

УДК 821.111  
ББК 83.3(4Вел)

DOI: 10.31862/1819-463X-2020-2-22-30

## ФУНКЦИЯ ДВУПЛАНОВОСТИ В ДРАМАТУРГИИ Б. ШОУ

Е. Н. Черноземова, В. А. Чернова

**Аннотация.** *Статья посвящена рассмотрению двух сюжетных планов в одноактных и многоактных пьесах Б. Шоу разных периодов, имеющих политическое содержание. Введены понятия «план реальности» и «план ирреальности» в драматургическом наследии Б. Шоу. Показано, что экстравагантность может присутствовать в обоих планах, а также что ряд драм Б. Шоу содержат один и тот же состав признаков пьесы-экстраваганцы и являются экстраваганцами в чистом виде в отличие от пьес, имеющих отдельные элементы экстраваганцы.*

**Ключевые слова:** *план реальности, план ирреальности, функция плана ирреальности, драматургическое наследие, пьеса, контраст.*

---

## DIVERSE PLANING FUNCTION IN B. SHOW'S DRAMATURGY

E. N. Chernozemova, V. A. Chernova

**Abstract.** *The article considers two-plot plans in B. Shaw's one-act and multi-act plays of different periods with a political content. The concepts of "plan of reality" and "plan of irreality" are introduced in B. Shaw's dramatic legacy. It is shown that extravagance can be present in both plans, as well as the fact that a number of B. Shaw's dramas contain the same features of extravaganza plays and are extravaganzas in their pure form, unlike the plays that have separate extravaganza elements.*

**Keywords:** *a plan of reality, a plan of irreality, function of an irreality plan, dramatic legacy, play, contrast.*

---

© Черноземова Е. Н., Чернова В. А., 2020



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Драматургическое наследие Б. Шоу является объектом изучения отечественных исследователей на протяжении нескольких десятилетий. Советские литературоведы (И. Б. Канторович, П. С. Балашов) указывали на наличие двух сюжетных планов в пьесах ирландского драматурга. И. Б. Канторович в диссертационной работе «Бернард Шоу в борьбе за новую драму» (1965), рассматривая пьесу «На мели», отмечает: «Как нам представляется, главная причина творческой неудачи <...> сводится к эклектическому смешению двух различных планов (непосредственного конкретно-чувственного и опосредованного обобщенно-условного) раскрытия темы» [1, с. 30]. Выявление автором вышеуказанных планов представляется обоснованным, но полностью согласиться с утверждением неудачности их смешения не представляется возможным. Оба плана гармонично введены в каждое действие этой пьесы и вызывают интерес у зрителя или читателя. П. С. Балашов в монографии «Художественный мир Бернарда Шоу» (1982), анализируя ту же пьесу, выделяет в ней «сочетание реального и предположительно-фантастического плана <...>» [2, с. 235]. Двуплановость этот же автор отмечает и при рассмотрении драмы «Женева», называя ранние драмы Б. Шоу «комедиями контрастов». Эти контрасты, по наблюдениям автора, могут проявляться в различных аспектах, например, между остросатирической социальной направленностью и интеллектуальной атмосферой. Таким образом, отмечено, что пьесы ирландского драматурга имеют четко выраженный контраст между реальной обстановкой и экстравагантным до ирреальности планом драмы. Представляется целесообразным, выявляя планы реальности и ирреальности в пьесах Б. Шоу, определить их функции и смысл взаимодействия.

Актуальность исследования обусловлена тем, что наличие двух сюжетных планов в пьесах Б. Шоу до сих пор только констатировалось, а их функции оставались практически не изученными. Новизна предпринятой работы заключается в выяв-

лении функций двух сюжетных планов не только в вышеуказанных, но и в ряде других пьес («Великая Екатерина», «Аннаньска, сумасбродная великая княжна», «Тележка с яблоками», «На мели», «Женева»). Наличие двух сюжетных планов является, таким образом, характерной чертой драматургического наследия Б. Шоу. Цель данной статьи – показать наличие двух сюжетных планов в пьесах Б. Шоу и определить функции их взаимодействия. Задачи исследования:

- изучив пьесы Б. Шоу, вскрыть в них наличие двух сюжетных планов;
- установить функцию плана ирреальности в драматургии Б. Шоу;
- определить характер взаимодействия двух планов.

