

УДК 82-2+821.111

DOI 10.52928/2070-1608-2023-68-3-96-100

**«ПИГМАЛИОН» ДЖ. Б. ШОУ В ЗЕРКАЛЕ МИФОПОЭТИКИ:
КРИЗИС ИНИЦИАЦИИ В ЭПОХУ МОДЕРНИЗМА**

канд. филол. наук, доц. А.С. СМЕРНОВ
**(Гродненский государственный университет имени Янки Купалы,
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси, Минск)**

Предметом исследования является ритуально-мифологический подтекст пьесы Дж. Б. Шоу «Пигмалион», соответствующий схеме инициации, описанной В. Проппом на материале волшебной сказки. Существенным для пьесы оказывается демонстративно неполное соответствие её сюжета классической схеме инициации, в чем проявляется авторское переосмысление соотношения личностного и родового (коллективного). Следствием инициации для героини становится осознание собственной личностности и принципиальный отказ от следования постинициационным сценариям социального поведения. Показано, что, в отличие от фольклорного «автора», полагающего высшее личностное достижение героя волшебной сказки в его слиянии с родовым коллективом, ценностным приоритетом для Шоу является индивидуальное человеческое «я». Определено место пьесы Шоу как художественного и философско-эстетического документа эпохи модернизма среди иных произведений, представляющих девиантные формы инициации.

Ключевые слова: Пигмалион, Галатей, инициация, социализация, личностность, волшебная сказка.

Введение. Овидиевский претекст «Пигмалиона» Дж. Б. Шоу со времен создания пьесы (1912–1913) оказывал воздействие на её восприятие в матримониальном ключе. «На долю Шоу выпало немало упреков критики в том, что он <...> не соединил брачными узам Хигинса – Пигмалиона и Элизу – Галатею» [1, с. 180; см. также 2, с. 60]. Дополнительное стимулирующее воздействие водеvilейное понимание пьесы получило после её адаптации для экранизации (1938) и появления новой редакции (1941), включающей эпизоды из сценария. Мюзикл «Моя прекрасная леди» (1964) также придал импульс вольным трактовкам «Пигмалиона», примером которых в художественной сфере явилось, в частности, создание советского фильма-балета «Галатей» (1977). «История “Пигмалиона” <...> как произведения, которое претерпело серьезные изменения в результате адаптации к кино и музыкальной комедии, является в некотором роде историей утерянного шедевра – или если не утерянного, то существенно измененного и затемненного» [3, р. 6]. Однако возможности романтического переосмысления пьесы, равно как и переноса акцента с создателя на создание, были обусловлены уже самим Шоу, который преобразовал быструю метаморфозу пассивной Галатеи Овидия в стадиальный эволюционный процесс своей активно действующей героини. Не случайно даже научные работы, посвященные «Пигмалиону», концентрируются, в основном, на образе Элизы [3; 4], невзирая на авторское мнение относительно подлинного протагониста пьесы, недвусмысленно выраженное в заглавии как её самой, так и предисловия к ней («Профессор фонетики»).

Переопределение интерпретаторами центрального персонажа уводит в сторону от идеи пьесы, безусловно, связанной с образом главной героини, но отнюдь не фокусирующейся на нем. О том, что «Пигмалион» Шоу вряд ли мог быть назван «Галатеей», косвенно свидетельствует хотя бы тот факт, что «Галатей» в пьесе две: кроме Элизы, это еще и ее отец, сущностное перерождение которого полностью затмевается для исследователей (см., например, [5, р. 109; 6, р. 225]) преобразованием его внешности. Сознательное авторское соотнесение сценических судеб дочери и отца позволяет предположить в «Пигмалионе» более глубокую идею, чем малодостоверная для Шоу возможность трансформации цветочницы в герцогиню или незамысловатый вывод о том, что «в людях из народа таится непочатый запас творческих сил» [7, с. 625], или необходимость «отдать должное и Галатее-Элизе, которая подарила ученому вдохновение, стала причиной его приподнятого состояния духа» [8, с. 109].

История интерпретаций «Пигмалиона» наглядно свидетельствует о прогрессирующем удалении интерпретаторов от изначальной авторской идеи и, в определенном смысле, об изъятии пьесы из конкретно-исторического контекста времени её создания, что и определило *актуальность* и *цель* нашего исследования – проанализировать роль и значение ритуально-мифологического подтекста пьесы для формирования её семантики в контексте иных произведений своего времени аналогичной тематики. Частные *задачи*, решение которых было необходимо для достижения цели исследования, определили его *методологическую базу*, которую составили структурно-семиотический, историко-функциональный и культурно-исторический методы.

