ответ прозвучал естественно» [2, с. 216].

К чести Стеллы, нужно сказать, что в вечер премьеры она провела свою роль именно так, как настаивал Шоу, но, по мнению драматурга, финал спектакля совершенно испортил исполнявший роль Хиггинса Герберт Бирбом Три, который, как рассказывал Шоу в письме к жене, «...потерял всякий человеческий облик; и упивался собственной невозможностью, глубоко убежденный, что переживает апогей своей карьеры. […] Он делал полную противоположность всему, о чем я его просил, не намеренно, а исключительно влекомый непреодолимой силой гения плохой игры. Миссис Кэмпбелл, напротив, сделала (в равной степени гениально […]) практически все, что я ей говорил. Она была великолепна в четвёртом акте и провела его на голову выше Три, чью собственную голову, кстати, она чуть не снесла с плеч, метнув в него вторую домашнюю туфлю в качестве снаряда. […] контраст между ее игрой и безумными действиями ее коллеги был ошеломляющим. Я особенно четко проинструктировал его на последней репетиции, чтобы в заключительных строках, он, как любящий сын, был всецело поглощен своей матерью, и небрежно бросил Элизе указание купить ветчину и прочее через плечо. Последнее, что я увидел, выходя из театра, – это Хиггинс, грубо отталкивающий свою мать и со страстью скорбящего Ромео умоляющий Элизу купить ветчину для его одинокого дома. Я направился прямиком домой в кровать и час перед сном читал Шекспира, чтобы успокоиться» [3, p. 227–228].

Несмотря на обозначенные Шоу недостатки, спектакль произвел истинный фурор среди почтенной английской публики, и не в малой степени благодаря скандальному нарушению драматургом всех мыслимых правил английского этикета, когда он заставил свою героиню в третьем акте, завершить приятное знакомство с аристократами за сакральным five-o-clock-ом невольно вырывающимся у нее обсценным выражением «Not bloody likely». Разумеется, новость о готовящемся кощунстве просочилась в прессу еще до премьеры, и оно было предано самому суровому осуждению, например, в газете *The Daily Sketch*. Однако муссирование данной темы, напротив, подогрело интерес публики, повалившей на представление. В итоге, как писал Шоу жене: «В Третьем акте Миссис Кэмпбелл играла

превосходно и довела восторженную публику почти до умопомрачения […] когда прозвучало “Not bloody likely”, спектакль оказался на грани срыва. Зрительный зал, совершенно позабыв о всяком порядке, погряз в таком гомерическом хохоте, что приходилось серьезно сомневаться, смогут ли они оправиться и позволить пьесе идти своим чередом» [3, P. 227].

Разумеется, что с учетом всех лингвистических тонкостей, начиная от принципиальной роли акцента в социальной стратификации английского общества и особенностей интонационного контура английской речи, комедия Шоу представляла настоящее испытание для переводчика пьесы на русский язык. Поскольку различные русскоязычные версии «Пигмалиона» уже не раз служили предметом изучения в отечественной научной и публицистической литературе [4–6], мы не будем подробно останавливаться на их анализе. Ограничимся лишь общим замечанием, что при адаптации драмы к русской культуре речи переводчики компенсировали смыслоразличительные и социально обусловленные отклонения в произношении Элизы нарушениями норм коллокативной сочетаемости, привлечением просторечий, жаргонизмов и иных вариантов стилистически сниженной лексики. А в постановках пьесы можно было наблюдать такие феномены, как безударный вокализм, усиленный ротацизм, резкие перепады тембра и тональности, а также нехарактерную для русского языка паузацию. Что же касается обсценной фразы в оригинале «Пигмалиона», на русский язык она переводилась экспрессивно-бранными выражениями, но цензурно (например, «к чертям собачьим» в переводе Мелковой и Рахмановой [1, с. 257]).

