

Ю.А. Скальная

ЕГИПЕТСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ПЬЕСЕ «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕКСТА И КОНТЕКСТА

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова» 119991, Москва, Ленинские горы, 1

Цель данной статьи — рассмотреть пьесу Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» (1898) в контексте древнеегипетской мифологии. Первая часть работы анализирует значение Пролога от лица Ра для дальнейшего восприятия драмы зрителем, а также в контексте особой философии истории у Шоу. Далее вся система персонажей пьесы соотносится с представителями божественного пантеона Древнего Египта (от Ра и Бастет до чудовищ загробного мира). Основой проведения аналогий служат анималистические характеристики действующих лиц, данные в ремарках или репликах других персонажей, а также сюжетные параллели с мифами (солярными, календарными, онтологическими и мифами катастроф) и обрядами, проиллюстрированными в древнеегипетской «Книге мертвых» (суд Осириса и психостасия). Отдельного внимания заслуживает мизансценическая организация I, II и IV Актов как способ установления иерархии между персонажами в соответствии с иерархией их божественных двойников. Особое место отводится фигуре Цезаря, сочетающего в себе черты божеств как мира мертвых, так и мира живых; в свете неоднозначной природы персонажа большое значение имеет монолог у Сфинкса. Заключительная часть статьи делает вывод о принципах работы драматурга с мифологическим материалом, его методе и задачах, и вписывает его подход в общий контекст мифопоэтических исканий эпохи.

Ключевые слова: Бернард Шоу; «Цезарь и Клеопатра»; Древний Египет; мифология; мифопоэтика; мистериальный культ; герой; архетипический двойник.

Пьеса «Цезарь и Клеопатра» (*Caesar and Cleopatra*), посвященная пребыванию великого римского полководца в Египте, была написана Б. Шоу (1856–1950) в 1898 г. Первые ее постановки состоялись в Германии и Америке в 1899 г., а британская премьера пьесы прошла в 1907 г. в Лидсе. Позже, в 1945 г. вышла экранизация пьесы, над которой режиссер П. Паскаль работал в тесном контакте с самим

Скальная Юлия Андреевна — аспирант третьего года обучения кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: julycat@mail.ru).

драматургом. Экзотический антураж «Цезаря и Клеопатры» делал ее желанным материалом для постановки, но в то же время ограничивал восприятие Египта зрителями и критиками, превращая его не более чем в красочный фон. В то же время значение места действия для пьесы намного глубже простой дани историческим фактам. В настоящем исследовании мы сосредоточимся на малоразработанном в западном и совершенно не затронутом в отечественном литературоведении вопросе о роли упоминаний египетских божеств в «Цезаре и Клеопатре». Задача данной статьи — доказать, что отсылки к божественному пантеону Древнего Египта в этой пьесе не являются исключительно декоративными элементами, но составляют фундамент, на котором строится основное драматическое действие.

В статье «Шоу и Ра: Религия и некоторые исторические пьесы» Дж. Л. Уайзентал обращает внимание на многочисленные отсылки в тексте Шоу к богам Египта, Рима, Персии и Британии, подсчитывая даже их точное количество (81 упоминание слова “god”, помимо имен богов). Исследователь отмечает, что в пьесе «часто ведется речь о божественном происхождении героев или их богоподобных качествах», что в руках египетских и римских богов находятся судьбы наций, и сила Цезаря в том, что его боги оказываются сильнее египетских [Wisenthal, 1981: 45–46]. Однако вывод, к которому приходит Уайзентал, отказывает клятвам и вызваниям к богам в «Цезаре и Клеопатре» в какой-либо значимости: они «просто передают местный колорит, являясь необходимой частью антуража» пьесы, и присутствие высших сил, в отличие от «Святой Иоанны» (1923), здесь не ощущается [Wisenthal, 1981: 47]. Ошибка исследователя, на наш взгляд, состоит в том, что он пытается анализировать мистерийный контекст пьесы с точки зрения именно религии, а не мифологии.

