

Галлямова Мария Сергеевна

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА "МЕЩАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ" В АНГЛИИ XVIII ВЕКА

Статья посвящена определению особенностей жанра "мещанская трагедия", его места и роли в истории английской литературы. С целью выявления жанровой модели автор предпринял попытку представить его типологическую классификацию и дать свою научную трактовку. Основой для исследования этого вопроса стали произведения драматургов XVIII века. В литературоведение вводятся большей частью малоизвестные отечественной науке материалы, освещающие их творчество, рецепцию эстетических взглядов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/15.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27): в 2-х ч. Ч. II. С. 62-65. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 821.111

Филологические науки

Статья посвящена определению особенностей жанра «мещанская трагедия», его места и роли в истории английской литературы. С целью выявления жанровой модели автор предпринял попытку представить его типологическую классификацию и дать свою научную трактовку. Основой для исследования этого вопроса стали произведения драматургов XVIII века. В литературоведение вводятся большей частью малоизвестные отечественной науке материалы, освещающие их творчество, рецепцию эстетических взглядов.

Ключевые слова и фразы: новаторство; мещанская трагедия; сентиментальная комедия; мелодрама; белый стих; проза.

Галлямова Мария Сергеевна, к. филол. н., доцент

Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова

maria_gallyamova@mail.ru

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «МЕЩАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ» В АНГЛИИ XVIII ВЕКА[®]

Просветительская литература XVIII века, центром идей которой становится Англия, отличалась тематическим богатством и жанровым своеобразием. Ни одна эпоха до тех пор не выдвигала такого количества типов романа, эссе, документального жанра, путевых заметок, комедии, трагедии и её разновидности – «мещанской трагедии».

Термин «мещанская трагедия», практически не используемый отечественными литературоведами, зарубежной науке известен давно. Хотя следует отметить, что труды, посвящённые изучению данного вопроса, имеют, в основном, информационный характер. К настоящему времени отсутствует целостное представление об этом новом для XVIII века жанре, которое бы учитывало его самобытность.

Так как термин «мещанская трагедия» является ключевым в данной работе, мы приводим собственное определение этого понятия. «Драматический жанр, отражающий исключительно острые проблемы, непримиримые жизненные конфликты с катастрофическими последствиями, происходящие в рамках семьи в отношениях между представителями третьего сословия, трагическое положение которых заключается в непреодолимых душевных противоречиях» [1, с. 63].

Успех жанра «мещанская трагедия» в Англии был недолговечным потому, что, отвечая на потребности нового класса, драматурги не сумели понять всю сложность человеческой психологии. Они представляли частные случаи будничной жизни, поверхностно обобщая и раскрывая то вневременное, общечеловеческое, что составляет истинно художественное изображение частных страданий и радостей.

Сама цель наносила вред художественному своеобразию произведений: стараясь как можно назидательнее показать последствия обмана или другого преступления против буржуазной морали, драматурги рисовали страдания лишь чисто внешними штрихами.

«Мещанская трагедия» ограничивала себя описанием буржуазного быта и, рассматривая нравственно-этические проблемы, не доходила до социальной проблематики. Сюжеты, герои, конфликты и моральные проблемы были строго ограничены буржуазной средой. Но, несмотря на эти недостатки, английская «мещанская трагедия» сыграла важную роль в истории драматургии и литературы в целом.

Джордж Лилло стал создателем нового драматического жанра. Пьеса «Лондонский купец или история Джорджа Барнвелла» («London Merchant or the History of George Barnwell», 1732) была представлена в Лондоне, Дублине и проделала триумфальный путь через Атлантический океан. Можно процитировать А. Николла: «Лилло является настоящим отцом Ибсена» [6, р. 120]. Действительно, Джордж Лилло – прогрессивный для своего времени драматург и, отчасти, прародитель современной драмы.

Однако влияние трагедии Лилло на английскую драматургию не было таким значительным как в Европе. Некоторые ученые, например, Боу и Шербурн, считают, что «в Англии Лилло не воодушевил практически ни одного своего последователя» [2, р. 897]. С этим нельзя согласиться, так, сюжеты из пьес Лилло нашли отражение даже в живописи соотечественника Уильяма Хогарта.