Тем не менее, несмотря на трудности перевода, уже в 1915 г. «Пигмалион» был поставлен в Александринском театре Вс.Э. Мейерхольдом. Однако отзывы постановка вызвала весьма разные, обусловленные как благотворительными задачами спектакля (помощь разоренной войной Сербии), так и временем знакомства критика с ним. Так, Л. Гуревич, видевшая одно из первых представлений, оставила пространную рецензию в апрельском номере «Речи» с явным оттенком разочарования: «…очень уж чувствовалось, что пьеса, поставленная для благотворительного спектакля, срепетирована наскоро, что артисты не успели как следует проработать своих ролей и несут на сцену свою собственную натуру и свои трафареты. […] Режиссером пьесы значился Мейерхольд. Но он явно не успел наложить свою руку на игру артистов, и дух его режиссуры совсем не чувствуется в пьесе. А между тем как раз пьесы Бернарда Шоу, с их рассудочностью, с их условными острыми линиями и нарочитыми изломами в обрисовке действующих лиц и положений, представляют необыкновенно благодарное поприще для мейерхольдовских приемов сценического воплощения и дают

ему повод показать свой режиссерский стиль в редкой гармонии со стилем драматурга»[2]. Однако к осени того же года Мейерхольд, очевидно, уже внес необходимые коррективы и отладил спектакль, в результате чего Э.А. Старк, смотревший «Пигмалион» в октябре, оставил в целом положительный отзыв. И, если в рецензии Гуревич подчеркивалось, что автор данной комедии – это «типичный представитель современной европейской интеллигенции, с ее широкими идейными горизонтами и атрофией непосредственной восприимчивости, непосредственной сердечной и нравственной чуткости, энергичный проповедник фабианского социализма и беззастенчивый рекламист»[3], то Старк, предпочел снять оппозицию между реалиями и мировоззрением русского и западного театра, указав, что «...это весьма своеобразное произведение английского драматурга [...] имеет известное значение и для русской публики, потому что местный колорит в нем не так уж сильно дает себя чувствовать, и многое из того, что говорит Шоу, лишь с незначительными изменениями, могло бы оказаться примененным и к нашей жизни, хотя бы все, касающееся обрисовки человеческого эгоизма»[4].

И все же необходимо заметить, что в 1910-х гг. Шоу в России воспринимался в первую очередь как остроумец и парадоксалист, которого критики часто сравнивали с О. Уайлдом (причем не в пользу Шоу). В связи с этим и пьесы его воспринимались как эпатажные по стилю и увлекательные по развитию диалога комедии, и за этой внешне комедийной в чем-то, как писала Л. Гуревич, «опереточной» маской «Пигмалиона» гуманистическая направленность и социальный протест пьесы оказывались снижены или пропадали вовсе.

Именно поэтому, когда в 1943 г. Малый театр анонсировал постановку «Пигмалиона», как вспоминал С.С. Мокульский, «многие почитатели старейшего нашего театра были удивлены. Они испытывали опасение, что остроумная комедия Шоу окажется легковесной для славных подмостков “Дома Щепкина”, каждая постановка которого должна являться большим творческим полотном»[5]. Действительно, стереотипное восприятие пьесы Шоу как «легковесной», вызывало тем больше вопросов, что Советский Союз переживал один из самых тяжелых периодов Великой Отечественной войны. Однако архивные документы Главреперткома[6] свидетельствуют о том, что комедия Шоу рассматривалась политредакторами как необходимая для поднятия морального духа советских граждан: «“Пигмалион” в переводе А. Дейча[7] был разрешен ГУРК’ом в 1940 году. По отзывам рецензентов, перевод Дейча вполне соответствует оригиналу, несмотря на то что работа эта представляет большую трудность, так как многие герои пьесы изъясняются на диалектах.

В настоящее время, когда столь велика нужда в комедиях было бы целесообразно напомнить театрам о существовании этого высококвалифицированного перевода»[8].

