

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ ГОРОДА МОСКВЫ
МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Григорьева Мария Алексеевна

ДРАМАТУРГИЯ ГЕНРИ АРТУРА ДЖОНСА В СТАНОВЛЕНИИ
АНГЛИЙСКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ» КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (литература Великобритании)

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук
доцент Меркулова М.Г.

МОСКВА 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	с. 2
Глава 1. «Новая драма» как модификация жанра драмы в Англии на рубеже XIX-XX веков	
1.1. История исследования английской «новой драмы» конца XIX- начала XX века	с.12
1.2. Классификации этапов эволюции английской «новой драмы» и драматургии Г.А. Джонса	с. 36
1.3 Драматургия Г.А. Джонса в зарубежной критике.....	с.48
Выводы по 1 главе.....	с. 66
Глава 2. Тематика и сюжетно-композиционные особенности драматургии Г.А. Джонса	
2.1. Тематическое разнообразие драматургии Г.А. Джонса в аспекте становления английской "новой драмы".....	с. 68
2.2 Дискуссионность пьес Г.А. Джонса.....	с.92
2.3 Ретроспекция в пьесах Г.А. Джонса.....	с.111
Выводы по 2 главе.....	с.135
Заключение	с.138
Список использованной литературы	с.145
Приложения 1-4	

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено драматургии Генри Артура Джонса (1851 – 1929), одного из ведущих английских драматургов конца XIX – начала XX века. Вслед за Т.У. Робертсоном, А.У. Пинеро, Джонс продолжал традиции мелодраматической школы, при этом стремился в русле данного жанра реализовать на сцене ряд новаторских приёмов, в том числе заимствованных у норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828 – 1906). Литературоведы отводят Джонсу значительное место в формировании и становлении жанра «новая драма», а именно его английского национального варианта.

«Новая драма» может рассматриваться в узком и в более широком значении. В широком смысле – этот термин означает те изменения, которые стали происходить в европейской драматургии на рубеже XIX – XX веков. Эти преобразования касались в большой степени системы постановок в театрах, взаимоотношений режиссёра с актёрами, содержательной интерпретации текстов пьес и различных способов передачи актёрами содержания. Новой драме как явлению в театральном мире посвящены работы зарубежных театроведов: У. Арчер (W. Archer), М. Бут (M. Booth), С.Ф. Армстронг (C.F. Armstrong), П. Берт (P. Burt), М. Кристиан (M. Christian), Р.А. Корделл (R.A. Cordell), Дж. Вудфилд (J. Woodfield), Г. Гольдер (H.J.-M. Holder), Макдональд (J. McDonald), А. Николл (A. Nicoll), К. Ричардс (K. Richards), У. Филлипс (W. Phillips), Ф. Риджинбаут (F. Rijnbout), Дж. Тревин (J. Trewin), Дж.П. Уэринг (J.P. Wearing).

В узком смысле термин «новая драма» обозначает жанр драмы (наряду с комедией и трагедией), имевший определённые отличительные черты, а также особенности в национальных литературах. Английская «новая драма» формировалась под влиянием европейской, но имела ряд своих особенностей. Существуют различные классификации этапов развития «новой драмы», предложенные отечественными и зарубежными литературоведами.

Стоит отдельно упомянуть научную работу Дж. Макдоналда, профессора университета Глазго, о новой драме. В монографии «Новая драма: 1900 – 1914» («The ‘New Drama’: 1900-1914») исследователь анализирует те пьесы Г. Баркера, Дж. Голсуорси, Дж. Мейсфилда, Дж. Хэнкина, которые были поставлены в Королевском театре в указанный период. Общим подходом для этих драматургов профессор Макдоналд считает стремление отойти от стандартизированной схемы «хорошо сделанной» пьесы, создать театр, отражающий реальную повседневную жизнь. Идеологически «новая драма» была связана с социальными реформами, Фабианским сообществом, а примером для подражания послужило творчество норвежского драматурга Генрика Ибсена. Литературовед рассматривает работу ведущих лондонских театров как отдельные вехи в истории развития английской драмы.

Генри Артуру Джонсу уделено больше внимания в англо-американской критике. В отечественном литературоведении есть одно диссертационное исследование, в котором проанализированы некоторые пьесы Джонса в сравнительном контексте с драмой его современников. А.Е. Томахина ставит Г.А. Джонса и А.У. Пинеро в один ряд в контексте возрождения английской драмы после периода долгого застоя.

В зарубежной критике достаточно много внимания уделено общественной и просветительской деятельности Джонса относительно театра как медиума социальных реформ. Такие исследователи, как Х.А. Уозняк (H.A. Wozniak), Р. Корделл (R. Cordell), Г.А. Уочоп (G.A. Wauchope), У.Л. Фелпс (W.L. Phelps), М. Нортенд (M. Northend), К. Гест (K. Guest), Т. Дикинсон (T. Dickinson), называют его реформатором, новатором в том смысле, что он сумел привлечь внимание более образованного зрителя к театру, впервые стал поднимать злободневные, проблемные темы на английской сцене.

В энциклопедии британских драматургов (“British Playwrights 1880-1956”) подчёркнуто, что творчество Джонса нельзя рассматривать в узких

рамках только одного жанра: «*From the first Jones refused to be limited to any one type of drama. Although much of his success rested with his ability to produce gripping, persuasive, fast-moving melodrama, he soon began experimenting with other, less safely crowd-pleasing genres*» [106, с. 238]. Последняя фраза в приведённой цитате – “safely crowd-pleasing genres” (жанры, нравящиеся публике) – отсылает к тому факту, что драматург должен был ориентироваться на вкусы и желания зрителей, чтобы иметь коммерческий успех. Г. А. Джонсу приходилось в некотором отношении подстраивать содержание пьес под ожидания публики. Например, в «Святых и грешниках» (“*Saints and Sinners*” 1884) трагический финал был заменён автором на счастливый, чтобы постановку не убрали из репертуара [8, с. 23].

Немалая заслуга Джонса видится его современникам в том, что он смог добиться печати своих пьес, тем самым популяризовал не только свои собственные труды, но и саму идею английского национального театра. Как заметил американский критик У.Л. Фелпс, во многом благодаря Джонсу английские пьесы могли быть напечатанными: «*...it is owing to him, more than to any other man, that English plays became available in printed form, claimed a place in literature, and challenged the verdict of literary critics*» [137, с. 22].

Большое количество критических статей, современных Джонсу и более новых, посвящено театральным постановкам и игре актёров (М. Биллингтон (M. Billington), У. Арчер (W. Archer), М. Ковени (M. Coveney), Ф. Фишер (Ph. Fisher)). В нескольких диссертационных исследованиях американских учёных, затрагивающих темы преобразования викторианского и эдвардианского общества, проанализированы наиболее популярные пьесы Джонса с точки зрения их сюжета и проблематики: М. Кристиан (M. Christian), Р. Домераски (R. Domeraski), А.М. Фэн (A.M. Fan), О.У. Гуденаф (A.W. Goodenough), К. Гест (K. Guest), О. Хофакер (O. Hofacker). В упомянутых выше работах предложена классификация этапов развития Джонса-драматурга (Р. Домераски (R. Domeraski), А.У. Гуденаф (A.W. Goodenough)). Однако на данный момент отсутствуют исследования,

комплексно охватывающие всё творчество Г.А. Джонса в литературно-историческом контексте, а также в контексте образования новой жанровой модификации на рубеже веков.

Актуальность данного исследования основана на неугасающем интересе литературоведов к формированию новых жанров, необходимости более точного определения жанровых границ новой драмы. Вопросы исторических предпосылок формирования английского национального характера, системы жизненных ценностей, затронутые в пьесах, актуальны, поскольку связаны с темой определения национальной самоидентичности.

Интерес к «новой драме» рубежа XIX – XX веков отражён в современных научных исследованиях. Например, в ноябре 2013 года в Санкт-Петербурге прошла конференция «Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения». Материалы этой научной конференции содержат статьи о жанровых особенностях драмы М. Метерлинка, А.П. Чехова, А. Шницлера, а также о музыкальной драматургии П.И. Чайковского.