Мифологический пласт произведений Шоу в научной литературе освещен крайне скучно (в основном на материале пьесы «Пигмалион»). На наш взгляд, удивительно, что обойдено вниманием обыгрывание мифологического материала именно в «Цезаре и Клеопатре».

Первое, что бросается в глаза, — у пьесы два варианта пролога. Один из них, написанный в 1912 г., будучи довольно объемным, в большинстве прижизненных постановок опускался. Тем не менее для нас он имеет большое значение. Структурно он соответствует прологу древнегреческой (в особенности еврипидовской) драмы, где зрителям сообщалось, что за зрелище будет представлено на их суд (“Now mark me, that ye may understand what ye are presently to see” [Shaw, 1970: 162]). Обращение к зрителям в нем ведется от лица египетского бога Ра, который не просто рассказывает предысторию действия, касающуюся противостояния Цезаря и Помпея и возвеличивания любимца богов, но постоянно актуализирует ее содержание, устанавливая аналогии между древней историей и современностью:

“Know that even as there is an old England and a new, and ye stand perplexed between the twain; so in the days when I was worshipped was there an old Rome and a new, and men standing perplexed between them” [Shaw, 1970: 162].

Таким образом, в Прологе вводятся античная (греко-римская), египетская и современная парадигмы, связывающие воедино 50-е годы I в. до н.э. и рубеж XIX–XX вв.

Монолог Ра представлен на фоне декораций, изображающих его храм в Мемфисе. Таким образом, зритель оказывается в языческом святилище и с самого начала действия имеет в виду систему координат древнеегипетского божественного пантеона. Благодаря многочисленным сюжетным деталям, сравнениям, присутствующим в ремарках и оценках персонажами друг друга, а также структуре мизансцен постепенно становится очевидно, что за главными действующими лицами пьесы стоит тот или иной божественный «двойник». Рассмотрим конкретные примеры.

Выбор Ра не случаен: в качестве верховного божества он является бесстрастным арбитром и наблюдателем. Даже при замене первого варианта Пролога Ра остается на сцене, продолжает безмолвно следить за действием пьесы: его изображения высечены на колоннах дворца Клеопатры в Акте I, его статуи украшают Александрийский дворец Птолемея в Акте II, его святилище оказывается в центре внимания в Акте IV: Фтататита молится ему после убийства Потина и впоследствии сама убита Руфио на белом камне его пьедестала.

Главное солярное божество, бог Ра, считался покровителем и отцом фараонов, а значит, высшим судьей в вопросах передачи власти. Однако в споре Птолемея и Клеопатры он не принимает непосредственного участия, и роль арбитра у него символически перенимает Цезарь. К каждому из детей он относится с отеческим снисхождением, но неотъемлемой частью его действий является политический расчет. После подавления мятежа Береники и восстановления Птолемея XII на троне, Египет оказывается в политической и экономической зависимости от Рима. Подчиненное положение потомков Птолемея по отношению к римскому полководцу находит отражение в мизансценической организации первых двух актов.

Первое, что привлекает внимание Цезаря, когда Клеопатра приводит его во дворец, — тронная зала, где, когда ей *разрешается*, юная царица может сидеть на троне в полном облачении. Далее Цезарь дважды почти насилино пытается заставить Клеопатру занять ее законное место, но девочка слишком напугана приближением римских войск и в решающий момент намерена бежать. Если в начале сцены ее привлекал собственный вид на троне с короной на голове, то в ее конце она в страхе застывает на одной из ступеней, в то время как Цезарь опускается на царский трон, оказываясь выше Клеопатры как визуально, так и метафорически.

В Акте II мизансцена получает зеркальное отражение: юный Птолемей восседает на единственном во всей зале стуле, расположенному на возвышении. Цезарь, прия к нему говорить о долге Египта Риму, иронически подмечает это обстоятельство, и мальчик застенчиво предлагает римлянину свое место.