Но, что важнее всего, режиссер-постановщик «Пигмалиона» Константин Александрович Зубов, исполнивший в нем роль профессора Хиггинса, подошел к трактовке пьесы с гуманистических позиций, что позволило превратить ее в по-настоящему трогательное и жизнеутверждающее произведение, не лишенное при этом характерного для Шоу юмора. Как объяснял сам Зубов, «я убежден, что если Шоу здесь и дает нам Пигмалиона, то в каких-то кавычках, а не серьезно. Название пьесы – “Пигмалион”, т.е. ваятель, человек, который приковывает к себе все внимание и все покоряет? Нет, это провалившийся ваятель, конечно, злосчастный ваятель, ваятель, который не выдержал экзамена. И об этом пьеса. […]

В чем для нас зерно спектакля? […] Изучив пьесу, мы увидали, что это пьеса о перевоспитании человека. Другой темы вы здесь не найдете. И вот это мы защищали...»[9].

«Дело, конечно, не в том, что он [Хиггинс] предан фонетике, не фонетика исправляет Элизу. Он ее переродил своей беспокойной энергией создателя, создателя жизни, создателя другого существа. Мы считали зерном Хиггинса – его беспокойство, его ярость, а несерьезность – это вдохновение ученого, который ничего не видит, не видит даже окружающих его людей. […] В его беспокойстве – его зерно. Мы хотели создать спектакль, лишенный академических, натуралистически-академических подробностей. Мы сознательно испытывали и искали сложнейшие приспособления для душевной загрузки»[10].

Данная интерпретация характера Хиггинса и его роли в преображении Элизы лучше всего свидетельствует о том, насколько верно была прочувствована Зубовым драматическая система Шоу, где суть конфликта произрастает из идеи-раздражителя, носителем которой является беспокойный, ищущий, не боящийся идти на конфликт с обществом и обстоятельствами герой, бросающий вызов судьбе. Разумеется, это не отменяет жестокости Хиггинса по отношению к Элизе, его эмоциональной слепоты и черствости. Однако как раз в этом специфика противопоставления героев Шоу классической драме. Его герой ценен не тем, что идеален или достигает идеала к концу действия; он ценен тем, что несовершенен, но провоцирует изменение, рост, трансформацию. И хотя витальностью (животворной творческой силой) у Шоу обычно обладают женские характеры, в «Пигмалионе» животворящую искру для эволюции этого характера дает Хиггинс, пусть он и заблуждается в отношении методов

достижения своей задачи. Не даром, рассуждая о передаче культурных кодов в постановке Малого театра, критик М.М. Морозов указывал, что пусть она лишена рельефной английской характерности, она сохранила главное: «Тут есть то, что он, Шоу, рыжебородый, что он – ирландец; тут есть то, что дрожжи падают в жизнь и жизнь начинает бродить»[11].

В результате точного понимания Зубовым стоящих перед ним и труппой задач, все сомнения зрителей и критиков были развеяны. Как писал С.С. Мокульский, «переведя пьесу Шоу в новую тональность, сделав ее серьезнее, глубже и человечнее, чем она была в постановках других театров, Малый театр […] приподнял пьесу в жанровом отношении, не дав ей скатиться до фарсово-водевильного плана. В этом сказалась культура Малого театра, воспитанного на интерпретации высокой литературной комедии. Но в пределах этого жанра спектакль получился веселым, жизнерадостным и темпераментным» и оказался «одной из *самых* удачных работ театра»[12].

В феврале 1944 г. состоялось обсуждение спектакля «Пигмалион» в Малом театре. И критик М.М. Морозов в отношении осовременивания Шоу и обвинений, высказанных некоторыми другими выступавшими, в том, что не видно здесь «английского», высказался так:

Помимо режиссерской экспликации огромную роль в успехе постановки сыграла интерпретация главной героини драмы, представленная Дарьей Васильевной Зеркаловой. Едва сравнявшись с респектабельным английским обществом, ее Элиза «оказалась выше его по своему внутреннему, моральному облику. И прежде всего она оказалась выше “создавшего” ее Хиггинса. Галатея, едва ожив, подчинила себе Пигмалиона!»[13].