Говоря о «новой драме» Г.А. Джонса, необходимо упомянуть постановку одной из наиболее поздних его пьес «Мэри заходит первая» (“*Mary Goes First*” 1913) в театре “*Orange Tree Theatre*” в Ричмонде в 2008 году. По замечанию Ф. Фишера в ревью на эту постановку, опубликованную на сайте театрального журнала “*British Theatre Guide*” [117], актуальность пьесы обусловлена её проблематикой – попытки героини получить титул или звание для мужа с помощью подкупа вызывают ассоциации с современной политической ситуацией. В статье М. Биллингтона 2009 года, размещённой на сайте журнала “*The Guardian*” и посвящённой той же постановке «Мэри заходит первая» в Ричмонде, отмечено, что пьеса прекрасна как социально-исторический документ. В ней на примере событий в очень маленьком городе показано, что период до Первой мировой войны в жизни страны был далёк от идеала. [102] Помимо этого, в журнале “*The Guardian*” в 2015 году была опубликована статья, посвящённая актёру Аллану Хоуарду,

сыгравшему главную роль в «Серебряном короле» (“The Silver King” 1882). [111]. Эти публикации подтверждают интерес к социально-психологической тематике творчества Генри Артура Джонса в XXI веке.

Научная новизна диссертационного исследования заключается во *впервые* применённом системном подходе к изучению драматургии Г.А. Джонса в контексте становления английской «новой драмы» конца XIX – начала XX века, переводе на русский язык и включении в научный оборот пятнадцати пьес драматурга. Системный подход состоит в рассмотрении тематических и сюжетно-композиционных особенностей Генри Артура Джонса как единого формально-содержательного комплекса новаторских идей писателя. Эта исследовательская концепция лежит в основе объединения данных особенностей в одну практическую главу нашей диссертации.

Объектом работы является английская «новая драма» как модификация жанра драмы на рубеже XIX – XX столетий.

Предметом работы является английская «новая драма» как модификация жанра драмы на рубеже XIX – XX столетий.

Материалом диссертационной работы послужили тексты пятнадцати пьес Г.А. Джонса, созданные драматургом на всех основных этапах его творческого пути: «Серебряный король» (“The Silver King” 1882), «Святые и грешники» (“Saints and Sinners” 1884), «Посредник» (“The Middleman” 1889), «Джуда» (“Judah” 1890), «Танцовщица» (“The Dancing Girl” 1890), «Притворщики» (“The Masqueraders” 1894), «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan” 1894), «Триумф филистеров» (“The Triumph of the Philistines” 1895), «Майкл и его падший ангел» (“Michael and His Lost Angel” 1896), «Лжецы» (“The Liars” 1897), «Уловки Джейн» (“The Manoeuvres of Jane” 1898), «Защита миссис Дейн» (“Mrs. Dane’s Defence” 1900), «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia” 1903), «Долли старается исправиться» (“Dolly Reforming Herself” 1908), «Мэри заходит первая» (“Mary Goes First” 1913).

Выбор материала исследования был обусловлен наибольшей популярностью данных пьес как при жизни, так и после смерти драматурга, что отразилось в количестве постановок лондонских театров. (Статистические данные о постановках пьес Г.А. Джонса на английской сцене отражены в приложениях 1, 2, 3, 4 данной работы.) Немаловажную роль при выборе материала исследования сыграли наличие в пьесах новаторских приёмов ретроспекции, дискуссии, открытого финала, тематическая соотнесённость произведений с основными характеристиками «новой драмы».

Цель диссертации - определить новаторский характер драматургии Генри Артура Джонса в формировании и становлении жанра «новая драма» в Англии на рубеже XIX – XX веков.

Для достижения цели диссертации необходимо решить следующие исследовательские **задачи**:

- выявить основные характеристики «новой драмы» как жанра, сопоставить их с содержанием пьес Г.А. Джонса;
- обозначить основные этапы эволюции драматургии Г.А. Джонса;
- проанализировать пьесы Джонса в аспекте их тематического наполнения, выделить ведущие темы пьес;
- изучить роль дискуссии как сюжетно-композиционного приёма и способа выражения конфликта в пьесах Г.А. Джонса;
- исследовать значение композиционного приёма ретроспекции для раскрытия ведущих тем пьес и передачи основных идей драматурга.

Методология исследования обусловлена целью диссертационной работы и включает в себя следующие литературоведческие методы: биографический, сравнительно-исторический, сравнительно-типологический.

Теоретическую основу диссертации составляют положения и выводы, содержащиеся в трудах отечественных и зарубежных учёных: В.Г. Адмони,

С.А. Андреева, А.А. Аникст, М.М. Бахтин, И.Р. Гальперин, М.Л. Гаспаров, В.М. Жирмунский, Б.И. Зингерман, М.Г. Меркулова, А.Г. Образцова, И.Ф. Тайц, А.Е. Томашина, А.Н. Трутнева, В.И. Тюпа, Л.Ф. Хабибуллина, В.Е. Хализев, Г.Н. Храповицкая, Т.К. Шах-Азизова, И.А. Шишкова, В.Н. Ярхо, Р.А. Корделл, Дж. Макдональд, А. Николл.

Теоретическая значимость работы заключается в прояснении жанровых границ «новой драмы» конца XIX – начала XX века, а также выявлении тех типологических черт, которые проявляются в драматургии в период кризиса, пограничного состояния на рубеже эпох.

Практическая ценность диссертационного исследования состоит в возможности использовать его материалы и выводы для составления пособий по курсу английской литературы, истории театра, для разработки специальных курсов по зарубежной литературе, литературе XIX века, английской драме, а также для написания курсовых, выпускных квалификационных бакалаврских работ и магистерских диссертаций.

Положения, выносимые на защиту:

1. Комплексное изучение драматургии Г.А. Джонса позволило выявить четыре этапа эволюции его творчества:

- 1) 1878 – 1889 гг., период мелодраматических пьес;
- 2) 1890 – 1899 гг., период расцвета, наибольшего театрального успеха «новой драмы»;
- 3) 1900 – 1910 гг., период зрелости;
- 4) 1910 – 1930 гг., период спада.

2. К основным темам «новой драмы» Г.А. Джонса можно отнести следующие:

- социальная критика, обличение таких недостатков викторианского общества, как лицемерие, подверженность внешним условностям;
- женская эмансипация, наиболее полно раскрытая в третьем и четвёртом периоде творчества;

- религия и нравственность, часто отражённые в морализирующей позиции автора;
- значимость материальных ценностей, нередко определяющих судьбу героев;
- воспитание младшего поколения в традициях викторианства;
- соотношение искусства и жизни.

3. Дискуссионность в пьесах Г.А. Джонсом является сюжетно-композиционным приёмом, позволяющим раскрыть суть конфликта, отразить противоречивость идей автора.

4. Приём ретроспекции реализован в пьесах Г.А. Джонса на всех драматических уровнях по модели, наиболее близкой к «ибсеновской» (термин М.Г. Меркуловой). Внутренний конфликт переосмысления героями своего прошлого остаётся неразрешённым под давлением пуританских взглядов, доминировавших в обществе.

5. Эволюция взглядов Г.А. Джонса отражает становление «новой драмы» в Англии. Расширяется современная тематика пьес драматурга при сохранении доминирующего ядра идеалов викторианского общества. Постепенно усиливая концентрацию новых идей, Джонс делает выводы о формальном пуританском самоограничении, скрывающем свободу взглядов, граничащую со вседозволенностью.

Апробация результатов исследования была осуществлена в ходе обсуждения аспектов диссертации на методологических семинарах и заседаниях кафедры английской филологии Института иностранных языков Московского городского педагогического университета (2015 – 2019 гг.). Материалы диссертации послужили основой докладов и выступлений на следующих научных конференциях: X Научная сессия ИИЯ МГПУ «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения, лингводидактики: через знания к лидерству» (Москва, 24 марта 2016 г.); Первая межвузовская научно-практическая конференция «Современная англистика и американистика: актуальные проблемы лингвистики и литературоведения»

(Москва, МГПУ, 27 апреля 2017 г.); «Научный старт-2017: инвестиции в профессиональный потенциал» (Москва, МГПУ, 20 марта 2017 г.); Международная научная конференция «Городской текст в английской и других европейских литературах» (Нижний Новгород, 12 октября 2018 г.); Международная научная конференция «Лингвистика, литературоведение и лингводидактика: современные проблемы и решения» (Москва, МГПУ, 27 ноября 2018 г.); Круглый стол «Актуальные проблемы и методики исследования постмодернистского текста» (Москва, МГПУ, 18 марта 2019 г.); IV Международный научный конгресс «Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы» (Симферополь, КФУ им. В.И. Вернадского, 5 апреля 2019 г.); II Межвузовская научно-практическая конференция магистров и аспирантов «Современная англистика и американистика: актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Москва, МГПУ, 23 апреля 2019 г.).

