



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Мифологизм «новой драмы» (на примере «Пигмалиона» Б. Шоу)

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

74,86 % авторского текста

Работа рекоменду к защите
рекомендована/не рекомендована

« 04 » 06 2026 г.

зав. кафедрой русского языка и литературы

Глухих Н.В.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-524-075-5-1

Фрик Мария Валерьевна

Научный руководитель:

Канд. филол. наук, доцент

Седова Елена Сергеевна

Челябинск

2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО Б. ШОУ В КОНТЕКСТЕ «НОВОЙ ДРАМЫ» РУБЕЖА XIX – XX ВВ.	8
1.1 Бернард Шоу как представитель «новой драмы»	8
1.2 Драма Б. Шоу «Пигмалион» в контексте творчества писателя	13
ГЛАВА 2. ОБРАЩЕНИЕ К МИФУ О ГАЛАТЕЕ В ДРАМЕ Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН»	22
2.1 Древнегреческий миф о Галатее как источник сюжета пьесы Б. Шоу «Пигмалион»	22
2.2 Система образов в драме Б. Шоу «Пигмалион»	25
2.3. Специфика конфликта в драме Б. Шоу «Пигмалион»	28
2.4. Трансформация мифа о Галатее в драме Б. Шоу	32
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ 10 КЛАССОВ	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	52
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	55

ВВЕДЕНИЕ

Проблема трансформации традиционных «бродячих» сюжетов начала активно исследоваться еще в XIX веке и по сей день не утратила своей актуальности. Традиционные сюжеты и мотивы являются теми элементами, которые скрепляют в единое целое мировую литературу, связывая между собой разные временные эпохи и национальные культуры. К подобным сюжетам относятся сюжеты о ревизоре, «мертвых душах», договоре человека с дьяволом, гордом царе и многие другие.

В рамках выпускной квалификационной работы мы исследуем один из сюжетов, который по справедливости может быть назван общемировым – сюжет о Пигмалионе и Галатее. Он представляет собой результат соединения двух самостоятельных сюжетов – сюжет о Мастере и сюжет об оживающей статуе (об оживающем предмете) [2, с. 23]. Нас интересует, прежде всего, анализ трансформации древнегреческого мифологического сюжета в драме Б. Шоу «Пигмалион».

Мифологизм как элемент «новой драмы» проявляется в переосмыслении персонажей и сюжетов, отходе от традиционного понимания героя и столкновении с экзистенциальными проблемами, что ярко демонстрируется в творчестве Бернарда Шоу. В его пьесах герои часто оказываются перед выбором в условиях социальной нестабильности, а их характеры раскрываются в диалогах, где они сталкиваются с моральными дилеммами и невозможностью понять друг друга, что отражает кризисное состояние современного общества.

Мифологический пласт в литературных текстах, созданных в эпоху, когда, казалось бы, произошел окончательный разрыв с архаикой, в последнее время неизменно и справедливо привлекает внимание ученых. Всё чаще говорится о том, что реалистическая эстетика не потеряла связи с такими глубинными структурами, как миф, и что мифологическое мышление в литературе не исчезло, утвердившись там ещё на этапе

романтизма, начавшего «освоение мифа как эстетического феномена» в плане последовательного его использования «на всех уровнях художественной системы (жанр, стиль, поэтика)» [14, с. 42]. К тому же существовали мифологические сюжеты, ёмко отражающие философско-эстетические и социально-нравственные запросы общества.

Одним из таких популярных сюжетов в мировой литературе является миф о Пигмалионе и Галатее. Греческий вариант мифа стал востребованным в литературе ещё в XVIII веке (пьеса Ж.-Ж. Руссо «Пигмалион», 1770), затем распространился в XIX веке (Генрих Гейне, «Флорентийские ночи», 1836), в двадцатом столетии (пьеса Б. Шоу «Пигмалион», 1912; пьеса Тауфика аль-Хакима «Пигмалион», 1942; рассказ А. Бестера «Прекрасная Галатее», 1967; рассказ О. Ларионовой «Планета, которая ничего не может дать», 1973; рассказ Ю. Никитина «Пигмалион», 1985; комедия М. Казовского «Новый Пигмалион», 1990) и в начале XXI века (роман В. Семёнова «Эффект Пигмалиона», 2002; цикл рассказов Ю. В. Буйды «У кошки девять смертей», 2003).

Остановимся на структурных элементах сюжета о Пигмалионе, которые были востребованы литературой XIX века.

Во-первых, героиня оказывалась, как правило, юным созданием, и была внешне схожа с холодной белоснежной каменной статуей; герой уподоблялся скульптору, «ваял» свою спутницу, а в результате обычно влюблялся в своё «произведение». Примечательно, что в литературе середины XIX века Пигмалион и Галатее нередко менялись ролями: женщина оказывалась творцом, пробуждающим к жизни апатичного мужчину. Сюжет о Пигмалионе проявлялся в мотивах камня, статуи, статуарности, скульптурности [16, с. 408] как героини, так и героя.

Во-вторых, литературная Галатее XIX века обладала чертами героинь романов Жорж Санд. У французской писательницы женщина оказывалась на особом пьедестале. По свидетельству Ф.М. Достоевского, её героини «представляли собою тип <.. > высокой нравственной чистоты <.. >

жаждали жертв, подвига» [5, с. 193]. Жоржсандовские мотивы соединялись с сюжетной линией мифа и подчинялись отчасти социальной задаче реализации в литературе женского вопроса: просвещения и эмансипации женщины и общества.

В-третьих, это вытекающий из вышеперечисленного мотив жертвенности героини, которая стремилась перенять функции Пигмалиона: в порыве оживить супруга, пробудить в нём интерес к жизни героиня шла на самопожертвование. Этот мотив акцентирует главенствующее положение мужчины в социуме, однако указывает и на гендерные изменения, в результате которых обществу предстояло по достоинству оценить созидательную роль женщины.

В-четвертых, Пигмалионом зачастую оказывался человек искусства и давал о себе знать мотив творчества. Это актуально и для женщины-Пигмалиона, но её талант раскрывался только в процессе воспитания ею любимого человека как осуществления идеи о ценности сотворчества.

Для мифа о Пигмалионе с мотивом творчества (художника в широком смысле слова) неразрывно связаны основополагающие мотивы красоты и любви, поскольку их силой из безжизненного материала создаётся прекрасное.

Миф о любви Пигмалиона и Галатеи покорял не одно сердце художников, литераторов и композиторов. Сюжет о необыкновенной любви скульптора к его ожившей статуе претерпевал изменения, поэтому было создано огромное количество различных версий известного мифа с различными его интерпретациями в разных видах искусства (например, пьеса Жана-Жака Руссо «Пигмалион», 1762 г.; скульптура Этьена Мориса Фальконе «Пигмалион и Галатея», 1763 г.; картина Франсуа Буше «Пигмалион и Галатея» 1767 г. и др.)

Классические историко-культурные источники по-разному трактуют появление имени «Галатея»: в некоторых утверждается, что «имя своей статуе придумал сам мастер Пигмалион» [9, с. 88], а в других документах

говорится, что «первым так назвал ожившую статую Жан-Жак Руссо в своем сочинении “Пигмалион”» [11, с. 92].

Сюжет о Пигмалионе и Галатее получил широкое распространение в литературе: в произведениях Ж. Ж. Руссо, А. Шлегеля, У. Морриса, Б. Шоу, Р. Грейвса, Г. Кайзера, Е.А. Баратынского, М. Борисовой [7, с. 122]. Весьма популярен он был также в скульптуре и изобразительном искусстве.

Исследователи по-разному подходили к анализу «Пигмалиона» Бернарда Шоу: А. С. Смирнов изучал ритуально-мифологический подтекст пьесы, соотнося её сюжет со схемой инициации В. Я. Проппа и подчёркивая приоритет индивидуальности над коллективным у Шоу [14, с. 32]; В. П. Руднев рассматривал произведение как один из первых текстов европейского неомифологизма [22, с. 94]; А. А. Артемьева анализировала трансформацию мифа о Пигмалионе в разных редакциях пьесы и её экранизациях 1938 и 1964 годов с акцентом на эмансипации героини [3, с. 49]. В то же время А. А. Аникст, А. С. Ромм, З. Т. Гражданская и П. С. Балашов фокусировались на социальной проблематике – критике классовых барьеров и роли языка в формировании личности [19, с. 102], а И. В. Шабловская и Д. Гордон исследовали поэтику интеллектуальной драмы Шоу, в т.ч. принцип парадоксальности и эффект обманутого ожидания [9, с. 53].

Актуальность данного исследования обусловлена повышенным интересом современной филологии к изучению мотивов и сюжетов, ставших сквозными в мировой литературе разных периодов. И миф о Галатее не является исключением. Более того, изучение того, как Шоу переосмысливает античный миф о Пигмалионе, позволяет яснее увидеть художественный метод драматурга: как через парадоксы и неожиданные сюжетные ходы писатель соединяет легенду с критикой общественных норм своего времени. Исследование показывает, как вечные мифологические сюжеты адаптируются к реалиям начала XX века и влияют на развитие драматургии.

Цель – анализ мифа о Галатее в контексте драмы Бернарда Шоу «Пигмалион».

Для решения заявленной проблемы в работе поставлены следующие задачи:

1. Дать теоретическое обоснование понятию «мифологизм».
2. Обратиться к мифу о Галатее.
3. Определить место Б. Шоу в контексте «новой драмы» рубежа XIX – XX вв.
4. Проанализировать драму Б. Шоу «Пигмалион».
5. Предложить методическую разработку урока внеклассного чтения для обучающихся 10 классов.

Объект исследования – драма Б. Шоу «Пигмалион».

Предмет исследования – мифологизм в структуре драмы Б. Шоу «Пигмалион».

Структура работы. Дипломная работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованных источников.

Материалы работы были апробированы на Всероссийском межвузовском научном семинаре (с международным участием) «Русский язык в синхронии и диахронии» (ЮУрГГПУ, г. Челябинск, 2025 г.), а также на XX Международной научно-практической конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (ЮУрГУ, г. Челябинск, 2025 г.). Опубликовано 2 статьи [26], [27].

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО Б. ШОУ В КОНТЕКСТЕ «НОВОЙ ДРАМЫ» РУБЕЖА XIX – XX ВВ.

1.1 Бернард Шоу как представитель «новой драмы»

Джордж Бернард Шоу (George Bernard Shaw, 1856–1950) – ирландский драматург, один из основоположников европейской «новой драмы» и создатель интеллектуальной драмы, лауреат Нобелевской премии по литературе.

В историко-литературной перспективе «новая драма», послужившая коренной перестройке драматургии XIX в., ознаменовала собой начало драматургии века XX. В истории западноевропейской «новой драмы» роль новатора и первопроходца принадлежит норвежскому писателю Хенрику Ибсену (1828-1906).

Б. Шоу, увидевший в Ибсене «великого критика идеализма», а в его пьесах – прообраз своих собственных пьес-дискуссий, в статьях «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), «Драматург-реалист – своим критикам» (1894), а также в многочисленных рецензиях, письмах и предисловиях к пьесам дал глубокий анализ идейно-художественного новаторства норвежского драматурга, сформулировав на его основе свое представление о творческих задачах, стоявших перед «новой драмой». Главная особенность «новой драмы», по мнению Шоу, заключается в том, что она решительно повернулась к современной жизни и стала обсуждать «проблемы, характеры и поступки, имеющие непосредственное значение для самой зрительской аудитории». Ибсен положил начало «новой драме», и в глазах Шоу для современного зрителя он куда важнее, чем великий Шекспир. «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях... Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нас самих, но нас в наших собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается и с нами». Шоу полагает, что современный драматург должен идти тем же путем, что и Ибсен. При этом,

говоря о своем собственном творчестве, Шоу раскрывал, что «вынужден брать весь материал для драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных источников». Шоу признавал: «Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности» [14, с. 55].