RUFIO (*shouting gruffly*). Bring a chair there, some of you, for Caesar.

PTOLEMY (*rising shyly to offer his chair*). Caesar—

CAESAR (*kindly*). **No, no, my boy: that is your chair of state. Sit down.**

He makes Ptolemy sit down again. [Shaw, 1920: 117–118] (выделено нами. — Ю.С.).

Как и его сестра, Птолемей слишком юн и не знает, как править; слепо следуя указаниям взрослых, сам он не чувствует за собой права на власть и не воспринимает трон как символ этой власти, а потому готов добровольно отдать его чужеземцу. Цезарь же прекрасно понимает символику этого шага, и ему уже нет необходимости всходить по ступеням: пусть позиционно в зале он ниже мальчика, но иерархически он выше Птолемея.

Когда власть обоих Птолемидов оказывается у Цезаря в руках, ему остается лишь занять трон верховного божества, что он и делает:

Meanwhile Rufio, looking about him, sees in the nearest corner an image of the god Ra <...> Before the image is a bronze tripod, about as large as a three-legged stool, with a stick of incense burning on it. Rufio <...> promptly seizes the tripod; shakes off the incense; blows away the ash; and dumps it down behind Caesar, nearly in the middle of the hall.

RUFIO. Sit on that, Caesar.

A shiver runs through the court, followed by a hissing whisper of Sacrilege!

CAESAR (*seating himself*). Now, Pothinus, to business [Shaw, 1920: 118–119].

Другой деталью, указывающей на перекличку между образами Цезаря и Ра, является эпизод в конце Акта V. Аполлодор сообщает, что единственным египетским идолом, заинтересовавшим Цезаря, был Апис — бог плодородия, которого изображали в виде быка и считали «ба» (душой) Ра [Мифы народов мира, 1987: 92]. В древнеегипетских «Текстах пирамид» сам Ра представлен как «золотой теленок», рожденный богиней неба Нут. По другой легенде, Ра «возник из огненного острова, давшего ему силу уничтожить хаос и мрак и создать в мире порядок» [Мифы народов мира, 1988: 358–9]. Эти сведения перекликаются с небылицей о происхождении Цезаря, в которую свято верит Клеопатра: “His [Caesar’s] father was a tiger and his mother a burning mountain” [Shaw, 1920: 106] (выделено нами. — Ю.С.).

Приведенные сцены являются иллюстрацией не только символической насыщенности текста, но и исторических обстоятельств:

устанавливая свое владычество на новой территории, древние римляне не насаждали собственную религию, истребляя местные культы, но включали божества завоеванного племени в свой пантеон посредством добавления или аналогии. Это позволяло им создать единую идеологию, систему ценностей для завоевателей и покоренных и ускорить осознание неизбежности доминирования римлян. Поэтому поведение Цезаря в Акте II (занятие им священного треножника) следует рассматривать не как намеренное святотатство, а, скорее, как умный политический ход.

Как мы увидим далее, параллели между Цезарем и богами Египта не ограничиваются аналогией с солярным божеством. Однако на момент середины Акта II, заняв священное место Ра, Цезарь перенимает функции этого бога, и первая из них — борьба с силами мрака.

Главным противником Ра, по легенде, является Апоп — чудовищный хтонический змей, обитающий в недрах земли. Полукомической параллелью к этому древнему божеству в пьесе может служить не менее древний на вид Теодот — дряхлый советник Птолемея, наставник царей с писклявым голосом и огромным самомнением. Однако комизм сравнения снимается в момент, когда со змеиным удовлетворением тот заявляет Цезарю, что именно по его приказу Луций Септимий убил Помпея на глазах у его семьи.

LUCIUS. As Pompey's foot touched the Egyptian shore, his head fell by the stroke of my sword.

THEODOTUS (*with viperish relish*). Under the eyes of his wife and child! Remember that, Caesar! They saw it from the ship he had just left. We have given you a full and sweet measure of vengeance.

CAESAR (*with horror*). Vengeance!