Основные положения исследования нашли отражение в 9 статьях общим объёмом 3,67 п.л., из них 3 (1,87 п.л.) были опубликованы в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ.

Структура, объём и содержание работы. Научно-квалификационная работа общим объёмом 165 страниц (из них – 144 страницы основного текста) состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 158 наименований, в том числе 90 на иностранных языках, и четырёх приложений, в которых представлена статистика театральных постановок пьес Г.А. Джонса. Структура работы обусловлена целями и задачами исследования.

Во Введении дано обоснование актуальности изучения жанровых модификаций на рубеже XIX – XX веков, а именно появившегося жанра «новая драма». Определены научная новизна работы, объект и предмет исследования, его цель и задачи, теоретическая и практическая значимость, методология, теоретическая основа, обоснован выбор материала

исследования. Введение содержит описание структуры работы и её частей. Во введении даны положения, выносимые на защиту.

Глава 1 «**“Новая драма” как модификация жанра драмы в Англии на рубеже XIX - XX веков**» содержит историю изучения данного вопроса в отечественном и зарубежном литературоведении. Проанализированы фундаментальные исследования о британских драматургах и театральных постановках указанного периода, выявлены наиболее характерные черты новой драмы. Описаны существующие классификации этапов развития новой драмы. Определена степень изученности драматургии Генри Артура Джонса.

Глава 2 «**Тематика и сюжетно-композиционные особенности драматургии Г.А. Джонса**» представляет собой результаты системного анализа драматургии Джонса в контексте формирования «новой драмы». Выделены ключевые тематические области, проблематика пьес, эволюция основных образов. Показано, как драматург использует сюжетно-композиционные приёмы ретроспекции и дискуссии для передачи концептуально значимых идей.

В заключении сделаны основные выводы исследования, подведены итоги выполнения поставленных задач. Предложены возможные направления для дальнейшего исследования.

ГЛАВА I. «НОВАЯ ДРАМА» КАК МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА ДРАМЫ В АНГЛИИ НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ

1.1. История исследования английской «новой драмы» конца XIX – начала XX века

Исследованию «новой драмы» посвящено немало работ как в зарубежной литературной критике, так и в отечественной. В английской литературной критике это явление было отмечено ещё его современниками в 1910-20-х гг. прошлого века, что отразилось в рецензиях на спектакли по пьесам «новой драмы». В отечественном литературоведении интерес к новому жанру проявился позже, к середине XX века. Рассмотрим основные исследования по этому вопросу.

Одной из первых фундаментальных работ, посвящённых «новой драме», была работа Шах-Азизовой «Чехов и западноевропейская драма его времени». Исследователь подразделяет формирование «новой драмы» на две волны. Первая связана с именами Э. Золя, А. Бека, Бьернсона, Л.Н. Толстого. Вторая волна возникла в 1880-1890-х годах, когда творили Г. Гауптман, А. Стриндберг, М. Метерлинк, К. Гамсун, Б. Шоу. Исследователь характеризует новую драму как синтез старого и нового, взаимодействие и борьба противоположностей, общие идеи и формы, общие истоки. Исследуя западноевропейскую драму, Т.К. Шах-Азизова выделяет черты, отличавшие жанр «новая драма»:

1. отсутствие напряжённого развития конфликта между персонажами. Вместо этого психологические изменения движут пьесу. Драматургов интересует формирование новых нравственных качеств и их столкновение со старыми системами морали и нравственности;
2. поиск причин зла и попытки его преодолеть составляют содержание пьес;
3. возникает понятие "четвёртой стены" - актёры действуют, не беря в расчёт присутствие зрителя в зале, погружаются в быт. Большую роль играет точная передача колорита времени, среды. Подлинность и непринуждённость становятся основами сценичности;
4. техника "подводного течения" используется в пьесах М. Метерлинка, А.П. Чехова. Она предполагает наличие подтекста – не высказанного отношения

героя, чувства, им руководящего, которое придаёт фразам совершенно другой смысл;

5. герой новой драмы всегда одинок. Мотив трагичности в повседневности, крушение устоявшихся основ жизни и общества, кризис во всех сферах жизни людей отличает возникшее направление от традиционной драмы;

6. многие авторы отказываются от типового разграничения героев, персонажи становятся многогранными [94, с. 9 – 13].

Остановимся подробнее на типе конфликта. Как отмечает В.Е. Хализев, с помощью внутреннего действия воплощаются конфликты устойчивые, субстанциональные. Действие, основанное на душевных движениях героя, не создаёт и не разрешает конфликт, а показывает его как устойчивую коллизию. Герой сталкивается с миропорядком как таковым, активно познаёт его противоречивость [91, с. 149].

Драма стала осваивать силу внутреннего действия как раз на рубеже XIX–XX веков. Как может показаться на первый взгляд, внутреннее переживание и внешнее бездействие обозначают пассивность, бездеятельность, разлад личности. Напротив, они говорят о начале нравственного самоопределения героя, что является большим шагом на пути развития драмы.

Понятие «четвёртой стены» размывает границу между актёром и зрителем, создавая ощущение того, что зритель принимает непосредственное участие в действии. Натурализм как способ отражения действительности в литературе коснулся английской драматургии. Большое внимание стало уделяться передаче мелких бытовых деталей, одежде, интерьеру. Необычным казалось то, что герои на сцене едят, пьют, живут обычной повседневной жизнью. Задачей драматургов в этом отношении было передать среду, в которой жил средний класс общества [91, с. 8].

А.Г. Образцова, автор исследования о драматургическом методе Бернарда Шоу, подробно излагает основные этапы его творчества и

используемые методы. Она отмечает следующие характеристики реалистической драмы XX века:

- видоизменение, смешение жанров (Шоу активно создавал свои собственные жанры);
- дискуссионность – основа построения пьес;
- вопрос о соотношении комического и трагического, далее о соотношении оптимизма и пессимизма писателя, возникновение трагикомедии.

Исследователь акцентирует внимание именно на сочетании трагического и комического в пьесах Б. Шоу. Так, например, в «Доме, где разбиваются сердца» она видит трагифарс. Герои осознают свою бесполезность, при этом продолжают жить с разбитыми сердцами в этом доме. Все характеры комичны, но сквозь смех чувствуется горечь и трагизм ситуации. В «Профессии Миссис Уоррен», по мнению А.Г. Образцовой, Б. Шоу обвиняет не героиню, а всё социальное устройство, которое довело её до такого образа жизни. С одной стороны, образ миссис Уоррен комичен – она вульгарна, груба, уже не мыслит жизни без своей профессии, – с другой стороны, в ней видим трагедию, как её личную, так и общества в целом. Во многих произведениях Шоу трагическое то сходится, то отдаляется от комического. Образы «шутов» наполнены глубоким философским пониманием жизни, а смех нужен для того, чтобы скрыть горе.

Отдельное место в работе А.Г. Образцовой «Драматургический метод Бернарда Шоу» отведено пьесам Б. Шоу с политической проблематикой – политическим притчам. Необычность жанра состоит в том, что парадоксальность сочетается с формой притчи. Остроты, колкости переходят к многочасовым дискуссиям и завершаются притчей – в этом литературоведу видится динамика метода Б. Шоу (например, пьеса «Андрокл и лев»).

Ещё один интересный аспект, выделенный исследователем, – взаимоотношения между предисловиями и самими пьесами. С её точки зрения, предисловия предстают как самостоятельные произведения.

Общей темой конфликтов в произведениях Ибсена, Шоу, Гауптмана, Стриндберга А.Г. Образцова считает неустроенность человека в капиталистическом обществе. В отличие от пьес его современников, герои Шоу – сильные личности, энергичные, готовые бороться за свою жизнь. Шоу создаёт новый тип драмы – интеллектуальную драму, в ней сталкиваются не воли героев, а идеи. Поэтому неотъемлемой частью пьес становятся дискуссии. Взамен «хорошо сделанной пьесе» с экспозицией, завязкой, кульминацией и развязкой приходит новая драма: завязка, конфликт, дискуссия [67, с. 64–66].