Утвердившийся в обществе «культ ложных идеалов» Шоу называет «идеализмом», а его приверженцев – «идеалистами». Именно на них направлено острие сатиры Ибсена, отстаивавшего право человеческой личности поступать иначе, чем предписывают «нравственные идеалы» общества. Ибсен, по словам Шоу, «настаивает на том, чтобы высшая цель была вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной, фальшивой... не буквой, но духом... не абстрактным законом, а живым побуждением» [9, с. 22]. Задача современного драматурга в том и состоит, чтобы вскрыть таящиеся в обществе противоречия и найти путь «к более совершенным формам общественной и частной жизни» [9, с. 23].

Именно поэтому и необходимо осуществить реформу драмы, сделать главным элементом драматургии дискуссию, столкновение различных идей и мнений. Шоу убежден, что драматизм современной пьесы должен основываться не на внешней интриге, а на острых идейных конфликтах самой действительности. «В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды или честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, а вокруг столкновения различных идеалов» [15, с. 66].

Школа Ибсена, таким образом, заключает Шоу, создала новую форму драмы, действие которой «тесно связано с обсуждаемой ситуацией». Ибсен «ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами». Риторика, ирония, спор, парадокс и другие элементы «драмы идей» призваны служить тому, чтобы пробудить зрителя от «эмоционального сна», заставить его сопереживать,

превратить в «участника» возникшей дискуссии – словом, не дать ему «спасения в чувствительности, сентиментальности», а «научить думать» [15, с. 73].

Шоу вполне сознательно ориентировался на творческий опыт Ибсена. Он высоко ценил его драматургию и в начале творческого пути во многом следовал его примеру. Как и Ибсен, Шоу использовал сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов, наполняя пьесы острыми, напряженными дискуссиями. Однако он не только, как Ибсен, ставил вопросы, но и пытался на них ответить, и ответить, как писатель, исполненный исторического оптимизма. По словам Б. Брехта, в пьесах Шоу «вера в бесконечные возможности человечества на пути к совершенствованию играет решающую роль» [2, с. 24].

Творческий путь Шоу-драматурга начался в 1890-е годы. В Независимом театре была поставлена и первая драма Шоу «Дома вдовца» (1892), с которой началась «новая драма» в Англии. Следом за ней появились «Волокита» (1893) и «Профессия миссис Уоррен» (1893-1894), составившие вместе с «Домами вдовца» цикл «Неприятных пьес». Такими же остросатиричными были и пьесы следующего цикла, «Пьесы приятные»: «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1894), «Избранник судьбы» (1895), «Поживем – увидим» (1895-1896).

В 1901 г. Шоу опубликовал новый цикл пьес «Пьесы для пуритан», в который вошли «Ученик дьявола» (1896-1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Обращение капитана Брассбаунда» (1899). Какие бы темы ни поднимал в них Шоу, будь то, как в «Цезаре и Клеопатре», отдаленное прошлое человечества или, как в «Обращении капитана Брассбаунда», колониальная политика Англии, его внимание всегда приковано к самым жгучим проблемам современности.

Ибсен изображал жизнь преимущественно в мрачных, трагических тонах. Шоу насмешлив даже там, где речь идет о вполне серьезном. Он отрицательно относится к трагедии и выступает против учения о катарсисе.

По мнению Шоу, человек не должен мириться со страданием, лишаящим его «способности открывать сущность жизни, пробуждать мысли, воспитывать чувства». Шоу высоко ценит комедию, называя ее «самым утонченным видом искусства». В творчестве Ибсена, по словам Шоу, она трансформируется в трагикомедию, «в еще более высокий, чем комедия, жанр». Комедия, по убеждению Шоу, отрицая страдание, воспитывает в зрителе разумное и трезвое отношение к окружающему миру.

Однако, предпочитая комедию трагедии, Шоу в своей художественной практике редко удерживается в границах одного комедийного жанра. Комическое в его пьесах легко уживается с трагическим, смешное – с серьезными размышлениями о жизни. «Реалист – тот, кто сам живет, сообразуясь со своими представлениями о прошлом» [4, с. 108].

Для Шоу борьба за новое общество была неразрывно связана с борьбой за новую драму, которая могла бы поставить перед читателями насущные вопросы современности, могла бы сорвать все маски и покровы жизни общества. Когда Б. Шоу, сначала как критик, а потом и как драматург, ввел планомерную осаду драмы 19 века, ему приходилось бороться с самой скверной из ходящих условностей театральной критики того времени, убежденной в том, что интеллектуальной серьезности на сцене нет места, что театр – это вид поверхностного развлечения, а драматург – это человек, задача которого изготавливать из дешевых эмоций вредные сласти. В конце концов осада увенчалась успехом, интеллектуальная серьезность одержала верх над кондитерским взглядом на театр, и даже его сторонники были вынуждены встать в позу интеллектуалов, и в 1918 году Шоу писал: «Почему понадобилась колоссальная война, чтобы приохотить людей к моим произведениям?» [19, с. 68].

Шоу намеривался создать положительного героя – реалиста. Одну из задач своей драматургии он видит в создании образов «реалистов»,

практичных, сдержанных и хладнокровных. Шоу везде и всегда старался раздражить, разозлить, публику, используя свой шовианский метод.

Он никогда не был идеалистом – его предложения носили не романтически-пацифистский, а сугубо практический характер и были, по свидетельствам современников, весьма дельными. Его реалистический взгляд на жизнь никогда не затягивался мутной пленочкой, романтической или фантастической, а его шовианское здравомыслие сделало его надежно защищенным от любых уколов и нападок.

Например, в «Профессии миссис Уоррен» Шоу без обиняков изложил реальное положение женщин в обществе, говорил о том, что общество должно быть устроено так, чтобы каждый мужчина и каждая женщина могли содержать себя своим трудом, не торгуя своими привязанностями и своими убеждениями. В «Цезаре и Клеопатре» Шоу предложил свой взгляд на историю спокойный, здоровый, ироничный, не прикованный насмерть к щелочкам у дверей царских опочивален.

Таким образом, опираясь на идеи Ибсена, сформулированные в «Квинтэссенции ибсенизма», Бернارد Шоу определил ключевые требования к «новой драме». Он настаивал на том, чтобы драматургия обращалась к современной реальности и насущным проблемам общества, черпая материал непосредственно из жизни, а не из отвлечённых фантазий. Вместо внешней интриги в центре внимания должны были оказаться идейные конфликты и столкновение различных идеалов – именно в этом Шоу видел подлинный драматизм современности. Он считал, что пьеса должна превратиться в площадку для дискуссии: споры и обмен мнениями не просто дополняют действие, а становятся его сутью. Главная задача театра при этом – не развлекать зрителя и не вызывать у него катарсис через переживание трагедии, а пробуждать мысль, выводить человека из состояния «эмоционального сна» и делать его соучастником интеллектуального диалога.

Шоу отдавал предпочтение комедии, а порой и трагикомедии, а не трагедии: по его мнению, смех помогал воспитать трезвый, здравый взгляд на мир и не позволял человеку пассивно смиряться со страданием. Важной задачей драматурга он также считал создание образа «реалиста» – практичного и рассудительного героя, который противопоставлен «идеалистам», приверженцам ложных общественных идеалов.

Что касается мифологизма, Шоу не отказывался от опоры на архетипы и древние мифы – как это проявится позднее в «Пигмалионе», – но принципиально переосмысливал их в современном ключе. Античный сюжет для него становился не самоцелью, а поводом для острой социальной критики и интеллектуальной игры. Мифологическая схема наполнялась реалистическим содержанием, позволявшим соединить вечные темы с животрепещущими вопросами эпохи. Благодаря такому подходу Шоу удалось воплотить на практике принципы «новой драмы» и показать, как миф может служить инструментом осмысления современности.

1.2 Драма Б. Шоу «Пигмалион» в контексте творчества писателя

Среди произведений, написанных в довоенный период, самой популярной пьесой Шоу стала комедия «Пигмалион» (1912). Ее заглавие напоминает о древнем мифе, согласно которому скульптор Пигмалион, изваявший статую Галатеи, влюбился в нее, и тогда богиня любви Афродита, внявшая мольбам отчаявшегося художника, оживила ее. Шоу дает свой, современный, вариант древнего мифа.

Профессор фонетики Хиггинс заключает пари с полковником Пикерингом, что за несколько месяцев ему удастся обучить уличную торговку цветами правильной речи и сделать так, чтобы «она с успехом могла сойти за герцогиню». Но в атмосфере внимания и уважения к ее личности Элиза проявляет необыкновенные способности, ум, талант, чувство внутреннего достоинства. «Превращение» Элизы, по мысли Шоу, призвано опровергнуть утвердившееся мнение о том, что социальные

барьеры непреодолимы. Они лишь препятствуют людям реализовать заложенные в них возможности. Шоу безгранично верит в культуру, знания, которые, по словам прозревшего Хиггинса, «уничтожают пропасть, отделяющую класс от класса и душу от души» [6, с. 60].

Насколько Шоу интересовала связь характера и общественного положения особенно доказывает тот факт, что радикальную перестройку характера он сделал даже главной темой пьесы «Пигмалион».

Совершенно очевидно намерение, которое преследовал Шоу, назвав пьесу именем мифического царя. Имя Пигмалион должно напоминать о том, что Элиза Дулиттл была создана Альфредом Хиггинсом таким же образом, как Галатея Пигмалионом. Человек создается человеком – таков урок этой, по собственному признанию Шоу, «интенсивно и сознательно дидактической» пьесы. Это тот самый урок, к которому призывал Брехт, требуя, чтобы «построение одной фигуры проводилось в зависимости от построения другой фигуры, ибо и в жизни мы взаимно формируем друг друга» [15, с. 88].

Среди литературных критиков распространено мнение, что пьесы Шоу, больше, чем пьесы других драматургов, пропагандируют определенные политические идеи. Учение об изменяемости человеческой природы и зависимости от классовой принадлежности есть не что иное, как учение о социальной детерминированности индивидуума. Пьеса «Пигмалион» является хорошим «пособием», в котором рассматривается проблема детерминизма. Даже сам автор считал ее «выдающейся дидактической пьесой» [13, с. 25].

Главной проблемой, которую Шоу искусно решает в «Пигмалионе», стал вопрос «является ли человек изменяемым существом». Это положение в пьесе конкретизируется тем, что девушка из Ист-Энда Лондона со всеми чертами характера уличного ребенка, превращается в женщину с чертами характера дамы высшего общества. Чтобы показать, как радикально можно изменить человека, Шоу выбрал переход из одной крайности в другую. Если

такое радикальное изменение человека возможно в относительно короткое время, то зритель должен сказать себе, что тогда возможно и любое другое изменение человеческого существа.

Второй важный вопрос пьесы – насколько речь влияет на человеческую жизнь. Что дает человеку правильное произношение? Достаточно ли научиться правильно говорить, чтобы изменить социальное положение? Вот что думает на этот счет профессор Хиггинс: «Но если бы вы знали, как это интересно – взять человека и, научив его говорить иначе, чем он говорил до сих пор, сделать из него совершенно другое, новое существо. Ведь это значит – уничтожить пропасть, которая отделяет класс от класса и душу от души».

Шоу, быть может, первым осознал всемогущество языка в обществе, его исключительную социальную роль, о которой косвенно в те же годы заговорил психоанализ. Именно Шоу сказал об этом в плакатно-назидательном, но от того не менее иронично-увлекательном «Пигмалионе». Профессор Хиггинс, пусть и в своей узкой специальной сфере, но все же опередил структурализм и постструктурализм, которые во второй половине века сделают идеи «дискурса» и «тоталитарных языковых практик» своей центральной темой.

В «Пигмалионе» Шоу соединил две одинаково волнующие его темы: проблему социального неравенства и проблему классического английского языка. Но язык не является единственным выражением человеческого существа. Выход в свет на прием к миссис Хиггинс имеет единственный промах – Элиза не знает, о чем говорят в обществе на этом языке.

