

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1 ПАРАДОКС В НАУКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ	7
1.1 Парадокс в логике и художественной литературе.....	7
1.2 Функции парадоксов в творчестве Дж.Б. Шоу	14
Выводы по главе 1	17
2 СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПАРАДОКСА В КОМПОЗИЦИИ ЦИКЛА «НЕПРИЯТНЫЕ ПЬЕСЫ» Б.ШОУ	18
2.1 Роль парадокса в пьесе «Дома вдовца»	18
2.2 Роль парадокса в пьесе «Профессия миссис Уоррен»	26
2.3 Роль парадокса в пьесе«Сердцеед»	33
Выводы по главе 2.....	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	40
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	41

ВВЕДЕНИЕ

Джордж Бернанд Шоу (*G.B. Shaw*, 1856–1950) – выдающийся ирландский драматург и романист, лауреат Нобелевской премии в области литературы (1925г.) и один из наиболее известных ирландских литературных деятелей.

Б. Шоу появился на литературной сцене, когда в английской драме произошли большие перемены с приходом Генрика Ибсена на английские сценические площадки.

В своем исследовании работ Г. Ибсена «Квинтэссенция ибсенизма», Б.Шоу изложил собственную программу для новой драмы в Британии, которая в качестве своей отправной точки считала бы «дискуссионность». Пьесы должны, по мнению Б. Шоу, быть написаны не для того, чтобы развлечь театральную аудиторию, но чтобы побудить к социальным и политическим преобразованиям. Функция дискуссии на сцене заключалась в том, чтобы помочь зрителю избавиться от чувства нравственной самоуспокоенности.

Б. Шоу, хорошо известный своей наблюдательностью, обратил внимание на социальные изменения и наиболее эффективно выразил их в своих творческих и критических работах. Таким образом, он начал литературную карьеру как выразитель реализма и как «инкубатор игры идей» [20] и стал первым английским драматургом, который использовал сцену в качестве платформы для социальной пропаганды.

Его сатира не ставила своей целью разоблачить злых людей и идеализировать добрых. Объектом сатиры Б. Шоу стало само общественное устройство жизни. Позор и зло должны были предстать воочию перед зрителем, во всем своем реальном облики.

Начало пути Б.Шоу как драматурга начинается с цикла пьес, объединённых под общим названием «Неприятные пьесы» («*Plays Unpleasant*», 1898).

Цикл включает в себя пьесы:

- «Дома вдовца» (*Widower's Houses*, 1885-1892)
- «Профессия миссис Уоррен» (*Mrs. Warren's Profession*, 1893-1894)
- «Сердцеед» (*The Philanderer*, 1893)

Основной целью ранних пьес драматурга было рассмотрение актуальных для того времени социальных проблем. Драматург был обеспокоен главным образом такими социальными явлениями, как землевладение в трущобах, бедность, проституция, брак и пуританское лицемерие, к которым он относился реалистично и сатирически.

В своем предисловии к «Неприятным пьесам» Шоу писал: «... сила драматического искусства в этих пьесах должна заставить зрителя стать лицом к лицу с неприятными фактами [17,33].

Излюбленным приемом писателя была игра парадоксами: «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду», – заявил однажды Б.Шоу. И действительно, прикрываясь маской шутника, писатель не раз бросал в лицо буржуазной публике горькие истины, облакая их в форму забавных парадоксов.

Как известно, для творчества Б.Шоу характерна сознательная игра понятиями, обычно не сочетаемыми или сочетаемыми в необычном смысле, что и создает парадокс. Столкновение традиционного взгляда на социальные явления с нетрадиционным, парадоксальным, позволяет Б.Шоу обострить взгляд зрителя на привычные понятия.

Актуальность исследования данной работы заключается в том, что проблематика, рассматриваемая драматургом в его пьесах, не утратила своей актуальности на сегодняшний день. А также, в литературе недостаточно раскрыта природа парадоксов и их структурообразующая функции. Парадоксы Б. Шоу всегда представляли живой интерес у читателя. Однако,

анализ изученной литературы показывает, что, несмотря на неугасающий интерес к творчеству драматурга, количество исследований, показывающих структурообразующую роль парадокса в цикле «Неприятные пьесы», незначительно.

Объект исследования: цикл «Неприятные пьесы».

Предмет исследования: структурообразующая функция парадокса в цикле «Неприятные пьесы» Джорджа Бернарда Шоу.

Цель исследования: проанализировать структурообразующую функцию парадокса в цикле «Неприятные пьесы» Джорджа Бернарда Шоу.

Задачи исследования:

1. рассмотреть понятие парадокса в науке в целом и в литературоведении и лингвистике в частности;
2. рассмотреть парадокс как неотъемлемую часть эстетики творчества Б. Шоу.
3. показать функциональную роль парадокса в создании образной системы и структуры в цикле «Неприятные пьесы».

Методы исследования:

1. историко-литературный метод;
2. метод лингвистического анализа;
3. литературно-стилистический анализ.

Теоретической основой данной работы послужили как исследования творчества Бернарда Шоу, так и труды по поэтике, сфокусированные на парадоксе как риторическом приеме и структурообразующем факторе.

К первой группе исследований относятся работы П.С. Балашова, Ф.Деннингхауса, Ю.Т.Жихаревой, Ю.И.Кагарлицкого, М.М. Морозова, А.Г. Образцовой, Г.К. Честертона, А. Брудный, С. Innes и др.

Вторая группа - исследования А.М. Анисова, Л.М. Ковалевой, С.Ю. Богдановой, Т.И. Семеновой и др.

Практическая значимость состоит в том, что полученные материалы могут быть использованы для дальнейшей разработки вопросов, связанных с

данной проблематикой, исследуемыми романами, а также они могут быть использованы на занятиях по интерпретации текста и зарубежной литературе.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, списка библиографических источников в количестве 23 наименований.

Глава 1. ПОНИМАНИЕ ПАРАДОКСА В НАУКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

1.1 Парадокс в логике и художественной литературе.

Слово «парадокс» происходит от древнегреческого «парадоксос», что означает «противоречащий ожиданиям, странный». Логические парадоксы - это утверждения, которые фактически противоречат сами себе и поэтому неразрешимы [4].

Классическим примером логического парадокса является утверждение «это утверждение ложно» («парадокс лжеца»). Утверждение логически невозможно разрешить: если утверждение истинно, то оно ложно; и если утверждение ложно, то оно истинно [5,320].

В более широком смысле это значит, что, вместо того, чтобы образно использовать язык для построения нового и неожиданного значения (как в литературном парадоксе), логический парадокс фактически использует язык бессмысленно, чтобы создать внешний вид смысла, который при дальнейшем рассмотрении раскрывается как безнадежно противоречивый и, следовательно, отсутствует.

Приведем другие примеры логических парадоксов.

Парадокс Зенона: вы никогда не сможете добраться от точки А до точки В, так как сначала вы должны пройти половину расстояния, а затем половину этого расстояния, и так до бесконечности.

Парадокс брадобрея: брадобрей бреет тех и только тех мужчин, которые не бреют себя. Бреет ли он себя?

Парадокс кота Шредингера: кот находится в коробке с небольшим количеством радиоактивного вещества, которое может его убить. Кот может быть жив или мертв, когда ящик закрыт; пока кто-то не откроет окно для проверки, кот существует в обоих состояниях.

Парадоксы часто используются в публичных выступлениях, например: «Прежде всего, позвольте мне заявить о своей твердой уверенности в том, что единственное, что мы должны бояться, – это сам страх» (Ф. Рузвельт).