В исследованиях 1970-х годов в отечественном литературоведении стоит отметить работу Г.А. Сокур, посвящённую творчеству Дж. Голсуорси. Г.А. Сокур подчёркивает острую социальную направленность пьес драматурга. По её мнению, конфликт героев часто обусловлен политическими событиями, несправедливостью общественного устройства. Голсуорси стоит у истоков зарождения реализма. Использованная автором драматическая форма – мелодрама – традиционна для английского театра, именно она позволила ему наполнить новым содержанием привычный для зрителя жанр. Г.А. Сокур отводит Дж. Голсуорси ведущую роль в становлении социальной драмы в Англии. Основная тема, общая для драмы и романов Голсуорси, – это осуждение собственности и материального достатка как источников зла в буржуазном обществе. Это единственное мерило личности, приводящее к социальной несправедливости.

В работе Г.А. Сокур «Драматургия Джона Голсуорси» придаётся большое значение влиянию норвежского драматурга Г. Ибсена на английскую драму. Такие приёмы, как открытый финал, дискуссионность проблем, вопросы без ответов, постепенно проникли в европейский театр. Они стали характерными для «новой драмы» [77, с. 17]. Исследователь видит новаторство в преодолении мелодраматических штампов, таких, как узкое разделение на добро и зло. Дж. Голсуорси продолжает традицию мелодрамы, создавая некий симбиоз жанров, пересечение мелодрамы и

«новой драмы». Он создаёт пьесы-судилища, где судьёй оказывается зритель. Таким образом драматург обличает буржуазную мораль.

А.Е. Томахина в своём исследовании «Артур Уинг Пинеро и Генри Артур Джонс (к вопросу о возрождении английской драмы на рубеже XIX – XX вв.)» предпринимает попытку определить значение драматургии А.У. Пинеро и Г.А. Джонса, которые, по её мнению, стояли в самом начале пути преобразования английского театра конца XIX века. Как считает литературовед, творчество этих драматургов в английской критике либо недооценивалось, либо переоценивалось. Некоторые критики приписывали Пинеро и Джонсу революцию в английском театре, а некоторые, напротив, осуждали их принадлежность коммерческому театру. А.Е. Томахина делает попытку дать объективную оценку этим драматургам. Автор останавливается на их технических достижениях. Умения увлекательно написать сюжет, разнообразить его комическими ситуациями и привести к счастливой концовке видятся исследователю несомненными достоинствами Пинеро и Джонса. Они оба прошли путь от увлечения французской мелодрамой до реалистического отображения мира в своих произведениях [83, с. 17]. Тем не менее автор не считает, что они смогли полностью достичь высот критического реализма.

Успех в творчестве Пинеро справедливо видится исследователю в том, что на момент написания им пьес на английской сцене было обилие французских, немецких мелодрам, и очень малое количество оригинальных английских пьес. И Пинеро, и Джонс смогли приблизить созданные ими образы к типичным. На зрелом этапе драмы у А.У. Пинеро намечаются тема «женщины с прошлым» («Сладкая Лаванда» “Sweet Lavender” 1888), тема положения женщины в обществе. Несмотря на некоторую новизну тематики, по мнению А.Е. Томахиной, характер пьес остаётся морализирующим. Впервые используется несчастливый конец пьесы – в пьесе «Расточитель» (“The Profligate” 1889), где затрагивается вопрос моральной, этической стороны брака. В таких пьесах, как «Вторая миссис Тэнкерей» (“The Second

Mrs. Tanqueray” 1893), «Удар молнии» (“The Thunderbolt” 1908) характеры определяют развитие сюжета, что отражает стремление Пинеро к реалистическому методу. Также и у Г.А. Джонса очевидна склонность к морально-этическим темам [83, с. 177].

Т.К. Андроникашвили в работе «Уильям Арчер и борьба за новые формы социально-реалистической драмы в английской театральной критике на рубеже XIX- XX веков» анализирует развитие социально-реалистической драмы на рубеже веков. С её точки зрения, в 1850–1870-е гг. идейная, жанровая и стилистическая зависимость драмы от «хорошо сделанной пьесы» Скриба, Сарду и Дюма несомненна [42, с. 32]. *«Центром театрального мира неслучайно становится мелодрама – жанр, наиболее точно отвечающий художественным запросам массового зрителя того времени»* [42, с. 33]. Исследователем подчёркивается такая особенность викторианской мелодрамы, как система театральных стереотипов, штампов, внешних эффектов. Герои мелодрамы всегда в центре борьбы двух противоположных начал – добра и зла, добродетели и порока.

Немалое значение в данной работе придаётся фарсу. *«Актуальная тематика фарса в сочетании с гибкой и стройной композицией позволили этому жанру оказать существенное влияние на становление социально-психологической драмы рубежа XIX – XX веков»* [42, с. 39].

Т.К. Андроникашвили делает акцент на том, что предметом внимания критиков и зрителей в английском театре конца XIX века был всё же актёр, исполнительское искусство, а не современная драма. Поэтому исследователь считает английскую театральную критику до 1880-х годов описательной. Новая драма рассматривает человеческий характер не как типаж, а как сложное, многогранное, индивидуальное явление. Т.К. Андроникашвили характеризует английскую драму 1890-х годов несколькими важными чертами: влияние Г. Ибсена, расширение тематических границ собственно национальной драмы, появление первых пьес Шоу.

Неординарным явлением 1890-х годов были глубоко ироничные, но в то же время отличающиеся серьёзным содержанием пьесы О. Уайльда. Исследователь драматургии О. Уайльда И.Ф. Тайц видит «новую драму» как русло, связанное с реалистическим методом, а не с развлечением зрителя, характерным для первой половины XIX века. Большое внимание исследователь уделяет характерам в драме. *«Характер в драме реализма был порождением определённой исторической эпохи, был неразрывно связан с духом времени»* [81, с. 67]. В характере соединяется общее и индивидуальное, характер определяет во многом драматический метод художника. Как считает И. Ф. Тайц, самым слабым местом развлекательных пьес была эскизность характеров.

Символизм и натурализм оказали большое влияние на формирование новой драмы рубежа веков. И.Ф. Тайц полагает натуралистический метод ограниченным в силу того, что жизнь представляется в произведениях натуралистов односторонне, как набор фактов без анализа. Основная тематика, интересовавшая приверженцев этого метода, – показать уродство и пошлость буржуазного мира. Несмотря на ограниченность подхода, требования натурализма привели к изменению жанра драмы, например, к отказу от развития действия из-за убеждённости в определяющем влиянии наследственности. Символизм ещё в большей степени оторвал искусство от жизни, его основополагающий принцип – субъективный идеализм. В драме символизма диалог перестает быть средством общения, а передаёт разобщённость душ, одиночество.

Для О. Уайльда, по мысли И.Ф. Тайц, главным средством разрушения стереотипов стало создание характеров. Хотя по внешней композиции его пьесы и напоминают мелодрамы, это лишь «игра в мелодраму». И.Ф. Тайц предлагает выделить принципы решения характера и конфликта О. Уайльда:

- предпосылкой конфликта служит некое событие из прошлой жизни героя;
- социальная мотивировка характера;

- центральный характер отличается от остальных, представляющих собой эскизы, наброски;
- социальный облик среды создаётся за счёт атмосферы комедий;
- проникновение за «маску» героя с целью его раскрытия;
- монолог как средство раскрытия образа;
- молчание, насыщенное содержанием (в пьесе «Женщина, не стоящая внимания» (“A Woman of no Importance”) сцена между миссис Арбетнот и сыном)
- авторские ремарки, дающие характеристики героев;
- характер, его психология определяются не абстрактными моральными критериями, а реальными условиями общества.

И.Ф. Тайц вводит понятие «атмосфера» комедий, подразумевающее эмоциональный фон, отдельные детали и ремарки как его составляющие. Настроение в комедиях О. Уайльда связано с эстетикой декаданса. В трагедии «Саломея» (“Salome”) также явно прослеживаются традиции декаданса: эстетизация зла, любви как разрушения, трагический тон. Другой чертой, объединяющей творчество Уайльда-драматурга и декаданса, было смешение игры и жизни. В пьесах драматург придаёт большое значение второстепенным персонажам, которые во многом способствуют созданию этого настроения, хотя не представляют собой целостных реалистических персонажей.