Как отмечает И. Бачкало, «Пикеринг также признал, что для Элизы недостаточно владеть присущими леди произношением, грамматикой и словарным составом. Она должна еще развить в себе характерные для леди интересы. До тех пор, пока ее сердце и сознание заполнены проблемами ее старого мира: убийствами из-за соломенной шляпы и благоприятным

действием джина на настроение ее отца, – она не сможет стать леди, пусть даже ее язык будет неотличим от языка леди» [4, с. 32].

Один из тезисов пьесы гласит, что человеческий характер определяется совокупностью отношений личности, языковые отношения являются лишь ее частью. В пьесе этот тезис конкретизируется тем, что Элиза наряду с занятиями языком учится еще и правилам поведения. Следовательно, Хиггинс объясняет ей не только то, как надо говорить на языке леди, но и, например, как пользоваться носовым платком.

Совокупность поведения, то есть форма и содержание речи, образ суждения и мыслей, привычные поступки и типичные реакции людей приспособлены к условиям их среды. Субъективное существо и объективный мир соответствуют друг друга и взаимно пронизывают друг друга.

От автора требовалась большая затрата драматических средств, чтобы убедить в этом каждого зрителя. Шоу нашел это средство в систематическом применении своего рода эффекта отчуждения, заставляя своих персонажей время от времени действовать в чужой среде, чтобы затем шаг за шагом возвращать их в свою собственную среду, искусно создавая на первых порах ложное представление относительно их настоящей сущности. Затем это впечатление постепенно и методически меняется.

«Экспозиция» характера Элизы в чужой среде имеет то воздействие, что она леди, и джентльменам в зрительном зале кажется непонятной, отталкивающей, двусмысленной и странной. Это впечатление усиливается благодаря реакции леди и джентльменов на сцене. Так Шоу заставляет миссис Эйнсфорд Хилл заметно волноваться, когда она наблюдает, как незнакомая ей цветочница при случайной встрече на улице называет ее сына Фредди «милым другом» [8, с. 92].

Ввиду тщательного подчеркивания влияния среды у зрителя легко могло бы возникнуть ложное представление о том, будто характеры в мире героев Шоу целиком поддаются ограничению влиянием среды. Для

предупреждения этого нежелательного заблуждения Шоу с подобной же тщательностью и основательностью внес в свою пьесу контртезис о существовании естественных способностей и их значении для характера того или иного индивидуума. Это положение конкретизируется сразу во всех четырех главных героях пьесы: Элизе, Хиггинсе, Дулиттле и Пикеринге.

«Пигмалион» – это насмешка над поклонниками «голубой крови»... каждая моя пьеса была камнем, который я бросал в окна викторианского благополучия», – так отзывался сам автор о своей пьесе.

Для Шоу было важно показать, что все качества Элизы, которые она раскрывает как леди, можно уже обнаружить в цветочнице как естественные способности или, что качества цветочницы можно затем снова обнаружить в леди. Концепция Шоу уже содержалась в описании внешности Элизы. В конце детальной характеристики ее внешнего облика говорится:

Превращение Дулиттла в джентльмена, точно так же, как и его дочери в леди, должно показаться относительно внешним процессом. Здесь как бы модифицируются лишь его природные способности благодаря его новому общественному положению. Как акционер сыроваренного треста «Друг желудка» и видный оратор уоннафеллеровской Всемирной лиги моральных реформ, он, в сущности, даже остался при своей настоящей профессии, которая, по свидетельству Элизы, еще до его социального превращения состояла в том, чтобы вымогать деньги у других людей, пуская в ход свое красноречие.

Но самым убедительным образом тезис о наличии природных способностей и их значении для создания характеров демонстрируется на примере пары Хиггинс – Пикеринг. Оба они по своему социальному положению джентльмены, но с тем различием, что Пикеринг и по своему темпераменту джентльмен, в то время как Хиггинс предрасположен к грубости. Различие и общность обоих персонажей систематически демонстрируется на их поведении по отношению к Элизе. Хиггинс с самого

начала обращается с ней грубо, невежливо, бесцеремонно. В ее присутствии он говорит о ней «глупая девушка», «чучело», «так неотразимо вульгарна, так вопиюще грязна», «скверная, испорченная девчонка» и тому подобное. Он просит свою экономку завернуть Элизу в газету и бросить в мусорный ящик. Единственной нормой разговора с ней является повелительная форма, а предпочтительным способом влияния на Элизу – угроза. Пикеринг, врожденный джентльмен, напротив, в обращении с Элизой с самого начала проявляет такт и исключительную вежливость. Он не дает спровоцировать себя на неприятное или грубое высказывание ни навязчивым поведением цветочницы, ни плохим примером Хиггинса. Так как никакие обстоятельства не объясняют эти различия в поведении, зритель должен предположить, что, наверное, все же имеется нечто вроде врожденных склонностей к грубому или деликатному поведению. Для предупреждения ложного вывода, будто грубое поведение Хиггинса по отношению к Элизе обусловлено исключительно существующими между ним и ею социальными различиями, Шоу заставляет Хиггинса вести себя заметно резко и невежливо также и среди ему равных. Хиггинс не особенно старается скрыть от миссис, мисс и Фредди Хилл, как мало он с ними считается и как мало они для него значат. Разумеется, Шоу дает возможность проявляться грубости Хиггинса в обществе в значительно модифицированной форме. При всей врожденной склонности к бесцеремонному высказыванию правды, Хиггинс не допускает там таких грубостей, какие мы наблюдаем при его обращении с Элизой. Когда его собеседница миссис Эйнсфорд Хилл по своей ограниченности полагает, что было бы лучше, «если б люди умели быть откровенными и говорить то, что думают», Хиггинс протестует восклицанием «Упаси бог!» и возражением, что «это было бы неприлично» [22, с. 102].

Характер человека определяется не непосредственно средой, а через межчеловеческие, эмоционально окрашенные отношения и связи, через которые он проходит в условиях своей среды. Человек – чувствительное,

восприимчивое существо, а не пассивный предмет, которому можно придать любую форму, подобно куску воска. Какое значение Шоу придает как раз этому вопросу, подтверждается выдвижением его в центр драматического действия.

Тезис Элизы, что лишь обращение с человеком является решающим фактором, и антитезис, что поведение человека является определяющим для существа личности, ясно опровергаются пьесой. Поучительность пьесы заключается в синтезе – определяющим для существа человека является его общественное отношение к другим людям. Но общественное отношение есть нечто большее, чем одностороннее поведение человека и одностороннее обращение с ним. Общественное отношение включает в себя две стороны: поведение и обращение. Элиза из цветочницы становится леди благодаря тому, что одновременно с ее поведением изменилось также и обращение с ней, которое она почувствовала в окружающем ее мире.

То, что понимается под общественным отношением, отчетливо раскрывается лишь в конце пьесы и в ее кульминационном пункте. Элиза уясняет себе, что, несмотря на успешное завершение занятий по языку, несмотря на радикальное изменение среды, несмотря на постоянное и исключительное пребывание среди признанных джентльменов и леди, несмотря на образцовое обращение с ней со стороны джентльмена и несмотря на овладение ею самой всеми формами поведения, она не превратилась еще в настоящую леди, а стала лишь горничной, секретаршей или собеседницей двух джентльменов. Она делает попытку миновать эту судьбу путем бегства. Когда Хиггинс просит ее вернуться обратно, завязывается дискуссия, раскрывающая смысл общественного отношения в принципе.

Толкование концовки «Пигмалиона» очевидно. Оно не антропологического, как предшествующие тезисы, а этического и эстетического порядка: желательным является не превращение жителей трущоб в леди и джентльменов, подобно превращению Дулиттла, а

превращение их в леди и джентльменов нового типа, чувство собственного достоинства которых базируется на их собственном труде. Элиза в стремлении к труду и независимости является воплощением нового идеала леди, который, в сущности, ничего общего не имеет со старым идеалом леди аристократического общества. Она не стала графиней, как об этом неоднократно вещал Хиггинс, но стала женщиной, сила и энергия которой вызывают восхищение. Знаменательно, что даже Хиггинс не может отказать ей в привлекательности – разочарование и враждебность скоро превращаются в противоположность. Он, кажется, даже забыл о первоначальном стремлении к другому результату и желанию сделать из Элизы графиню.

Таким образом, пьеса «Пигмалион» стала своего рода вехой творчества Б. Шоу: она не просто закрепила за драматургом славу мастера интеллектуальной драмы, но и синтезировала ключевые идеи, к которым Шоу обращался на протяжении предыдущих двух десятилетий. С одной стороны, «Пигмалион» опирается на уже сформировавшиеся принципы «новой драмы» – острую социальную критику, парадоксальность мышления, приоритет идейных конфликтов над внешней интригой. С другой – в нём отчётливо проявляется авторский интерес к вопросам языка, образования и личностного роста, а также характерное для Шоу ироничное переосмысление мифологических сюжетов. Рассмотрим, как творческая траектория драматурга подготовила появление «Пигмалиона» и какие новые грани его художественного метода раскрылись в этой пьесе.

«Пигмалион» (1912–1913) занимает ключевое место в творчестве Бернарда Шоу: к этому моменту драматург уже утвердился как признанный автор социально-философских пьес. До «Пигмалиона» он создал такие произведения, как «Дома вдовца» (1892), «Профессия миссис Уоррен» (1894), «Оружие и человек» (1894), «Ученик дьявола» (1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Человек и сверхчеловек» (1903) – в них Шоу затрагивал темы социальной несправедливости, классовых противоречий, войны,

религии и морали. Эти работы сформировали его репутацию мастера интеллектуальной драмы, сочетающего остроумие, парадоксы и резкую социальную критику.

После «Пигмалиона» Шоу продолжил творческую эволюцию: появились «Дом, где разбиваются сердца» (1921), «Святая Иоанна» (1923), «Тележка с яблоками» (1929) и другие пьесы, в которых усилились элементы эксцентричности и буффонады.

В «Пигмалионе» Шоу синтезировал многие свои идеи: через переосмысление античного мифа о Пигмалионе и Галатее он исследует социальное неравенство и роль языка как барьера между классами, показывает возможности перевоспитания и саморазвития человека, поднимает вопрос нравственной ответственности учёного за свой эксперимент, а также критикует лицемерие буржуазных ценностей. Пьеса соединяет философские размышления о человеческой природе с острой социальной сатирой и демонстрирует фирменный стиль Шоу – интеллектуальную игру, парадоксальность и веру в возможности личности преодолеть социальные ограничения.

ГЛАВА 2. ОБРАЩЕНИЕ К МИФУ О ГАЛАТЕЕ В ДРАМЕ Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН»

2.1 Древнегреческий миф о Галатее как источник сюжета пьесы Б. Шоу «Пигмалион»

Использование мифа о Галатее в «Пигмалионе» не ограничивается простым заимствованием сюжета. Для Бернарда Шоу античный первоисточник становится инструментом деконструкции классических канонов. Через переосмысление мифических образов автор воплощает ключевые принципы «новой драмы», где привычные структуры подвергаются радикальному пересмотру.

Рассмотрим подробнее основные черты мифологизма в «новой драме» на примере творчества Б. Шоу.

1. Кризис традиционного героя. В «новой драме», в отличие от классической, герои больше не являются хозяевами своей судьбы и не способны активно менять мир. Это особенно видно в пьесах Шоу, где персонажи зачастую беспомощны перед социальными силами и собственными внутренними конфликтами, что заставляет их искать новые смыслы существования.

2. Социальная направленность. «Новая драма», включая творчество Шоу, фокусируется на острых проблемах современного общества, побуждая зрителя к размышлению над ними. Мифологизм проявляется в том, что автор использует образы и ситуации, которые отражают универсальные, вневременные проблемы человека и общества.

3. «Распад и дискоммуникация» как основа сюжета. Отсутствие взаимопонимания между людьми и ощущение распада, охватывающее общество конца XIX века, становится одним из главных мотивов новой драмы. Персонажи Шоу часто оказываются в ситуациях, где их попытки донести свою точку зрения обречены на провал, что создает эффект трагикомического абсурда.

