

Ю.А.Скальная

НОВАТОРСТВО МЕЖВОЕННЫХ ПЬЕС Б. ШОУ: ФОТОГРАФИЯ КАК ИДЕЙНЫЙ ИСТОЧНИК СЦЕНИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

Данная статья посвящена исследованию роли фотоискусства в творчестве Б. Шоу на материале пьесы «Дом, где разбиваются сердца». В работе дается краткий обзор истории фотографии в контексте увлечения ею европейских и американских писателей, а также в рамках глобального технологического и мировоззренческого переворота, произошедшего после Первой мировой войны. Анализ образов и мизансценической организации пьесы Шоу позволяет выявить адаптацию в ней ряда фотожанров (портрет, экзотическая фотография, портрет «в образе», ню, «мнимая смерть»), а также объяснить принципы противоречивого описания и поведения действующих лиц. Отдельно рассматривается документальный характер деталей в ремарке к Первому акту, что позволяет соотнести образ дома-корабля в пьесе с лайнером «Титаник». Особое внимание в статье уделено световой и цветовой палитре пьесы.

Ключевые слова: Бернард Шоу, «Дом, где разбиваются сердца», фотожанр, взаимодействие драматургии и фотоискусства.

This article examines the role of the art of photography in G.B. Shaw's creative work taking as a material his play "Heartbreak House". The study provides a short summary of the history of photography being the centre of attention of the European and American writers as well as being part of the global technical and worldview shift which took place after the First World War. The analysis of the images and mes-en-scène organization of the play reveals a range of photographic genres (portrait, exotic photography, costume portrait, nude and "play-dead" photography) being adapted to the drama and sees it as a possible explanation for the contradictory description of the characters and their behavior. Special attention is paid to the documentary nature of the details in the stage directions to Act I which allows to assume a correlation between the ship-house in the play and RMS "Titanic". The light and colour palette of the play are also considered separately.

Key words: Bernard Shaw, "Heartbreak House", photographic genre, interaction between drama and the art of photography.

Джордж Бернард Шоу (1856–1950) – одна из знаковых фигур культуры XX в.; он известен как критик, драматург, политик, даже фонетист, но при этом мало кто представляет его себе как фотографа. Между тем фотография занимала важное место в его жизни и творчестве. В течение полувека Шоу делал автопортреты, снимки семьи, друзей, а также

актеров, поэтов и драматургов своего времени; в течение двадцати двух лет (1887–1909) он писал критические статьи² и выступал с лекциями³, посвященными фотографии, и был одним из сторонников присвоения ей статуса искусства.

Интерес к возможностям фотографии можно увидеть уже в романе Шоу «Не социальный социалист» (1883), герой которого Трефузис говорит о ней как о единственном интересующем его искусстве, и впоследствии Шоу не раз возвращался к этой теме, проводя параллель с драматургией: «Драматургия схожа с фотографией: необходимо в течение нескольких лет извести огромное количество пластин и истощить интерес, представляемый довольно заурядными снимками, портретами и пейзажами, прежде чем вы сможете перестать отстаивать их ценность только потому, что они были сделаны вашими руками»⁴.

Появившись на свет официально в 1839 г. и достигнув к 1850-м гг. «некоторой зрелости», фотография, по выражению Мишеля Фризо, «займет промежуточное положение между наукой и искусством, она так и останется чем-то не вполне поддающимся классификации, изобретением из ряда вон выходящим, которое в зависимости от того, что в нем берется за основу – принцип действия (фотоаппарат) или конечный продукт (изображение), – подпадает сразу под несколько определений, ведет свою родословную и претендует на законные почести как в кругу наук, так и в пантеоне искусств»⁵.