Парадокс в лингвистике и литературоведении – это фигура речи, высказывание, которое, на первый взгляд, противоречит самому себе, но при дальнейшем рассмотрении содержит ядро истины [1,156]. Так, известное заявление Оскара Уайльда о том, что «жизнь слишком важна для серьезного отношения», – это парадокс. Сначала это высказывание кажется противоречивым, потому что важные вещи должны восприниматься всерьез, но парадоксальность предложения Уайльда заключается в том, что чем важнее что-то, тем важнее не воспринимать это всерьез.

Специфическая функция фигуры речи, называемой парадоксом-раскрывать неожиданный смысл, часто зависит от наличия слов, которые могут быть истолкованы более чем одним способом. Например, в «Гамлете» Шекспира, когда Гамлет говорит матери: «Я должен быть жестоким, чтобы быть добрым», он использует парадокс, чтобы выразить, что его поведение, хотя оно может показаться жестоким, на самом деле является формой доброты. Парадокс построен на том, что доброта интерпретируется, в том числе, как суровые действия, которые, в конечном счете, приведут к позитивным результатам.

Такой тип парадокса называется лексическим, или литературным [12]. Литературные или риторические парадоксы изобилуют в работах Б.Шоу, О.Уайльда и Г.Честертон.

Ф.Рабле, М.Сервантес, Л.Стерн, Х.Борхес и Г.Честертон признаны мастерами парадокса ситуации, а также словесного парадокса.

Следует отметить, что литературный парадокс часто смешивают с двумя другими фигурами речи – антитезой и оксюмороном [19].

Антитеза – это фигура речи, в которой две противоположные идеи сопоставляются друг с другом: «Это один маленький шаг для человека, один гигантский скачок для человечества» (слова Нила Армстронга после первого

шага на Луне). В отличие от парадоксов, антитезы не противоречивы. Вместо противоречия антитезы сосредотачиваются на оппозиции между двумя явлениями [13,135].

Как известно, в то время как антитеза обычно включает использование параллелизма (две или более параллельных грамматических структуры на уровне предложений – тише едешь, дальше будешь), для парадокса параллелизм не является необходимым.

Оксиморон (также оксюморон) – это особый тип парадокса, который сводится к противоречию лишь нескольких слов [13,138]. Наиболее распространенными оксюморонами являются пары слов, такие, как «сладкая печаль», «горячий снег», но они могут распространяться и на фразу.

Парадокс, в отличие оксюморона, может быть выражен различными способами, в том числе парадоксальной концепцией или парадоксальным описанием ситуации [19].

Например, когда в «Ромео и Джульетте» Джульетта говорит Ромео, что «расставание – это сладкая скорбь», оксюморон «сладкая скорбь» предполагает более глубокий парадокс в пьесе: боль Джульетты при расставании с Ромео даже на одну ночь является причиной радости, поскольку это свидетельствует о силе их любви.

Такой троп как ирония часто используется в тех же текстах, что и парадокс. Ирония основана на контрасте явного и скрытого смысла высказывания – «зайдите в мои хоромы» (приглашение зайти в небольшую квартиру).

Парадоксальность предполагает отклонение от обычного языка и способа мышления, предназначенное для того, чтобы направить восприятие и мысли читателя на непривычные и, следовательно, просветляющие пути. Парадокс, с этой точки зрения, является устройством, которое компенсирует ограничения обычного языка и, таким образом, является единственным способом выразить нетрадиционные идеи [15].

Парадокс как литературный прием – это сопоставление множества, казалось бы, противоречивых понятий, которые раскрывают скрытую и / или неожиданную истину. В парадокс может быть трудно или даже невозможно поверить, но обычно противоречие можно осознать, если читатель глубже подумает о сопоставлении [11].

Примеры литературных парадоксов (здесь и далее источник цитат – электронный ресурс Find Quotes [21]).

«Больше всего люди интересуются тем, что их совершенно не касается» (Джордж Бернард Шоу).

«Я могу устоять перед чем угодно, кроме соблазна» (Оскар Уайльд).

Многие знаменитые афоризмы также содержат парадоксы:

«Все, что вы делаете, будет незначительным, но очень важно, чтобы вы это сделали» (Ганди).

«Странно не быть странным» (Джон Леннон).

«Я знаю одно: я ничего не знаю» (Сократ).

В литературе парадоксы могут создавать юмористические положения, основанные на путанице или разочаровании от кажущейся невозможности, прояснять абсурдность неожиданной ситуации [15].

Например, в пьесе «Человек и сверхчеловек» Шоу использует главного героя Джека Таннера, чтобы выразить многие из его собственных нетрадиционных представлений об обществе. Один из принципов, которыми руководствуется Таннер, изложен в форме остроумного парадокса: золотое правило гласит, что нет никаких золотых правил. Это утверждение подрывает святость традиционного «золотого правила» (т. е. поступать с другими так, как бы ты хотел, чтобы они поступили с тобой), предлагая более гибкое мировоззрение.

Это противоречие создает парадокс, однако, поскольку «золотое правило против золотых правил», подрывает его собственный авторитет, это делает высказывание похожим на классический «парадокс лжеца».

Парадоксы используются в прозе и драматургии с целью продемонстрировать дуализм жизненных ситуаций:

-подчеркнуть сложность определенной ситуации или указать на ошибочность широко распространенного, предвзятого понятия;

-намекнуть на кажущееся противоречие и предположить, что его следует анализировать глубже;

-указать, оспаривать или сатиризировать существующие противоречия;

-добавить остроумные наблюдения [19].

Парадоксы могут быть хорошим способом проверить пределы понимания и могут привести к неожиданным представлениям. В «Портрете Дориана Грея» О. Уайльд пишет: «Путь парадоксов – это путь истины. Чтобы проверить реальность, мы должны увидеть ее идущей по канату. Когда истины становятся акробатами, мы можем судить их» [14]. Писатели использовали парадоксы в своих работах на протяжении многих веков для изучения некоторых ситуационных осложнений и степени человеческого суждения.

Например, парадокс как утверждение, которое кажется противоречивым, но говорит о возможной правде, – это нечто большее, чем просто один из ряда литературных приемов в пьесе «Макбет» Шекспира. С парадокса в первом акте (*Fair is foul and foul is fair*) до финала, где Макбет узнает, что Макдуфф формально не был рожден, поскольку был «несвоевременно вырезан» из чрева матери, парадокс возникает снова и снова, полностью соответствуя теме пьесы и организуя ее структуру. Отсюда следует вывод, что парадокс может быть структурообразующим средством.

Поскольку парадокс «представляет что-то, что не показано, или говорит что-то, что не произносится», он лежит в основе доминирующей темы Макбета – обманчивости явлений.

Парадокс «*fair is foul and foul is fair*» указывает не только на многослойность обмана и лицемерия в пьесе, но и на возможное

перебалансирование противоречий: справедливое (fair) правление доброго короля Дункана заменяется грязной (foul) тиранией Макбета, поэтому узурпатор пал перед честным Малькольмом (falls before 'fair'), достойным предшественником достойной линии королей. Это говорит о том, что Шекспир использовал парадокс не только как метафору для разработки темы божественной справедливости, но и как основу для создания композиции пьесы.

С лингвистической точки зрения парадокс часто представляет собой результат языковой игры [6]. Парадоксальный речевой акт является механизмом создания комического эффекта за счет нарушения стереотипов восприятия [9].

Механизм игры позволяет воспроизводить культурные и одновременно иронически их переосмысливать, что и является парадоксом. Таким образом, с одной стороны, парадокс представляет собой функцию и результат игры, с другой стороны, механизм языковой игры является одной из типичных форм актуализации парадоксального суждения [18].