4. Идейная насыщенность диалогов. В пьесах Шоу диалоги играют ключевую роль в раскрытии характеров персонажей и постановке философских вопросов. В ходе диалога герои сталкиваются с моральными дилеммами, которые зачастую не имеют однозначного решения, что подчеркивает мифологическую сложность человеческого бытия.

В итоге мифологизм в «новой драме», особенно в произведениях Б. Шоу, заключается в переосмыслении человека и общества сквозь призму вечных экзистенциальных проблем, выраженных средствами современной драматургии и, в первую очередь, посредством идейно насыщенного диалога.

Античный миф о Пигмалионе, зафиксированный в «Метаморфозах» Овидия, представляет собой одну из самых поэтичных историй о творце и его творении. Согласно мифу, кипрский скульптор Пигмалион создал статую женщины необычайной красоты, в которую вложил своё представление об идеале. Восхищение собственным творением переросло в глубокую любовь, и Пигмалион, не в силах смириться с безжизненностью статуи, обратился к богине Венере с мольбой оживить её. Тронутая искренностью чувств скульптора, богиня вняла его просьбе – статуя ожила и стала его женой под именем Галатея. В этом мифе заложены фундаментальные мотивы: акт творения как выражение любви, чудо оживления через божественное вмешательство и гармоничное соединение творца и его создания в счастливом финале.

Бернард Шоу, создавая пьесу «Пигмалион» в 1913 году, сознательно опирается на этот античный сюжет, но радикально переосмысливает его в контексте социально-критической драмы начала XX века. Как отмечает исследователь И. Смирнов, «Шоу использует античный миф не как образец для подражания, а как отправную точку для постановки острых социальных проблем своего времени» [23, с. 145]. Драматург заменяет божественное чудо научным экспериментом, романтическую любовь – конфликтом между творцом и творением, а счастливый финал – открытым вопросом о свободе

личности. Это переосмысление отражает модернистское видение мира, где традиционные ценности подвергаются критическому анализу.

В центре пьесы Шоу – профессор фонетики Генри Хиггинс, который заключает пари с полковником Пикерингом: он обещает за несколько месяцев превратить уличную цветочницу Элизу Дулиттл в леди, способную обмануть высшее общество. Здесь Пигмалион превращается из художника в учёного, а Галатея – из безжизненной статуи в живую женщину с характером и амбициями. Как подчёркивает литературовед А. Г. Образцова, «Элиза у Шоу – не пассивный объект, а активный субъект, чья трансформация затрагивает не только внешние манеры, но и внутреннее самосознание» [11, с. 45].

Ключевое отличие пьесы от мифа заключается в трактовке «оживления». В античной версии оно происходит мгновенно и чудесно, по воле богини. У Шоу же это длительный процесс обучения: Элиза осваивает правильную речь, манеры, этикет. Её эволюция прослеживается через речевую характеристику – от грубого кокни до безупречного английского. Этот переход символизирует не просто смену социального статуса, а обретение голоса и права на собственное мнение. Как замечает исследователь Ю. Завадский, «речь Элизы – это метафора её освобождения: научившись говорить, как леди, она начинает мыслить как свободная личность» [7, с. 77].

Образ Генри Хиггинса – это парадоксальный Пигмалион. Он талантлив и умён, но эгоистичен и не способен уважать чувства Элизы. Для него она – материал для эксперимента, а не человек. В отличие от античного героя, он не влюбляется в своё творение, а воспринимает его как доказательство собственной гениальности. Этот аспект подчёркивает исследовательница Р. Грейвс: «Хиггинс – учёный-прагматик, для которого Элиза остаётся объектом даже после её „преображения“» [5, с. 125]. Его отношение к Элизе отражает распространённую в науке того времени

тенденцию рассматривать человека как объект исследования, игнорируя его эмоциональную и духовную природу.

Полковник Пикеринг выступает антитезой Хиггинсу. Он относится к Элизе с уважением, что подчёркивает моральную сторону «воспитания». Именно его вежливость и такт помогают героине обрести уверенность в себе. Этот контраст усиливает социально-философский подтекст пьесы: успех невозможен без человеческого участия. Как пишет литературовед И. Майский, «Пикеринг воплощает гуманистический идеал, противопоставленный холодному рационализму Хиггинса» [8, с. 86]. Пикеринг видит в Элизе личность с самого начала, что помогает ей сохранить человеческое достоинство в процессе «преображения».

Кульминация трансформации Элизы наступает в сцене её бунта против Хиггинса. Она заявляет: «Я не вещь, я человек!» [27, с. 225]. Эта фраза – ключ к пониманию переосмысления мифа: истинное «оживление» происходит тогда, когда творение обретает голос и право на выбор. Финал пьесы также радикально отличается от античного. Вместо счастливого брака – открытый финал: Элиза уходит от Хиггинса, выбирая самостоятельность. В послесловии Шоу подчёркивает, что его героиня открывает собственный цветочный магазин, а не становится женой профессора [27, с. 345]. Этот выбор демонстрирует её окончательное освобождение от роли «творения» и обретение собственной идентичности.

2.2 Система образов в драме Б. Шоу «Пигмалион»

В драме «Пигмалион» Бернард Шоу создал многогранную систему образов, отражающую его философские и социальные взгляды. Драма идей в произведении проявляется через противопоставление характеров и мировоззрений персонажей, что позволяет автору раскрыть основной конфликт произведения – противостояние социального неравенства и возможности его преодоления через образование и культуру.

Центральный персонаж пьесы – Элиза Дулитл, молодая цветочница, представляет собой яркий пример трансформации личности под влиянием образования. В начале произведения она предстает как бедная, необразованная девушка, вынужденная торговать цветами. Её характер, унаследованный от отца-мусорщика, отличается природной энергией и чувством собственного достоинства.

В процессе обучения Элиза демонстрирует незаурядные способности к усвоению материала, что позволяет ей не только внешне преобразиться, но и внутренне измениться. Её образ становится воплощением идеи о том, что социальный статус не определяется происхождением, а зависит от образования и культуры. Важно отметить, что в финале пьесы, несмотря на полученное образование, Элиза возвращается к Хиггинсу, где её начинают воспринимать как равную, что подчеркивает идею о необходимости изменения общественного сознания.

Профессор Хиггинс – талантливый ученый, профессор фонетики, представляет собой противоречивую личность. Его интеллектуальная одарённость сочетается с эмоциональной черствостью и неспособностью понимать чувства других людей. Образ Хиггинса символизирует бездушие английского общества, несмотря на его внешнюю элегантность и образованность.

Полковник Пикеринг выступает антиподом Хиггинса. Его учтивость и внимательность к Элизе демонстрируют иной подход к человеческому достоинству, основанный на уважении к личности независимо от социального статуса. Этот контраст подчеркивает различные подходы к решению проблемы социального неравенства.

Отец Элизы – мусорщик Дулитл – дополняет картину социального неравенства, демонстрируя, что даже в низших слоях общества могут встречаться люди с природной порядочностью и душевной чуткостью. Его образ служит дополнительным подтверждением идеи о том, что человеческие качества не зависят от социального положения.

Миссис Хилл и её дети, появляющиеся в пьесе, создают бытовой фон, на котором ярче раскрывается основная проблематика произведения – возможность преодоления социальных барьеров через образование и культуру.

Система образов в «Пигмалионе» служит раскрытию основной идеи произведения – возможности преодоления социального неравенства через образование и культуру. Шоу демонстрирует, что различия между высшими и низшими сословиями заключаются преимущественно в манерах, образовании и произношении, которые могут быть преодолены при наличии желания и усилий.

Трансформация Элизы происходит не только на внешнем, но и на внутреннем уровне. Она учится не только правильному произношению и манерам, но и осознает свою ценность как личности. Её возвращение к Хиггинсу в финале демонстрирует, что образование не может полностью компенсировать отсутствие человеческого тепла и понимания.

Хиггинс на протяжении пьесы практически не меняется, что подчеркивает его душевную черствость и неспособность к эмпатии. Это делает его образ особенно показательным в контексте критики английского общества начала XX века.

Филологический конфликт в пьесе проявляется через противопоставление правильного произношения как символа социального статуса. Шоу иронично показывает, как овладение литературным языком может изменить положение человека в обществе, но не всегда делает его счастливым.

Идея социального равенства раскрывается через образ Элизы, которая, получив образование, осознает всю несправедливость существующего строя по отношению к людям из низших сословий.

Каждый персонаж в пьесе выполняет определенную художественную функцию:

– Элиза – воплощение идеи трансформации личности

- Хиггинс – символ научного подхода к жизни
- Пикеринг – олицетворение человечности и уважения
- Дулиттл – демонстрация природной порядочности низших слоев
- Миссис Хилл и её дети – создание бытового фона

Шоу, будучи убежденным социалистом, через систему образов выражает свою критику социального неравенства и призывает к освобождению общества от несправедливости. Автор подчеркивает, что для утверждения справедливости необходимо победить невежество и нищету, что подтверждается трансформацией Элизы.

2.3. Специфика конфликта в драме Б. Шоу «Пигмалион»

Основным конфликтом в «Пигмалионе» является конфликт классового происхождения, который проявляется через взаимодействие между персонажами Элизой Дулиттл и профессором Генри Хиггинсом. Эта драма отражает социокультурный контекст викторианской Англии, где языковые и социальные барьеры определяют статус человека в обществе. Как отмечает Л. Т. С. Р. Хан [2, с. 75], «конфликт классов в пьесе становится важным фоном для личных перипетий, позволяя зрителю осмыслить влияние социального статуса на человеческие отношения» [2, с. 68].

Изменение Элизы от цветочницы до «дамы» подчеркивает её стремление к самовыражению и свободе, но также обостряет конфликт её внутреннего «я» с внешними ожиданиями. Она становится «продуктом» проекта Хиггинса, что вызывает вопросы о природе идентичности и её формировании в контексте социального давления [2, с. 95].

Личный конфликт между Элизой и Хиггинсом является не менее значимым. В их взаимоотношениях отражается процесс трансформации Элизы, который не только связан с изменением акцента, но и с попыткой утверждения своей личности. Как подчеркивает Т. К. Хантер [15, с. 99], «взаимодействие между персонажами создаёт напряжение, основанное на противоречивых эмоциях: восхищении, вине и ненависти» [15, с. 102]. Этот

конфликт поднимает важные вопросы о власти, манипуляции и свободе выбора, что добавляет сложности в союз учителя и ученицы.

Эволюция Элизы от покорной цветочницы к уверенной женщине является центральной осью пьесы. Однако, даже достигнув своего идеала, она обнаруживает, что не может полностью вписаться в новый мир, оставаясь при этом отвергнутой своим прежним окружением. Шоу, таким образом, показывает безысходность положения, в котором оказывается Элиза, поставив перед зрителем вопрос: что значит быть собой в мире, где тебя постоянно оценивают по внешним критериям?

Гендерный аспект конфликта в «Пигмалионе» также требует внимательного анализа. Элиза проявляет сильную волю в стремлении к независимости, что противоречит традиционным представлениям о женской роли в обществе. Хиггинс, представляя патриархальные устои, несмотря на свои научные намерения, обращается с Элизой как с предметом, а не как с равным партнером. Как отмечает А. М. Браун [3, с. 42], «гендерные предвзятости, выраженные в диалогах и действиях, демонстрируют ограниченность не только Элизы, но и самих мужчин, оказавшихся вне их зоны комфорта» [3, с. 54].

Элиза становится символом женской борьбы за самостоятельность и признание. Её конфликт с Хиггинсом наглядно иллюстрирует неравенство полов в начале XX века и поднимает вопросы о праве женщин на собственную судьбу. Таким образом, гендерный конфликт в пьесе дополняет социальные и личные аспекты, создавая триединую структуру статики и динамики в развитии сюжета.