В работах о «новой драме» 1980-х годов можно выделить диссертацию В.Г. Бабенко о жанрах английской и ирландской драматургии XX века. Исследователь утверждает, что одной из основных характеристик западноевропейской драматургии является взаимопроникновение комического и трагического.

В 1990-е годы научный интерес к новой драме не угасал. Н.А. Смирнова сопоставляет драматургию Г. Ибсена с пьесами О. Уайльда и Дж. Голсуорси с целью доказать влияние норвежского драматурга на английских авторов, что ей удаётся сделать в своём подробном исследовании

«Социально-психологическая драма Генрика Ибсена и английская драматургия рубежа XIX –XX веков». Пьесы Ибсена литературовед относит к социально-психологическим. В них затронуты темы влияния общества на человека и контроля этого влияния, прав женщин, института семьи и брака. При анализе пьес Н.А. Смирнова оперирует термином «структура характера». Ибсен даёт не готовые образы, а шаг за шагом прорисовывает их в каждой сцене, при разных обстоятельствах, в процессе эволюции [76, с. 12]. Особой чертой новой драмы, которую Н.А. Смирнова выделяет в пьесе Ибсена «Кукольный дом», является тема сложности отношений между видимостью и сутью. Финал пьесы – обретение Норой свободы личности, нового внутреннего мира в результате борьбы с миром «кукол» (притворным миром отношений) [76, с.15].

Ремарки Ибсена, по наблюдению Н.А. Смирновой, берут на себя функцию художественно-описательного комментария, а символы, использованные в пьесах, несут особое значение (например, в «Кукольном доме» ёлка –душа Норы). В пьесе «Дикая утка» метафорический и символический уровни сливаются воедино – само название уже говорит само за себя. Утка, одомашненная Экдалами, - это метафора самого главного героя. Отсутствие воли, отказ от своих прежних стремлений взамен спокойной обывательской жизни – вот что служит основой для этой метафоры [76, с.25]. Н.А. Смирнова также выделяет два уровня подтекста в произведении: ситуативный и особый слой, состоящий из всего целого пьесы.

Достижением Г. Ибсена Н.А. Смирнова считает умение драматизировать всё сценическое пространство, что порождает новые смыслы, при этом не используя эпических средств [76, с. 18].

«Уайльд осмысляет Ибсена содержательно, обращаясь к одновременному введению его технических достижений (контрапункт, ассоциативный способ организации действия, система «итрихов»,

описательно-психологический комментарий, особая природа символики)»
[76, с. 162].

Также Н.А. Смирнова отмечает следующие черты комедий О. Уайльда:

1. система парадоксов в свете одной из центральных идей комедий: видимость и суть явлений взаимозаменяемы;
2. система масок многих героев как проявление проблемы взаимоотношений между видимостью и сутью. Маски героев сравниваются с «куклами» у Г. Ибсена;
3. феномен двойного дна комедий заложен в структуре конфликта (внешний и внутренний план выражения).

Джон Голсуорси отрицал влияние Генрика Ибсена на своё творчество. Однако при анализе его пьес, по справедливому замечанию Н.А. Смирновой, явно ощущается схожесть между ним и норвежским драматургом. Установка на типическое – одна из главных черт метода Дж. Голсуорси. Его интересуют те личности, в которых социальное доминирует над индивидуальным. Типичность достигается им путём количественного наращивания смысла [76, с.133]. Суд для Дж. Голсуорси – это средство показа видимости и сути явлений. Исследователь констатирует факт, что реалистический метод Дж. Голсуорси проявился в создании им широкой картины современного ему общества (пьеса «Правосудие» “Justice”). Также в каждой пьесе Дж. Голсуорси можно выделить образ-символ, играющий структурообразующую роль: папиросница в «Серебряной коробке» (“The Silver Box”), буквое дерево и розы в «Джой» (“Joy”), камин в «Схватке» (“Strife”) и другие. Этим достигается единство лексического и зрительного уровней восприятия произведения.

В 2000-е годы в отечественной критике заметна новая волна интереса к теме английской «новой драмы», что отразилось, например, в работах А.Г. Образцовой [66]. А.Г. Образцова рассматривает драматические произведения О. Уайльда под углом его идейно-эстетических воззрений, сформированных ещё в теоретических работах писателя. А именно, исследователь

подчёркивает склонность Уайльда к романтизму, его увлечение поэзией Дж.Г. Байрона, П.Б. Шелли, Дж. Китса.

Работа С.А. Андреевой посвящена роли пауз в английской «новой драме». Паузы, по её мнению, – это особый вид авторских ремарок. Взамен традиционному противопоставлению диалог–монолог приходит другое противопоставление композиционно-речевых элементов: диалог-ремарка [41, с. 4]. К функциям ремарки в «новой драме» С.А. Андреева относит:

- более точное определение слова и действия;
- описание, соотнесённое с эпизацией;
- обозначение невербальных элементов.

Исследователь не противопоставляет паузу диалогу в структуре драмы, а, наоборот, связывает их как различные средства воплощения мысли или состояния. Ремарка в «новой драме» перестаёт носить технический характер, превращается в часть поэтики пьес. Например, в творчестве Б. Шоу ремарки занимают значительное место. С них начинаются пьесы, они прерывают диалоги, превращаясь в целые повествовательные отступления. Они выражают позицию автора, заставляют читателя взглянуть на героев вне сценического действия, позволяют автору руководить действием.

С.А. Андреева рассматривает паузы как типологическое явление. Она обращает внимание на следующие черты «новой драмы»: отказ от единой интриги, от принципа моногеройности и иерархии персонажей, перенос акцента с внешнего на внутреннее действие, развитие происходит за счёт движения мыслей и чувств персонажей, усиление значения подтекста. На примерах произведений А.П. Чехова и М. Метерлинка исследователь показывает, как молчание персонажей создаёт подтекст, выдаёт эмоциональное напряжение, разрозненность героев. В творчестве Джона Голсуорси паузы играют структурообразующую роль. Они могут быть важнее реплик при передаче подтекста.

М. Г. Меркулова исследует ретроспекцию в английской «новой драме» как приём, уходящий корнями в традиции древнегреческой трагедии (V век

до н.э.). По её мнению, ретроспекция в рамках «новой драмы» выражает представления о категории времени на рубеже XIX – XX веков [63].

За последние пятнадцать лет также были написаны работы о «новой драме», рассматривающие её с иной точки зрения. Например, Т.А. Онегина, исследователь немецкой новой драмы (рубеж XX – XXI веков), занимается проблемой конфликта. Она всесторонне рассматривает понятие «кризис идентичности», что подразумевает отождествление личности с собственным «я», определёнными социальными нормами, другими личностями. Типы конфликтов Т.А. Онегина связывает с типами героев, типами ситуаций. В пьесах зачастую ни сущностный, ни мировоззренческий конфликты не имеют разрешения. То есть констатируется кризисное состояние сознания героя, но таковым оно и остаётся в финале пьес. Внешнее действие практически отсутствует, акцентируется внутренний устойчивый конфликт. Он субстанционален, знаменует распад личности.

Исследователь соотносит героев А. Остермайера с героями Б. Брехта с той разницей, что Б. Брехт видит причину жестокости и преступности в биологической сущности человека, а А. Остермайер – в общественных требованиях. Социальный аспект для автора новой драмы на первом плане [70, с. 58].

Н.В. Васенева в своём исследовании рецепции творчества Б. Шоу в русской литературе XX века выделяет интересные моменты в новой драме. *«Взаимодействие эпического и драматического родов – основа обновления всей европейской драматургии конца XIX века»* [51, с. 9]. В творчестве Шоу литературовед выделяет такие характеристики, как:

- разговорный, повседневный язык;
- отсутствие перечня действующих лиц в преддверии пьес;
- сценическое пространство, более свойственное классическим романам, поскольку оно не ограничено одним замкнутым помещением;
- функцию ремарок у Шоу исследователь сопоставляет с художественной деталью в прозе Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева;

- метафоричность заголовков, подзаголовков, имён героев.