Такая амбивалентность фотографии обеспечила неухающий интерес к ней во второй половине XIX в., в том числе среди писателей: технический аспект привлек к ней Э. Золя, художественный – Л. Кэрролла, исторический – Ю. Уэлти, социальный – Дж. Лондона. Опыт этих и многих других

² “*What the World Says*” («Что говорит мир») – два первых написанных Шоу обзора ежегодной выставки Фотографического сообщества за 1887 г. и 1888 г., анонимно вышедшие в газете “*The World*” («Мир»); “*Mr. G. Bernard Shaw on the Art Claims of Photography*” («Мистер Дж. Бернанд Шоу о притязаниях фотографии на статус искусства», 1900), письмо в редакцию журнала “*The Amateur Photographer*” («Фотограф-любитель»), а также “*The Exhibitions*” («Выставки», 1901) – первые из очерков о фотографии, опубликованные под именем Шоу. Тексты указанных работ см. в кн.: Bernard Shaw on Photography / Ed. by B. Jay and M. Moore; Foreword by M. Holroyd. Salt Lake City, 1989. XXI, 146 p.

³ Отрывки из лекции, прочитанной Шоу на лондонском Фотографическом салоне 1909 г., опубликованы журналом “*The Amateur Photographer*” 26 октября 1909 г. См. указанное выше издание.

⁴ Ibid. P. 25.

⁵ Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. Милан, 2008. С. 16.

писателей (в том числе Шоу) в качестве фотографов-любителей дал богатый материал для междисциплинарных исследований. В качестве примера можно привести труд Джейн Рабб «Литература и фотография. Взаимодействия, 1840–1990 гг.»¹, включающий высказывания вышеуказанных писателей о фотографии и профессиональных фотографов о литературе (Надар о О. де Бальзаке, А. Стиглиц о Г. Стайн, Ман Рэй о Э. Хэмингуэе). Исследованию соответствий между литературными и фотографическими жанрами на материале произведений XIX–XX вв., а также анализу явления фототекста посвящена книга Марши Брайнт «Фототекстуальность: Чтение литературы и фотографий»². Множественность аспектов исторической и художественной взаимосвязи двух искусств раскрывает монография Оуэна Клэйтона «Литература и фотография на переходном этапе: 1850–1915»³, а также сборник статей «Фотография и литература в XX веке»⁴.

Хотя переключки между художественной литературой и фотографией на рубеже XIX–XX вв. очевидны, те сравнительно немногочисленные работы, которые посвящены этой стороне творчества Шоу (уже упомянутое исследование Дж. Рабб, сборник «Шоу о фотографии» Б. Дджея и М. Мур⁵), носят преимущественно фактологический характер, ограничиваются перечислением высказываний самого драматурга о технических преимуществах фотографии над живописью и ее роли в искусстве. Попытаемся восполнить этот пробел на материале «Дом, где разбиваются сердца» (Heartbreak House, 1913–1917, пост. 1920).

Это была первая пьеса, опубликованная Шоу после Первой мировой войны, хотя работа над ней велась с 1913 г. Зимой 1917 г. Шоу по официальному приглашению Дугласа Хейга (тогда главнокомандующего британскими войсками во Франции) прибыл на западный фронт. Там ему довелось испытать как восхищение от музыки артиллерийской канонады, так и ярость от того, с каким механическим равнодушием война отнимала миллионы жизней.

¹ *Rabb J. M. Literature & Photography Interactions, 1840–1990: A Critical Anthology.* Albuquerque, 1995. 634 p.

² *Bryant M. Photo-textualities: Reading Photographs and Literature.* Newark, 1996. 164 p.

³ *Clayton O. Literature and Photography in Transition, 1850–1915.* London, 2015. 248 p.

⁴ *Photography and Literature in the Twentieth Century / Ed. by D. Cunningham, A. Fisher, S. Mays.* Newcastle upon Tyne, 2005. 207 p.

⁵ *Bernard Shaw on Photography / Ed. By B. Jay and M. Moore; Foreword by M. Holroyd.* Salt Lake City, 1989. XXI, 146 p.