Коммуникативный акт, содержащий парадокс, предполагает несбывшееся ожидание повторения сходного действия или сходного переживания.

Игра слов в составе парадокса возникает из-за семантического контраста, столкновения разных смыслов, что порождает иронию, сарказм по отношению к какому-либо явлению [19].

Как результат языковой игры парадоксальное высказывание может актуализироваться разнообразными лингвистическими средствами.

Среди лексических средств часто встречается синонимия:

«Ее проблема в том, что ей не хватает сил общаться, а не сил говорить»
– Джордж Бернард Шоу.

Используются антонимы:

«Он ничего не знает; и он думает, что знает все. Это ясно указывает на политическую карьеру» – Джордж Бернард Шоу «Майоре Барбара».

Среди грамматических средств чаще всего используется синтаксический параллелизм и обратный параллелизм-хиазм.

«Преступники не умирают от руки закона. Они умирают от рук других людей» – Джордж Бернард Шоу.

«Власть не коррумпирует людей; дураки, однако, если они достигают власти, коррумпируют власть» – Джордж Бернард Шоу.

Среди тропов часто встречается аллюзия:

«Правительство, которого грабит Петра, чтобы заплатить Павлу, всегда может рассчитывать на поддержку Павла» – Джордж Бернард Шоу.

Другим лексическим средством, актуализирующим парадоксальный смысл, может являться использование самой лексемы «парадокс» в составе афористического высказывания, например:

«Это кажется парадоксальным, но жизнь чаще подражает искусству, чем искусство жизни» – Оскар Уайльд.

1.2 Функции парадоксов в творчестве Дж.Б. Шоу

О стиле Б.Шоу принято говорить – парадоксальный. «Парадоксальным беллетристом» назвал Б.Шоу еще Ф.Энгельс [8,470].

А.Луначарский назвал Шоу парадоксальнейшим из парадоксальных умов, а смех Шоу – блестящим оружием нового мира: «... острием своей парадоксальности, смазанным скользкой клоунадой, Шоу пробил бегемотову кожу Лондона и заставил говорить повсюду не только о себе, но и о своих идеях» [2,118].

Шоу – драматург щедро пользовался многими комедийными приемами. Он был мастером сатирического портрета. Он любил иронию, не гнушался фарсом, обращался к различным средствам эксцентрики, буффонады. Но парадокс занял особое и по-особому примечательное место в его драматургическом творчестве. В парадоксе, в парадоксальности мышления и художественного претворения жизни в наибольшей мере выразилось то новое, что внес Б.Шоу в развитие английской и мировой сатиры.

По мнению исследователей, типичный для Б. Шоу блеск изложения объяснялся тем, что драматургу было нелегко увлечь острыми сатирическими пьесами английского зрителя тех лет, воспитанного главным образом на примитивных мелодрамах и развлекательных пьесах комедийно-фарсового характера. Драматург хотел, чтобы современникам стали до конца ясны фальшь и алогизм существующего общества. Но Б.Шоу понимал, что если бы он говорил слишком серьезно, его пьесы никто бы не стал смотреть. Поэтому он стал широко применять парадоксальные и фарсовые ситуации, с помощью которых он показывал зрителю, как представлявшееся некогда царство разума, царство капитала превратилось в чудовищное нагромождение обмана.

Парадокс в драматургии Шоу – главный художественный прием, способствующий анализу современной действительности [10].

Посредством использования парадокса как двигателя сюжета Шоу положил начало формированию интеллектуального театра, взывая к разуму современников и воспитывая сознание зрителей.

Один из исследователей творчества Б.Шоу, А. Брудный, назвал его пьесы «огромными развернутыми парадоксами» [3]. Другой исследователь, С. Кржижановский, заметил, что заглавие пьесы Б.Шоу «Тележка с яблоками» в сущности годится для подзаголовка любой из пьес драматурга: «По английской пословице «upset one's apple-cart» – «опрокинуть тележку с яблоками» – значит опрокинуть все вверх дном, расстроить кому-нибудь планы, заставить события стать спиной к себе самим» [7].

Тележка с яблоками должна быть перевернута, чтобы все решительным образом потеряло устойчивость, свою кажущуюся внешнюю гармонию. Например, как тих и ясен августовский вечер на берегу Рейна в первом действии пьесы «Дома вдовца». Прекрасный вид. Полный комфорт, ожидающий английских туристов в немецкой гостинце. Но вот над Рейном, над мирным буржуазным уютом и благополучием возникают отвратительные образы трущоб, где живет беднота. Трущоб, что кормят тех, кто за счет бедноты разъезжают по заграничным курортам.

И в «Профессии мисс Уоррен» так тих и безоблачен летний день в Суррее в самом начале пьесы. Мил и идеален коттедж с милым садиком, обнесенный сплошным забором, деревенским лугом, поднимающимся по кособоку до самого горизонта, и молодой девушкой в саду, в гамаке. Но вновь все причудливо меняется на глазах зрителя - появляются публичные дома миссис Уоррен и сэра Джорджа Крофтса. Создается кричащий диссонанс между сельской идиллией и вульгарностью миссис Уоррен и цинизмом Крофтса.

Не менее важно контрастное сопоставление и противопоставление героев. Парадоксальная контрастность персонажей бывает сдержанной,

серьезной, как например в «Профессии миссис Уоррен», в образах Виви и ее матери.

Так же важной характерной чертой стиля драматурга является почти сплошь состоящая из парадоксов речь персонажей. В качестве примера можно привести реплику сэра Санториуса из пьесы «Дома вдовца»: «Многое сказанное в шутку, оборачивается правдой, мистер Кокэйн». В данном случае парадоксы служат весьма серьезной цели: ни на минуту не оставляя в покое мысль читателя и зрителя, рождают беспокойное чувство сомнения и недоверия ко всему.

Использование парадоксов Бернардом Шоу – это не просто вопрос стиля, это способ показать современникам изжившие себя, противоречащие разуму, бесчеловечные основы буржуазного общества, идеальные контуры которого рисовали в своем воображении просветители.

Вывод к первой главе

Парадокс – самопротиворечащее утверждение, основное значение которого раскрывается только посредством тщательного анализа.

Смысл использования парадокса заключается в том, чтобы привлечь внимание адресата и побудить к дальнейшему осмыслению ситуации, речи или действия.

Парадоксы также представляют собой некий остроумный элемент, посредством которого можно увидеть ситуацию в юмористическом свете. Поскольку парадоксальные высказывания интересны, забавны, противоречат общим убеждениям, вносят интригу в любую ситуацию, в которой они используются.

Логический парадокс и литературный парадокс не совпадают по способам выражения и по функциям. Парадокс в логике представляет собой противоречие, имеющее статус логически корректного вывода и, вместе с тем, представляющее собой рассуждение, приводящее к взаимно исключающим заключениям. Парадокс в литературе часто в меньшей степени связан с логическими головоломками и больше фокусируется на разъяснении скрытых значений, а также в литературном парадоксе содержатся заявления, которые часто суммируют основные идеи произведения.

Бернард Шоу использовал парадокс, чтобы заставить зрителя и читателя увидеть противоречия общественной жизни, обратить внимание на социальные пороки. Каждая его пьеса – это, прежде всего, собрание остроумных диалогов, служащих автору для того, чтобы довести до читателя и зрителя свои идеи и мысли о критике существующей действительности и необходимости социальных реформ.

Глава 2. СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПАРАДОКСА В КОМПОЗИЦИИ «НЕПРИЯТНЫЕ ПЬЕСЫ» Б.ШОУ

2.1 Роль парадокса в пьесе «Дома вдовца»

Б. Шоу начал работать над первой пьесой «Дома вдовца» в 1885 г., но первая постановка пьесы была лишь в 1892 г.