Специфика конфликта в драме Бернарда Шоу «Пигмалион» составляет сложную сетку взаимосвязей между социальными, личными и гендерными аспектами. Пьеса, обращаясь к проблемам классовых различий и женской идентичности, предоставляет зрителю возможность глубже осмыслить природу человеческих отношений в условиях социальных

изменений. Шоу не только анализирует влияние языка и класса, но и ставит перед обществом важные вопросы о свободе выбора и самоидентификации.

Таким образом, в драме Б. Шоу «Пигмалион» можно выделить следующие виды конфликтов:

1. Конфликт социально-классового происхождения. Проявляется через противоречие между врождённым статусом и приобретёнными манерами, а также через проблему социальной мобильности в викторианской Англии. Этот конфликт реализуется прежде всего в отношениях между Элизой Дулиттл и профессором Генри Хиггинсом. Его основой является убеждение, что язык и речь служат ключевыми маркерами социальной принадлежности. Конфликт получает частичное, но неполное разрешение: благодаря урокам Хиггинса Элиза успешно проходит испытание в высшем обществе, демонстрируя, что внешние атрибуты класса могут быть усвоены. Однако это не даёт ей подлинного социального признания или экономической независимости, оставляя её в маргинальном, «лиминальном» состоянии – она уже не принадлежит к прежней среде, но и не становится полноценной частью аристократии. Шоу показывает искусственность и поверхностность классовых барьеров, но одновременно подчёркивает их прочность и определяющую роль в судьбе человека.

2. Личный конфликт между Элизой и Хиггинсом. Он возникает в столкновении личностей, различии их мировоззрений и борьбе за власть, признание и человеческое достоинство. Этот конфликт развивается от отношений «творец – объект» к противостоянию двух равных (или стремящихся к равенству) индивидов. Его кульминацией становится сцена открытого противостояния, где Элиза бросает вызов авторитету Хиггинса, требуя уважения к себе как к личности, а не как к результату эксперимента. Разрешение этого конфликта носит принципиально открытый, неоднозначный характер. С одной стороны, Элиза обретает самосознание, уверенность и волю к независимости. С другой – Хиггинс остаётся глух к её эмоциональным потребностям, продолжая воспринимать её через призму

своего научного интереса. Динамика их отношений не приходит к классическому примирению, что отражает авторскую идею о непреодолимом одиночестве человека и сложности подлинного взаимопонимания.

3. Гендерный конфликт, переплетающийся с социальным и личным. Он заключается в борьбе женщины за самоопределение, автономию и право распоряжаться собственной судьбой в условиях патриархального общества. Элиза становится символом вызова традиционным гендерным ролям викторианской эпохи, согласно которым женщина должна быть пассивным объектом влияния мужчины. Её путь – это путь обретения субъектности. Хиггинс же олицетворяет патриархальные установки, видя в Элизе лишь материал для своего лингвистического и социального эксперимента. Разрешение данного конфликта является наиболее прогрессивным в пьесе: Элиза не просто протестует, а совершает осознанный выбор в пользу самостоятельности. Она отказывается от роли украшения или приложения к мужчине, заявляя о своём намерении жить собственным умом и трудом (например, открывая цветочный магазин или становясь преподавательницей фонетики). Это указывает на феминистский подтекст пьесы и критику Шоу ограниченности традиционных гендерных моделей.

Конфликты в «Пигмалионе» образуют триединую, взаимосвязанную структуру, где социальный конфликт служит фоном и катализатором для развития личного и гендерного противостояний. Специфика заключается в том, что Шоу исследует не столько внешние столкновения (хотя они присутствуют), сколько внутренние, психологические и экзистенциальные последствия этих столкновений для личности. Ни один из конфликтов не получает упрощённого «счастливого» разрешения, что соответствует критическому реализму автора и его стремлению показать глубину социальных проблем. Язык выступает не только как инструмент сюжета, но и как главный проводник конфликта, демонстрируя, как через речь конструируются и оспариваются классовая принадлежность, личная

идентичность и гендерные роли. В конечном счёте, пьеса через систему конфликтов ставит вечные вопросы о свободе, идентичности и ценности человеческой личности вне зависимости от её происхождения и пола.

2.4. Трансформация мифа о Галатее в драме Б. Шоу

Социально-философский подтекст трансформации мифа у Шоу затрагивает ряд актуальных проблем начала XX века:

1. Проблема социальной мобильности занимает центральное место в пьесе. Шоу ставит вопрос о том, может ли человек «сменить» класс через образование и воспитание. Элиза, изначально принадлежащая к низшим слоям общества, благодаря обучению овладевает навыками, позволяющими ей войти в высшее общество. Однако Шоу подчёркивает, что внешние изменения не гарантируют внутреннего принятия: даже став «леди», Элиза остаётся чужой в этом мире. Как отмечает Н. Надеждин, «Шоу показывает, что социальное положение определяется не только манерами и речью, но и глубинными культурными кодами, которые невозможно освоить за несколько месяцев» [10, с. 66].

2. Этика научного эксперимента – ещё один важный аспект пьесы. Хиггинс относится к Элизе как к объекту исследования, не задумываясь о её чувствах и потребностях. Его эксперимент ставит вопрос о границах научного вмешательства в человеческую жизнь. Шоу критикует подход, при котором человек рассматривается как материал для манипуляций. По мнению А. Г. Образцовой, «Шоу предупреждает об опасности дегуманизации науки, когда исследователь теряет связь с этическими нормами» [11, с. 52].

3. Феминистский аспект пьесы проявляется в том, что Элиза бросает вызов патриархальным нормам. Она отказывается быть «идеальной леди» в угоду Хиггинсу и выбирает самостоятельность. Этот выбор отражает зарождающееся феминистское движение начала XX века, которое боролось за право женщин на самоопределение. Как подчёркивает Ю. Завадский,

«Элиза – символ новой женщины, которая не желает быть пассивным объектом мужской воли» [7, с. 32].

Художественные приёмы, используемые Шоу для подчёркивания трансформации мифа, заслуживают особого внимания. Ирония и пародия пронизывают всю пьесу: название отсылает к античному мифу, но сюжет развивается вопреки ожиданиям зрителя. Речевая характеристика Элизы служит основным инструментом демонстрации её эволюции. Смена акцента и стиля речи отражает внутренние изменения героини. Символика одежды также играет важную роль: смена нарядов Элизы – визуальная метафора социального «перевоплощения». Контраст между героями – Хиггинсом (рациональность), Пикерингом (гуманизм) и Элизой (эмоциональная зрелость) – подчёркивает сложность проблемы.

Шоу также использует элементы комедии для усиления социального посыла. Комические ситуации, в которые попадают герои, обнажают абсурдность классовых предрассудков. Например, сцена на приёме у миссис Хиггинс, где Элиза почти выдаёт себя, демонстрирует хрупкость границ между классами. Как отмечает Э. Хьюз, «комедия у Шоу – это не просто развлечение, а инструмент социальной критики» [26, с. 135].

Важным аспектом трансформации мифа является изменение роли «божественного вмешательства». В античном варианте оживление статуи происходит по воле Венеры. У Шоу эту функцию выполняет наука – фонетика и педагогика. Однако Шоу иронизирует над верой в безграничные возможности науки: Хиггинс не может контролировать результат своего эксперимента, а Элиза выходит из-под его контроля. Это подчёркивает ограниченность научного подхода к человеческим проблемам.

Язык пьесы также служит средством трансформации мифа. Шоу мастерски использует диалекты и акценты для создания социальных характеристик. Кокни Элизы в начале пьесы резко контрастирует с её безупречным английским в финале. Этот языковой переход не только демонстрирует её обучение, но и символизирует обретение нового голоса.

Как замечает Н. Надеждин, «язык у Шоу – это не просто средство коммуникации, а инструмент власти и самоидентификации» [10, с. 105].

В начале пьесы речь Элизы Дулиттл – это яркий образец лондонского кокни, диалекта низших социальных слоёв. Её фразы изобилуют грубоватыми выражениями, неправильными грамматическими конструкциями и характерным акцентом. Например, в первой сцене она выкрикивает: «Garn! Oh do buy a flower off me» [27, с. 255]. Эта речь сразу маркирует её как представительницу низшего класса, подчёркивая социальную пропасть между ней и профессором Хиггинсом. В контексте античного мифа Галатея изначально идеальна – она воплощение красоты и совершенства. Элиза же, напротив, предстаёт перед зрителем как полная противоположность идеалу, что сразу задаёт иную тональность всей истории.

Процесс обучения Элизы фонетике и манерам речи становится центральным элементом пьесы и прямым аналогом «оживления» статуи в античном мифе. Однако если в мифе преобразование происходит мгновенно и чудесным образом, у Шоу это длительный, кропотливый процесс, требующий огромных усилий как от учителя, так и от ученицы. Речевые упражнения, которые Хиггинс заставляет выполнять Элизу («The rain in Spain stays mainly in the plain»), – не просто педагогические приёмы, но символическое «пробуждение» её личности [27, с. 242].

Особенно показательна сцена на приёме у миссис Хиггинс, где Элиза впервые демонстрирует результаты своего обучения. Её речь теперь безупречна, она говорит, как настоящая леди, что позволяет ей обмануть высшее общество. Однако в порыве эмоций она невольно вставляет фразу на своём прежнем диалекте, что почти выдаёт её. Этот момент подчёркивает хрупкость социальных границ: внешнее преобразование не означает полного принятия в новый класс. А. Образцова отмечает: «Шоу показывает, что язык может открыть двери в высшее общество, но не гарантирует там прочного положения» [11, с. 44].

Контраст между речью Элизы в начале и конце пьесы отражает не только её социальное преобразование, но и внутреннюю эволюцию. В финале, когда она бросает вызов Хиггинсу, её речь уже не просто «правильная» – она наполнена силой и уверенностью. Её знаменитая фраза «I'm a respectable girl: so help me, I won't go back to my father, to the worst man in London» демонстрирует, что она научилась не только говорить как леди, но и отстаивать свои права [27, с. 257]. Это принципиально отличается от античного мифа, где Галатея после оживления не проявляет собственной воли, а становится послушной спутницей Пигмалиона.

Речь Хиггинса также играет важную роль в трансформации мифа. Он говорит резко, категорично, часто грубовато, что подчёркивает его отношение к Элизе как к объекту эксперимента. Его фразы типа «She's to win my bet» показывают, что он воспринимает её не как личность, а как средство достижения цели [27, с. 234]. В этом – радикальное отличие от античного Пигмалиона, который полюбил своё творение до его оживления. Как замечает А. Г. Образцова, «Хиггинс не способен на подлинное чувство: его интерес к Элизе носит чисто научный характер» [11, с. 67].

Полковник Пикеринг, напротив, говорит вежливо и уважительно, что отражается и на его отношении к Элизе. Его обращение «Miss Doolittle» с самого начала подчёркивает признание её человеческого достоинства [27, с. 224]. Этот контраст в речи двух мужчин подчёркивает два разных подхода к «воспитанию» Элизы: научный (Хиггинс) и гуманистический (Пикеринг). Н. Надеждин отмечает: «Именно вежливость Пикеринга помогает Элизе сохранить самоуважение в процессе обучения, что в конечном итоге делает возможным её бунт против Хиггинса» [10, с. 42].

Важен и язык авторских ремарок, которые Шоу тщательно продумывает. Они не просто описывают действия, но дают дополнительные ключи к пониманию характеров. Например, ремарка о том, что Элиза «looks at him, considering this» перед тем, как принять предложение об обучении,

показывает её как мыслящего, самостоятельного человека [27, с. 225]. Это ещё раз подчёркивает отличие Элизы от пассивной Галатеи.

Наконец, язык финала пьесы окончательно разрушает античный миф. Вместо счастливого брака между творцом и творением – открытый конфликт и уход Элизы. Её последняя реплика «I can't go back to my old life, and I won't be a slave to you» – это не только отказ от роли «статуи», но и утверждение своей независимости [27, с. 245]. Как заключает А. Г. Образцова, «язык Элизы в финале – это язык свободной женщины, которая больше не нуждается в „оживляющей“ руке творца» [11, с. 67].