Довоенные пьесы Шоу, в частности «Ученик дьявола», «Избранник судьбы», «Цезарь и Клеопатра», отличались обилием ремарок, сценических указаний, и настолько подробных, что Г.К. Честертон отзывался о них как об «апофеозе незначительного»⁶. Описание места действия в Первом акте «Дома» занимает несколько страниц. Интерьер представляет собой «престранную» смесь: здесь столярный верстак и рубанки соседствуют с кухонной посудой, вычислительные приборы – с акварелью и тушью, а томик Шекспира находится в непосредственной близости от корабельного ведра. Меблировка дома-корабля также чрезвычайно пестра:

On the port side of the room, near the bookshelves, is a sofa with its back to the windows. It is a sturdy mahogany article, oddly upholstered in sailcloth, including the bolster, with a couple of blankets hanging over the back. Between the sofa and the drawing-table is a big wicker chair, with broad arms and a low sloping back, with its back to the light. A small but stout table of teak, with a round top and gate legs, stands against the port wall between the door and the bookcase⁷.

Каждая деталь здесь – подобие «документа» своего времени. Современники понимали, что был в Британии плавучий дом, на борту которого можно было найти подобную смесь вещей и стилей. Дом этот трагически затонул в апреле 1912 г. На «Титанике» библиотека соседствовала с чертежным залом, спортивный зал – с фотолабораторией; пассажиры могли играть в теннис, заниматься живописью, любоваться морским пейзажем, сидя в плетеных креслах кафе «Паризьен», или отдыхать в своих каютах (первый класс был обставлен мебелью красного дерева; в помещениях третьего класса за основу был взят тик). Верхняя же палуба могла служить прекрасной «обсерваторией», той самой, которая у Шотоверов перемещена в сад.

При этом внутренняя отделка лайнера напоминала по стилю классическую английскую усадьбу: «Отправной точкой для внутреннего дизайна “Титаника” послужили другие пассажирские лайнеры, которые обычно были отделаны в довольно громоздком стиле, отличавшем интерьеры поместья или английской усадьбы»⁸. И если «Титаник» отплыл весной из Саутгемптона, графство Хэмпшир, то «корабль» капитана Шотовера «сел на мель» осенью следующего года в соседнем графстве Сассекс.

⁶ *Chesterton G. K.* Robert Browning. London, 1903. P. 164.

⁷ *Shaw B.* Heartbreak House. London, 1988. P. 49–50.

⁸ *Hutchings D.F., de Kerbrech R.P.* RMS Titanic 1909–12 (Olympic Class): Owners' Workshop Manual. Sparkford, Yeovil, 2011. P. 57.

Что касается посетителей «Дома» у Шоу, то их социальный и профессиональный статус столь же пестры, сколь у пассажиров знаменитого лайнера: бизнесмен и «миллионер» Менген с работающим на него «солдатом свободы» Мадзини и предполагаемой невестой Элли, внучкой поэтов; ведущие богемный образ жизни Гесиона и Гектор; Ариадна, жена колониального губернатора, страдающая на приемах от великосветской скуки, и молодой дипломат Рэнделл, страдающий от неразделенной любви. Здесь же немногочисленная команда «корабля»: Штовер, превратившийся из капитана в изобретателя, Билли Дэн, боцман, ставший вором, и няня Гинесс, которая выполняет чьи угодно обязанности, только не няни.

При появлении каждого из перечисленных персонажей дается беглый портрет, в том числе психологический, однако первое впечатление часто оказывается ошибочным. Например, порывистость первого появления на сцене сближает сестер Штовер, но лишь на мгновение, так как далее становится очевидна их полная противоположность. Подвижность и комизм Эдди приходят в столкновение со статуарным спокойствием, почти холодностью, Гесионы (богато украшенный черный наряд подчеркивает белизну ее кожи). Но вскоре эта «безупречная статуя» оживет, проявит темперамент в споре с Элли, лукавство в игре с Мадзини и даже научится плакать, пристыженная Менгеном. А Эдди к концу пьесы приобретет уравновешенное спокойствие и неподвижность сестры: в Третьем акте она с почти ленивым недоумением наблюдает панику Рэнделла во время бомбежки.