Рассмотрим два вышеуказанных плана в ряде указанных одноактных пьес Б. Шоу. А. Н. Николукин (1980) определяет одну из них, а именно пьесу «Великая Екатерина» (1913), как «псевдоисторическую комедию, события которой представляют плод авторского вымысла». Для определения общей тональности пьесы обратим внимание на ее подзаголовок: «Маленький скетч из жизни русского двора XVIII в.», который, с одной стороны, указывает на соотносимость содержания с русской историей, с другой – подчеркивает незначительность выбранного эпизода, а также на определение этой пьесы как «явного балагана», которое дает Б. Шоу в предисловии, озаглавленном «Авторская защита “Великой Екатерины”».

Многое в определении общей тональности пьесы объяснит и отношение драматурга к характеру центрального персонажа. Важно, что пьеса писалась специально для Гертруды Кингстоун, актрисы, которая, судя по сохранившимся изображениям, обладала особой величием и статью, хотя до возможности, предоставленной ей Бернардом Шоу, создала «себе сценическую репутацию как воплощение восхитительно ветреных и пустоголовых инженю», о чем драматург пишет в предисловии к пьесе, резюмируя: «Актеры получают авторов, а авторы актеров, которых они заслуживают» [3, с. 308]. А. Н. Николукин считает

важным напомнить, что именно Бернард Шоу сказал этой актрисе однажды, что она «должна была бы играть только королев и императриц» [4, с. 628]. Успех пьесы Б. Шоу полностью относил на счет игры этой актрисы и заявлял, что «те, кто видел мисс Кингстоун в роли Екатерины, легко поверят, что своим существованием настоящая пьеса обязана ее, а не моему таланту» [3, с. 309]. Но успешна, безусловно, была и сама пьеса. Об этом свидетельствует то, что она была поставлена не только в 1913 г. в театре «Водевиль» с Гертрудой Кингстоун, но и в 1915 г. на сцене театра «Артс» [4, с. 312], располагавшегося в самом центре Лондона, а в 1923 г. появилась опера, либретто которой основано на сюжете этой пьесы. Почти десятилетием позже пьеса ставилась в России в 1923 и в 1924 гг., то есть интерес к ней проявляли как в Великобритании, так и в России. Определяя отношение Б. Шоу к образу Екатерины, А. Н. Николюкин обращает внимание на эпиграф к пьесе, размещенный после предисловия – цитату из «Дон Жуана» Байрона:

*"In Catherine's reign, whom glory still adores", – «Правление Екатерины прославляют до сих пор»... лъстецы венчанного порока доселе не устали прославлять.*

А. Н. Николюкин считает важным напомнить нелицеприятную характеристику Екатерины, данную Байроном, и приводит следующую строку:

*"As greatest of all sovereigns and w...s".*

Последнее слово в цитате из Байрона *"whore"* А. Н. Николюкин переводит для русского читателя сглаженно, как «распутница». Однако в издании Байрона неслучайно слово завуалировано и определено лишь двумя буквами, поскольку считается табуированным, непристойным, гораздо более грубым. В Предисловии Б. Шоу гораздо более изысканно утверждает: «...ни дипломатические, ни военные победы Екатерины меня не интересуют. Для меня ясно, что ни Екатерина, ни сановники, с которыми она разыгрывала свои каверзные партии в политические шахматы, не имели ни малейшего представления о реальной

истории своего времени или о реальных силах, формировавших Европу того времени» [3, с. 307]. Его интересует «Екатерина – женщина, женщина с сильным характером и (как бы теперь сказали) совершенно аморальная». Она, по утверждению драматурга, «до сих пор очаровывает и забавляет нас точно так же, как очаровывала и забавляла своих современников» [3, с. 308]. Однако в планы драматурга не входит разрабатывать многогранный сильный характер. В восприятии русской истории он находит материал, пригодный для своего ироничного и эксцентричного таланта: «Все эти Петры, Елизаветы и Екатерины были великими сентиментальными комедиантами, которые исполняли свои роли царей и цариц, как актеры-эксцентрики, разыгрывая сцену за сценой безудержную арлекинаду, где монарх выступает то как клоун, то – прискорбный контраст – в застенке, как демон из пантомимы, пугающий нас злодеяниями, не забывая при том обязательных альковных походов небывалого размаха и непристойности» [3, с. 308].