Основная часть. Заглавие пьесы Шоу – это не только эксплицитная авторская аллюзия на конкретный античный миф, но и имплицитное указание на общий ритуально-мифологический подтекст трансформации Элизы (и ее отца), связанный с обрядом инициации. В.Я. Пропп подробно охарактеризовал сохранившиеся в обрядно-мотивной структуре волшебной сказки реликтовые черты ритуала посвящения, целый ряд которых воспроизведен Шоу с почти буквальной точностью.

Отправка к носителю сокровенного знания. «Когда наступал решительный момент, дети так или иначе отправлялись в лес к страшному для них и таинственному существу» [9, с. 255]. Появление Элизы в доме Хигинса сюжетно мотивировано её желанием поступить на работу в цветочный магазин, где от сотрудницы требуется грамотная речь. Причем, если русскоязычные переводы ограничивают мечтания Элизы лишь местом продащицы [10, с. 196; 11, с. 225], то в оригиналах пьесы 1913 [12] и 1938 [13] годов притязания героини выходят

за эти границы: «I want to be *a lady* in a flower shop»¹ (здесь и далее в цитатах курсив мой. – А. С.), что еще более кристаллизует ритуально-мифологическую семантику её поступка. За перспективой карьерного роста у Шоу скрывается еще и переход от асоциальной цветочницы к корпоративной служащей с определенным социальным статусом, иными словами, от доинициационного «детского» ко «взрослому» состоянию.

Увод и запродажа ребенка. Одной из форм отправки могло быть перемещение в лес без участия родителей, хотя зачастую «инициатором увода был отец» [9, с. 256], который либо платил за обучение своего ребенка, либо сам получал за это плату («к запродаже очень близка продажа» [9, с. 262]). Хотя Элиза сама приходит в дом Хиггинса, однако вслед за ней является её отец, чтобы попытаться получить с профессора деньги. В товарно-денежных категориях осмысляет ситуацию и сам Хиггинс («она ему не принадлежит: я заплатил за неё пять фунтов» [11, с. 276]).

Особое облачение. «Посвящаемого особым образом украшали, красили и одевали» [9, с. 255]. Шоу неоднократно обращает внимание на необычную шляпку Элизы – первый раз в авторской ремарке-описании, второй – в реплике Хиггинса, пожелавшего сохранить шляпку именно за её экстравагантность. Нетривиальность (с явным оттенком авторской иронии) одеяния Элизы можно отметить еще и в том, что его видоизменили в пределах возможного – специально (хотя и слегка) почистили перед визитом.

Изгнание посвящаемого из родительского дома и роль мачехи. Пропп обращает внимание на двойственное отношение сказочных родителей к своему ребенку, которого горячо любят, но тем не менее изгоняют. Сказка разрешала это необъяснимое для её создателей противоречие введением фигуры мачехи. Она берет на себя «вражду», которая некогда принадлежала отцу. Она и есть главный инициатор изгнания детей в лес» [9, с. 257]. В семье Дулиттлов идентичная ситуация: «Her that turned me out was my sixth stepmother» [12]. Особо примечательно, что в пьесе мачеха Элизы не выполняет никакой значимой сюжетной функции и вообще не появляется на сцене, как будто бы упоминание о ней понадобилось автору лишь для заполнения инициационной схемы её необходимым конструктивным элементом.

Инициация Элизы у Шоу представлена двояко: как сравнительно быстрое преобразование её внешности при помощи ванны и мыла и как протяженная по времени личностная трансформация цветочницы в герцогиню.