Как видно, поза, костюм, композиция, игра светотени – все это имеет в пьесе значение. В 1942 г. Шоу соревновался в мастерстве портретной фотографии с профессиональным фотографом Терезой Бонни. «Шоу, по ее словам, подходил к портретной фотографии «со всеми предосторожностями дагерротиписта». «Казалось, он точно знал, чего хотел». Он долго работал над ее позой. Ее руки должны были лежать так-то. Он с чрезмерным тщанием направлял ее: голову немного направо; опритесь на перила скамейки, посмотрите сюда, посмотрите туда и т. д.»⁹.

Шоу так же точно знал, что хочет видеть на сцене, касалось ли это бутафории, задников или расположения актеров: «Я учитываю все переходы, и поэтому, если сцена не будет соответствовать моему рисунку, это поставит меня в тупик»¹⁰. Каждое мгновение будущего спектакля он представлял себе настолько отчетливо, что малейшее несоответствие

⁹ Bernard Shaw on Photography. P. 32.

¹⁰ Шоу Дж.Б. Письма / Пер. с англ. И.М. Бернштейна; Сост., примеч. А.Г. Образцовой. М., 1971. С. 110.

его указаниям грозило, как он считал, крахом всего замысла. Выстраивая, на наш взгляд, сцену как кадр, Шоу стремился не нарушить при этом иллюзии естественности происходящего. И это заметно в том, как тщательно прописано положение и перемещение Элли по сцене в начале Первого акта, когда еще не произнесено ни единого слова: «One hand props her chin: the other hangs down with a volume of the Temple Shakespeare in it, and her finger stuck in the page she has been reading»¹¹.

Интересно, что костюмы в пьесе почти лишены цветовых характеристик. Оппозиция белого и черного, света и тени (тьмы), безусловно, присутствует, но цвет как таковой появляется редко. Такая сдержанность в передаче цвета не привлекла бы внимания, но для Шоу с его педантичностью в «детализации изображения», она тоже становится приемом, соответствие которому можно найти в фотоискусстве. Драматург писал: «Я решительно утверждаю огромное превосходство фотографии над любым другим известным методом графического искусства, нацеленного на монохромное изображение видов и настроений природы»¹².

Столь же непревзойденно, по мнению Шоу, фотография могла передать различные грани личности портретируемого: «*[Фото]камера при единственной модели даст вам достоверные портреты по меньшей мере шести на первый взгляд разных людей и характеров*»¹³.

В этом случае интересно, что Гектор влюбляется в Эдди «со второго взгляда», уже будучи знаком с ее фотографией. Но тот фотопортрет был сделан двадцать три года назад, а значит, и характер на нем «устаревший», тот, где она лишь «обыкновенная» (plain) женщина. А здесь и сейчас, когда мимика, поза, интонация Ариадны меняются, каждое мгновение являя новую Эдди, Гектор уже не в силах противиться ее чарам.

Мысль о совмещении в одном человеке черт, характерных на первый взгляд для разных людей, может объяснить и внезапную смену настроений, вспышки гнева и приливы умиротворения у героев. Более того, новая сторона личности нуждается в новом наименовании, что можно проследить на примере Гесионы. Она характеризуется как «роскошная женщина» (Мадзини), «сфинкс», «колдунья», «сирена», «глупое, взбалмошное, эгоистическое существо» (Элли), а сама она себя в определенный момент называет «скотиной»¹⁴.

¹¹ Shaw B. Heartbreak House. P. 50.

¹² Bernard Shaw on Photography. P. 108

¹³ Ibid. P. 77.