Некоторые английские драматурги следовали в своем творчестве за Джорджем Лилло. Вскоре после успеха «Лондонского купца» появилась трагедия Чарльза Джонсона «Каэлия» («Caelia», 1732), на которую произведение Лилло оказало определенное влияние. Но попытка завоевать всеобщую признательность закончилась неудачей.

В произведении Джонсона рассказывается об оболыщении молодой невинной девушки. Драматург подчеркивает на протяжении всей своей пьесы собственное толкование чести и должного поведения. Он предполагает, что честь присуща не только титулованным особам, но и обычным людям. Любовь также не знает классовых границ, что можно сказать и о достойном поведении. Еще в 1694 году была сформулирована концепция, утверждающая, что мораль не зависит от принадлежности к какому-либо классу (пьеса Томаса Саутерна «Изабелла» («Isabella»)).

Э. Бернбаум назвал трагедию Джонсона «...пьесой, правдиво изображающей самые гадкие социальные пороки» [4, p. 161]. Несмотря на это, произведение оказалось очень слабым и непригодным для длительной постановки на сцене. В театре оно появилось только два раза – 11 и 12 декабря 1732 года. Джонсон даже не успел насладиться своим успехом.

Другая попытка подражания с целью превзойти Лилло появилась на сцене в 1734 году. Это была пьеса Джона Хюита «Роковая ложь» («Fatal Falsehood»), также поставленная в театре Друри Лейн. Премьера состоялась 11 февраля, и, в отличие от Джонсона, Хюит достиг славы. А. Николл называет эту пьесу «странным смесью правил классицизма, романтических ситуаций, использования реалистических моментов и прозы» [6, p. 122]. Он также считает, что в ней присутствуют «моменты подлинности, оригинальности и искры силы» [Ibidem].

В качестве сюжета Хюит взял историю о человеке, которого отец заставил жениться против воли. И когда отец умирает, главный герой оставляет свою жену, чтобы жениться на любовнице. Все это ведет к мести и убийству.

Несмотря на похвалу Николла, сюжет, стиль и язык этой пьесы оставляют желать лучшего. Э. Бернбаум находит прозу трагедии «тягостно скверной» и называет «Роковую ложь» «...возможно, самой плохой –мещанской трагедией» XVIII века» [4, p. 179].

«Роковое уединение» («Fatal Retirement») Энтони Брауна еще одна «мещанская трагедия» того же уровня. Она ставилась на сцене Друри Лейн только один раз 12 ноября 1739 года. Единственное, чем произведение могло заинтересовать зрителей, – это его детективный сюжет. И когда позже автор пьесы оставил драматургию, это ни у кого не вызвало сожаления.

Следующая трагедия, написанная вслед за Лилло, была более успешна. Томас Кук издал «Печальную свадьбу» («The Mournful Nuptials») чаще известную по подзаголовку «Любовь – причина и лекарство от печали» («Love the Cause and Cure of Grief»). 19 декабря 1743 года произведение вышло в свет. Трагедия Кука об убийстве, ложном обвинении и, в конечном счете, о признании, которое спасает невинного человека. Пьеса основана на реальных событиях.

В новаторской области после Джорджа Лилло пробовали свои силы несколько английских драматургов. Однако равной с ним популярности достиг только Эдвард Мур с пьесой «Игрок» («The Gamster», 1753). Это произведение было написано через двадцать лет после «Лондонского купца» и поставлено на сцене Друри Лейн в 1753 году. Оно также повествует о роковой страсти к интригам и их последствиям.

Главные герои – Беверли и его ни в чем неповинная семья. Любовь жены, мольбы сестры и верного друга были не в силах уберечь слабохарактерного молодого человека от страсти к азартным играм и от пагубного влияния Стакли. Именно он убедил Беверли продать драгоценности жены и посадил его в тюрьму. Герой пьесы добр и благороден, но он настолько захвачен безумной страстью к игре, что теряет способность разумно мыслить. Ослепленный льстивыми советами своего мнимого доброжелателя Беверли становится его послушной жертвой. Он разоряет семью, попадает в тюрьму и, раскаявшись, совершает самоубийство.