Временная смерть, разрубание на куски и варка посвящаемого. «Обряд посвящения включает мимическое представление смерти и воскресенья посвящаемого» [9, с. 269]. «Одной из форм временной смерти было вскрытие человека или его разрубание на куски <...>. В некоторых случаях отрубание головы производилось над изображениями» [9, с. 270–271]. «Разрубленные тела часто варятся» [9, с. 276]. В «Пигмалионе» всё это – характеристики принятия ванны Элизой, с чего начинается её пребывание (инициация) в доме Хиггинса. В варианте 1913 года омоложение происходило за сценой, и единственным свидетельством о повышенной температуре воды (редуцированная варка) было крепкое словцо Элизы по этому поводу: «The girl has just used it herself because *the bath was too hot*» [12]. Русскоязычные переводы этого места далеки от оригинала и, казалось бы, абсолютно уничтожают его ритуально-мифологический подтекст: «произнесла это слово, *стукнувшись о дверь*» [11, с. 235]; «употребила это слово, *прищипав себе палец* дверью в ванной» [10, с. 206]. Весьма примечательно, однако, что Е. Калашникова, устраняя одно – авторское – свидетельство обряда посвящения, заменяет его другим из той же инициационной парадигмы, так как ущемление пальца вполне может быть квалифицировано как редуцированная форма его отрубания, «сохраненная сказкой с особой полнотой» [9, с. 266]. В варианте 1938 года мытье переносится на сцену, и страх Элизы умереть от ванны (первой в ее жизни – косвенное подтверждение доинициационного состояния героини) демонстрируется уже наглядно, еще более подчеркивая ритуально-мифологический подтекст эпизода: «You expect me to get into that and *wet myself all over!* Not me. *I should catch my death.* I knew a woman did it every Saturday night; and *she died of it.* <...> *It would kill me.* I've never had a bath in my life» [13]. Наконец, намерение Элизы разбить зеркало с отражением её самой в неглиже может быть вполне достоверно истолковано как отмеченное Проппом ритуальное уничтожение изображения посвящаемого вместо символического «убийства» его самого.

Новизна облика вышедшей из ванной Элизы подчеркивается её тотальным неузнаванием всеми присутствующими, включая и автора, показательно заменяющего наименование героини с *Liza* на *The Japanese Lady*. Можно предположить, что «японский» облик ей придает не только восточный халат Хиггинса, но и отмытое добела лицо, получившее таким образом сходство с ярко набеленными лицами гейш. Пропп отмечает, что на время ритуала иницируемым запрещалось умываться, нередко они дополнительно измазывались «в черный или белый цвет» [9, с. 325]. Смывание окраски имитировало воскрешение посвященного в новом качестве, подчеркивая которое другие участники обряда должны были утрированно не узнавать неофита. Искусственное обрядное окрашивание Элизе заменила естественно приобретенная грязь.

Несмотря на бытовую мотивировку (герои – представители социальных низов), изначальная неопрятность Элизы и её отца не слишком успешно маскирует свое ритуально-мифологическое происхождение и функцию. Так, Альфред Дулиттл сделан мусорщиком, скорее всего, чтобы мотивировать «специфический запах, свойственный людям его профессии» [10, с. 211], заставляющий Хиггинса держаться на расстоянии от визитера. Между тем, резкий запах – это сказочный опознавательный признак живых, попавших в царство мертвых («Иван пахнет не просто как человек, а как *живой* человек» [9, с. 231]). Временное пребывание в царстве мертвых – часть инициации, которую неосознанно начинает проходить отец Элизы, чтобы в пятом действии, преобразившись, вернуться на сцену джентльменом.

¹ Здесь и далее англоязычный текст пьесы цитируется в случаях неаутентичности русскоязычных переводов.

Внутренняя трансформация Элизы также обладает многими признаками обряда посвящения.

«Учитель, к которому попадает мальчик, – глубокий старик, колдун, леший, мудрец» [9, с. 283]. Хиггинс не старик («лет сорока или около того» [12]), однако его предложение удочерить Элизу служит маркером их принадлежности к разнопоколенческим группам. «Мудрость» (эксклюзивность научного знания) Хиггинса вполне проявляет себя уже в первой сцене пьесы.

«Учитель <...> живет в другом царстве, берет <...> детей в лес на три года (resp. на один год, на семь лет)» [9, с. 283]. Сообщение Элизы, что в дом Хиггинса она приехала на такси, с одной стороны, должно было несколько приподнять её реальный социальный и экономический статус в глазах профессора, но с другой – указать на протяженное расстояние от ее жилища до дома Хиггинса. Конкретный срок обучения Элизы определен в пьесе условиями пари, то есть четко обозначен.

Герой «обучается языку птиц» [9, с. 283]. В полной мере такое сказочное умение, разумеется, непредставимо в пьесе реалистической поэтики, однако то, что Элиза обучается тонкостям языка, как и особое внимание Шоу к страусовым перьям на ее шляпке (еще в 1897 году Шоу был поглощен идеей пьесы с актером – джентльменом из Вест-Энда и актрисой – донной из Ист-Энда «с тремя оранжевыми и красными страусовыми перьями» [3, р. 41]), показательно.