¹⁴ Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и

Возвращаясь к цвету, нужно вспомнить о Мадзини. Именно с ним связаны все упомянутые в тексте пьесы цвета, за исключением одного (красного). В Первом акте на нем синий саржевый костюм и черная шляпа; в последнем он выходит в сад в пижаме и богато расцвеченном халате.

В целом фигура «солдата свободы» Мадзини довольно экзотична: итальянское имя, ирландская фамилия и японский (судя по расцветке) халат. На рубеже XIX–XX вв. экзотическая фотография приобрела большую популярность среди неконформистов: «Повсеместно принятому строгому черному костюму они противопоставляют всю изощренность и пестроту исторических и экзотических одежд. В фотоателье они облачаются в привезенные из путешествий бурнусы, хитоны, кимоно и позируют на фоне декораций, имитирующих пустыню или тропический лес. <...> Ателье превращается в некую лабораторию самоидентификации, где клиент примеряет различные позы, образы и обличья»¹⁵.

Именно так поступает Гектор: во Втором акте он появляется в костюме бедуина, а с Эдди ведет себя как шекспировский Отелло, – увлеченный собственными выдумками о тиграх и пиратских сражениях, он примеряет различные роли. То же делают и другие обитатели «Дома», но если Гектор перевоплощается полностью, то кому-то достаточно грима или парика:

*ELLIE [groaning]. Oh! Even the hair that ensnared him false! Everything false!*¹⁶

В определенный момент правда и вымысел сближаются настолько, что уже невозможно отличить одно от другого:

MRS HUSHABYE. If they catch a burglar, shall we have to go into court as witnesses, and be asked all sorts of questions about our private lives?

*MANGAN. You won't be believed if you tell the truth!*¹⁷.

Однако не только костюмированный портрет мог служить средством самоидентификации; другой путь обретения внутренней свободы через избавление от всего наносного предлагал жанр ню. Обнаженная натура не была сенсацией ни в живописи, ни в скульптуре, но в фотографии с середины 1840-х гг.¹⁸ она стала предметом ожесточенных дискуссий.

др. Л., 1908. Т. 4. С. 550, 516, 519, 553, 553, 553.

¹⁵ Новая история фотографии. С. 112.

¹⁶ *Shaw B. Heartbreak House.* P. 110.

¹⁷ *Ibid.* P. 116.

¹⁸ Когда европейскому сообществу сложно было провести понятнейшую границу между порнографией и этнографией. Подробнее см.: Новая история фотографии. С. 259–273.

Шоу, имевший в своем распоряжении подобный автопортрет¹⁹, а также снимок 1906 г., сделанный Э.Л. Кобурном, где драматург был в позе роденовского «Мыслителя», писал: «Ложное благочестие, по праву презираемое художниками, <...> учит людей стыдиться собственных тел; и мне жаль видеть, что фотографическая школа живой природы по-прежнему избегает лиц своих моделей и, таким образом, создает впечатление, что они делают что-то постыдное...»²⁰

В «Доме, где разбиваются сердца» отразились как естественный страх беззащитности:

*MAZZINI. <...> I sometimes dream that I am in very distinguished society, and suddenly I have nothing on but my pyjamas! Sometimes I haven't even pyjamas. And I always feel overwhelmed with confusion. But here, I don't mind in the least: it seems quite natural*²¹, –

так и эксцентричное стремление к полному разоблачению:

MANGAN [wildly]. Look here: I'm going to take off all my clothes [he begins tearing off his coat].

<...>

MRS HUSHABYE [catching his arm and stopping him]. Alfred, for shame! Are you mad?

*MANGAN. Shame! What shame is there in this house? Let's all strip stark naked. We may as well do the thing thoroughly when we're about it. We've stripped ourselves morally naked: well, let us strip ourselves physically naked as well, and see how we like it*²².