С точки зрения коварного искусителя Стакли природа знает лишь два закона: силу и хитрость. Он считает, что глупцы – естественная добыча мошенников. Таков был замысел природы, когда она создала ягнят и волков. Сам Стакли мнит себя одним из волков и гордится этим. Однако его махинации в пьесе заканчиваются крахом.

Трагедия также была полностью написана прозой. Мур доказывал, что его пьеса изображает жизнь всем знакомую, и порок – страсть к азартной игре, – настолько распространенный, что было бы неестественно, если бы она была написана стихами. Смешно представить себе шулеров, обменивающихся стихотворными репликами.

В отличие от Лилло, Мур изображает более простых людей, а не средний класс. Согласно Э. Бернбауму, пьеса демонстрирует средний и низший классы общества, являющиеся неотъемлемой частью «мещанской трагедии».

Говоря о драматической силе «Игрока», А. У. Уорд называет пьесу «...занудной, но способной вызывать слезы» [8, p. xxxiv]. Э. Бернбаум считает ее одной из самых лучших «мещанских трагедий» и также говорит, что по стилю она превзошла трагедию Джорджа Лилло. Он отмечает состояние неизвестности, сохраняющееся до последней сцены в трагедии Мура, и считает это произведение «лучшей трагедией поколения» [3, p. 11].

Как и Джордж Лилло, Эдвард Мур стал почитаемым в Англии автором «мещанских трагедий». К сожалению, «Игрок» был последней пьесой, написанной перед его смертью в 1757 году.

После «Игрока» в 1776 году была представлена «мещанская трагедия», которая была издана, но не сыграна на сцене. Эта пьеса принадлежит Бенжамину Виктору и называется «Роковая ошибка» («Fatal Error»). Виктор адаптировал работу Хейвуда «Женщина, убитая добротой» («Woman Killed with Kindness»). При этом автор внес некоторые изменения в сюжет.

Героиня Хейвуда была виновна, а у Виктора она жертва. К. Старгесс комментирует: «С такими пьесами-адаптациями XVIII века мы входим в мир оптимизма, в котором судьба, а не характер создает трагические ситуации, и где человек обладает прирожденными хорошими качествами. А трагедии эпохи Елизаветы повествовали о грубости и зле. Только последние елизаветинские трагедии стали являть благородные чувства публике» [7, p. 17-18].

К концу века «мещанские трагедии» продолжали писать, но редко. В 1778 году Дж. Э. Ховард написал произведение под названием «Женщина-игрок» («The Woman-Gamster»). Так же как и трагедия Мура пьеса Ховарда стала предупреждением от привычки играть в азартные игры. Изначально драматург писал свое произведение прозой и в стихах одновременно. А затем переделал пьесу и написал ее полностью прозой. Эта версия была отправлена С. Джонсону, который в то время был признанным литературным критиком. Он оценил работу как недостаточно талантливую, и она никогда не была поставлена на сцене.

В 1779 году примеру Дж. Э. Ховарда последовала Ханна Мор, написав «мещанскую трагедию» «Роковая ложь» («Fatal Falsehood»). Здесь все внимание сконцентрировано на обычном человеке и на его праве на сочувствие.

Увеличение количества представителей среднего и низшего сословия среди публики в XVIII веке вынуждало драматургов использовать сцену как средство воспитания морали и манер. В прологе к «Роковой лжи» Ханна Мор написала следующее, считая это очень важным: «Самосовершенствование должны проповедовать книги; самосовершенствованию должна учить сцена» [5, р. 54]. Необходимость рассказать людям о том, как нужно вести себя, стала одной из целей драматургов. Сцена превратилась в кафедру проповедника. Появилась задача – воспитывать те классы общества, которые только что обрели свободу, и вводить этих людей в цивилизованное общество с хорошими манерами.