А.Н. Трутнева исследует творчество Б. Шоу с точки зрения его жанровых характеристик («Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX – начала XX века (проблема жанра)). Основное внимание она уделяет пьесам-дискуссиям как новому жанру, созданному Шоу. По мнению А.Н. Трутневой, именно эта форма соответствовала задаче драматурга – отразить существующий общественный порядок и пытаться изменить его, ведь искусство Шоу считал средством преобразования действительности.

В драме рубежа веков литературовед выделяет черты: а) усиление эпического начала; б) диффузия жанровой системы и отход от традиционных элементов драмы; в) противопоставление внешнего действия внутреннему за счёт развития идей, мыслей персонажей; г) открытый финал как поиск истины.

Новаторство Б.Шоу по традиции видится А.Н. Трутневой во введении дискуссии как источника конфликта. Дискуссия возникла как техническое средство полемики, а потом стала жанрообразующим элементом. Исследователь сравнивает пьесы Шоу с диалогами Сократа, где напряжение создаётся за счёт противопоставления идей, мнений на различные социальные, философские темы. *«...итоном оживленного спора должно стать не столько решение заявленной проблемы, сколько её постановка и парадоксальное развитие, что и предполагала «новая драма» Шоу. Кроме того, к основным составляющим поэтики жанра «пьеса-дискуссия» относят ослабление внешнего действия и усиление «действия-размышления»; расширение хронотопа, построенный на столкновении идей конфликт; открытый финал; <...> использование приёма ретроспекции; жанровая диффузия»* [84, с. 23], заключает исследователь.

Интересным представляется обзор А.В. Соснина театральной жизни в Лондоне во времена Оскара Уайльда [79]. Говоря о самом О. Уайльде, А.В. Соснин подчёркивает его искромётный юмор, изобилие афоризмов, достаточно легкомысленный тон автора. Самыми успешными у зрителя

комедиями признаются «Идеальный муж», «Веер леди Уэндермир», «Как важно быть серьёзным». Достоинством комедий исследователь видит мотивы скуки, разочарования высшего общества, при этом неожиданные проявления искренних чувств. Несмотря на то, что в комедиях описываются высшие классы общества, целевой аудиторией всё же является средний класс. Драма «Саломея», запрещённая к постановке из-за библейского сюжета, произвела ошеломляющее действие, когда всё же была напечатана в 1894.

Не менее известным в своё время, по оценке А.В. Соснина, был и Генри Артур Джонс. Он начал свою театральную карьеру с мелодрам, затем под влиянием Генрика Ибсена старался придать им острую социальную окраску. Однако, по мнению многих критиков, ему не удалось избавиться от излишней нравоучительности.

Артур Уинг Пинеро в обзоре театроведа по праву заслуживает своё место в поздневикторианском театре конца XIX столетия. Придерживаясь определённых театральных традиций, всё же в своих более поздних пьесах драматург изобличает двойную викторианскую мораль. Также, вслед за своими современниками, Пинеро развивает женскую тему. В пьесе «Вторая миссис Тэнкерей» открыто обсуждает, должна ли женщине отводиться второстепенная роль в обществе.

Наконец получает признание на английской сцене творчество Генрика Ибсена. Его эстетика подготовила зрителя к восприятию интеллектуальных драм Бернарда Шоу. Исследователь подытоживает, что после эпохи О. Уайльда английский театр выработал два основных положения: 1) действенность искусства; 2) невозможность идеализации реальной жизни через искусство, что было характерно для викторианского театра.

Л.М. Широкова исследует творчество Т. Стоппарда, проводя параллели с пьесами Б. Шоу и О. Уайльда на основе одного жанра, в котором они работали – комедии идей. Этот термин означает «пьесу, в которой в юмористической или серьёзной форме обсуждаются идеологические или философские темы» [95, с. 148]. Появление драмы идей всегда связывалось с

именем Б. Шоу. Как считает автор статьи, истоки зарождения жанра можно найти ещё у О. Уайльда. В его «салонных» комедиях можно заметить одинаковую схему построения сюжета: герой имеет некую тайну, способную разрушить его моральный облик. В сюжет вмешивается третий персонаж, знающий тайну. Разоблачения может и не происходить, однако герой «смягчает свою позицию». По мысли Л.М. Широковой, пьеса «Как важно быть серьёзным» предвосхитила комедийные принципы пьесы Стоппарда «Травести». Анализируя «Как важно быть серьёзным», исследователь выделяет классическую структуру комедии (интрига, любовная коллизия, разрешение конфликта и счастливый финал), отсутствие традиционного конфликта между добром и злом. О. Уайльду удаётся спародировать жанр, не выходя за его рамки. Короткие и остроумные диалоги героев содержат острую критику современного общества, его ценностей и нравов. Таким образом, пьеса с классической структурой комедии намечает пути развития драмы гораздо позже, хотя сама при этом больше соотносится с традициями девятнадцатого века. [95]

Проблемам новой драмы рубежа XIX – XX веков посвящён сборник научных статей по итогам конференции, прошедшей в Санкт-Петербурге в ноябре 2013 года. В сборнике рассматривается драматургия разных стран в период формирования «новой драмы» и присущие ей особенности. Стоит обратить внимание на схожие черты в творчестве совершенно различных драматургов, например, театра масок Л. Пиранделло и «комедии масок» О. Уайльда.

Ю. Ю. Поринец анализирует восприятие творчества Г. Ибсена английским писателем и критиком Г.К. Честертоном. Если для Г. Ибсена «Кукольный дом» – это ограничение свободной воли человека, то для Честертона – это добровольное создание утопического пространства человеком. Ю.Ю. Поринец выделяет проблему утопического в «новой драме».

Е.В. Киричук в статье «Интермедиаальные стратегии в драматургии Августа Стриндберга: „Фрекен Юлия“ и „Пляска смерти“» находит пересечения творчества А. Стриндберга с музыкой. Музыкальный экфрасис как тип художественного текста приближен к новой драматургии своей символической природой. Пластические образы, как и музыкальное сопровождение, относят эстетику театра А. Стриндберга к модернизму.

Современные исследователи выделяют также связь новой драмы с символизмом, её жанровые модификации на протяжении всего периода становления. *«Вехи времени у драматургов XIX века проявляется в том, что носителем свободы у них оказывается женщина»* [65, с. 54], отмечает О.К. Осипова.

О.К. Осипова проводит чёткую границу между «новой драмой» и «проблемной, социальной» пьесой. Социальные французские пьесы знакомят читателя с социальными проблемами, несправедливостью и показывают возможный выход из таких ситуаций. А новая драма – это новый тип конфликта – внутренний [65, с. 67].

Обратимся к англо-американской критике, касающейся «новой драмы» в Англии. В основном, внимание исследователей уделено системе постановок в театрах, тематическому содержанию пьес, доминирующим жанрам и наиболее популярным драматургам. Не так много написано о литературных достоинствах пьес, как о работе возникших лондонских театров (Королевский театр и др.).

В театральной энциклопедии “English Theatre in Transition, 1881 – 1914” Дж. Вудфилд исследует развитие английского театра на рубеже XIX–XX веков. В первой половине девятнадцатого века зрителями были в основном представители рабочего класса, что определяло репертуар и содержание пьес. Не могло быть и речи о смысловой наполненности представлений, «проблемности», острых дискуссиях. Театр воспринимался просто как развлечение. Зрители требовали ярких эмоций, острых поворотов сюжета. Театр не был местом обсуждения злободневных социальных, политически

проблем. К тому же репертуар театров находился под строгой цензурой, что мешало развитию этой области искусства. Викторианский театр был больше попыткой уйти от реальности, чем исследовать её во всей полноте: “...*the late Victorian theatre became more refined, but it still offered only an escape from life, not an examination of it*” [114, с. 63]. Дж. Вудфилд связывает этапы развития английской драмы с деятельностью театров – Независимого театра, Сценического Общества, Королевского театра. Немалое внимание уделено Б. Шоу и тем пьесам, которые шли в Королевском театре. Автор исследования больше сосредоточен на работе Шоу-режиссёра. Королевский театр отличался сплоченной работой всей труппы, отсутствием «звёздных ролей», чем во многом выигрывал по сравнению с другими театрами.