Отношения Б. Шоу с Россией и к России заслуживают самостоятельного развернутого высказывания. Сейчас же отметим лишь, что его внимание к России было глубоко уважительным и внимательным, многогранным. Ему было хорошо знакомо творчество Чехова, Толстого, Горького, Степняка-Кравчинского, Кропоткина и других деятелей истории и культуры. Справедливости ради отметим, что нрав Екатерины он не считает русским: «Екатерина держала раскрытыми двери этого огромного театра ужасов чуть ли не полстолетия, – отмечает он, – не как русская, а как весьма приверженная своему очагу цивилизованная немецкая дама, чей домашний уклад отнюдь не так сильно отличался от домашнего уклада королевы Виктории, как можно было бы ожидать, судя по тому, сколь разное они представляли, что пристойно, что нет в любовных связях» [3, с. 308].

А. Н. Николюкин подчеркивает указание драматурга на соответствие происходящей в его пьесе ситуации, описанной

Байроном в «Дон Жуане», отмечая пародийность этого соответствия [4, с. 629]. Отметим в высказывании Б. Шоу об этом сходстве акцент на простодушии и искренности персонажа его пьесы, представляющего первый из обозначенных планов пьесы: «В байроновской версии молодой человек, заслуживший ее благосклонность, – испанский гранд. Я сделал его английским сквайром, который выпутывается из неприятного положения благодаря простодушию, искренности и твердости, которую ему придают первые два качества» [4, с. 308].

В этой пьесе смешиваются и взаимодействуют два исследуемых плана: в первом представлены реальные политические события (визит английского офицера в Россию с конкретной целью); во втором воспроизведены многочисленные парадоксальные ситуации и экстравагантное поведение персонажей, которые делают цель этого визита абсурдной. Создается впечатление у читателя или зрителя, что все персонажи – сумасшедшие, и результат этого визита также становится абсурдным.

В первой сцене английский посол Эдстейстон в разговоре с князем Потемкиным говорит о цели своего визита в Россию в манере, приближенной к устоявшемуся придворному этикету: «Мое имя – Эдстейстон, капитан Эдстейстон королевского драгунского полка. Имею честь представить вашей светлости письмо английского посла, где вы найдете все необходимые сведения» [3, с. 316]. Ответное поведение Потемкина не соответствует никаким нормам общения, подчеркнута экстравагантно. Он буквально вносит капитана в покои Императрицы. К четвертой сцене экстравагантность манеры поведения Потемкина нарастает. Его речь утрированно экспрессивна: «Что с ним сделать? Спустить с живого кожу? Отрезать веки и поставить на солнце? Вырвать язык? Что? Что?» [3, с. 351]. Внешне сдержанный ответ Екатерины, выдающий впечатление, произведенное на нее Эдстейстоном, полон плохо скрываемой страсти, обнажающей именно ту характеристику, которую дал императрице Байрон: «Ничего. Но, ах если бы я

только могла заполучить его себе в ... в...<...> в экспонаты, в музей» [3, с. 351]. Безусловно, это плохо скрываемое умолчание производит комедийный эффект, как и упоминание торжественно-спокойной атмосферы музея, контрастирующее со страстями и выдающее истинные намерения императрицы. Таким образом, официоз поведения британского капитана, контрастируя, усиливает экстравагантность непристойных сцен жизни российского двора времен Екатерины Великой.