К концу XVIII века «мещанская трагедия» начала объединяться с «сентиментальной комедией». Появилось необычное сочетание, которое содержало в себе черты наивной справедливости, обычно ассоциировавшиеся с мелодрамой. Такое объединение представлено в пьесах Ричарда Камберленда: его единственная «мещанская трагедия» – «Таинственный муж» («The Mysterious Husband», 1783) и «сентиментальные комедии» – «Братья» («The Brothers», 1769) и «Западный индеец» («The Westindian», 1771). Эти пьесы демонстрируют новую тенденцию, которая развивалась в конце XVIII века. Добродетельный человек рассматривался неспособным творить зло, хотя оставался уязвимым воздействию порока. Добродетель была убежищем от всего вредного и разрушительного, а смерть была наказанием только для недоброжелателей. Любимая тема многих пьес – изображение угнетенной добродетели, вознаграждаемой в финале. В «Таинственном муже» как раз отстаивается эта сентиментальная точка зрения.

Около столетия в «мещанских трагедиях» господствовали идеи добродетели и справедливости. Сами же пьесы приобрели черты сентиментальности, но чувствительность не имела для них большого значения. А. Николл говорит, что «пьеса Камберленда содержит дух сентиментализма, не рассчитанный на то, чтобы привести ее в гармонию со всей остальной трагической чепухой... Ее диалоги, написанные прозой, и мещанские декорации, в основном, случайны. Не было ничего, что могло бы способствовать ее дальнейшему развитию» [6, р. 90].

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что английская «мещанская трагедия» не совершенствовалась. За все столетие появилось лишь несколько удачных примеров, написанных в этом жанре. Можно отметить «Лондонского купца» Дж. Лилло, «Игрока» Э. Мура и несколько адаптаций.

Как драматическая форма, «мещанская трагедия» имела свои изъяны. Одной из главных проблем, связанных с ней, была проблема использования языка. Драматурги, писавшие после Лилло, оказались неспособны достичь выразительности языка, который был бы драматично волнующим и в то же время подходящим для скромных по своему происхождению героев.

Трагедии с бытовым сюжетом до 1642 года были написаны в основном белым стихом, во многих ранних пьесах была использована и проза. Даже в идеализированных трагедиях раннего периода герои, принадлежащие к низшим слоям общества, говорили прозой. С тех пор, как среди персонажей трагедии появились простые люди, драматурги были непостоянны в выборе языковых средств для своих пьес. Они никак не могли решить, какие строки будут в прозе, а какие в стихах.

Несмотря на удачный пример Джорджа Лилло и его «Лондонского купца», значительных изменений с использованием прозы в драме не произошло. После написания истории Джорджа Барнвела Лилло сочинил еще две «мещанские трагедии» «Роковое любопытство» («Fatal Curiosity») и «Арден из Февершама» («Arden of Feversham»), в которых использовал белый стих. Далее последовал «Игрок» Мура, полностью представленный в прозе. Но многие английские драматурги в своих «мещанских трагедиях» продолжали использовать традиционный поэтический язык.

Существовал еще один серьезный недостаток в «мещанских трагедиях» XVIII века. Авторы пьес не смогли полностью показать развитие характера героев. Литературный образ, как бы он не был оригинально прописан драматургом, без актерского воплощения безжизненный. Не было более важного способа апробации, действенного пути самоутверждения «мещанской трагедии», чем осуществление ее постановки, но даже актерское мастерство оказалось неспособным удержать жанр на театральной сцене.

Пьесы основывались на описании злодеев, которые превращали положительных героев в жертвы, а не в трагические фигуры. Отрицательные персонажи в «мещанских трагедиях» активны, и их основная функция заключается в приведении трагедии в действие.

В течение XVIII века антигерой был не более чем призрачный статист, который устраивал интриги, создавал конфликты и приводил их к завершению. Такой герой как деспот, приносящий страдание и гибель окружающим людям, которые от него зависят.

Например, Мильвуд у Джорджа Лилло достаточно сильная и интересная героиня. Она делит славу с главным героем Джорджем Барнвелом. Привязав молодого человека к себе, она губит его. Ее действия рациональны, Мильвуд обладает деловыми качествами, ради собственного благосостояния готова свернуть горы. Но обычно отрицательный персонаж второстепенен, и его махинации – это лишь способ вовлечь положительного героя в трагическую ситуацию.

Роли таких героев как Баргрейв у Хилла, Стакли у Мура, Крэнмора у Виктора играют в трагедиях очень важную роль. На них держится вся интрига, их поступками обусловлены действия главных героев.