<...>

THEODOTUS (*flatteringly*). The deed was not yours, Caesar, but ours—nay, mine; for it was done by my counsel. Thanks to us, you keep your reputation for clemency, and have your vengeance too [Shaw, 1920: 124–125] (выделено нами. — Ю.С.).

В руках этого дряхлого старика оказывается власть достаточная, чтобы погубить одного из искуснейших, по мнению Цезаря, военачальников. Так, Теодот посягает на право выбора правителя не только для Египта (утверждая права Птолемея на трон в обход Клеопатры вопреки завещанию их отца), но и для Рима.

Сходство с Апопом обрисовывается еще четче в сцене, когда горит Александрийская библиотека. Согласно мифу, суточный цикл бога солнца представлен плаванием Ра в двух барках: утром он «плывет по небесному Нилу в барке Манджет, вечером пересаживается в барку Месектет и спускается в преисподнюю» [Мифы народов мира, 1988: 359]. Когда Ра проплывает на своей лодке подземное царство Апопа, тот, желая преградить путь солнечному богу, выпивает все воды подземного Нила [Мифы народов мира, 1987: 96]. Теодот в попытке

спасти библиотеку отдал приказ солдатам носить ведрами воду из Нила. Клеопатра, наблюдающая, как сотни воинов одновременно зачерпывают воду, в восторге кричит:

CLEOPATRA (*suddenly clapping her hands*). Oh, **you will not be able to go!** <...> **They are drying up the harbor with buckets—a multitude of soldiers—over there** (*pointing out across the sea to her left*)—**they are dipping up the water.**

RUFIO (*hastening to look*). <...> This is your accursed clemency, Caesar. **Theodotus has brought them** [Shaw, 1920: 138–139] (выделено нами. — *Ю.С.*).

Другой зловещий персонаж в пьесе — Фтататита: “[a] huge grim woman, her face covered with a network of tiny wrinkles, and her eyes old, large, and wise; sinewy handed, very tall, very strong; with the mouth of a bloodhound and the jaws of a bulldog...” [Shaw, 1920: 99].

По количеству анималистических характеристик Фтататита пре-восходит всех остальных персонажей пьесы: Бельзенор называет ее «дочерью длинноязыкого и оковрашающего хамелеона», перс говорит, что у нее язык ехидны, часовой у причала называет Фтататиту «древней крокодилицей», наконец, Руфио, оправдывая ее убийство, проводит аналогию между царской нянькой и голодным львом [Shaw, 1920: 99, 101, 143, 198 соответственно].

Ключом к загадке, казалось бы, случайного набора упомянутых существ становится обращение Аполлодора к Фтататите как к «почтенному гротеску» (*venerable grotesque*), т.е. к некоему фантастическому существу, сочетающему в себе разнородные элементы. Так и ряд животных, с которыми сравнивается Фтататита, постепенно складывается в единый и тем более пугающий образ Амт — чудовища с головой крокодила, гривой льва, передней частью туловища от леопарда и задней от бегемота.

Амт — обитательница загробного мира, воплощающая мщение. Она неизменно присутствует на суде душ умерших, который вершит Осирис. Если во время психостасии сердце грешника перевешивало чашу с пером богини истины и справедливости Маат, Амт пожирала его [Мифы народов мира, 1987: 421]. Вот, как описано появление Фтататиты на крыше после убийства Потина: “...Ftataeteeta comes back by the far end of the roof, with dragging steps, a drowsy satiety in her eyes and in the corners of the bloodhound lips” [Shaw, 1920: 183].

Единственным героям, который не боится царской няньки, но видит в ней достойного противника, оказывается Руфио. Объяснение этому находится в короткой, но чрезвычайно меткой характеристике, данной воину Цезаря Птолемеем.

PTOLEMY (*turning to go*). It is not the lion I fear, but (*looking at Rufio*) the **jackal** [Shaw, 1920: 127] (выделено нами. — *Ю.С.*).