Обнаженность тела ничего не значит по сравнению с обнаженностью сердца, если только, по логике Шоу, оно имеется. Чего именно нужно стыдиться – так это пустоты, настаивает драматург.

В Предисловии к пьесе мы находим следующее замечание: “*Heartbreak House was far too lazy and shallow to extricate itself from this palace of evil enchantment. It rhapsodized about love; but it believed in cruelty. <...> Heartbreak House, in short, did not know how to live, at which point all that was left to it was the boast that at least it knew how to die: a melancholy accomplishment which the outbreak of war presently gave it practically unlimited opportunities of displaying*²³”.

¹⁹ Имеется в виду фотография, сделанная Шоу 24 января 1904 г. Хранится в собрании Лондонской школы экономики.

²⁰ Bernard Shaw on Photography. P. 70.

²¹ Shaw B. Heartbreak House. P. 153.

²² Ibid. P. 146–147.

²³ Ibid. P. 15–16.

Поведение обитателей «Дома» отчетливо демонстрирует не только страх личности перед обществом и установленными в нем правилами (здесь рушится привычная сословная иерархия и викторианская модель образцовой семьи), не только страх перед собой (он заставляет героев постоянно менять образы-маски²⁴ и стратегии поведения), но страх перед жизнью как таковой. Осознание собственной несостоятельности как живого существа, в котором нет той важнейшей для Шоу Жизненной Силы (Life Force²⁵), ведет к браваде в желании достичь последней черты и самостоятельно опустить занавес собственной жизни.

Парадоксально (как, впрочем, и всегда у Шоу) смерть настигает под занавес тех, кто меньше всего к ней готов, однако нельзя назвать гибель Билли Дэна и Менгена неожиданной. Менген предчувствует свою смерть в начале Третьего акта, а еще раньше Элли посредством гипноза временно выключает его из жизни «Дома», погрузив в оцепенение, которое няня Гинесс, наткнувшись на неподвижное тело в темной комнате, принимает за трупное окоченение:

²⁴ Э. Бентли пишет, что в проявлениях своих персонажей Шоу «отличает не маску и лицо, а хорошую маску от плохой». См.: *Bentley E. Bernard Shaw. New York, 1957. P. 179.*

²⁵ Жизненная Сила (Life Force) – одно из ключевых понятий философии Б. Шоу, рассматривающее жизнь как исходный импульс человеческого существования, обладающий внутренней созидательной силой, развитие и высвобождение которой происходит посредством созерцания человеком бытия и себя в бытии. Концепт Жизненной Силы тесно связан в мировоззрении Шоу с понятием Творческой Эволюции (Creative Evolution), введенным А. Бергсоном в одноименной книге 1907 г. Творческая Эволюция – это путь, который проходит Жизненная Сила в стремлении к достижению высшей степени созерцания и созданию наиболее совершенных форм своего воплощения. Результатом Творческой Эволюции Шоу видится появление в будущем Сверхчеловека как существа более совершенного и просвещенного, нежели современные люди. Хотя философия Ф. Ницше безусловно послужила источником вдохновения для Шоу, не стоит, однако, полностью отождествлять образы Сверхчеловека в ницшеанском и шовианском смысле. В мире пьес Шоу персонажи, по мнению Э. Бентли, противопоставлены друг другу как носители витальности (vital people) и люди с сознанием, механизированным наличной общественной системой (mechanized people). Как правило, Жизненная Сила воплощена в женских образах, замечает Бентли, однако в «Доме» единственный носитель витальности – капитан Шотовер (см. кн.: *Bentley E. Bernard Shaw. P. 151, 138*). Более подробному исследованию формирования и воплощения идеи Жизненной Силы у Шоу посвящена книга Джэй У. МакИнтош (Джонет Таллулы Джуэлл) «Истоки философии Жизненной Силы Джорджа Бернарда Шоу» (*MacIntosh J.W. The Origins of George Bernard Shaw's Life Force Philosophy, 2011*).