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ 10 КЛАССОВ

Класс: 10

Место урока (по тематическому планированию ФРП): Внеурочное занятие

Тема урока: «Преображение человека» в пьесе Б. Шоу «Пигмалион»

Тип урока: Урок «открытия» нового знания

Планируемые результаты (по ФРП):

1. Личностные:

Совершенствование языковой и читательской культуры как средства взаимодействия между людьми и познания мира с опорой на изученные и самостоятельно прочитанные литературные произведения.

2. Метапредметные:

– Владеть навыками учебно-исследовательской и проектной деятельности на основе литературного материала, навыками разрешения проблем с опорой на художественные произведения;

– Самостоятельно формулировать обобщения и выводы по результатам проведённого наблюдения, исследования;

– Использовать смысловое чтение для извлечения, обобщения и систематизации информации из одного или нескольких источников с учётом поставленных целей;

– Составлять план действий, вносить необходимые коррективы в ходе его реализации.

3. Предметные:

– Способность выявлять в произведениях художественной литературы образы, темы, идеи, проблемы и выражать своё отношение к ним в развёрнутых аргументированных устных и письменных высказываниях, участвовать в дискуссии на литературные темы;

- Создавать устные монологические высказывания объёмом не менее 5 предложений на основе жизненных наблюдений, чтения научно-учебной, художественной и научно-популярной литературы;
- Осуществлять выбор языковых средств для создания высказывания в соответствии с целью, темой и коммуникативным замыслом;
- Осознание взаимосвязи между языковым, литературным, интеллектуальным, духовно-нравственным развитием личности.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТКА УРОКА

1. Организационный момент

– Здравствуйте, ребята! Проверьте, чтобы у вас на партах были тетради и раздаточный материал. Пожалуйста, садитесь.

2. Актуализация опорных знаний. Сообщение о жизненном пути Б. Шоу.

Сегодня наш урок посвящается творчеству Джорджа Бернарда Шоу (1856-1950) – английскому писателю, ирландцу по происхождению, драматургу, прозаику, эссеисту, который прожил сравнительно долгую жизнь и много сделал для мировой литературы и для искусства.

– Начнём с визитной карточки Б. Шоу (Краткий обзор биографии).

1. Бернард Шоу родился 26 июля 1856 года в Дублине в бедной семье. Большое влияние на формирование личности Шоу оказала мать, обладавшая прекрасным голосом и артистизмом. Она с детских лет пробудила в нем тягу к искусству во всех его проявлениях – в живописи, в литературе, в театре и музыке. Но сильнее всего была все-таки страсть к литературе, и это повлияло на его дальнейшую судьбу. В 1876 году, оставив благополучную службу в Ирландии, Шоу навсегда покинул родные места. Двадцатилетним юношей, он переезжает в Лондон, где уже несколько лет жила его мать, уехавшая в британскую столицу вслед за своим музыкальным наставником. Она жила уроками пения. В Лондоне Б. Шоу написал 5 романов. Он вел жизнь, полную самоотверженности, трудился, как одержимый, отказывал себе во всем, но 60 издательств отклонили его рукописи. 5 его романов так и не были нигде напечатаны.

2. После неудачного дебюта в писательстве он начал упражняться в ораторском искусстве. Впервые устное публичное слово Шоу выдал из себя на собрании так называемого «Общества пытливых».

Обратите внимания на афоризмы Б. Шоу. Давайте их прочитаем. Проанализируйте первый. Как вы считаете, почему Шоу имел репутацию ниспровергателя мнимых очевидностей, покушающегося на фундаментально важные понятия общепринятой морали? (Ответы детей)

Афоризмы:

– Не обращай с другими так, как ты хотел бы, чтобы они обращались с тобой. Ваши вкусы могут не совпадать.

– Свобода означает ответственность. Вот почему большинство боится её.

– Деятельность есть единственная дорога к знаниям.

– Добродетель не в том, что ты воздерживаешься от порока, а в том, что не желаешь его.

– Проблемы бедных – в бедности. Проблемы богатых – в бесполезности.

3. С 1885-го по 1898-й год Шоу занимался критикой: сначала в рядах художников, потом – в стане музыкантов, наконец – в театральных кругах.

Критическая деятельность Шоу положила конец нищете и безымянным творческим мукам («Именно на этом клоунском поприще я впервые завоевал известность», – признавался сам Б. Шоу): сначала он приобрел великолепную шерстяную тройку шоколадного цвета, а затем – славу первого юмориста в Лондоне и изобретателя самых невероятных парадоксов.

С 1892 года он пишет пьесы (всего у него известно 47 пьес). Некоторые из них шли с успехом, но самый оглушительный ждал пьесу

«Пигмалион», которая появилась на сцене театра в 1914 году. А мировая слава приходит к Бернарду Шоу ещё раньше, после того, когда на сцене королевского театра за три сезона (1904-1907) прошли некоторые из наиболее значительных его пьес, в том числе «Человек и сверхчеловек» (1905), «Майор Барбара» (1905), «Цезарь и Клеопатра» (1907).

4. Главным отличительным свойством драматургии является ирония Шоу, у которого сатирический пафос сочетается со скепсисом, ставящим под сомнение разумность социального устройства и реальность прогресса,

«Все пьесы Шоу отвечают важнейшему требованию: они должны «изображать природу человека как поддающуюся изменению и не зависящую от классовой принадлежности». В основе художественного метода Бернарда Шоу – парадокс как средство ниспровержения догматизма и предвзятости. Для драматурга борьба за новое общество была неразрывно связана с борьбой за новую драму, которая могла бы поставить перед читателями острые вопросы современности, могла бы сорвать все маски и покровы жизни общества.

5. Шоу упрекали в «недостаточной серьезности». А он просто имел свой независимый взгляд на мир. Его мало трогало мнение окружающих, видевших в нем бездельника, эгоиста, бессердечного негодяя, бесстыдно эксплуатирующего свою мать, вместо того, чтобы стать её опорой. Шоу не собирался жить чужой моралью, он не собирался возлагать свою молодость на алтарь сомнительного благополучия и со всем, что о нём говорили, соглашался. «Я писал свои пять страниц в день и на горбу матери выезжал в люди – а не в рабы», – так Б. Шоу комментировал свой образ жизни.

– В 1925 году Шоу дали Нобелевскую премию. На нобелевской медали выбито: «Содействует облагораживанию жизни открытиями в области искусства».

Творчество Б. Шоу – это пропаганда свободного и всемогущего индивидуума, который свободен от мещанской ограниченности, борющийся против лицемерия и ханжества.

– Жизнь Бернарда Шоу была полна борьбы и труда. Борьбы за право жить, писать то, что он хотел. Наверное, юмор, которым он обладал, поддерживал его силы, и он прожил долгую жизнь.

– Сколько лет Б. Шоу? Кто внимательно слушал и назовёт год рождения Б. Шоу. (Родился в 1856, умер Б. Шоу в 1950 году. Прожил 94 года, поэтому он был свидетелем многих исторических событий)

3. Первоначальное восприятие пьесы «Пигмалион»

– Дома вы прочитали пьесу. Какое впечатление произвела она на вас, какие чувства вызвала? Испытывали вы радость при чтении пьесы или другое чувство, например, грусть, возмущение? (Ответы учащихся)

– Давайте вспомним, особенности драматического произведения, что отличает этот род литературы от эпоса и лирики?

1) Объективное изображение жизни через события, поступки, столкновения героев, т.е. через явления, составляющие внешний мир.

2) Живое, разворачивающееся в настоящем времени, действие, показанное через конфликт и в форме диалога.

3) Специфические литературные признаки: особенности выбора и построения сюжета, своеобразие обрисовки характеров, композиционное членение.

– Как вы думаете, какие проблемы поднимает Б. Шоу в своей пьесе?

1. Радикальную перестройку характера – главная тема.

2. Главной проблемой, которую Шоу искусно решает в «Пигмалионе», стал вопрос: «является ли человек изменяемым существом».

3. Второй важный вопрос пьесы – насколько речь влияет на человеческую жизнь. Что дает человеку правильное произношение? Достаточно ли научиться правильно говорить, чтобы изменить социальное положение?

Бернард Шоу уделял много внимания проблемам языка. Шоу хотел привлечь внимание английской публики к вопросам фонетики. Он ратовал за создание нового алфавита, который в большей степени соответствовал бы звукам английского языка, чем ныне существующий, и который облегчил бы задачу изучения этого языка детям и иностранцам.

Т. е. в «Пигмалионе» Шоу соединил две одинаково волнующие его темы: проблему социального неравенства и проблему классического английского языка.

– Прочитаем и запишем тему урока:

«Преображение человека» – по пьесе Б. Шоу «Пигмалион»

– Ключевое слово в теме? Как вы его понимаете? (преображение – изменение в лучшую сторону)

– А кто такой Пигмалион? Какой миф связан с его фигурой? (Соответственно античному мифу Пигмалион был великим скульптором на Кипре много столетий тому назад, он ненавидел женщин в браке. Как-то он из слоновой кости вырезал статую девушки невиданной красоты. Как живая, стояла эта статуя в мастерской Пигмалиона. Казалось, что она дышит и вот-вот начнёт двигаться. Пигмалион влюбился в прекрасную скульптуру и начал молить богиню любви Афродиту оживить Галатею. Убедившись в искренности любви Пигмалиона, Афродита оживила скульптуру. Галатея становится реальной прекрасной женщиной. Пигмалион женится на ней, у них рождаются дети.)

– Верно, сюжет пьесы «Пигмалион» – это ироничная, а временами и пародийная стилизация древнегреческого мифа о Пигмалионе и Галатее. Шоу далёк от мысли отобразить образы и ситуацию античного мира, наоборот, они парадоксально изменены в его пьесе. Какой персонаж имеет прототипом Пигмалиона? Галатею? Какие аналогии вы нашли между этими героями? (В роли Галатее – необразованная девушка Элиза Дулиттл, которая торгует цветами, а роль скульптора играет профессор фонетики Генри Хиггинс.)

– Проверим, правы ли вы, проанализировав пьесу.

– Целью нашего урока будет следующее: дать ответы на проблемные вопросы:

В чём состоит мотив пробуждения личности? В чём разница между «уличной девушкой», дочерью мусорщика и аристократкой?

Запись плана урока.

1. Мифологическая основа пьесы, её жанр, композиция.
2. Главная фабула.
3. Настоящая леди из «пучка моркови».

4. «Он так и остался холодным обломком возле горячего сердца девушки».

5. «Каждая моя новая пьеса – это послание к человечеству».

4. Освоение нового материала

– Сам Б. Шоу определил жанр пьесы как «роман в пяти действиях». Он считал, что современная его пьеса может быть только трагикомедией, которая поставит читателя, зрителя перед проблемой.

– Шоу изменяет обычную композиционную структуру: завязка, развитие действия, развязка.

– Определим, что в пьесе является экспозицией? Завязкой?...

(– экспозиция: неожиданная встреча при случайных обстоятельствах двух героев;

– завязка: пари Пикеринга относительно «сотворения герцогини из цветочницы»;

– развязка: «герцогиня» бунтует против профессора. Но развязка эта как бы новая завязка, начало дискуссии.)

Автор создает ситуацию, предлагает конфликт идей, оставляет открытый финал.

– Почему в первом действии профессор Хиггинс назван «Человек с записной книжкой», а полковник Пикеринг – «Джентльмен». (Джентльмен – в Англии вполне корректный человек, усвоивший манеры поведения высших слоёв буржуазного общества).