«В «Домах вдовца» я показал, что респектабельность буржуазии и утонченность младших сыновей знати питается нищетой трущоб, как муха питается гнилью» [17,34], – написал Б. Шоу в предисловии к «Неприятным пьесам».

Тон и мизансцены в первом акте способствуют ожиданию «вежливой» романтической комедии о противопоставлении денег и любви. Но комедия развивается в неожиданном ключе, приобретая мелодраматическое звучание во втором акте.

Молодой доктор Гарри Трэнч и его друг Уильям де Бур Кокэйн в путешествии знакомятся с респектабельным мистером Сарториусом и его дочерью Бланш. Вскоре Трэнч влюбляется в капризную, надменную Бланш и делает ей предложение. Но неожиданно открывается, что свое состояние Сарториус нажил нечестным путем. Уволенный своим хозяином сборщик квартирной платы Ликчиз рассказывает молодому человеку с негодованием, каким грязным способом добродушный богач зарабатывает свои деньги - сдавая беднякам трущобы. Трэнч с отвращением убеждается, что состояние его будущего тестя составлено из жалких грошей бедняков, населяющих непригодные для жилья трущобы. Он настолько возмущен, что предлагает своей возлюбленной отказаться от приданного и существовать на его собственные «честные» доходы. Молодая девушка не соглашается с Трэнчем и он разрывает помолвку. Но вскоре он убеждается, что его «честные» доходы имеют тот же самый источник: трущобы Сарториуса построены на земле тетки Трэнча, и его земельная рента вытягивает из тех же самых

бедняков, обитателей трущоб. «Похоже, что мы все тут – одна шайка!» - восклицает Трэнч. Он быстро капитулирует, женится на Бланш и заключает с Сарториусом выгодную сделку.

Ликчиз так же выступает разоблачителем лишь поневоле, он просто мстит за свое увольнение. Это буржуазный делец, плоть от плоти буржуазного мира. В дальнейшем он снова преуспеет и даже поможет устроить брак Бланш и Тренча.

Однако главным действующим лицом пьесы были трущобы. Трущобы не давали умиляться при виде целующихся влюбленных, они мешали сочувствовать искреннему негодованию Тренча, узнавшего правду о доходах своего будущего тестя. Все персонажи были порождением и творением трущоб – делец Сарториус, сентиментальный Трэнч, энергичная Бланш, и Ликчиз, и даже нахлебник Тренча – Кокэйн. Трущобы играют решающую роль в судьбе каждого персонажа, и ни один из них не мог завоевать сердце читателя, не мог пробудить к себе искренних, живых симпатий. Все вместе и каждый в отдельности из героев – составные части, разные грани общей ситуации.

Пьеса «Дома вдовца» сатирична почти во всех ее элементах: постановке, персонажах, теме, именах и диалогах. Ведущий сатирический прием, как и в других пьесах Шоу, – парадокс.

В первых строках первого акта показан фантастический климат без штормов, туманов или облаков, в ремарке указано, что погода прекрасная. При этом общеизвестно, что Британия – туманная страна со сложными погодными условиями. Ремарка показывает, что персонажи являются туристами в другой стране.

На основе исследовательских статей, объясняется выбор автором хорошей погоды следующим образом: «Это не совпадение, а важная часть сатирического заявления драматурга. Б.Шоу начинает рассказ о грязных деньгах в прекрасном саду, с восхитительной погодой, в приятном, спокойном и почти идиллической мире» [22].

Описание Тренча и его друга Уильяма показывает их противоречия. Первое впечатление от каждого персонажа контрастно: Тренч кажется благородным, образованным, ребячливым, Кокэйн в свою очередь кажется мудрее, старше и заботливее.

Когда оба персонажа начинают разговор, их диалог становится ироничным и парадоксальным.

Тема разговора сосредоточена вокруг внешнего вида. Англичане в то время были одержимы своим внешним видом, особенно высший класс. Парадокс здесь заключается в том, что Тренч, который должен быть джентльменом, поскольку он хорошо образован (студент-медик), небрежен и не обращает внимания на свой внешний вид; тогда как Кокейн, который честолюбиво надеется стать благородным, придерживается правил высшего класса.

Кокэйн (*встает*). Тренч! Или вы будете вести себя как джентльмен, или я отказываюсь дальше сопровождать вас в этом путешествии. Вот почему англичан так не любят на континенте. Еще если б это было только перед туземцами; но среди пассажиров, севших на пароход в Бонне, были англичане. Меня весь день беспокоит мысль, что они о нас подумают. Взять хотя бы наши костюмы.

Тренч. А чем плохи наши костюмы?

Кокэйн. Небрежность в одежде, дорогой мой, небрежность в одежде! На пароходе небрежность в одежде даже уместна, но здесь, в отеле, они, наверно, сочтут необходимым переодеться к обеду, а у вас ничего нет, кроме этой дорожной куртки. Откуда им знать, что вы из хорошей семьи, если этого не видно по вашему костюму? [17,37]

Посредством речи и манеры поведения Кокэйна, драматург хочет показать лицемерие и эгоизм людей; это фальшивое общество, которое судит людей по тому, как они выглядят, даже если они не обладают высокой моралью.

В других случаях Тренч обращается к своему другу по уменьшительному имени «Билли», что страшно раздражает Кокейна, который старается подчеркивать принадлежность к высшему классу, в том числе за счет неуместно использования французского языка.

На поверхностность мировосприятия Кокейна указывает парадокс, построенный на неполном силлогизме:

Банальное замечание Кокейна о прелести родной речи под чужими небесами предваряет ответную реплику Сарториуса:

Кокэйн. Да, сэр, мы с вами спутники – спутники и соотечественник. Ах, мы лишь тогда ощущаем прелесть родной речи, когда слышим ее под чужими небесами. Вы, верно, сами это отметили, сэр.

Сарториус (*несколько удивлен*). Гм! Пожалуй... Возможно- с романтической точки зрения. Но я лично, когда слышу английскую речь, чувствую себя как дома; а я терпеть не могу чувствовать себя как дома, когда я за границей. Не для этого же выбрасываешь столько денег..» [17,41].

Парадокс построен на демегафоризации выражения «чувствовать себя как дома».

Ряд парадоксальных выражений основывается на реалиях времени действия пьесы. Так, Сарториус шокирован названием церкви ввиду совпадения ее названия с названием слабительного (Б. Шоу в данном случае иронизирует над стремлением давать лекарствам пафосные имена).

Кокэйн. Нет, благодарю вас. (*Санториусу.*) Вы, кажется, уже прогулялись по городу? Смотреть тут особенно нечего, кроме церкви Святого Апполинариса.

Сарториус (*шокирован*). Какой церкви?

Кокэйн. Святого Аполлинариса.

Сарториус. Странное название для церкви. Только за границей может быть такое.

Кокэйн. Ах, да, да, да...Это слабое место для наших соседей. Вкус, вкус- вот чего им недостает! Но в данном случае их нельзя винить.

Слабительная вода была названа по церкви, а не церковь по слабительной воде [17,43].

Подобная «обратная» логика – частный случай будущих речей Сарториуса, доказывающих, что нищета его доходных домов – благое дело.

Еще один пример парадокса, основанного на обратной логике:

Сарториус. Рад это слышать. Церковь чем-нибудь замечательна?

Кокэйн. В Бедекере она отмечена звездочкой.

Сарториус (*почтительно*). А! Тогда ее надо осмотреть.

Тема скупости Сарториуса поддерживается следующей его репликой в ответ на реплику Бланш о том, что все церкви ей до смерти надоели:

Сарториус. Ну, дорогая, если ты считаешь это разумным- предпринять такое далекое и дорогое путешествие со специальной целью все осмотреть, а потом уехать, ничего не увидев...