Харизматичное комедийное исполнение Зеркаловой в первой половине пьесы и пронзительно искреннее, трепетное воплощение преображенной Элизы в финале драмы; ее мучительное желание раскрыть душу и донести свою мысль до Хиггинса, наталкивавшееся на внутренний психологический барьер боязни совершить ошибку и сказать что-то не так, мимолетно проскальзывающие у роскошно одетой и аристократически держащей себя девушки движения, некогда характерные для цветочницы из первых актов, – все это делало игру Зеркаловой и спектакль в целом незабываемыми. Многие зрители, оставались под впечатлением от спектакля в течение нескольких дней, и в фонде Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина сохранились письма поклонников Зеркаловой, свидетельствующие о том, какое глубокое потрясение произвела на них драма, которая некогда считалась «легковесной».

Так, начальник цеха химического завода Р.А. Глускина писала Зеркаловой в 1945 г.:

«Мы не только не знакомы, но вряд ли пути наши перекрестятся, работаем мы в совершенно различных областях.

Правда, нас объединяет основное – каждый из нас служит своей любимой Родине и способствует ее процветанию.

Я пишу Вам потому, что уже несколько дней нахожусь под впечатлением от Вашей игры в пьесе “Пигмалион”. Вряд ли я когда-нибудь забуду этот спектакль и только благодаря Вам. Вы добились того, что совершенно не чувствуешь театра, когда смотришь на Вашу игру. Вам удалось достичь такого перевоплощения, так прочувствовать переживания изображенного образа девушки Элизы, что просто хотелось Вас повидать, крепко пожать Вам руку и сказать “спасибо” за эстетическое наслаждение, за тонкое проявление искусства, которое испытываешь, сидя в зрительном зале.

Ни минуты не чувствуешь, что перед тобой артистка, все время кажется, что кусок действительной жизни развертывается перед тобой»[14].

Формулировка «кусок жизни» вряд ли была употреблена Глускиной осознанно как литературный термин, однако именно к такому эффекту стремились новые драматурги, последователи Х. Ибсена, к которым причислял себя Шоу. Ту же мысль о переживании театрального действа как реального выражает и слушатель Военной Академии имени И.В. Сталина А.С. Каган: «Я пересмотрел весь репертуар Малого театра еще будучи на практике в Челябинске, видел все постановки МХАТ’а, но я не помню, когда я забывался в том, что нахожусь в зрительном зале и не в и ж у саму жизнь такой, какой она действительно есть. А ведь это не наша, а незнакомая нам, английская жизнь»[15].

Письмо балерины Н.Г. Конюс 1944 г. также позволяет увидеть, насколько своевременной была данная постановка в суровое военное время: «Ваше исполнение глубоко задевает самые чистые, лучшие чувства человека, как-то хочется мечтать о хорошем, чистом, а мастерство Ваше заставляет думать о том, как мало мы работаем над собой, как много нюансов есть в каждом переживании, сколько красок и в то же время жизненной простоты! […] Пусть говорят, что эта пьеса не для “Академии”, но скажите, какой другой спектакль за последние годы производит такое сильное впечатление и удовольствие? Их нет.

От всего тяжелого, что происходит у нас на родине, от забот о близких, что воюют – отдыхаешь у Вас на спектакле»[16].

Окрыленная отзывами критиков и зрителей, в марте 1944 г. Дарья Васильевна Зеркалова решила сама написать письмо Шоу, чтобы выразить безмерную благодарность за роль, которая стала, вероятно, лучшей в ее карьере:

«Я хотела бы, что бы Вы своими глазами увидели наш Моск[овский] М[алый] Т[еатр], когда идет Ваш замечательный “Пигм[алион]”. Здание театра буквально осаждается людьми, надеющимися хотя бы в последний момент получить билет.

В дни великой борьбы, которую свободолюбивое человечество ведет с силами зла, история Лондонск[ой] цветочницы Элизы приобретает особый смысл и воспринимается, как прекрасная поэма о борьбе за высокое человеческое достоинство.