«Способ, каким производится обучение, почти никогда не сообщается» [9, с. 284]. Преображение Элизы представлено в пьесе как три дискретных состояния (цветочница – ученица на промежуточном испытании – «герцогиня»), переходы между ними скрыты от зрителя. Также сохранен ритуальный запрет на трансляцию сакральных сведений вовне, который сублимируется в угрозу Хиггинса свернуть шею Элизе, если она станет ассистенткой его конкурента и хотя бы попытается раскрыть тому методику своего обучения («You take one step in his direction and I'll wring your neck» [12]).

Столь явный мифологический подтекст «Пигмалиона» позволяет задаться вопросами о характере и семантике субъективной модификации Шоу инициационной схемы и об общекультурных предпосылках этой модификации.

Нельзя не заметить, что, преобразая «цветочницу» в «герцогиню», Шоу тем не менее не скрывает своей иронии при представлении этой метаморфозы и в её оценке. Вряд ли можно поверить, чтобы Элиза за краткий срок пребывания в статусе «подопытного кролика» обрела профессиональную квалификацию «экспериментатора», не только сопоставимую, но и, по её мнению, превосходящую квалификацию Хиггинса, для которого занятия фонетикой не только многолетняя работа, но и предмет искреннего увлечения. Угроза Элизы поставить производство «герцогинь» на поток – «я берусь сделать то же самое из *любой* уличной девчонки – срок полгода, плата *тысяча фунтов*» [11, с. 290] – несоразмерностью выдвинутых условий (ее саму ужасала сумма в 60 фунтов) говорит об авторском сарказме. О сдержанности Шоу в оценках Элизы также свидетельствует эпизод, когда Хиггинс и Пикеринг наперебой расхваливают подопечную, а автор выражает свою позицию через ироническое сопереживание их реплик: «PICKERING: I assure you, my dear Mrs. Higgins, *that girl* — HIGGINS: *just like a parrot*» [13].

Авторская модификация инициационной схемы не ограничивается комическими изображениями новообращенной Элизы. Она проявляется в «Пигмалионе» также в сюжетных девиациях сказочно-мифологического инварианта.

«Инициация состоит из трех этапов: сегрегация – отделение посвящаемого от старого окружения и разрыв с прошлой жизнью; транзикация (лиминация) – промежуточное состояние, реализующее само посвящение; инкорпорация (агрегация) – последующее включение индивида в жизнь общества в новом качестве» [14, с. 267].

Две первые стадии выдерживаются в пьесе Шоу, третья намечается, чтобы быть показательно деформированной. И.П. Смирнов отмечал это структурное отличие эпических² произведений Нового времени, опирающихся на ритуально-мифологические схемы, от фольклорных сказок, восходящих к тому же источнику: «“Рассматривая ... сказочный сюжет, <...> следует отметить <...> “конусообразность” построения, согласно которой сказки обнаруживают тем большее сходство, чем ближе к финалу. Конечная цель одинакова для всех волшебных сказок...” При переходе же от сказки к повести и роману именно финал – константа волшебного сюжета – подвергается наибольшей модификации» [15, с. 298–299]. Конечная цель инициации Элизы – инкорпорация в «природную» и «цивилизованную» области: «устройство» героини в первой (замужество) предусмотрено сказочным канонам, о желаемой социализации говорит сама Элиза, придя обучаться (см. выше). Этими же бинарно ориентированными перспективами, повышая ставки, искушает Элизу и Хиггинс: «вы выйдете за гвардейского офицера» [11, с. 232] – «за любого короля» [11, с. 289]; «продавщицей в цветочный магазин» [11, с. 233] – «собственный цветочный магазин» [11, с. 268]. На фоне столь навязчиво артикулируемых исходов посвящения остановка Элизы на переходе к третьему этапу особенно наглядна – о цветочном магазине «герцогиня» даже не упоминает, а чрезмерное количество кандидатов в мужья и открытое безразличие к ним дискредитирует идею замужества. Результатом пройденной Элизой инициации становится осознание собственной личности, внезапно открывшейся как слишком ценная, чтобы растворить её в каком-либо унифицирующем сценарии последующей жизни. Ритуально-мифологическая схема дает сбой, и сконцентрированный в ней общечеловеческий опыт формирования жизненной стратегии отвергается индивидом.