Шакал — священное животное бога-психопомпа¹ Анубиса, вне-брочного сына Осириса. За время действия пьесы Цезарь восемь раз называет Руфио сыном. Первый раз в сцене у маяка, когда тот поглощает финики (они являлись одним из обязательных подношений Осирису в мистериях погребального культа). Последний раз — в Акте V, когда он объявляет Руфио своим наместником в Египте:

RUFIO (*incredulously*). I! I a governor! What are you dreaming of? Do you not know that **I am only the son of a freedman?**

CAESAR (*affectionately*). **Has not Caesar called you his son?** [Shaw, 1920: 195] (выделено нами. — Ю.С.).

Как полководец Цезарь распоряжается жизнями легионов римских солдат, ежедневно смотрит смерти в лицо. Подчеркивая свою связь с Руфио-Анубисом, он примеряет на себя роль еще одного арбитра и судьи — Осириса. Таким образом, он получает власть не только в царстве живых, но и в царстве мертвых.

Подобно Амт, Анубис входит в свиту Осириса на загробном суде. Именно он взвешивает сердца умерших на весах и в другой своей животной ипостаси — черной собаки Саб — считается судьей богов (по-древнеегипетски слово «саб» — «судья» — писалось со знаком шакала) [Мифы народов мира, 1987: 89].

После того, как Фтататита совершает убийство, Руфий единственный догадывается, что произошло: “For a moment Caesar suspects that she [Ftataeteeta] is drunk with wine. Not so Rufio: he knows well the red vintage that has inebriated her” [Shaw, 1920: 183]. Метафорическое вкушение крови жертвы объединяет двух убийц, и на короткое время они — Анубис и Амт — в соответствии с мифологической традицией оказываются равны в церемониале смерти, поэтому Руфио остается сидеть рядом с Фтататитой на пьедестале Ра, а затем сопровождает ее, когда та покидает сцену.

Интересно взглянуть, каков божественный двойник инициатора убийства Потина — Клеопатры. Примечательна родословная царицы: “My great-grandmother's great-grandmother was a black kitten of the sacred white cat; and the river Nile made her his seventh wife” [Shaw, 1920: 105].

В египетском пантеоне было две богини, чьим священным животным считалась кошка. Первая из них — «лунное око», богиня Бастет, покровительница женщин и детей, олицетворяющая радость, веселье и плодородие, часто изображавшаяся с музыкальным инструментом ситрой. Ее противоположность, «грозное око Ра», богиня войны и иссушающего зноем солнца — Сехмет, изображавшаяся женщиной с головой львицы, увенчанной солнечным диском со змеей.

16-летняя Клеопатра в начале пьесы предстает сущим ребенком, когда дремлет, залитая лунным светом, между лап Сфинкса (a divine

¹ Психопомп (греч. «проводник душ») отвечает за сопровождение душ умерших в иной мир.

child [Shaw, 1920: 104]), когда верит небылицам про римлян или теряет своего белого кота, когда она легко переходит от веселья к страху и наоборот. Однако ее веселье всегда граничит с жестокостью. Осознание власти над слугами вызывает у нее желание побить их змеиной кожей, и даже интерес к музыке оборачивается у нее потенциальным насилием: она обещает скормить учителя музыки крокодилам, узнав, что игре на арфе нужно учиться годы и совмещать это с изучением философии Пифагора.

Единственный способ философствования, который воспринимает Клеопатра, состоит в повторении сентенций Цезаря. А невозможность истинного интеллектуального превосходства выливается в необходимость подавления силой, как это и происходит в случае с наветами Потина. Она требует от Фтататиты: “Strike his life out as I strike his name from your lips. Dash him down from the wall. Break him on the stones. Kill, kill, kill him” [Shaw, 1920: 177].