Профессор Хиггинс вёл себя некорректно, записывая что – то в свою записную книжку и делая проходом, прятаясь от дождя под портиком церкви, замечания по поводу произношения слов, поэтому вызвал всеобщее возмущение. Его принимают за шарлатана, кто – то – за актёра, и даже за сумасшедшего, сбежавшего из психушки. И только из дальнейшего разговора двух джентльменов мы узнаем, что перед нами профессор фонетики, который зарабатывает на жизнь обучением выскочек из «низов», старающихся скрыть свое природное произношение. Но педагогическая деятельность для него

только средство для занятий наукой. Как личное оскорбление, воспринимает он «уродливые и жалкие звуки», которые издает цветочница, и в запале восклицает, что такая «женщина... вообще не имеет права жить!»

– Как вы понимаете эту реплику Хиггинса? (герой верил в преобразующую силу английского языка, ведь только человеческое существо наделено «душой и божественным даром членораздельной речи». Он сожалеет, что язык Шекспира, Библии искажается и перестает быть средством выражения мыслей и чувств современного человека.)

– Какой мы видим цветочницу в начале пьесы? («неотразимо вульгарной и вопиюще грязной» особой)

– Почему цветочница решила брать уроки у профессора Хиггинса по фонетике? (она слышит диалог двух джентльменов, в котором раскрывается смысл фонетики, найдём в конце 1 действия и зачитаем реплику Хиггинса (человек с записной книжкой), которая подтолкнула бедную цветочницу учиться красивой речи)

– Как вы думаете, какие слова из этой реплики Хиггинса подействовали на Элизу? («Обречена до конца своих дней оставаться на дне общества»)

– Какая проблема возникает? (проблема социального неравенства).

– Когда происходит завязка действия? (2 действие, приход Элизы в дом профессора)

5. Чтение по ролям

– Прочитаем по ролям полилог в сцене прихода Элизы в дом Хиггинса.

– Какие черты своей личности обнаруживает здесь героиня? (У девушки начисто отсутствует то, что называют хорошими манерами, она вульгарна, грубовата в выражениях, абсолютно неспособна контролировать свои чувства, ей не кажется зазорным пускать пыль в глаза, отвечать резкостью на резкость...)

– Что значит для Элизы фраза, которую она все время повторяет: «Я девушка порядочная»? (она чиста и целомудренна (придерживается строгой нравственности), у нее присутствует здравый смысл и чувство собственного

достоинства, порядочный – честный, приличный, соответствующий принятым правилам поведения. Элиза от рождения не знает, как вести себя в обществе леди и джентльменов. Её этому не научили, по её меркам она ведёт себя прилично.)

– Вспомним, кто её родители. (отец – мусорщик, отличается цинизмом, не брезгует вымогательством. Дочерью он шантажирует Хиггинса)

– Какое впечатление произвёл на вас Хиггинс? (личные качества, манера поведения и превратные педагогические установки Генри Хиггинсна очень нам симпатичны. Его характер построен на парадоксе. С одной стороны, он «крепкий, здоровый мужчина лет сорока», но с другой – «он очень похож на неугомонного ребенка, шумно и стремительно реагирующего на все, что привлекает его внимание, и, как ребенок, нуждается в постоянном присмотре, чтобы нечаянно не натворить беды». С одной стороны, Хиггинс пытается научить Элизу манере говорить и вести себя как светская дама, но сам он, с другой стороны, бесцеремонен, не сдержан и настолько далек от светских манер поведения, что даже его мать запрещает Хиггинсу навещать ее в приемные дни, чтобы он не отпугивал всех ее знакомых).

– Прочтём описание комнаты профессора Хиггинса. О каких особенностях хозяина она говорит? (1 ремарка 2 действие. Социально и в бытовом плане совершенно неадаптированный человек).

– Какой смысл вкладывает миссис Хиггинс в слова, обращенные к профессору и Пикерингу: «Дети вы, дети! Завели себе живую куклу и играете с ней»?

– Зачитайте реплики Хиггинса, которые передают его отношение к процессу обучения Элизы. Как они выражают чувства Хиггинса? (Хиггинс воспринимает девушку, из которой он творит «герцогиню», как неодушевленное существо, как будто перед ним «не женщина, а кусок дерева». Хиггинс одержим своим экспериментом не только, чтобы показать свое профессиональное мастерство, но и потому, что ему интересно творить, «взять человека и, научив его говорить иначе, чем он говорил до сих пор, сделать из

него совершенно другое, новое существо». Судьба Элизы пугает даже экономку Хиггинса, миссис Пирс, сказавшей ему еще до начала эксперимента: «нельзя вот так просто подобрать девушку так, как подбирают камешек на морском побережье». На что получила ответ: «Я иду своим путем и делаю свое дело, и при этом мне в высокой степени наплевать на то, что может произойти с любым из нас»)

– А можно ли приравнять слово сделать и понятие «воспитать»? Возьмём словарь.

Воспитать – это...

1. Вырастить, дав образование, обучив правилам поведения
2. из кого. Создать, образовать.
3. в ком Привить, внушить что – н. кому –н.

– Можно ли сказать, что в доме Хиггинса произошло воспитание Элизы? (Нет).

– Почему вы так считаете? (Хиггинс одержим своим экспериментом. Личность девушки с ее чувствами, потребностями, мотивами поведения для Хиггинса просто не существует. Он груб, третирует Элизу с высокомерным равнодушием. Он безрассудно относится к дальнейшей судьбе девушки. Отношение Хиггинса к Элизе, как мертвому «камешку», слоновой кости, и как «гнилой капустной кочерыжке», как ее любит называть в порывах гнева профессор, вызывает конфликт его с Элизой. Ведь Элиза – девушка с достоинством, которая отстаивает всеми доступными средствами, она даже на жизненном дне избегает пороков и дурных обычаев, присущих среде, в которой она выросла.)

– В чём вы видите источник внутреннего и внешнего преображения Элизы?

1. Незаурядные способности Элизы и ее трезвый взгляд на жизнь помогают ей не только научиться всему тому, чему ее учат в доме Хиггинса, но и по-настоящему измениться.

2. И еще обычная вежливость и джентльменство Пикеринга дали Элизе возможность почувствовать себя леди – это поняла и высказала Элиза.

– Найдём и зачитаем её слова об этом: «Именно от вас я научилась хорошим манерам, а ведь это и отличает леди от уличной девчонки... Мне трудно было этому научиться, постоянно находясь в обществе профессора Хиггинса. Я ведь с детства привыкла себя держать в точности, как держит себя он; шуметь, кричать, ругаться за каждым словом... В ту минуту, когда вы назвали меня мисс Дулиттл... Это впервые пробудило во мне уважение к себе... Помимо тех вещей, которым всякий может научиться – умение хорошо одеваться, и правильно говорить, и все такое, – леди отличается от цветочницы не тем, как она себя держит, а тем, как с ней себя держат»

– Элиза из цветочницы становится леди благодаря тому, что одновременно с ее поведением изменилось также и обращение с ней, которое она почувствовала в окружающем ее мире.

– Таким образом, Элиза считает Пикеринга тем человеком, благодаря которому произошла ее метаморфоза. То есть Пигмалионом. И ирония жизни в том, что Пикеринг, как участник пари, не был формально заинтересован в успехе Хиггинса, хотя, как человек, он об этом совершенно не думал. Экспериментальные и педагогические усилия Генри Хиггинса тут ни при чём – это понимает и Элиза.

И сейчас мы можем сравнить миф о Пигмалионе и пьесу Шоу «Пигмалион».

– Перескажем содержание мифа. (Пигмалион был сказочным царем Кипра, влюбившимся в им самим же созданную статую девушки, на которой впоследствии женился после оживления ее Афродитой по его настоятельной просьбе.)

– Почему английский драматург назвал свою пьесу «Пигмалион», а не «Галатее»? (Имя Пигмалион должно напоминать о том, что Элиза Дулиттл была создана как Галатее Пигмалионом. (в названии пьесы скрыта интрига)

–В чём, по-вашему, принципиальное отличие мифа и пьесы Шоу?

(В мифе Пигмалион активно действующее лицо, он творец, и в этой роли он свободен. То, что он создаст из кости, зависит только от его творческой воли. Галатея – его создание, абсолютно пассивна. Впрочем, это вполне естественно для статуи. Но и ожив, она остается столь же податливой своему создателю, столь же покорной. Пигмалион не только создал образ, вырезав из кости фигуру девушки, но и своим отношением к ней, своей любовью предрешил оживление статуи. Любовь Пигмалиона не внушена ему красотой Галатеи, как бывает, когда мужчина, очарованный красотой женщины, влюбляется в нее почти сразу. Галатеи ведь не существовало до тех пор, пока ее не сотворил скульптор. Значит и ее красота – результат мастерства, искусства Пигмалиона. Галатея стала лишь воплощением того образа, того идеала красоты, который уже жил в душе творца, в который Пигмалион уже был влюблен еще до того, как воплотил свой идеал в художественной форме, в материале.

В сюжете пьесы Бернарда Шоу ситуация принципиально иная. Хиггинс относился к Элизе совсем не так, как Пигмалион к своей статуе. По первому впечатлению может показаться, что роль Пигмалиона отведена у Шоу Генри Хиггинсу, талантливому ученому–лингвисту, а роль Галатеи уготована Элизе Дулиттл, уличной цветочнице. Элиза имеет успех на посольском приеме и тем выигрывает Хиггинсу пари, подтвердив его научную репутацию. Метаморфоза произошла, но благодаря природным способностям девушки и Пикерингу.)

Таким образом, из вышесказанного вытекает такая схема структуры пьесы с точки зрения мифологического подтекста:

(Чертим вместе на доске и в тетрадах)

ХИГГИНС —————> учит говорить —————
 > ЭЛИЗА
 творец <————— учит считаться с собой <————— объект и
 творец

ПИКЕРИНГ_творец с точки зрения Элизы и психологической реальности. _____/

– Итак, мы подошли к кульминации действия пьесы. Какая сцена является кульминационной? (фрагмент из спектакля «Моя прекрасная леди».)

– Итак, пари профессором Хиггинс выиграно. Испытывает ли Элиза чувство благодарности к Хиггинсу?

– Прочитаем сцену из 4 действия со слов Хиггинса «Спокойной ночи...»

– Как понимать слова Элизы, её ярость?

Помните мы с вами говорили, что все качества Элизы, которые она раскрывает как леди, можно уже обнаружить в цветочнице как естественные способности или что качества цветочницы можно затем снова обнаружить в леди. Элиза не хочет больше на дно общества, здесь проявляется её независимый характер. Поэтому она решает уйти от Хиггинса.

–Какова же развязка действия? (пересказ 5 действия и послесловия – коротко, 4–5 предложений)

(Элиза отказывается стать одним из «трех холостяков» и покидает профессора Хиггинса, оставляя и читателя наедине со своими собственными мечтами и планами о будущем героини. Для Шоу же конец пьесы становится только началом раздумий о месте человека в современном мире, о достойном его призвании поприще.)

– Когда вы читали пьесу, предполагали такой финал или ожидали иного?

– Интересно, что после завершения опыта Хиггинс меняет свое отношение к Элизе, особенно после их ссоры и ухода Элизы из дома Хиггинса. Когда Элиза запустила в Хиггинса туфлями, она, по его мнению, гораздо больше выиграла в его глазах. Теперь он начинает вспоминать о чувствах, которых прежде не признавал у Элизы, говорить о ее душе... Он просит Элизу вернуться, потому что, хотя у него есть ее фотографии и записи ее голоса, в граммофоне он не услышит ее души. В этом, с одной стороны, желание не выпустить из рук то, во что он «вложил частицу самого себя», с другой стороны, Хиггинс признает: «Мне вас будет не доставать, Элиза. Ваши

представления о вещах меня все–таки кое–чему научили». Такое двойственное чувство Хиггинса понятно: в нем борется творец, создавший из «гнилой капустной кочерыжки», из «чумазой замарашки» свой «шедевр», и мужчина–ребенок, нуждающийся в заботе, опеке, ведь именно Элиза и взяла на себя эту обязанность – находить его галстуки, помнить, какие у него назначены встречи, и т. п. Но такое противоречие в душе Хиггинса делает невозможным его брак с Элизой, которая никогда не примирится с превосходством творца – Хиггинса. Элиза «подносить туфли» больше не согласна. Она высоко ценит независимость, и полученные знания лишь усиливают эту независимость.