² Ср. авторские жанровые определения Шоу своего *драматического* произведения – «the history of Eliza Doolittle <...> called a romance [13], «a romance in five acts» [12], переведенные как «роман» [10, с. 181] и «роман-фантазия» [11, с. 205].

Фундаментальная мировоззренческая переоценка соотношения индивидуального и коллективного незаметна для героев. Для Хиггинса заданность поведения Элизы аксиоматична, поэтому даже его последнее предложение в пьесе – из парадигмы ритуально-мифологических сценариев (женщина в «мужском доме»): «вы, я и Пикеринг <...> три убежденных холостяка» [11, с. 291]. В вопросах же новообращенной Элизы («зачем вы делали из меня герцогиню?», «зачем вы отняли у меня мою независимость?») [11, с. 286, 287]) бытовое едва ли не затмевает бытийственное. Их экзистенциальная подоплека находится в кругозоре одного только автора, подводящего читателя к мысли о том, что инициация есть единственная возможность для человека осознать свою самость, но при этом требующая принести её в жертву социальной ассимиляции, как явствует из текста, сомнительной для Шоу³. Последнее наблюдается в инициационном опыте отца Элизы (и даже, косвенным образом, её мачехи), который как будто бы вместо дочери проходит до конца по предназначенной той колее: становится уважаемым джентльменом и впервые в жизни женится. Однако социализация Дулиттла есть не что иное как пародийное и такое же, как и в случае его дочери, полемическое опровержение сказочного свадебного финала (а в авторском кругозоре еще и мифологических представлений о мире), так как вопреки сказочному «жанровому оптимизму» от обретения «руки, сердца и половины царства в придачу» сопровождается скорбью от осознания масштабов уплаченных за это личностных потерь – утраченной свободы («But what has my son done to you, Mr. Doolittle? – *Done to me! Ruined me. Destroyed my happiness. Tied me up and delivered me into the hands of middle class morality*») [13] и своего прежнего и подлинного «я» («poor woman! *respectability has broke all the spirit out of her*») [13]).

Заключение. В исследованиях уже отмечалось повышение интереса к пигмалионовскому мифу и его модификации в переходные эпохи, в частности, на материале русской литературы [16, с. 511–518]. Выявляя инициационный аспект этого мифа, пьеса Шоу регистрировала симптом травматической трансформации реалистического миропонимания в начале XX века, когда представление о типичном человеке и/в типичных обстоятельствах сменялось пониманием того, «что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. <...> Все эти реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точки зрения» [17, с. 226]. Иными словами, на глобальном уровне происходил распад и индивидуализация ментального образа прежде единого мира и, в частности, социального мира, органичной частью которого через посвящение прежде становился человек, а проблематизация конечной цели инициации проблематизировала и её саму. Не случайно литература первой половины XX века дает целый ряд произведений, предметом анализа в которых становятся именно девиантные формы инициации с общим для них признаком авторской деструкции ритуально-мифологической схемы классического образца. Среди таких произведений – программный рассказ У. Фолкнера «Запах вербены» [18] о прохождении инициации как способе войти во «взрослый мир» и уже с авторитетных позиций своего в этом мире подвергать его радикальной переоценке или «роман о посвящении в таинства (initiation story)» [19, с. 167] «Волшебная гора», иницируемого на протяжении семи лет героя которого Т. Манн демонстративно покидает «не для совершения брака, как это предполагается после инициации, а для возможной гибели на войне» [20, с. 59]. В таком контексте становится очевидным, что «роман-фантазия» Шоу – вовсе не легкая водевильная история, а художественный и философско-эстетический документ своей эпохи, трансформирующий ритуально-мифологическую схему, чтобы, радикальным образом переоценив соотношение социального и индивидуального, представить личность человека как самодостаточную ценность, неисчерпаемую никакими социальными ролями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов П.С. Художественный мир Бернарда Шоу. – М.: Худ. лит-ра, 1982. – 326 с.
2. Аникст А.А. Шоу // История западноевропейского театра: в 8 т. – М.: Искусство, 1974. – Т. 6. – С. 35–75.
3. McGovern D. J. Eliza Undermined: The Romanticisation of Shaw's «Pygmalion». – New Zealand, 2011. – 421 p.
4. Трофимова В.А. Лингвостилистические средства отражения эволюции жизненных установок протагониста (на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион») // Социосфера. – URL: <https://oaji.net/articles/2016/1834-1459927129.pdf>
5. Marker Fr. J. Shaw's early plays // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / ed. Chr. Innes. – New York: Cambridge University Press, 1998. – P. 103–123.
6. Davis T.C. Shaw's interstices of empire: decolonizing at home and abroad // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / ed. Chr. Innes. – New York: Cambridge University Press, 1998. – P. 218–239.
7. Ромм А.С. Послесловие к пьесе «Пигмалион» // Полн. собр. пьес: в 6 т. / Б. Шоу. – Л.: Искусство, 1980. – Т. 4. – С. 622–628.
8. Борисова Е.Б., Князева Н.А. Лингвопоэтические средства описания поступков персонажа (на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион») // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/lingvopoeticheskie-sredstva-opisaniya-postupkov-personazha-na-materiale-piesy-b-shou-pigmalion>.
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2021. – С. 163–635.
10. Шоу Б. Пигмалион // Пьесы. – М.: Правда, 1982. – С. 181–256.
11. Шоу Б. Пигмалион // Полн. собр. пьес: в 6 т. – Л.: Искусство, 1980. – Т. 4. – С. 205–304.