Сохранился миф о том, как Ра, правивший в то время² на земле, состарился, и люди, усомнившись в его силе и власти, «замыслили против него злые дела». Тогда совет богов принял решение наказать людей, и наслал на них Сехмет, любимую дочь Ра. Обернувшись львицей, та без устали истребляла и пожирала ослушников. Видя страдания людей, Ра смилиостивился. Однако Сехмет не останавливалась, и боги разлили на ее пути озеро красного пива. Приняв его за кровь, богиня стала жадно пить, и, опьянев, уснула и забыла о мести [Мифы народов мира, 1988: 430]³.

Отсылку к данному мифу мы находим в обвинительной речи Цезаря, где он снова перенимает на себя функции солярного божества: “In this Egyptian Red Sea of blood, whose hand has held all your heads above the waves? (*Turning on Cleopatra*) <...> By the gods, I am tempted to open my hand and let you all sink into the flood” [Shaw, 1920: 188].

Можно заключить, что Клеопатра совмещает характеристики своих божественных двойников — Бастет и Сехмет, чем отчасти и объясняются резкие смены настроения персонажа от радостной экзальтации до ярости и азартной жестокости. Однако непостоянство поведения самого Цезаря в пьесе поражает не меньше. У всех его слов и действий есть скрытый пласт; он меняет функции, облики и роли от смешного старичка до великого полководца, от чудища (римляне, в том числе Цезарь, в представлении Клеопатры похожи на гекатонхейров: “his [Caesar’s] nose is like an elephant’s trunk <...> They [the Romans] all have long noses, and ivory tusks, and little tails, and seven arms with a hundred arrows in each; and they live on human flesh”) до божества (“Can one love a god?” — говорит Клеопатра), от воина

² Согласно мифам, есть два периода правления Ра: правление в мире богов и эпизодическое правление на земле среди людей.

³ Подробнее об этом см. также: Коростовцев М.А. Религия Древнего Египта. М., 1976. С. 32–46.

до художника (Аполлодор: “...Caesar is no longer merely the conquering soldier, but the creative poet-artist”), от философа до мечтателя (Клеопатра: “I am not Julius Caesar the dreamer...”) [Shaw, 1920: 106, 169, 180, 186 соответственно].

Цезарь Шоу многолик и неуловим; он воплощенный случай, который вмешивается в игру двух партий Птолемея и Клеопатры и расстраивает планы их наставников. Показателен его собственный выбор мифологического двойника:

THE MAN. Hail, Sphinx: salutation from Julius Caesar! <...> In the little world yonder, Sphinx, **my place is as high as yours** in this great desert <...> Sphinx, **you and I, strangers to the race of men, are no strangers to one another**: have I not been conscious of you and of this place since I was born? <...> O Sphinx, laughing in whispers. **My way hither was the way of destiny; for I am he of whose genius you are the symbol: part brute, part woman, and part God—nothing of man in me at all.** Have I read your riddle, Sphinx? [Shaw, 1920: 103] (выделено нами. — Ю.С.).

Постигнув загадку Сфинкса, для всех остальных героев пьесы Цезарь сам становится сфинксом — загадкой, призраком, принадлежащим не этому миру, но всем мирам (отсюда и другие параллели с Ра и Осирисом). Он не просто человек — он естественный герой в системе Шоу, герой в изначальном смысле слова, подобный полубогу греческой или египетской мифологии.

В качестве частных дополнений в мифологическую картину пьесы можно также включить аналогии между Аполлодором и египетским богом искусств и ремесел Птахом, наставником Птолемея Потином и Сетом, осколленным за то, что поднял мятеж против Осириса, а также Британом и Тотом, покровителем счета и письма.

Подводя итог, можно увидеть, что за внешней эпатажностью шовианского текста проступает четкая логика мифопоэтической основы произведения на уровне как сюжетных ходов, так и взаимодействия персонажей.