С такой внутренней темой я и подошла к исполнению Элизы. Я стремилась показать не только внешнюю метаморфозу современной Галатеи, но главное – раскрыть те духовные качества, которыми так богата Элиза. И я счастлива, что зритель встречает Вашу ~~Элизу~~ Дулитл радостным смехом и с пристальным вниманием и участием следит за ее судьбой.

От всего сердца благодарю Вас за чудесный образ и мысленно передаю Вам самые лучшие цветы, которые Элиза Дулитл нашла бы в своей корзинке»[17].

Парадоксально и одновременно закономерно то, как Шоу ответил Зеркаловой. Он не стал писать лично актрисе, сославшись на свой преклонный возраст (88 лет), но передал ей ответ через первого секретаря Советского посольства в Лондоне: «В ответ на Ваше письмо от 6го июня (простите, что долго не отвечал) прошу передать актерам Моск[овского] М[алого] Т[еатра], что “Пигмалион” такая пьеса, с исполнением которой бы [справилась?] любая труппа актеров. Это то, что мы в Англии называем “страховка для актеров”.

Актеры Мал[ого] Т[еатра] не вызовут у меня ни малейшего интереса, пока не возьмутся за одну из моих пьес: “Назад к Мафусаилу”, “Дом, где разбиваются сердца” или “Человек и сверхчеловек”.

Все же все артисты мои друзья; я рад, что они с удовольствием играли “Пигмалион” и прислали мне свои фотографии.

В особенности хочу поблагодарить Д. Зеркалову за ее письмо. Скажите ей, что роль Элизы Дулитл пустяк по сравнению с остальными, созданными мною и находящимися в ее распоряжении ролями»[18].

В этом ответе драматурга чувствуется манера его персонажа: примерно так же Хиггинс ответил бы Элизе – через плечо, почти небрежно, но одновременно с гордостью, скрываемой отчасти в силу того, что он польщен, отчасти в силу беспокойного характера. Шоу действительно был польщен, однако, как и вышедший из-под его пера профессор фонетики, оказался ограничен в восприятии качеств собственного творения, в то время как само

творение, обретя независимость, раскрыло потенциал, о котором его создатель даже не мыслил.

Таким образом, используя метафору Мокульского, можно сделать вывод, что вновь, Галатея–Зеркалова, едва ожив в роли Элизы, подчинила себе Пигмалиона–Шоу, и за счет ее игры легкая комедия, адресованная консервативной английской публике начала XX века как вызов, среди тягот войны середины века в диалоге с советским зрителем прозвучала как призыв к сохранению гуманизма и веры в человека.

Примечания

1. РГАЛИ. Ф. 1786. Оп. 2. Ед.хр. 7. Л. 1–1 об.
2. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед.хр. 3343. Л. 1.
3. Там же.
4. Там же. Л. 2.
5. ГЦТМ. Ф. 552 Ед.хр. 149. КП 311368. Л. 1.
6. Главный репертуарный комитет – основной цензурный орган по контролю за зрелищами в СССР в период с 1923 г. по 1953 г.
7. Перевод А.И. Дейча был признан критиками Главреперткома «бесспорно лучшим из всех». Впервые данный перевод был опубликован автором с купюрами, сделанными под влиянием царской цензуры, в 1915 г., а для постановки 1943 г. он был пересмотрен, выпущенные отрывки восстановлены, а часть понятий, таких как ‘такси’, осовременена.
8. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед.хр. 9139. Л. 1.
9. РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 11. Ед.хр. 131. Л.18–18 об.
10. Там же. Л. 19.
11. Там же. Л. 12 об.
12. ГЦТМ. Ф. 552 Ед.хр. 149. КП 311368. Л. 1-5.
13. Там же. Л. 4.
14. ГЦТМ. Ф. 552. Ед.хр. 22. КП 311319. Л. 1–1 об.
15. ГЦТМ. Ф. 552. Ед.хр. 36. КП 311332. Л. 1.
16. ГЦТМ. Ф. 552. Ед.хр. 43. КП 311289. Л. 1–2.
17. ГЦТМ. Ф. 552. Оп. 1. Ед.хр. 9. КП 311309. Л.1–1 об.
18. ГЦТМ. Ф. 552. Оп. 1. Ед.хр. 99. КП 311305а. Л. 1–2.