Театроведы У. Демастес и К. Келли в предисловии к монографии “British Playwrights 1880-1956” [106] характеризуют период с 1880 года как подготовительный по отношению к развитию модернизма как направления в английской драме. Авторы рассматривают достаточно большой период времени, с 1880-х по 1956 год, в течение которого произошло много культурных и социальных изменений, две мировые войны, что не могло не повлиять и на театральную жизнь. На протяжении этого периода английская драма оставалась реалистичной в области проблематики. Лишь некоторые авторы использовали нереалистичные приёмы, такие как символизм, аллегория.

Умелое использование литературных приёмов, включение философских тем стали отличительными чертами «новой драмы». Основы английского модернизма лежат в глубоком исследовании социальных, гендерных, философских тем. Большое влияние на английскую драматургию оказало творчество Генрика Ибсена. Не сразу принятое и понятое в литературной среде, оно постепенно стало «отправным пунктом» для развития интеллектуальной мысли. Как отмечают авторы монографии, серьёзные темы, сложные характеры, взаимосвязь материального

воплощения на сцене и содержания стали нормой для ряда драматургов (например, А.У. Пинеро, Х. Грэнвилл-Баркер, Дж. Голсуорси, С. Моэм).

После Первой мировой войны происходит упадок в развитии Национального театра в связи с экономическими причинами (возросшей стоимостью каждой постановки). В театрах Уэст Энда шли пьесы Н. Коуарда, С. Моэма, Ф. Лонсдейла. Экспериментальные представления появлялись время от времени в маленьких театрах, но многие из них не просуществовали долгое время. В 1950-е годы, после Второй мировой войны, авторы монографии выделяют творчество С. Беккета и Дж. Осборна.

Стефан Халфилд в статье “Modernist Theatre” [149] относит развитие модернизма к рубежу XIX-XX веков, времени политических и социальных перемен, технического прогресса, эстетических экспериментов. Представляется сложным определить временные рамки модернизма, исследователь предлагает выделить 1890-1920-е годы.

Британский театральный критик, исследователь драмы абсурда, Мартин Эслин связывает это направление исключительно с натурализмом и теми течениями, которые стали продолжением (символизм, футуризм, экспрессионизм)[150].

Как утверждает С. Халфилд, было бы относительно верным назвать период с 1870-х по 1970-е гг. веком заблуждений и условностей, против которых пытался бороться модернизм. Невозможно оценить всю значимость новаторства, если просто перечислить неординарные, исключительные спектакли, пьесы, теории, которые выбиваются из общей массы своей яркостью и противоречивостью. Целью исследования С. Халфилд видит разграничение понятий «современность» и «модернизм», для чего считает необходимым рассмотреть более широкий временной отрезок, учитывая возможные пересечения направлений литературы в разные периоды.

Центральным понятием статьи является «театральность». Обращаясь к истории театра, а именно к моменту отделения религиозных публичных ритуалов от театра как массовой культуры для развлечения, С. Халфилд

видит в этом разделении причину несерьёзного восприятия драмы долгое время. Неприятие институтом церкви театра было основано на соперничестве между священнослужителями и актёрами по поводу первенства в духовном развитии общества. Возвращаясь к вопросу о модернизме, автор предполагает, что модернисты ставили своей целью сократить разделение между зрителями и актёрами. Для исследователя очевиден возврат драматургов к мифологическим темам, поиск эстетических принципов, которые способствовали бы развитию коллективного воображения, мысли. Ещё более сложной целью стало создание таких отношений между личностью, обществом и миром на сцене, которые бы могли стереть границу между театром и жизнью. Другой, не менее важной чертой модернизма, С. Халфилд называет синтез искусств как способов художественного выражения, с одной стороны, и физических возможностей актёра, с другой. Речь идёт о разных знаковых системах выражения, которые стали использоваться в театре взаимосвязано [149, с. 15–30].

М. Мьюис, исследующий влияние театра на формирование общественного мнения, считает театр медиумом политического сознания. Викторианский театр в особенности служил образцом для подражания для публики. Автор статьи «Representative Government: The “Problem Play”, Quotidian Culture, and the Making of Social Liberalism» изучает, как поздневикторианская драма способствовала развитию либеральной мысли в Англии, а также превращению мыслительной, интеллектуальной деятельности в коллективную, а не индивидуальную. Театр стал культурной формой выражения либеральных идей. Многие теоретики середины XIX столетия считали, что свобода мысли – это преимущество классовой элиты, отнюдь не доступное всем и каждому. Обобщённая форма нового театра, целью которого было преобразовать социальную жизнь, – это «проблемная пьеса». Она должна была внести изменения в повседневную жизнь обычных людей, позволить посмотреть на себя со стороны. Это противоречило установкам викторианского театра, что он необходим для «отвлечения» от

действительности, или же её идеализации. Автор статьи называет Т.У. Робертсона одним из первых драматургов-реалистов. Хотя в его пьесах можно выделить немало мелодраматических элементов, всё же очевидным становится стремление к методу реализма [133].

Дж.П. Уэринг, автор многочисленных справочников и каталогов о постановках на английской сцене в течение нескольких десятилетий, приводит статистические данные о том, какие драматические жанры преобладали на английской сцене в конце столетия. Он рассматривает Лондонские театры Вест-Энда. Комедии занимали 30 % репертуара, фарсы – 40 %, мюзиклы – 19 %, мелодрамы – всего лишь 13 %. В такой ситуации успех Г.А. Джонса и А.У. Пинеро представляется выдающимся. Термин «серьёзная драма» в его понимании обозначает пьесу, в которой подняты социальные проблемы или обсуждаются интеллектуальные идеи. Что интересно, в конце столетия зрители предпочитали ходить на современные пьесы, а те, которые были написаны даже десять-пятнадцать лет назад не вызывали такого интереса. Многие из новых пьес шли в театрах очень долгий период. Длительность повторения постановки зависела от восприятия и отклика зрителей, поэтому можно было определить общественный вкус по количеству представлений той или иной пьесы. Среди наиболее популярных авторов исследователь выделяет А.У. Пинеро, Дж.Р. Симса, Г.А. Джонса, С. Гранди. За ними по количеству постановок следует У. Шекспир. Б. Шоу, О. Уайльд, Г. Ибсен.

Мартин Эсслин, известный исследователь театра абсурда, начинает статью «Современный театр» (“Modern Theatre”) [150] также с указания жанрового разнообразия на театральных подмостках конца девятнадцатого века. Комедии, фарсы, водевили, мелодрамы занимали первую ступень, классика (Шекспир) шла с прежним успехом. Однако всё чаще и чаще стали возникать черты отличия от общепринятого, которые в дальнейшем определили ход развития культуры и образа мыслей целого поколения. На протяжении почти всего века театр воспринимался как развлечение. Были

забыты его политические, религиозные, нравственные функции. Однако постепенно театр стал возвращаться к роли медиатора социального развития, эмоционального отношения к жизни и почти религиозного благоговения. М. Эсслин видит натурализм начальным шагом в развитии модернизма.

В Англии «новая драма», по мнению теоретика была связана с социальными пьесами Г. Ибсена, темами женского равноправия и обличения недостатков викторианского общества. Эсслин сравнивает лондонский Независимый театр (The Independent Theatre) 1890-х с парижским Свободным театром по репертуару и количеству новаторских постановок. В Независимом театре шли первые постановки «Привидений» Ибсена, с этим театром долгое время сотрудничал Бернард Шоу. Движение «новой драмы» распространялось по всей Англии, открывались репертуарные театры в Манчестере, Глазго, Ливерпуле, Бирмингеме. В Лондоне большую роль в становлении национального театра сыграл Королевский театр (Court Theatre), где в качестве режиссёров-постановщиков сотрудничали Б. Шоу, Г. Гренвилл-Баркер.

Натурализм стал предшественником развития символизма, который глубже проникал в человеческую душу, изучая сны, бессознательное, едва уловимые чувства. Например, пьесы А.П. Чехова, с точки зрения М. Эсслина, отражают беспорядочность, бессмысленность опыта человека в окружающем мире, что само по себе – шаг вперёд от реализма, просто отражающего действительность. Также драма Г. Ибсена, на первый взгляд критикующая общество, содержит подтекст в каждом диалоге, скрывающем эмоциональные конфликты героев. Примером символистской драмы в Англии М. Эсслин видит «Саломею» О. Уайльда. Остальные его пьесы – комедии, высмеивающие и пародирующие условности и манерность аристократического класса. Эстетизм тоже был своеобразной реакцией на натурализм.