Бланш. Только не сегодня, папа.

Сарториус. Дорогая, я хочу, чтобы ты все видела. Ведь это ради твоего образования... [17,43]

Парадоксы, построенные на инверсии на грамматическом уровне, реализуются на протяжении всего текста пьесы и на уровне сюжета. Так, Тренч, который чувствует себя активной стороной событий, оказывается на деле давно намеченной жертвой: ведь господин знает и его финансовую подноготную, и происхождение. Так же парадокс четко прослеживается на уровне его высказывания.

Сарториус. Многое, сказанное в шутку, оборачивается правдой, мистер Кокэйн.[17,44]

Для Бланш принципиально важно внешне соблюсти приличия, поэтому она буквально внушает Тренчу, что он первым заговорил с ней.

Бланш (*нетепеливо*). Все боятся папы. Не понимаю почему.

Тренч (*нежно*). Но теперь-то все уладилось, правда? (*Садься возле нее.*)

Бланш (*резко*) Не знаю. Откуда мне знать? Вы не имели права заговаривать со мной тогда, на пароходе. Вы думали, что я одна... (*С наигранной чувствительностью*) Конечно, со мной не было матери...

Тенч (*возмущен*). Ну, знаете! Ведь это вы первая заговорили со мной. Понятно, я рад был случаю, но, клянусь вам честью, я б даже пальцем не шевельнул, если бы вы сами меня не поманили. [17,45]

В напряженном диалоге между агентом Ликчизом и Сарториусом парадокс снимает напряжение и одновременно демонстрирует продажность церковного совета:

Ликчиз. Санитарный инспектор придирается из-за дома номер тринадцать по Робинз Роу. Говорит, что будет жаловаться в церковный совет.

Саториус. Вы ему сказали, что я член церковного совета?

Ликчиз. Да, сэр.

Сарториус. Ну?

Ликчиз. Он говорит, что так и знал, а то вы не посмели бы так нагло нарушать закон. Я ведь только передаю его слова, сэр [17,60].

Характер Ликчиза раскрывается посредством ряда парадоксальных высказываний:

Ликчиз. Вы что думаете – он меня уволил за то, что я был слишком жесток? Да как раз наоборот – за то, что я был недостаточно жесток.

Кокэйн. Ах, дорогой мой друг, алчность – это корень всех зол.

Ликчиз. Да, сэр. И каждый из нас не прочь иметь у себя в саду деревце от этого корня» [17,64].

Основная мысль (и одновременно основной парадокс пьесы) также вкладывается в уста Ликчиза:

Кокэйн. ...Его привязанность к дочери многое искупает... безусловно многое искупает.

Ликчиз. Она счастливая дочь, сэр. Немало дочерей выгоняли на улицу для того, чтобы Сарториус мог тешить свои родительские чувства [17,66].

Парадоксальность взаимоотношений между Сарториусом и Тренчем раскрывается, когда читатель / зритель узнает, что чем больше «аппетиты» Тренча, чем больший процент он получает с доходов Сарториуса, тем больше денег вынужден выжимать он из бедняков.

На основе изученных пьес из цикла, можно говорить о парадоксе-противопоставлении Бланш и Виви из «Профессии миссис Уоррен». Если Виви отказывается от материнских денег, то Бланш говорит отцу: «Я тебя за то и люблю, что ты воспитал меня для лучшей доли! Я бы возненавидела тебя, если б ты этого не сделал».

Сарториус считает, что деньги и социальное положение могут обеспечить его дочери наилучшие условия жизни и образования и обеспечить ее идеальным мужем из высшего класса. Шоу хотел показать смысл и роль экономической ответственности в обществе через противоречивые, парадоксальные идеи, которые являются частью этой пьесы.

Доктор Гарри Тренч, с одной стороны, «защищает» бедных, не понимая, что находится с Сарториусом и Ликчизом в одной упряжке. Он считает бизнес своего будущего тестя грязным, но сам живет за счет этого бизнеса.

Тема жадности в пьесе выражена сутью договора: деньги Сарториуса против родственных связей Тренча.

Во втором акте «Дома вдовца» Шоу использовал библиотеку виллы как место действия. Б.Шоу описывает библиотеку со всеми богатыми подробностями, чтобы неявно осудить жизнь буржуазной семьи, в то время как бедняки живут в суровых условиях, испытывая страдания от нищеты, голода и детского труда. Библиотека Сарториуса хорошо построена, организована и предоставляет все условия, чтобы побудить его дочь обогатить свои знания, развить навыки и способности, тогда как у детей рабочего класса не было шансов получить начальное образование.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что книги в библиотеке не прочитаны (стоят плотно, как кирпичи), а рояль не открывается.

Использование сада в первом акте пьесы имеет ту же самую причину, что и библиотека, – откровенная демонстрация лицемерных взглядов в британском обществе.

Шоу остроумно и саркастически доносит до читателей и зрителя мысль, что каждый представитель высшего класса живет за счет эксплуатации, даже если он на словах выступает против грязного бизнеса.

Некоторые бедняки мирятся со своим положением. Персонификация этого образа – служанка Бланш, которая парадоксальным образом боится и обожает свою госпожу. Хотя хозяйка срывает на ней гнев, бьет ее, но несмотря на это, служанка не увольняется и остается преданна своей хозяйке.

Шоу хочет парадоксальным образом продемонстрировать, что представители буржуазии считают, что они независимы и являются предводителями общества, но на самом деле это не так. Их жизнь основывается на грязных миллионах, отобранных у бедняков.

2.2 Роль парадокса в пьесе «Профессия миссис Уоррен»

Вторая пьеса из цикла, под названием «Профессия миссис Уоррен» была опубликована в 1894 году. Данная пьеса была объявлена «безнравственной» и запрещена для постановки на сцене до 1902 года, так как в ней шла речь о проституции. В своем предисловии к этой пьесе Шоу отмечает, что «голод, переутомление, грязь и болезнь столь же антиобщественны, как проституция, что они являются пороками и преступлениями нации, а не просто ее несчастьями» [16,34]. В пьесе эта точка зрения остро выражена миссис Уоррен, когда она пытается объяснить своей дочери Виви, как она стала проституткой.

Молодая девушка Виви с рождения ни в чем не знала недостатка, так как ее матушка миссис Уоррен не жалеет денег на ее содержание и всестороннее образование дочери. Но вскоре Виви, только что окончившая колледж и получившая престижное образование, делает страшное для себя открытие: она узнает, что ее мать, миссис Уоррен, содержательница публичных домов, точнее, их официальная директриса, и что в это выгодное «предприятие» замешаны и другие всеми уважаемые лица, в том числе титулованные аристократы; узнает что старый компаньон матери, капиталист и баронет Крофтс, нагло претендует на брак с Виви; что сын пастора Фрэнк, в которого она влюблена, возможно является ее братом. И, что самое страшное, перед девушкой открывается мир гнусных буржуазных отношений, мир в котором наиболее грязные профессии пользуются особым успехом. Торговля женщинами, как эксплуатация непригодных для жилья трущоб - один из самых частых источников капиталистического обогащения. По ходу пьесы Виви убеждается, что ее мать ни за что не бросит своего позорного «дела», хотя уже скопила громадное состояние. В конце концов, молодая девушка отказывается от грязных денег матери, разрывает свои отношения с ней и сидя одиноко в конторе занимается честным трудом.

Виви с самого начала производит впечатление разумной, способной, высокообразованной молодой англичанки среднего класса. Она прогрессивная, сильная, уверенная, одержима собой. Она ведет свою борьбу в одиночестве и только за себя, за свою душевную чистоту, а не за социальное положение в обществе.