Итак, к концу XVIII века Англия потеряла лидирующее положение по созданию «мещанских трагедий». На сценах стала господствовать мелодрама. По словам А. Николла, английские драматурги «...упустили одну

из лучших возможностей. Они могли идти по пути славы и признания, могли искать живость и экспрессивность в современных условиях. Этим воспользовались драматурги на континенте. Как оказалось, последователями Лилло стали писатели из Франции, Германии и Скандинавии...» [Ibidem, p. 92].

На наш взгляд, существует ряд причин, которые обусловили неспособность английской «мещанской трагедии» к дальнейшему развитию. Пьесы носили серьезный, неразвлекательный характер, не возвышались до социальной проблематики, герои демонстрировали слабость, малодушие и статичность характеров, язык пьес был бедным и невыразительным. Драматурги стали использовать сцену только как средство выражения морали, воспитания хороших манер. Такие благие цели оказали обратное действие. Без публики спектакля не существует, а так как нотации и нравоучения, которые шли со сцены, быстро наскучили зрителям, то результат не заставил себя ждать. Ни один из последователей Джорджа Лилло по уровню своего мастерства не смог увлечь последующие поколения театральными постановками в жанре «мещанской трагедии».

Список литературы

1. **Галлямова М. С.** Проблема специфики жанра «мещанская трагедия» в английской литературе начала XVIII века // Язык. Словесность. Культура: рецензируемый научный журнал. Ногинск, 2012. Вып. 2-3. С. 57-75.
2. **Baugh A. C.** A Literary History of England. N. Y., 1948. 1123 p.
3. **Bernbaum E.** A Guide through the Romantic Movement. N. Y., 1949.
4. **Bernbaum E.** The Drama of Sensibility. A Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696-1780. Gloucester: (Mass.) Smith, 1958. 288 p.
5. **More H.** The Fatal Falsehood \ The Works of Hannah Moore. N. Y., 1841.
6. **Nicoll A.** Theory of Drama. L., 1931. 216 p.
7. **Sturges K.** Three Elizabethan Domestic Tragedies. Baltimore, 1969. P. 17-18.
8. **Ward A. W.** A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. London, 1899. Vol. II.

HISTORY OF “BOURGEOIS TRAGEDY” GENRE DEVELOPMENT IN ENGLAND IN THE XVIIITH CENTURY

Gallyamova Mariya Sergeevna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Magnitogorsk State Technical University named after G. I. Nosov
maria_gallyamova@mail.ru

The article is devoted to determining the features of “bourgeois tragedy” genre, its place and role in the history of English literature. In order to reveal the genre model the author undertakes the attempt to present the typological classification and give the scientific interpretation. The basis for the study of this question is the works of playwrights of the XVIIIth century. Literary criticism studies the materials, which for the most part are little known in domestic science, and cover their creative works, and the reception of aesthetic views.

Key words and phrases: innovation; bourgeois tragedy; sentimental comedy; melodrama; blank verse; prose.

УДК 81

Филологические науки

В данной статье дается сравнительный анализ флористических метафор в поэтических произведениях Р. Бернса и их перевод на русский язык. В основу статьи положена цветочная метафора, а также искусство «икебана» и «флористика» древних традиций Запада и Востока. Считается, что в мировой художественной культуре существует понятие о цветке, как метафоре сокровенной сущности, через которую в поэзии Р. Бернса складывается доминирующая метафора жизни.

Ключевые слова и фразы: метафорический мир; флористическая метафора; эстетическое значение цветов; роза; искусство «икебана» и «флористика»; японская древняя традиция; поэзия Р. Бернса.

Говенько Анна Михайловна

Брянская государственная сельскохозяйственная академия
am-govenko@mail.ru

К ВОПРОСУ О ФЛОРИСТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКЕ В ПОЭЗИИ[©]

Мир цветов многообразен и неповторим. Люди издавна воспринимали эту божественную красоту и придавали им определённую символику. Если один цветок – это некий символ, то букет даёт целостное представление о чём-либо. Хотя в японской традиции считается, что только один цветок выражает все свойства «цветочности» [6].