Сомнение в том, что мифологическая составляющая не является результатом «вчитывания», но вполне сознательно введена драматургом в пьесу, на наш взгляд, исключается уже количеством и детальностью рассмотренных параллелей. Г.К. Ларсон пишет, что при создании пьесы Шоу тщательно изучал «материалы по истории Египта и при создании характера Клеопатры, вероятно, во многом опирался на “Империю Птолемеев” Дж.П. Махаффи (1895)» [Larson, 1999: 2], где упоминаются и многочисленные религиозные ритуалы, связанные со смертью царя и восхождением на престол нового правителя. Более того, Британский музей, постоянным посетителем которого являлся Шоу, известен одной из богатейших в мире коллекций экспонатов Древнего Египта, и, помимо скульптур и нескольких сотен папирусов мифологического и ритуального содержания, является обладателем ценнейших экземпляров упомянутой выше «Книги

мертвых». Нельзя также исключать, что интерес Шоу к мифологии и ее драматическому потенциалу изначально мог быть пробужден «Золотой ветвью» (1880) Дж. Фрейзера, вышедшей за восемь лет до появления «Цезаря и Клеопатры». Подтверждение знакомства драматурга с данным трудом мы находим в предисловии к более поздней пьесе «Андрокл и лев» (*Androcles and the Lion*, 1912).

Шоу не был единственным драматургом рубежа веков, использовавшим мифологические сюжеты в качестве основы для своих драм. Х. Ибсен, стремясь создать новый норвежский национальный театр на основе совмещения новаторства и традиций (о чем он подробно писал в статье «Богатырские песни и их значение для искусства», 1857), прямо обращался к скандинавским сказаниям и легендам в пьесах «Богатырский курган» (1850), «Пир в Сульхяуге» (1856), «Улаф Лильекранс» (1856), «Пер Гюнт» (1867) и других произведениях. Обращение к фольклорному материалу было также характерным приемом авторов Ирландского литературного возрождения (У.Б. Йейтс, Дж.М. Синг, леди О. Грегори).

Г. фон Гофмансталь, а позже Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй и Х. Мюллер обращались к древнегреческой мифологии в своих пьесах, однако их произведения являлись, скорее, реинсталляцией мифа: оставляя оригинальную историю, они наделяли действующих лиц современным сознанием, а их поступки осмысливали в контексте исторической (Вторая мировая война) и художественной (модернистской) проблематики. Л. Пиранделло в своей знаменитой «трилогии мифов» («Новая колония», 1928; «Лазарь», 1929; «Гиганты горы», 1936), взял за основу не отдельную национальную мифологию, но само понятие мифа как жанра и идейного комплекса в его разных преломлениях: социальном, религиозном, культурном.

Подход же Шоу к работе с мифом в «Цезаре и Клеопатре», скорее, предвосхищает «Улисса» (1922) Дж. Джойса, роман, где на первый план выходит внимательное изучение того, как реальный (в определенном смысле) человек может следовать путями божественного или героического пророчества, воспроизводя архетипическую модель в современном контексте. Внимание же Шоу в особенности привлекал вопрос о самовоспроизведении истории (что отчетливо видно в прологе от лица бога Ра), а также о месте в этом процессе человека — как обыкновенного, так и Сильной Личности. Помимо этого, драматург совмещает сюжетную и функциональную сторону мифа: с одной стороны, он рассматривает миф в качестве инструмента политической манипуляции, а с другой, посредством сочленения драмы и мифологии он возвращает исходное культурное значение и мифу, и театру как медиуму просвещения — наиболее древнему способу преподнести аудитории урок. И выбор драматургом именно египетской мифологии в качестве аллюзивного первоисточника не сужает универсальности ее значения.