Когда Прейд, архитектор и друг миссис Уоррен, упоминает мать Виви, становится очевидным, что отношения между ними напряжены и нестабильны. Последующая дискуссия об условности, начатая Прейдом, показывает, что у него нет мужества или желания вступать в конфронтацию с ней, поскольку он почти наверняка проиграет.

Встреча Прейда и Виви — это конфликт между традиционным и современным, клише и неожиданностью. Когда она рассказывает ему, как тяжело ей приходилось учиться в Кембридже, он восклицает: «Какая дикая, гнусная, подлая система! Я так и знал! Я всегда чувствовал, что она должна губить в женщине все прекрасное...» [16,105].

Другой конфликт пьесы — парадоксальный выбор между течением по жизни или активными действиями. Парадокс состоит в том, что для миссис Уоррен выбор в любом случае сводится к проституции: либо эксплуатируют ее, либо эксплуатирует она. Виви мыслит шире: «Не всякая девушка может стать королевой Англии или начальницей Ньюхэмского колледжа, но даже самая бедная может стать либо тряпичницей, либо цветочницей, смотря по вкусу. Люди всегда сваливают вину на силу обстоятельств. Я не верю в силу обстоятельств. В этом мире добивается успеха только тот, кто ищет нужных ему условий и, если не находит, создает их сам» [16,132].

Вывод Виви содержит значительную долю идеализма, это наивный и упрощенный образ мира. Виви похожа на Гарри Тренча из «Домов вдовца», как он, проходя через процесс разочарования.

И, подобно Сарториусу, миссис Уоррен ускользает из-под роли подсудимого, активно защищая свою жизненную позицию: ценность респектабельности сомнительна при столкновении с голодом и трудностями.

Однако пьеса вовсе не о проституции. Миссис Уоррен предстает перед читателем уже как содержательница публичных домов. Она давно перестала быть жертвой общества и превратилась в эксплуататора. Интерес сосредоточен не на прошлой жизни куртизанки и не на ее исправлении, а на экономических причинах ее падения.

Об обстоятельствах жизни миссис Уоррен в ее прошлом сказано: ее отец неизвестен ей, ее мать называла себя вдовой и работала в рыбной лавке, поддерживала четырех дочерей. У миссис Уоррен была и остается сестра, по имени Лиз, и две сводные сестры, некрасивые, но уважаемые и трудолюбивые. Одна работала на заводе, пока не умерла от отравления свинцом. Другая «уважаемая» сестра вышла замуж за правительственного работника и вела домашнее хозяйство, пока ее муж не запил. Шоу ясно дает понять: общество не платит за добродетель.

Миссис Уоррен и ее сестра Лиз выбрали другой путь. Предсказание священнослужителя, что Лиззи в конечном итоге спрыгнет с моста Ватерлоо, было верным лишь частично. Выражение «спрыгнуть с моста Ватерлоо» используется для описания «падших женщин», означает страдание, проституцию и смерть.

В любом случае, будь то проституция или работа в качестве продавца, система представляется в качестве эксплуататора, но миссис Уоррен решила получить все возможное из обстоятельств. Шоу демонстрирует своей аудитории, что проституция происходит из-за недостаточной заработной платы и бесчеловечных условий труда.

На протяжении пьесы миссис Уоррен отчаянно стремится вернуть себе контроль над Виви, который она потеряла или, возможно, никогда не имела. Парадокс поведения миссис Уоррен заключается в том, что ей не стыдно за свое поведение, но действует она так, как если бы она стыдилась, поскольку пытается скрыть правду от Виви.

Шоу поощряет жизнеспособность и откровенность миссис Уоррен, ее бережливость и заботу о дочери, ее отношение к своему бизнесу. Ее рассказ о

ее трудном детстве и борьба за лучшую жизнь для нее и ее дочери иллюстрируют ее выносливость, а отсутствие учета социальных ограничений показывает ее мужество. Она часто доминирует, однако, надеется контролировать каждую ситуацию, в которой она оказывается. Преподобный ссылается на это качество, когда признает, что, когда он попросил ее вернуть свои письма, она отказалась, настаивая на том, что «знание — это сила, а я никогда не продаю силу».

Она убеждает себя, что проституция — неплохая жизнь для женщины и что она действительно помогает женщинам, которых она использует. В диалоге со своей дочерью, однако, миссис Уоррен должна признать, что она стала чувствовать себя слишком комфортно в жизни, которую ее профессия предоставила ей.

Описание Фрэнком Виви как «жесткой, как гвоздь», соответствует в целом ее отношениям с другими персонажами. Виви — привлекательная, разумная, высокообразованная молодая женщина, чья интенсивная уверенность в себе иногда может быть подавляющей. Она отказывается действовать в традиционной женской манере, всегда высказывая свое мнение и требуя, чтобы другие относились к ней как к человеку.

Ее сила характера проявляется в тяжелой работе в университете, а также в ее отношениях с другими. Она, очевидно, привлекает Фрэнка, но она видит его неглубокую сущность, скрывающуюся под обаянием, и поэтому отказывается воспринимать его всерьез.

В пьесе представлено ироническое, парадоксальное взаимодействие угнетения и свободы. Миссис Уоррен получает финансовую свободу и независимость, поскольку она уходит от угнетения в результате эксплуатации ее пола, что усиливает угнетение общества женщинами в ее лице.

Шоу проявляет еще большую иронию в том, что образование Виви было куплено этим угнетением.

Сложность характера двух главных персонажей создает трудные отношения между матерью и дочкой. На протяжении большей части пьесы Виви отказывается играть послушную дочь вместе с любой другой традиционной женской ролью. Первоначально она кажется холодной по отношению к матери, которая мало времени провела с ней, когда она росла, отправляя ее в школы-интернаты и заботу о няньках. Она отказывается позволить маме диктовать свою жизнь, что расстраивает материнские инстинкты миссис Уоррен. Тем не менее, когда ее мать объясняет обстоятельства, которые привели ее к ее профессии, Виви становится любящей, поддерживающей дочерью, по крайней мере, пока она не узнает, что у ее матери нет сил отказаться от своей комфортной жизни.

Тем не менее, миссис Уоррен действительно выполняла свои обязанности родителя: она обеспечила прекрасную учебу и стабильную среду для своей дочери и оставила Виви далеко от грязного мира своей профессии.

В конце девятнадцатого века феминистские мыслители начали заниматься тщательным исследованием женской идентичности, поскольку она связана со всеми аспектами жизни женщины [45]. Любая женщина, ставящая под сомнение традиционные женские роли, была отмечена как «Новая женщина» — термин, приписываемый романисту Саре Гранд.

В своей пьесе Шоу представляет Виви в качестве модели «новой женщины», которая отказывается принять какую-либо условность. В своей характеристике Виви Шоу иллюстрирует тот факт, что женщины, которые стремятся к успеху в патриархальной системе, должны быть мужественными. Б.Шоу, однако, предполагает, что стремление к успеху в этой системе может вдохновить на разрушительное поведение. Новая женщина не могла позволить себе колебаться эмоционально в романтических или семейных отношениях, если они угрожают лишить ее контроля. Она также должна признать силу денег, если она обретет истинную независимость. Виви следит за этими правилами до такой степени, что иногда она кажется бессердечной.

Парадоксальным образом миссис Уоррен, которая боролась за выживание в стойко патриархальной системе Викторианской Англии, становится одним из ограничителей — сил, которые стремятся вернуть Виви к более условной женской роли.