Подобным же образом два плана взаимодействуют в пьесе «Анна-Янска, сумасбродная великая княжна» (1917): с одной стороны, представляются реальные историко-политические события (революция, гражданская война); с другой стороны, одновременно создается парадоксальная ситуация, в атмосфере неразберихи которой проявляется экстравагантное поведение персонажей. Действие драмы перерастает в характерную для драм Шоу бесконечную дискуссию, в результате которой каждый из участников передергивает сказанное оппонентом, не может переубедить собеседника и остается при своем мнении. Описывая штаб генерала в вымышленной им восточной Беотии, Б. Шоу создает развернутую ремарку, характерную для его пьес этого периода, вводя вполне узнаваемые реалии, адекватные для описываемой ситуации: «посреди кабинета большой стол с телефоном, письменными принадлежностями, бумагами и прочим. У одного конца стола удобное кресло для генерала. За креслом – окно. У противоположного конца стола простая деревянная скамья. На столе пишущая машинка, против нее стоит спинкой к двери обычный конторский стул. Рядом с дверью, расположенной за деревянной скамьей, стоит вешалка для верхней одежды» [5, с. 446]. В штабе тревожная обстановка, и оба персонажа этой сцены – генерал Страмфест, лейтенант Шнайкинд находятся в полной растерянности от событий на фронте, не зная, что им делать и как поступать. Экстравагантная неукротимая Анна-Янска, вступая в спор с генералом Страмфестом, с сожалением отмечает то, о чем вряд

ли можно сожалеть: «Вас такая жизнь устривала, Страмфест. Но подумайте обо мне! Каково мне было видеть, что вы поклоняетесь мне, точно богине, – и, напомним, являясь княжной, продолжает: – хотя я самая обыкновенная девчонка?» [5, с. 456]. Парадоксально, но княжна видит в революционных событиях путь к личной свободе, эмоционально выступает на стороне восставших и обвиняет того, кто по долгу службы обязан защищать ее: «Меня как зверя посадили в клетку – ведь это же жестокость! Вы могли бы поклоняться восковой кукле или золотому тельцу: они не мучились бы от скуки» [5, с. 456]. В ответ генерал Страмфест с возмущением сравнивает логику княжны с необразованностью униженных простолюдинок: «Прекратите или я отрекусь от вас. Женщин, которые позволяли себе нести подобный вздор, я не раз приказывал сечь плетью» [5, с. 456]. Но теперь неукротимая Аннаяска страшна в своем гневе: «Не напоминайте мне об этом, не то я вас застрелю» [5, с. 456]. Последние слова пьесы, сказанные генералом Страмфестом, свидетельствуют о том, что происходит нечто невероятное, противоречащее здравому смыслу: «Императрица-большевичка!» [5, с. 460].

В многоактной пьесе «Тележка с яблоками» (1929) два плана представлены следующим образом: первый план – это реальная политическая интрига, затеянная председателем кабинета министров Протеем, связанная с принятием королем ультиматума, выдвигаемого кабинетом министров. Второй план – нерабочая обстановка, созданная на заседании кабинета министров членами кабинета (они решают свои личные проблемы, напевают песни, называют друг друга уменьшительными именами и совершенно забывают о важности принятия ультиматума, сформулированного Протеем). До прихода короля Магнуса на заседании кабинета Протей проводит предварительную беседу с министрами по поводу того, как им следует себя вести, чтобы добиться принятия королем ультиматума. Внезапно появляется Магнус. Один из министров Бальбус, оценивая речь короля,

беззастенчиво, не стесняясь, переводит государственный вопрос в плоскость личных интересов: «Все это прекрасно; но что скажет мой шурин Майк?» [6, с. 793]. Молниеносный ответ короля выстроен до такой степени витиевато и двусмысленно, что на слух невозможно понять, кто именно был «за» и кто «против» прохождения Майка в члены кабинета: «Если бы не я, мистер Бальбус, ваш шурин был бы членом кабинета, несмотря на все старания премьер-министра помешать этому» [6, с. 793]. Ответ короля выявляет смысл заданного вопроса. Но, как следует из ответа, его возмущает не перевод проблемы из государственной плоскости в узколичностный аспект, а политиканская возня, возникшая при его решении в прошлом. В один из моментов напряженного ожидания Бознерджес, член кабинета министров, начинает напевать: «Забуть ли старую любовь и дружбу прежних дней...» [6, с. 780], а Плиний обращается к Аманде, министру связи, с репликой, обнажающей итог ведущейся подспудно частной беседы: «Ах, Манди, Манди! Нельзя ли без пошлостей?» [6, с. 776]. Так в сатирическом ключе показана деятельность членов кабинета министров: эти люди не отвечают за свои слова и действия.