Список литературы

1. Пигмалион / Пер. П. Мелковой, Н. Рахмановой // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др.; пер. с англ. В. Паперно. Т. 4. Л.: Искусство, 1980. С. 205–304.
2. Шоу Б. Письма / Под ред. А.А. Елистратовой. М.: Наука, 1971. 396 с.
3. Shaw B. Collected Letters. London: Max Reinhardt Ltd. 1985. V. 3: 1911–1925. 989 p.
4. Васенева Н.В. Перевод подзаголовка пьесы Б. Шоу «Пигмалион» как переводческая проблема // ОНВ. 2010. №6 (92). С. 110–113.
5. Васенева Н.В. Топонимы в комедии Б. Шоу «Пигмалион» в интерпретации русских переводчиков // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. №3 (13).

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/toponimy-v-komedii-b-shou-pigmalion-v-interpretatsii-russkih-perevodchikov (дата обращения: 30.10.2024).

6. Белозерцева Н.В., Богатырева С.Н., Павленко Т.С. Особенности передачи авторского стиля при переводе пьесы Б. Шоу "Pygmalion" с английского языка на русский // Концепт. 2017. №10. С. 1–10.

B. SHAW'S *PYGMALION* WITHIN THE SYSTEM OF CULTURAL CODES OF ENGLAND AND RUSSIA

Yu. A. Skalnaya

The chapter studies the metamorphoses that accompanied the Greek myth of Pygmalion in the English culture at the turn of the XIX–XX centuries as well as within the framework of the Russian and Soviet culture of the first half of the XX century on the material of Bernard Shaw's play *Pygmalion*. The goal of the research is to identify the motifs lying behind those metamorphoses, and the way that the transformations circumstanced by the dramatist's aims and the demands of the different epochs influenced the audience's perception of the play in England and in Russia. The goal stated above determines the application of the interdisciplinary approach including the historical-biographical and culturological methodology. The peculiarities of the play in question dictate the use of elements of the hermeneutic approach and close reading while the analysis of translation and staging aspects require the comparative approach. Having analysed the dramatic piece, its critical reviews and miscellaneous archival document, the chapter draws a conclusion on the culturally and ideologically circumstanced differences in the interpretation of *Pygmalion* by its author, the English audience, the Maly Theatre troupe that staged the play during World War II, and its Soviet viewers.

Keywords: Bernard Shaw, *Pygmalion*, mythology, cultural codes, cross-cultural translation, literary contacts between Russia and the West, Vsevolod Meyerhold, Maly Theatre, Darya Zerkalova.

1.8. ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД КАК ФОРМА ДИАЛОГА: ТВОРЧЕСТВО РОБЕРТА ЛОУЭЛЛА

© М.П. Кизима

В главе рассматриваются принципы поэтического перевода Роберта Лоуэлла (1917–1977), одного из крупнейших американских поэтов второй половины XX века. В своём творчестве Лоуэлл уделял большое внимание поэтическому переводу, много размышлял о его принципах и экспериментировал с разными подходами к решению переводческих задач. Он понимал перевод как важную форму живого, личного культурно-исторического диалога; а диалог требовал ощутимого присутствия в переводе двух голосов – автора и переводчика. В реализации такого подхода особое значение имели для Лоуэлла творческие находки Эзры Паунда (в частности, его «маски»). Лоуэлл, однако, качественно преобразовал принцип «маски» и предложил свою жанровую форму реализации в поэтическом переводе культурно-исторического диалога; вехой в этом отношении стала его книга «Имитации» (1961).