Список литературы

- Анубис // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Под ред. С.А. Токарева. М., 1987. С. 89.
- Апис // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Под ред. С.А. Токарева. М., 1987. С. 92.
- Апоп // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Под ред. С.А. Токарева. М., 1987. С. 96.
- Египетская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1 / Под ред. С.А. Токарева. М., 1987. С. 420–427.
- Коростовцев М. А.* Религия Древнего Египта. М., 1976. С. 32–46.
- Ра // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2 / Под ред. С.А. Токарева. М., 1988. С. 358–360.
- Сехмет // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2 / Под ред. С.А. Токарева. М., 1988. С. 430.
- Larson G.K.* General Introduction: Shaw and History // SHAW: Shaw and History. University Park (PA), 1999. V. 19. P. 1–6.
- Shaw B.* Caesar and Cleopatra // The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces: in 7 v. V. 2 / Ed. by Dan H. Laurence. L., 1970. P. 159–167.
- Shaw B.* Caesar and Cleopatra // Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion. L., 1920. P. 89–212.
- Wisenthal J.L.* Shaw and Ra: Religion and Some History Plays // SHAW: Shaw and Religion. University Park (PA), 1981. V. 1. P. 45–56.

Yulia A. Skalnaya

EGYPTIAN MYTHS IN GEORGE BERNARD SHAW'S 'CAESAR AND CLEOPATRA': THE TEXT-CONTEXT INTERPLAY

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The aim of the article is to consider Bernard Shaw's *Caesar and Cleopatra* (1898) in the context of Ancient Egyptian mythology. The opening part analyses the significance of the Prologue "Spoken by the God Ra in the doorway of his Temple" for the audience's perception of the further action as well as a reflection of Shaw's specific philosophy of history. Then, the article establishes links between the characters of the play and the Ancient Egyptian gods (from Ra and Bastet to the monsters of the underworld). Animalistic characteristics given in the author's remarks and other *dramatis personae*'s replies, as well as the parallels between the drama's plot and the myths (solar, calendar, ontological and catastrophe ones) and ceremonies illustrated in the Ancient Egyptian *Book of the Dead* (the Judgment of Osiris and the psychostasia) provide the basis for the mentioned analogies. The

mise-en-scène organization of the I, II and IV Acts of the play is worth considering separately as it serves as means of indicating the characters' hierarchy according to the hierarchy of their deity doppelgängers. The figure of Caesar deserves special attention as it combines the traits of both the gods of the living and the gods of the dead; given the ambivalent nature of the character, his speech addressed to the Sphinx assumes even greater importance. The final part of the article makes a conclusion about the playwright's approach to mythological material and puts it into the broader context of the similar endeavours of the epoch.

Key words: Bernard Shaw; 'Caesar and Cleopatra'; Ancient Egypt; mythology; mythopoesis; mystery cult; hero; archetypal doppelgänger.

About the author: *Yulia A. Skalnaya* — 3rd year PhD student, Department of History of Foreign Literatures, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (e-mail: julycat@mail.ru).

References

- Anubis* [Anubis]. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples' of the World]. Moscow, 1987. V. 1, p. 89.
- Apis* [Apis]. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples' of the World]. Moscow, 1987. V. 1, p. 92.
- Apop* [Apep]. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples' of the World]. Moscow, 1987. V. 1, p. 96.
- Egipetskaya Mifologiya* [Egyptian Mythology]. *Mify narodov mira*. Moscow, 1987. V. 1, pp. 420–427.
- Korostovtsev M.A. *Religia drevnego Egipta* [Ancient Egyptian Religion]. Moscow, 1976, pp. 32–46.
- Larson G.K. *General Introduction: Shaw and History. SHAW: Shaw and History*. University Park (PA), 1999. V. 19, pp. 1–6.
- Ra* [Ra]. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples' of the World]. Moscow, 1988. V. 2, pp. 358–360.
- Sehmet* [Sekhmet]. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples' of the World]. Moscow, 1988, V. 2, p. 430.
- Shaw B. *Caesar and Cleopatra*. The Bodley Head Bernard Shaw Collected Plays with their Prefaces: In 7 v. Ed. by Dan H. Laurence. L. V. 2, 1970, pp. 159–167.
- Shaw B. *Caesar and Cleopatra. Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion*. L., 1920, pp. 89–212.
- Wisenthal J.L. *Shaw and Ra: Religion and Some History Plays. SHAW: Shaw and Religion*. University Park (PA), 1981. V. 1, pp. 45–56.