Двуплановость присутствует и в многоактных пьесах Б. Шоу 30-х гг. «На мели» (1933) и «Женева» (1938). П. С. Балашов, изучая исторические события в Англии, которые послужили предпосылкой для создания драмы «На мели», утверждает, что прототипом лорда Артура Чевендера является Дж. Р. Макдональд, возглавлявший в 1931–1935 гг. так называемое «национальное правительство», в котором первую скрипку играли консерваторы. В одном из писем он (Б. Шоу. – В. Ч.) признавался в обычном своем шутивно-самокритическом тоне, что пьеса «На мели», конечно, «ничего никому не говорит, кроме небольшой общины фабриканцев и им подобных» [2, с. 232]. В этой пьесе два сюжетных плана представлены следующим образом: первый план – это переключки с реальными политическими событиями (восстанием безработных, при-

ездом делегации с острова Кошек), хотя само существование острова Кошек к плану реальности не относится; второй план – парадоксальные ситуации, в которые часто попадает лорд Артур, являющийся английским премьер-министром. Ему необходимо срочно готовить речь к завтрашнему дню, но он вынужден терять много времени на прием официальных лиц, а также врача, рекомендованного ему супругой. Его секретарь Хилда чувствует ответственность острее его и постоянно напоминает, что пора заняться делом, но у читателя или зрителя создается впечатление, что премьер-министр никуда не спешит и ему все равно, будет ли готово ответственное выступление. Когда к нему приходит врач, между ними происходит очень странный разговор, который даже сами персонажи считают слишком экстравагантным. Лорд Артур вычурно выстраивает фразы, выражая свои суждения, и делает непредсказуемые перебросы с характеристики личных отношений на глобальные, общественные явления. Так, например, разговаривая с секретарем Хилдой, которая пытается помочь ему подготовить речь, замечает по поводу его своих семейных дел: «Одна жена – это на одну жену больше, чем надо, если у нее куча братьев, которые не могут ужиться со своими женами. Вам не приходило в голову, что, если социализм разрушит семью, это будет совсем неплохо? А?» [7, с. 44]. Хилда, находясь перед лицом конкретной трудно решаемой проблемы, отвечает ему просьбой спуститься на землю и думать о текущих делах: «Ах, сэра Артура, нам же надо кончить вашу речь! У меня еще письма не разобраны. Пожалуйста, не теряйте нить» [7, с. 44]. На приход дамы, которая является врачом, рекомендованным супругой, сэра Артура, заметив, что в комнате кроме него кто-то есть, отзывается вопросом, подчеркивающим нахождение ее в другом пространстве относительно его дел и намерений: «Простите, вы не привидение? <...>Разрешите спросить, кто вы?» [7, с. 63]. Врач, оценив ситуацию, дает ответ: «Вестник» [7, с. 63]. Артур, парируя: «Зачем

же так загадочно? У меня и так нервы не в порядке. Я не видел, как вы вошли. Вдруг появились, как вестник смерти. А теперь и сами говорите, что вы – вестник» [7, с. 63]. Через небольшой промежуток времени дама предлагает: «...Давайте бросим игру в призраки и поговорим, как люди из плоти и крови, ладно?» [7, с. 65]. И премьер-министр с облегчением соглашается перейти из ирреально-загадочной плоскости общения в повседневно-обыденную: «Давайте. Какую чепуху мы несли! Вы меня чуть не загипнотизировали. Где ваша рука? Я хочу почувствовать, что Вы из плоти и крови» [7, с. 65]. Функция плана ирреальности заключается в том, что в вымышленных персонажах угадываются прототипы реальных людей, которые обладают многими отрицательными чертами характера. Эти человеческие качества утрируются, доходя до абсурда, тем самым подчеркивая их реальное воплощение в жизни конкретных людей.