Элиза знает, что она будет делать: «Я выйду замуж за Фредди – вот что я сделаю».

– Что вы можете сказать о Фредди? (Ее сильной натуре ближе не такой парадоксальный профессор, а «слабенький и бедный мальчик» Фредди, ведь она нужна ему. «Наверно, я с ним буду счастливее, – считает Элиза, – чем с теми, кто лучше меня (намек на Хиггинса) и кому я не нужна». Элиза готова сама быть творцом по отношению к Фредди: «Может быть, я из него сумею что-нибудь сделать». Разве может такое позволить ее «творец» Генри Хиггинс по отношению к себе?)

Таким образом, Шоу отказался от «рецептурного» традиционного финала с браком учителя и ученицы. Психологически это было невозможно, тем более между такими характерами – Хиггинсом и Элизой – какими их обрисовал Бернارد Шоу.

– Эффект обманутого ожидания и парадокс проявляют себя и в подзаголовке пьесы: «роман–фантазия (англ. romance) в пяти действиях».

– Бернارد Шоу в остроумных и комических ситуациях, в искрометных диалогах и дискуссии, ломая мелодраматические и ложно сентиментальные иллюзии, проводит свои идеи, подчиняет пьесу своей философской и эстетической концепции, соединяя ее с вечными, общечеловеческими проблемами, ценностями, что воедино и составляет секрет Шоу–драматурга,

его новаторское мастерство. Что и делает целый ряд пьес, а особенно «Пигмалион», востребованными всегда.

6. Подведение итога урока, рефлексия

– Подведём итоги уроков и попробуем ответить на проблемные вопросы, поставленные в самом начале. В чём состоит мотив пробуждения личности? Так в чём разница между «уличной девушкой», дочерью мусорщика и аристократкой?

– Что нового вы узнали о Б. Шоу и его пьесе?

7. Домашнее задание

Запишите домашнее задание:

Написать сочинение–миниатюру

– Каким мне хотелось бы видеть будущее Элизы Дулиттл (по пьесе Б. Шоу «Пигмалион»)

Или (на выбор):

– К кому обращена пьеса Б. Шоу?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование было посвящено изучению пьесы Б. Шоу «Пигмалион». Драма Бернарда Шоу «Пигмалион» была написана в 1912–1913 годах и стала одной из самых популярных пьес автора. В основе произведения лежит древнегреческий миф о скульпторе Пигмалионе, который влюбился в созданную им статую Галатеи. Шоу переосмысливает этот сюжет и переносит его в обстановку современного Лондона.

Актуальность данного исследования обусловлена повышенным интересом современной филологии к изучению мотивов и сюжетов, ставших сквозными в мировой литературе разных периодов. Кроме того, Бернард Шоу, который интерпретировал историю Пигмалиона и Галатеи, является общепринято признанным автором, чьи книги переводятся на многие языки и печатаются многотысячными тиражами. Все это доказывает актуальность темы данного исследования.

В результате проведённого исследования были сделаны следующие выводы:

1. Бернард Шоу является одним из основоположников «новой драмы», которая возникла в конце XIX века. Главная особенность «новой драмы» заключается в том, что она обращается к современной жизни и обсуждает проблемы, характеры и поступки, важные для зрителей. Шоу стремился следовать примеру норвежского драматурга Хенрика Ибсена и создавать пьесы, которые пробуждают зрителя от «эмоционального сна», заставляют сопереживать и учат думать. Шоу высоко ценил творчество Ибсена и во многом следовал его примеру, используя сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов и наполняя пьесы острыми дискуссиями.

Однако Шоу не просто ставил вопросы, но и пытался на них ответить, выступая с позиций исторического оптимизма и веры в бесконечные возможности человечества на пути к совершенствованию. В своём творчестве Шоу также высоко ценил комедию и считал её самым утончённым видом

искусства, способным воспитывать в зрителе разумное и трезвое отношение к окружающему миру.

2. Комедия Б. Шоу «Пигмалион» напоминает читателю о древнем мифе, согласно которому скульптор Пигмалион, изваявший статую Галатеи, влюбился в нее, и тогда богиня любви Афродита, внявшая мольбам отчаявшегося художника, оживила ее. Шоу дает свой, современный, вариант древнего мифа. Толкование концовки «Пигмалиона» очевидно. Оно не антропологического, как предшествующие тезисы, а этического и эстетического порядка: желательным является не превращение жителей трущоб в леди и джентльменов, подобно превращению Дулиттл, а превращение их в леди и джентльменов нового типа, чувство собственного достоинства которых базируется на их собственном труде. Элиза в стремлении к труду и независимости является воплощением нового идеала леди, который, в сущности, ничего общего не имеет со старым идеалом леди аристократического общества.

3. Шоу, будучи убежденным социалистом, через систему образов в пьесе «Пигмалион» выражает свою критику социального неравенства и призывает к освобождению общества от несправедливости. Автор подчеркивает, что для утверждения справедливости необходимо победить невежество и нищету, что подтверждается трансформацией Элизы.

4. Специфика конфликта в драме Бернарда Шоу «Пигмалион» составляет сложную сетку взаимосвязей между социальными, личными и гендерными аспектами. Пьеса, обращаясь к проблемам классовых различий и женской идентичности, предоставляет зрителю возможность глубже осмыслить природу человеческих отношений в условиях социальных изменений. Шоу не только анализирует влияние языка и класса, но и ставит перед обществом важные вопросы о свободе выбора и самоидентификации.

5. В пьесе «Пигмалион» мифологизм выступает не просто как сюжетный каркас, заимствованный из античного мифа о Пигмалione и Галатее, а как художественный инструмент переосмысления современных социальных

проблем. Шоу иронично трансформирует древний сюжет: вместо божественного вмешательства и романтической любви ключевую роль играют наука (фонетика), социальный эксперимент и личностное становление героини. Через мифологическую призму драматург раскрывает темы классового неравенства, роли языка как барьера между слоями общества и нравственной ответственности «творца» за судьбу «создания». Таким образом, мифологизм в «Пигмалионе» служит средством соединения вечных архетипов с острой социальной сатирой и философской рефлексией, характерной для эстетики «новой драмы».

Практическое значение настоящего исследования заключается в том, что рассмотренный художественный материал, а также полученные в ходе работы наблюдения и выводы, могут быть использованы при создании специальных научных исследований по истории мировой литературы XVIII–XIX веков и современной литературы. В ходе научного исследования была разработана технологическая карта внеурочного занятия для изучения пьесы Б. Шоу «Пигмалион». Данная методическая разработка может быть применена при подготовке уроков для учащихся старших классов общеобразовательных школ по литературе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аникст А. А. Бернард Шоу о драме и театре : учеб. пособие / А. А. Аникст. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1963. – 640 с.
2. Балашов П. С. Художественный мир Бернара Шоу : учеб. пособие / П. С. Балашов ; МГУКИ. – Москва : Художественная литература, 1982. – 326 с. – ISBN 987-5-9772-0162-9.
- 3 Барт Р. Мифологии : учеб. издание / Р. Барт, С. Зенкина. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с. – ISBN 978-5- 93437-164-8.
4. Бачкало И. Б. Бернард Шоу : учеб. пособие / И. Б. Бачкало. – Москва : Рипол Классик, 1999. – 254 с. – ISBN 987-5-9772-0242-4.
5. Грейвс Р. Мифы древней Греции : учеб. пособие / Р. Грейвс. – Москва : Прогресс, 1992. – 624 с. – ISBN 5-01-001587-0.
6. Деннингхаус Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу : учеб. пособие Ф. Деннингхаус. – Москва : Прогресс, 1978. – 187 с.
7. Завадский Ю. О философских драмах Шоу и современной театральной эстетике / Ю. Завадский // Вопросы философии. – 1966. – № 11. – С. 94.
8. Майский И. Б. Шоу и другие воспоминания: учеб. пособие / И. Б. Майский. – Москва : Искусство, 1967 – 196 с.
9. Менар Р. Мифы в искусстве : учеб. пособие / Р. Менар. – Москва : Современник, 1996 г. – 212 с. – ISBN 987-5-9772-0452-8.
10. Надеждин Н. Бернард Шоу. Насмешливый господин Шоу : учеб. пособие / Н. Надеждин. – Москва : Майор, 2008. – 192 с.
11. Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская драма XX века : учеб. пособие / А. Г. Образцова. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2000. – 212 с.
12. Пятигорский А. М. Мифологические размышления : лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 279 с.

13. Радионова С. А. Символ : новейший философский словарь / С. А. Радионова. – Магнитогорск : Книжный дом, 1999. – 900 с. – ISBN 985–6235–17–0.
14. Ромм А. С. Шоу – теоретик : учеб. пособие / А. С. Ромм. – Санкт–Петербург : Просвещение, 1985. – 224 с.
15. Русские поэты : антология в четырех томах / Д. Д. Благой, А. Кантемир, М. Ломоносов [и др]. – Москва : Детская литература, 2008. – 456 с. – ISBN 978–5–8064–1465–7.
16. Руссо Ж.–Ж. Пигмалион : избранные сочинения / Ж.–Ж. Руссо. – Москва : Просвещение, 1961 – 510.
17. Седова Е. С. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учебно–практическое пособие / Е. С. Седова. – Челябинск : Изд–во ЮУрГГПУ, 2023. – 210 с. – ISBN 978–5–907611–89–4.
18. Седова Е. С. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века : учебно–методическое пособие / Е. С. Седова. – Челябинск : Изд–во ЮУрГГПУ, 2016. – 239 с. – ISBN 978–5–906777–82–9.
19. Седова Е. С. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века : учебно–методическое пособие / Е. С. Седова. – Челябинск : Изд–во ЮУрГГПУ, 2022. – 242 с. – ISBN 978–5–907–611–72–6.
20. Седова Е. С. Проблема типологии драматургии С. Моэма и Б. Шоу / Е. С. Седова // Мировая литература в контексте культуры. – 2011. – № 6. – С. 97–103.
21. Седова Е. С. Театр У. Сомерсета Моэма в контексте развития западноевропейской драматургии конца XIX – первой трети XX вв. : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / Елена Сергеевна Седова ; Уральский гос. ун–т. – Екатеринбург, 2010. – 23 с.
22. Молдован А. М. «Слово – чистое веселье...» : сборник статей в честь А. Б. Пеньковского / А. М. Молдован. – Москва: Языки славянской культуры, 2009. – 616 с. – ISBN 978–5–9551–0346–4.

23. Смирнов И. На пути к теории литературы : учеб. пособие / И. Смирнов. – Санкт–Петербург : Академический проект, 2001. – 256 с.
24. Торшилов Д. О. Античная мифография : учеб. пособие / Д. О. Торшилов. – Санкт–Петербург : Академический проект, 1999. – 284 с.
25. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва : Лабиринт, 1997. – 449 с. – ISBN 5–87604–108–4.
26. Фрик М. В. Становление личности в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» / М. В. Фрик // Русский язык в синхронии и диахронии : сборник материалов всероссийского межвузовского научного семинара с международным участием (Челябинск, 2025 г.). – Челябинск : Абрис, 2025. – С. 26–31.
27. Фрик М. В. Элиза Дулиттл – путь внутреннего становления (по пьесе Б. Шоу «Пигмалион» / М. В. Фрик // Язык. Культура. Коммуникации. – 2025. – № 5. – URL: <https://lcmjournal.susu.ru/index.php/lcm/article/view/364/600>.
28. Хьюз Э. Бернанд Шоу : учеб. пособие / Э. Хьюз. – Москва : Просвещение, 1968. – 191 с.
29. Шоу Б. Пигмалион (пьесы) / Б. Шоу. – Санкт–Петербург : Азбука–классика, 2006. – 442 с. – ISBN 5–91181–074–3.