³ Как будто бы уstraшенный собственными открытиями и якобы пытающийся их дискредитировать, в послесловии к пьесе Шоу «выдает» Элизу замуж за Фредди и делает супругов торговцами цветами и овощами, чем «завершает» оба жизненных сюжета Элизы. Однако нарочитое снижение ее образа (замужество за почти комическим персонажем и зеленая лавка вместо цветочного магазина) позволяет видеть здесь не более чем снисходительную ироническую уступку Шоу читательским ожиданиям.

12. Shaw J. B. Pygmalion // The Project Gutenberg eBook of Pygmalion, by George Bernard Shaw [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/3825/3825-h/3825-h.htm>. (дата обращения: 08.04.2023).
13. Shaw J. B. Pygmalion // Wikisource, the free online library [Электронный ресурс]. – URL: <https://en.wikisource.org/wiki/Pygmalion>. (дата обращения: 08.04.2023).
14. Шалимова Н.С. Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания // Вестн. Краснояр. гос. пед. ун-та им. В.П. Астафьева. – 2014. – № 4 (30). – С. 265–268.
15. Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1972. – Т. 27. – С. 284–320.
16. Зезюлевич А.В. В поисках идеала: сюжет о Пигмалионе в русской литературе переходных эпох // Revitalizace hodnot: umění a literatura. – Brno: Tribun EU, 2013. – С. 511–518.
17. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ, 2002. – С. 213–245.
18. Смирнов А.С. «Точки зрения» в повествовательной структуре рассказа У. Фолкнера «Запах вербены» // Совр. методы анализа худож. произв.: материалы науч. сем. / Гродн. гос. ун-т; сост. и ред. Г.Н. Ермоленко, Т.Е. Автухович. – Гродно: ГрГУ, 2003. – С. 99–113.
19. Манн Т. Введение к «Волшебной горе» // Собр. соч.: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 9. – С. 153–171.
20. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.

Поступила 14.04.2023

**“PYGMALION” BY J. B. SHAW IN THE MIRROR OF MYTHOPOETICS:
CRISIS OF INITIATION IN THE ERA OF MODERNISM**

A. SMIRNOV

*(Yanka Kupala State University of Grodno,
Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk)*

The subject of the study is the ritual and mythological subtext of the play “Pygmalion” by J. B. Shaw, which corresponds to the scheme of initiation described by V. Propp based on the material of a fairy tale. Essential for the play is the demonstratively incomplete correspondence of its plot to the classical scheme of initiation, which manifests the author's rethinking of the relationship between personal and generic (collective). The consequence of initiation for the heroine is an awareness of her own personality and a fundamental refusal to follow post-initiation scenarios of social behavior. It is shown that, in contrast to the folklore “author”, who considers the highest personal achievement of the hero of a fairy tale to be in his merger with the tribal team, the value priority for Shaw is the individual human “I”. The place of Shaw's play as an artistic and philosophical-aesthetic document of the era of modernism among other works representing deviant forms of initiation is determined.

Keywords: *Pygmalion, Galatea, initiation, socialization, personality, fairy tale.*