А. Н. Николукин, опираясь на вышедшую в 1965 г. книгу «“Женева” Шоу. Критическое исследование эволюции текста в связи с политическими взглядами Шоу и его драматургической практикой», где рассмотрены все шесть вариантов пьесы, над которой Б. Шоу продолжал работать до 1946 г. после ее публикации и премьерных показов в 1938 г., называет «Женеву» последней «политической экстравагантной» Б. Шоу и обращает внимание на замечание Б. Шоу о том, с чего началась его работа над пьесой – с желания позабавиться и вытащить на сцену Комитет по интеллектуальному сотрудничеству, в работе которого драматургу предложили принять участие. В частности, драматург отметил замечательное чувство юмора, веру в телепатию и занятие ею Дж. Муррея – представителя Комитета, который озвучил ему это предложение. В этой драме также очевидно наличие двух планов: на первом плане показана деятельность реальных политических учреждений, таких как Комитет по интеллектуальному сотрудничеству, Лига наций и Постоянная палата международного правосудия, описываются политические события в раз-

ных странах. На втором плане экстравагантная обстановка в одном из офисов Комитета по интеллектуальному сотрудничеству, парадоксальное поведение вдовы, являющейся жительницей вымышленной страны «Земной рай», экстравагантное имя девушки Бегония и ее слишком необычное поведение. В первом действии пьесы, описывая условия своей работы, Бегония, являющаяся машинисткой в одном из офисов Комитета по международному сотрудничеству, воссоздает вполне реальную узнаваемую картину: «Комитету все не по средствам. Интеллектуальное сотрудничество живет на проценты от двух миллионов бумажных франков, за которые теперь и три пенса не получишь. Поэтому я и сижу в этой паршивой комнатухе на третьем этаже. Дом скоро рухнет и крыс полно. И жалованье у меня такое, что стыдно назвать. Церковный совет благотворителей и тот постеснялся бы столько платить» [8, с. 296]. Бегония не видит возможности сменить заунывную работу и, как многие и многие, предпочитает держаться за нее: «А сколько я буду получать? И надолго ли меня возьмут? Здесь, может, и скучно, и жалованье нищенское, но зато на двадцать пять лет место мне обеспечено. Словом, такой службой не бросаются неизвестно ради чего. Вы не представляете, что значит сидеть без работы» [8, с. 297]. В этот офис, где все обыденно и достаточно уныло, обращается вдова, жительница страны «Земной рай», воспроизводя парадоксальную ситуацию. Она хочет обратиться в Международный суд в Гааге с требованием вынести смертный приговор убийце ее мужа, но в то же время сама является убийцей его любовницы. В рассказе вдовы о жизни присутствуют те же до смешного нелогичные перебивки-переносы от общественно значимого к лич-

ному. Рассказывая о муже, она отмечает: «...он был слишком великодушен к своим врагам. <...> Будучи гением в военных делах, мой муж легко справлялся с мятежами. Хотя вместо того, чтобы, как принято, расстрелять противника, он каждый раз прощал его и тем подстрекал бунтовать снова и снова. Я без устали убеждала его не рисковать так легкомысленно жизнью, но тщетно: он не желал меня слушать. И наконец, я обнаружила причину. У него был роман с женой его противника, моей лучшей подругой. Мне пришлось ее убить...» [8, с. 304–305].

Во всех проанализированных пьесах Б. Шоу присутствуют два плана: один из них представляет собой реальные политические события (план реальности). Воспроизводя их, драматург описывает узнаваемые реалии в ремарках и в репликах персонажей. Персонажи при этом действуют в соответствии с устоявшимся этикетом. Второй план (план ирреальности) характеризуется парадоксальной атмосферой и экстравагантным поведением персонажей. Они передергивают реплики друг друга, ведут себя не сообразно с установившимися нормами. В ряде пьес Б. Шоу не без иронии воспроизводит внезапность переходов от государственного масштаба мышления и оценки события персонажами в плоскость личного их восприятия.

Таким образом, характерной чертой драматургии Б. Шоу является наличие двух планов: плана реальности и плана ирреальности. Парадоксальная атмосфера и экстравагантное поведение в плане ирреальности обостряется за счет контраста с планом реальности. Этот вывод проясняется только в процессе рассмотрения отдельных пьес Б. Шоу, он не является изначально очевидным.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Канторович И. Б.* Бернارد Шоу в борьбе за новую драму: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Свердловск, 1965. 31 с.
2. *Балашов П. С.* Художественный мир Бернарда Шоу. М.: Худож. литература, 1982. 326 с.