Шоу было бы просто демонизировать миссис Уоррен, что, несомненно, сделало бы эту пьесу более популярной среди масс, но изобразить ее как зло подорвало бы то, что он хотел сказать. Как пишет Шоу в предисловии: «Ничто не понравилось бы храброй британской публике больше, чем возложить всю вину профессии миссис Уоррен на саму миссис Уоррен».

Для британской публики парадоксальной выглядел вывод, сделанный миссис Уоррен: «Нет никакой реальной разницы между женщиной, которая зарабатывает проституцией, и той, кто выходит замуж не по любви, а чтобы обеспечить себе финансовое будущее».

Преподобный Самуил Гарднер входит в число нескольких персонажей, которые проявляют себя как лицемеры. Несмотря на свой статус, он злоупотребляет алкоголем, не пишет проповеди, а покупает их. Кроме того, выясняется, что он использовал профессиональные услуги миссис Уоррен, когда они были моложе.

Его сын вряд ли лучше. Несмотря на обаяние, Фрэнк стремится занять свое место в мире, женившись на богатой женщине. Он высмеивает своего отца, но продолжает зависеть от него.

Сюжетным парадоксом является ситуация, когда к концу пьесы, узнав правду о миссис Уоррен, Фрэнк заявляет, что он не может заставить себя коснуться этих денег. Однако несколькими страницами раньше он хвастается деньгами, заработанными посредством азартных игр.

Еще более неприемлемым для читателя / зрителя является сэр Джордж Крофтс. Драматург использует образ Крофтса, чтобы представлять общество в его самой лицемерной форме. Судя по всему, Крофтс вполне респектабелен, имея титул, присвоенный рыцарям королевства. На самом деле он немногим лучше обычного сутенера. Когда Виви узнает о том, как он зарабатывает

свои деньги, Крофтс защищает себя, предлагая обвинительное заключение общества в целом. «Если вы собираетесь выбирать своих знакомых по моральным принципам, — советует он, — вам лучше разобраться с этой страной, если вы не захотите исключить себя из всего приличного общества».

2.3 Роль парадокса в пьесе «Сердцеед»

Пьеса «Сердцеед» была написана в 1893 году, но из-за цензуры не появлялась на сцене до 1902 года.

Шоу смотрел «Кукольный дом» Ибсена пять раз в 1893 году, и эта культовая драма была откровением для него, что привело его к возможности создания театра идей. Шоу искал юмористический способ исследовать главную тему Ибсена — тему независимой женщины. Это привело его в «Сердцееде» к комическим преувеличениям, которые сегодня кажутся стертыми, хотя, когда пьеса была впервые создана, они, возможно, казались свежими и провокационными. Неслучайно из-за строгой цензуры пьеса не исполнялась на сцене до 1902 года.

В романтическом треугольнике молодая вдова Грейс Транфилд, и напористая Джулия Крейвен влюблены в привлекательного сердцееда Леонарда Чартериса, который просто вырвался от чрезмерно настойчивой Джулии и ухаживает за Грейс. Во время романтического свидания в доме Грейс, Джулия врывается, утверждая, что Леонард действительно принадлежит ей: «Вы не имеете права находиться здесь! Вы принадлежите мне, и она это знает!»[17].

Шоу, намекая на «продвинутые» идеи Ибсена о независимых женщинах, играет с образом Джулии, создавая парадокс: как женщина, которая называет себя независимой, говорит о том, что один человек «принадлежит» другому?

Джулия продолжает свою шумную сцену даже когда прибывает отец Грейс, полковник Крейвен, вместе со своим давно потерянным другом, который, оказывается, является отцом Джулии.

Пьеса продолжается в «Клубе Ибсена», где над Библиотекой доминирует строгий портрет Ибсена, и идеи Ибсена о независимых женщинах доходят до степени карикатурности.

Женщины допускаются в этот лондонский клуб, но для того чтобы быть его членами, они должны быть «неженственными женщинами». Парадоксально, что Джулия может остаться в Клубе, несмотря на ее «женственную» влюбленность и откровенную одежду.

Грейс потрясена и смущена, обнаружив, что Чартерис, по его собственному безрассудному признанию, находится в аналогичных отношениях с Джулией Крейвен и другими. Отношения его с Джулией, по сути, никогда не прерывались. Он утверждает, что это не его вина, что половина женщин, с которыми он общается, влюблены в него; и он находится в полной панике, когда Джулия сама влетает на место происшествия, нападает на Грейс и объявляет о своем намерении остаться до тех пор, пока Чартерис не признается, что принадлежит только ей.

Чартерис отправляет Грейс из комнаты и безуспешно напоминает Джулии о ее предполагаемых передовых взглядах на брак.

Модный врач, доктор Парамор, говорит, что он сделал открытие относительно жалобы полковника Крейвена о его смертельном недуге. Крейвен появляется по приглашению Катбертсона, и Чартерис шокирует обоих мужчин, признавшись, что он солгал им прошлой ночью: правда в том, что обе молодые женщины хотят выйти за него замуж, но он не хочет жениться.

Один из юмористических парадоксов пьесы касается «открытия» Парамора, для которого приоритетна открытая им болезнь, а не состояние пациента. Открытие оказывается фикцией. Доктор жалуется на нехватку животных для эксперимента и возмущается восторгом Крейвена, когда тот узнает, что не умирает.

Пьеса «Серцеед» являлась чрезвычайно смелой для своего времени. Но пьеса вполне актуальна и сейчас, поскольку касается, среди прочего, гендерной политики и тестирования на животных (или, как выражались викторианцы, ибсенизма и вивисекции).

Парадокс, характеризующий роль Джулии, выражен рядом предложений, который в психологии называется «отрицание отрицания»: «Когда я написал ей обо всем, и написал с жестокой прямоотой, она прочитала письмо вдоль и поперек и отослала мне его обратно с запиской, что у нее не хватило мужества вскрыть конверт и что я должен стыдиться, что написал такое».

Парадоксальность характера Чартериса выражена следующим

Чартерис.Грейс, ты совершенно не понимаешь, почему я флиртую.
(*Садится рядом с ней*) Скажи, я красив?

Грейс (*удивленная его самомнением*). Нет.

Чартерис (*с торжеством*). Ага, ты признаешь это! Я очень хорошо одеваюсь?

Грейс. Не слишком.

Чартерис. Разумеется, нет. Есть во мне нечто романтическое, некое загадочное очарование? Выгляжу я так, словно меня снедает тайная печаль? Галантен я с женщинами?

Грейс. Ничего подобного!

Чартерис. Разумеется, нет. В этом уж меня никто не упрекнет. Так чья же вина, что половина знакомых женщин влюбляется в меня? Не моя» [17].

Даже ремарки в пьесе построены по принципу парадокса:

«Грейс, сохраняя полное самообладание, на всякий случай невозмутимо отступает за рояль».

Многие реплики-парадоксы в пьесе построены на основе хиазма:

Джулия. Я имела право читать твои письма. Мне давало его наше полное взаимное доверие.

Чартерис. Спасибо. В таком случае я не замедлю разорвать узы доверия, которые дают такие права [17].

На ироническом использовании многозначности обращения *dearest* (в речи Чартериса он, как правило, лишено семантики «любимая») строится реплика Джулии:

Джулия: Ты любишь меня — я это знаю, чувствую. Ты все еще называешь меня «моя дорогая». Только за сегодняшний вечер ты несколько раз сказал мне эти слова.

Парадоксальное высказывание характеризует двуличие Катберсона:

Чартерис. Катбертсон — член нашего клуба.

Крейвен (пораженный). Не может быть! Он же весь вечер доказывал мне, что все у нас идет прахом именно из-за передовых взглядов молодого поколения.