GUINNESS. <...> *Oh, my good Lord, I hope I haven't killed him. Sir! Mr. Mangan! Sir! [She shakes him; and he is rolling inertly off the chair on the floor when she holds him up and props him against the cushion]*²⁶.

«[С] конца пятидесятих годов XIX века начинают открываться “храмы фотографии” – заведения, родство которых с театральными представлениями до сих пор не осмыслено в полной мере. <...> С помощью специальных приспособлений <...> добровольцы <...> безжизненно замирают. “Мнимая смерть” востребована в фотомастерских так же, как и на театральных подмостках. Сходство ситуаций столь разительно, что в одной из пьес Абея Февера рассеянный фотограф, делая снимок в покойницкой, кричит трупам: “Не шевелимся!”²⁷»

Прежде чем загипнотизировать Менгена, Элли говорит ему: «*Be quiet*». В конце Третьего, решающего, акта капитан Шотовер отдаст команду: «*Silence! I say, let the heart break in silence*».

Первая мировая война принесла ужас, разрушение и смерть в небывалых ранее масштабах, перевернув представления людей о прогрессе, истории, долге, морали и человечности. Однако осознание этого перелома пришло не сразу. Сначала, как писал Шоу в автобиографических заметках о 1914 г., пришла «массовая истерия», а затем отчуждение: «Смертью упивались с легкомыслием, за которым скрывалась неспособность понять, что на фронте убивают по-настоящему, а не как на сцене»²⁸. Чтобы пробудить зрителя к реальности, нужно было найти средство показать истинное лицо смерти. Фотография, «бескомпромиссная», «востающая против заложенного в человеческой природе отвращения к правде»²⁹ дала Шоу это средство.

Узнаваемые черты ее основных жанров, будучи перенесенными на мизансценическую организацию, позволяли зрителю, хоть раз бывавшему в фотоателье, как бы взглянуть на себя со стороны. А образ дома-корабля, созданный как слепок с «Титаника», именно через свою документальность обнажал иллюзорность жизни его обитателей, которые, превратившись в собственные тени, скорее напоминали призраков, нежели живых людей.

Так, семейный портрет в интерьере «Дома, где разбиваются сердца», вырастает до портрета нации на обломках послевоенного мира: «Сердца

²⁶ *Shaw B. Heartbreak House*. P. 98.

²⁷ Новая история фотографии. С. 103.

²⁸ Шоу Б. Автобиографические заметки, статьи, письма. М., 1989. С. 121.

²⁹ *Bernard Shaw on Photography*. P. VIII.

начинают разбиваться одно за другим, пока дом не вырывается за пределы собственных окон и становится всей Англией, чье огромное сердце тоже разбито»³⁰. По логике Шоу, разбить сердце нации было единственным способом показать, что оно все еще бьется.

Список литературы

- Шоу Б. Автобиографические заметки, статьи, письма. М., 1989. 496 с.
- Шоу Б.* Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л., 1908. Т. 4. С. 461–602.
- Shaw B.* Heartbreak House. London, 1988. 160 p.
- Bernard Shaw on Photography / Ed. By B. Jay and M. Moore; Foreword by M. Holroyd. Salt Lake City, 1989. XXI, 146p.
- Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. Милан, 2008. 336 с.
- The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by C. Innes. Lexington, 2014. P. 180–194.
- Chesterton G. K.* Robert Browning. London, 1903. 226 p.
- Hutchings D. F., de Kerbrech R. P.* RMS Titanic 1909–12 (Olympic Class): Owners' Workshop Manual. Sparkford, Yeovil, 2011. 83 p.

Сведения об авторе: Скальная Юлия Андреевна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: julycat@mail.ru.

³⁰ Из интервью “*Sunday Herald*” («Сандэй Хералд»), которое Шоу дал в 1921 г. Цит. по изд.: The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by C. Innes. Lexington, 2014. P. 191.