3. Шоу Б. Великая Екатерина / пер. с англ. Г. Островской // Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 т. Т. 4. С. 307–351.
4. Николыкин А. Н. Комментарии // Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 т. / под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1980. Т. 4. С. 628–632, 638–639.
5. Шоу Б. Аннаянска, сумасбродная великая княжна / пер. с англ. В. Паперно // Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 т. Т. 4. С. 446–460.
6. Шоу Б. Тележка с яблоками / пер. с англ. Е. Калашниковой // Шоу Б. Избранные пьесы. М.: РИПОЛ классик, 1999.
7. Шоу Б. На мели / пер. с англ. Е. Голышевой // Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 т. Т. 6. С. 37–114.
8. Шоу Б. Женева / пер. с англ. Н. Рахмановой, И. Разумовской, С. Самостреловой // Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 т. Т. 6. С. 295–390.
9. Николыкин А. Н. Комментарии // Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 т. / под ред. А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой и др. Л.: Искусство, 1981. Т. 6. С. 598–608, 622–638.
10. Pilecki J. A. *Shaw's Geneva: A critical study of the evolution of the text in relation to Shaw's political thought and dramatic practice (Studies in English literature)*. London–Hague–Paris, 1965.
11. Чернова В. А. Специфика жанра экстраваганцы в драматургии Б. Шоу // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, Вып. 8. С. 97–100.
12. Shaw B. Great Catherine. URL: <http://www.gutenberg.org/files/3488/3488-h/3488-h.htm> (дата обращения: 20.02.2020).

#### REFERENCES

1. Kantorovich I. B. Bernard Shaw v borbe za novuyu dramu. *Extended abstract of ScD dissertation (Philology)*. Sverdlovsk, 1965. 31 p.
2. Balashov P. S. *Khudozhestvennyy mir Bernarda Shaw*. Moscow: Khudozh. literatura, 1982. 326 p.
3. Shaw B. Velikaya Ekaterina. In: Shou B. *Complete collection of plays in 6 vols*. Vol. 4. Pp. 307–351. (in Russian)
4. Nikolyukin A. N. Kommentarii. In: Shaw B. *Complete collection of plays in 6 vols*. Leningrad: Iskusstvo, 1980. Vol. 4. Pp. 628–632, 638–639. (in Russian)
5. Shaw B. Annayanska, sumasbrodnaya velikaya knyazhna. In: Shaw B. *Complete collection of plays in 6 vols*. Vol. 4. Pp. 446–460. (in Russian)
6. Shaw B. Telezhka s yablokami. In: Shaw B. *Collection of plays*. Moscow: RIPOL klassik, 1999. (in Russian)
7. Shaw B. Na meli. In: Shaw B. *Complete collection of plays in 6 vols*. Vol. 6. Pp. 37–114. (in Russian)
8. Shaw B. Geneva. In: Shaw B. *Complete collection of plays in 6 vols*. Vol. 6. Pp. 295–390. (in Russian)
9. Nikolyukin A. N. Kommentarii. In: Shaw B. *Complete collection of plays in 6 vols*. Leningrad: Iskusstvo, 1981. Vol. 6. Pp. 598–608, 622–638. (in Russian)
10. Pilecki J. A. *Shaw's Geneva: A critical study of the evolution of the text in relation to Shaw's political thought and dramatic practice (Studies in English literature)*. London–Hague–Paris, 1965.
11. Chernova V. A. Spetsifika zhanra ekstravagantsy v dramaturgii B. Shaw. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2019, Vol. 12, Iss. 8, pp. 97–100.
12. Shaw B. Great Catherine. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/3488/3488-h/3488-h.htm> (accessed: 20.02.2020).



**Черноземова Елена Николаевна**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета  
**e-mail: chernozem888@yandex.ru**

**Chernozemova Elena N.**, ScD in Philology, Professor, World literature Department, Moscow Pedagogical State University  
**e-mail: chernozem888@yandex.ru**

**Чернова Валерия Алексеевна**, аспирант Института филологии Московского педагогического государственного университета  
**e-mail: 155-smirnova@mail.ru**

**Chernova Valeria A.**, Post-graduate student, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University  
**e-mail: 155-smirnova@mail.ru**

*Статья поступила в редакцию 27.02.2020*

*The article was received on 27.02.2020*