Чартерис. Оно и понятно: он изучает их в клубе [17].

Обстановка в клубе «ибсеновского» толка описывается следующим образом: «Кандидат в члены клуба представляет две рекомендации — от мужчины и женщины, которые должны поручиться, что рекомендуемый не отличается женственностью, если это женщина, и мужественностью, если это мужчина».

Самовосприятие Чартериса выражено следующим высказыванием: «Как философ, я должен говорить людям правду; но они не должны говорить правду мне» [17].

Вывод ко второй главе

Бернард Шоу обращается в своих пьесах к парадоксу, как одной из форм словесной образности, с целью показать существующий стержень противоречий в жизни человека. Это подобно часовому механизму, где шестеренки вращаются в разные стороны; только при этом условии часы будут работать.

Писатель выставляет напоказ всё общество в целом, со всеми его пороками и недостатками. В сюжетах демонстрируя различные стороны быта. При этом читатель забывает о том, что ожидания не разрешимы, потому что сюжет стремительно поглощает его своей игрой.

Бернард Шоу не скупится на образах, которыми переполнено современное общество. Образ родителей и детей, чьи отношения осложняются потребительскими связями и гнусными поступками, несмотря на весь внешний лоск. Образ мужчины и женщины, где за правдой скрывается ложь, а в кармане у каждого припасено несколько масок на всякий непредвиденный случай. Драматург черпал из повседневной жизни буржуазного общества материал для своих героев, из которого создает образы своих героев на протяжении всего действия.

Манера и стиль Шоу, выбранные им, помогают драматургу создать свой индивидуально стиль и разрешить неразрешимые сюжетные линии - привести их к логическому завершению. Не случайно Бернард Шоу выбирает высокопарный стиль для некоторых из своих героев, акцентирует внимание на поведении человека в непривычной для него среде, где он вынужден искать способы, чтобы приспособиться. Писатель тщательно подбирает для каждого героя слова и выражения, которые двигают им, управляют и заставляют играть по своим правилам. И, в конечном итоге, подчиняются своей воле.

достигая окончания пьесы, читатель и зритель, начинает задумываться о своей роли в этом огромном мире, который несмотря на всю свою

противоречивость – идеален для человека. Мир предлагает простые вещи, а человеческая природа усложняет его своим умом, отчего страдает и ищет пути выхода из тупиков, созданных самим человеком

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В цикле «Неприятные пьесы» Джордж Бернард Шоу ставил своей главной целью сбросить романтические и беззаботные покровы, которые скрывали жестокую правду действительности. Драматург щедро пользовался многими литературными приёмами, однако именно парадокс занял особое место в его творчестве. Демонстрация истины посредством парадокса рассматривалась Б. Шоу как самый близкий способ общения с аудиторией.

Структурообразующая роль парадокса во всем цикле заключена не только в парадоксальности персонажей, их речи, но и в идее пьес: внешней демонстрации благопристойности при внутренней развращенности почти всех персонажей.

Парадоксальность изречений, парадоксальность ситуаций – все это служило писателю для того, чтобы привлечь внимание зрителя и читателя, заставить их увидеть противоречия общественной жизни, обратить внимание на социальные пороки и заодно посмеяться над всем этим. Не менее важно контрастное сопоставление и противопоставление героев, а также парадоксальность конфликтной ситуации или нескольких ситуаций, лежащих в основе композиции драмы.

Подводя итог ВКР, касающийся структурообразующей роли парадокса в цикле «Неприятные пьесы», можно сделать вывод, что парадокс как неотъемлемая часть творчества драматурга играет структурообразующую роль, реализуясь на разных уровнях драматических произведений Б.Шоу: сюжетном, образном и стилистическом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анисов, А. М. Логика. Парадоксы. Наук / А.М. Анисов // Противоположности и парадоксы (методологический анализ). – М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2008. – С. 156—188.
2. «А.В. Луначарский о театре и драматургии», т. 2. М.. «Искусство», 1958, стр. 118.
3. Брудный А. О мастерстве сатиры. – «Ученые записи филологического факультета Киргизского Государственного университета», вып. VI. Фрунзе, 1960.
4. Грузберг, Л. Парадокс / Л. Грузберг [Электронный ресурс] Режим доступ: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_3_62. – Дата обращения 25.03.2018.
5. Казаков, А.Н. Логика-1. Парадоксология / А.Н. Казаков, А.О. Якушев. – Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1998. – 320 с.
6. Ковалева, Л.М. Слово в предложении [Текст]: кол. монография / Л.М. Ковалева, С.Ю. Богданова, Т.И. Семенова. – Иркутск: ИГЛУ, 2010. – 281 с.
7. Кржижановский С.. Драматургические приемы Бернарда Шоу. – «Литературный критик», 1934, №4.
8. Маркс К. и Ф. Энгельс. Об Англии. М., Госполитиздат, 1952, стр. 470.
9. Минералов, Ю.И. Основы теории литературы / Ю.И. Минералов. – М.: Юрайт, 364 с.
10. Образцова, А.Г. Бернард Шоу: учеб. пособие / А.Г. Образцова. – М.: РКХ РИЦ, 1997. – 191 с.

11. Смирнова, Е. Д. К вопросу об анализе семантических парадоксов / Е.Д. Смирнова // Вестник МГУ. Сер. 8. Философия. 1993. № 5. – С. 37–43.
12. Танеев, Б. Г. Парадокс: парадоксальные высказывания / Б.Г. Танеев. – Уфа.: БГУ, 2001. – 235 с.
13. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / В.Б. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
14. Уайльд О. «Портрет Дориана Грея» – М.. Проспект, 2011. – стр.36.
15. Фролова, Т.В. Ирония и парадокс как лингвистические характеристики художественного стиля Б. Шоу / Т.В. Фролова, Л.Л. Гройсман // Проблемы теории европейских языков. – Оренбург, 2005. – С. 65-72.
16. Шоу.Б. Пигмалион: Пьесы /Пер. с англ. Вступ.ст.К.Новиков. Коммент. А. Николюкина. – М.:Эксмо, 2006. 32–101стр..
17. Шоу, Дж. Б. Сердцеед [Электронный ресурс] Режим доступа: http://librebook.me/polnoe_sobranie_pes_v_shesti_tomah__tom_1/vol_1/1. — Дата обращения 25.03.2018.
18. Ajtony, Z. The Joys of Dramatic Discourse: Paradox and Identity in G. B. Shaw's Plays / Z. Ajtony [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/ajtony.pdf>. – Date of access: 24.03.2018.
19. Bredin, H. Ironies and Paradoxes / H. Bredin [Electronic resource] – Mode of access: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Lite/LiteBred.htm>. – Date of access: 24.03.2018.
20. Evans, J. The Politics and Plays of Bernard Shaw / J. Evans [Electronic resource] – Mode of access: https://www.goodreads.com/book/show/1907200.The_Politics_and_Plays_of_Bernard_Shaw. – Date of access: 24.03.2018.

21. Find Quotes [Electronic resource] – Mode of access: <https://www.goodreads.com/quotes/search?commit=Search&page=3&q=George+Bernard+Shaw&utf8=%E2%9C%93>. – Date of access: 24.03.2018.
22. Mounira, N. Social Satire in Bernard Shaw's Play Widower's Houses / N. Mounira [Electronic resource] – Mode of access: <https://bu.univ-ouargla.dz/master/pdf/Boucetta-Ahlem.pdf?idmemoire=3993>. – Date of access: 24.03.2018.
23. Paul, R. Guilty creatures sitting at a play / R. Paul [Electronic resource] – Mode of access: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/347/342>. – Date of access: 24.03.2018.