Примечателен тот факт, что М. Бут, современник Б. Шоу, театровед, выделяет такие характеристики мелодрамы, как обязательное наличие

визуальных эффектов, яркое освещение, сенсационные сцены, конфликт между добром и злом. Используемые методы режиссуры и актёрской игры должны буквально передавать содержание драмы. *“Beautiful and impressive visual environment <...> the conflict between virtue and villainity <...> spectacles, sensational scenes, limelight to support visual effects”* [103].

Г. Гольдер в работе «Imagining Realism: Strategies for Reform in the Late-Victorian and Edwardian Drama of the West End» проводит подробное исследование изменений, происходивших в английской драме на рубеже веков [122]. С одной стороны, он отмечает технические усовершенствования декораций, освещения. Но, с другой, чрезмерное внимание к визуальным эффектам оставляло совершенно бессодержательными и эстетически бедными такие жанры, как мелодрама, фарс, пантомима. Г. Гольдер считает их низкими жанрами. Традиционным пристрастием зрителей в викторианскую эпоху было буквальное отображение на сцене не только исторических событий, битв, но и подробностей повседневной жизни. Реализм понимался именно в таком ключе. При этом мелодрама и фарс, следовавшие всегда определённым условным структурам, стали обращаться к вопросам социальной справедливости, что создавало противоречие между формой и содержанием. Синтез противоречивых элементов в драме может дать ключ к пониманию того, как трактовать эти социальные проблемы. Наиболее распространёнными темами были классовая разобщённость, условия труда рабочих, несправедливость в судебной системе, преступность, супружеские отношения. Ещё одним важным моментом было появление среди персонажей представителей всех классов общества, включая средний класс и рабочих.

Для нашего исследования важно, что Г. Гольдер уточняет значение термина «мелодрама». Во-первых, он констатирует наличие определённых типов: антагонист, герой и героиня – протагонисты, а также пара комических героев, которые дополняют главную пару и способствуют развитию сюжета. Во-вторых, сюжет должен обязательно включать в себя

любовную историю, преследование и освобождение (или раскаяние). Необходимо наличие острых поворотов сюжета, семейных тайн, «скелетов в шкафу», судьбоносных случайностей и других крайностей. Г. Гольдер делает вывод о том, что мелодрама как жанр имеет широкие границы. Кроме того, театровед считает, что характерным для викторианской мелодрамы было создание таких декораций и костюмов, в которых зрители узнали бы себя или привычные для них места. Узнаваемость места была очень важной чертой в создании реалистичной драмы – это означало типичность ситуации или обстоятельств.

Таким образом, «новая драма» как модификация жанра драмы имеет целый ряд многообразных и противоречивых особенностей, которые проявлялись по-своему в творчестве отдельных драматургов и в национальной драме европейских стран. К основным особенностям «новой драмы» относятся следующие: социально-психологическая проблематика, дискуссионность, использование новаторских приёмов ретроспекции, открытого финала, значительная роль ремарок, подтверждающих позицию автора и вносящих элемент эпизации в драму, нередко наличие подтекста, символизм, смещение акцента с внешнего конфликта на внутренний, психологизм в создании образов, система масок героев, выражающая взаимоотношения между видимостью и сутью. Среди наиболее выдающихся фигур в английской драме литературоведы называют Б. Шоу, О. Уайльда, Дж. Голсуорси. Неоднократно исследователи английской драмы ссылаются на Генрика Ибсена, отмечая его влияние на развитие английского театра. В связи с влиянием норвежской драмы особенно заметно появление темы женской эмансипации, ранее не затрагиваемой в английских пьесах.

Представляется трудным выделить чёткие границы между жанрами, которые развивались взаимосвязано. Достаточно долгое время мелодрамы, водевили, оперетты остаются наиболее лёгкими для восприятия и, соответственно, популярными жанрами на английской сцене. Одновременно с этим происходит синтез искусств в европейской драматургии (например,

музыкальный экфрасис в творчестве А. Стриндберга), разрушение границ между зрителем и автором, синтез различных жанров. Так в творчестве Бернарда Шоу традиционные жанры комедии и трагедии преобразуются в трагифарс. К концу XIX появляется собственно жанр драмы, в котором на первый план выходят социально-бытовая тематика, отношения человека с обществом, приближенная к повседневности и обыденности стилистика. Это отличало драму от трагедии, в которой герой находится в исключительных обстоятельствах.

Наибольшее влияние на формирование «новой драмы» оказали натурализм и символизм, что в сочетании позволило драматургам обогатить художественный мир своих произведений, придало неповторимость стилю каждого из них. С одной стороны, за основу произведений авторы брали достижения естественных наук, требовали почти научной точности в отображении действительности, объективности. В театре это могло выражаться в декорациях, костюмах, реквизите, манерах и речи, множестве деталей, которые должны были соответствовать современной зрителю эпохе, быть узнаваемыми. С другой стороны, предполагаемая символистами условность противоречила устоявшимся традициям буквального отображения реальной жизни на сцене. Это противоречие рождало большое поле для творческой деятельности и художественных находок. «Новая драма» как явление искусства требует подробного изучения.

1.2. Классификации этапов эволюции английской «новой драмы» и драматургии Г.А. Джонса

Понятие «новая драма» относится к литературно-театральному движению, возникшему в европейской литературе конца девятнадцатого века и получившему развитие, в том числе, в английской литературе. Как уже отмечалось нами, понятие "новая драма" имеет два значения: широкое – те изменения, которые происходили в европейской драматургии на рубеже XIX-XX веков (сюда традиционно относят творчество Г. Ибсена, А. Стриндберга, Э. Золя, Г. Гауптмана, Б. Шоу, М. Матерлинка и др.), и узкое - модификация жанра драмы, относящаяся к этому же периоду. Исследователи в области драматургии предлагают различные классификации периодов развития английской «новой драмы». На наш взгляд, научно и исторически обоснованными являются периодизации, предложенные А.Е. Томахиной, Т.К. Андроникашвили, М.Г. Меркуловой, У. Арчером, А. Николлом, Дж. Макдоналдом.

А.Е. Томахина, исследователь творчества А.У. Пинеро, связывает творчество этого драматурга с общим развитием жанра драмы. Она выделяет три этапа в творчестве Пинеро: 1) 1870-80-е гг. 2) 1890-е – 1906 г. 3) 1907 – 1934 г.

Как считает А.Е. Томахина, этапы творческой эволюции А.У. Пинеро и Г.А. Джонса совпадают с периодами развития «новой драмы». На первоначальном этапе (1870–80-е гг.) ещё сильно ощущается влияние французской переводной мелодрамы с первыми «симптомами к пробуждению». Расцвет «новой драмы» выпадает на 1890-е годы: активное творчество Б. Шоу: «Приятные пьесы» и «Неприятные пьесы», драматургия О. Уайльда, открытие «Независимого театра» Грейна в Лондоне. 1890-е годы были очень плодотворными для многих английских писателей (А.У. Пинеро, Г.А. Джонс, О. Уайльд, Б. Шоу), послужили переломным моментом как в творчестве отдельных писателей, так и в театрально-драматическом движении в целом. Затем начинается спад в связи с обострением

политических и общественных проблем в Европе перед Первой мировой войной [83, с. 170–175].

Автор работы «Уильям Арчер и борьба за новые формы социально-реалистической драмы в английской театральной критике на рубеже XIX–XX веков» Т.К. Андроникашвили предлагает разделить развитие драмы в Англии на этапы руководствуясь тематической наполненностью пьес.

В 1870–1880-е годы содержанием пьес были сенсационные уголовные происшествия, хроники из газет с добавлением любовной интриги. Основной конфликт между добром и злом упрощается до бытового уровня.

В 1880-е годы идейная ограниченность пьес становится очевидной и бросающейся в глаза. В связи с этим констатируют упадок английского национального театра. Также исследователь говорит о детеатрализации поздней викторианской мелодрамы и фарса.

Новым витком в развитии драмы Т.К. Андроникашвили видит 1890-е годы. Характерными становятся социальные сюжеты, «проблемное» содержание, хотя композиционная форма остаётся прежней [42].

М.Г. Меркулова, исследователь ретроспекции в английской драме, так определяет границы общеевропейской «новой драмы»: с середины 1860-х годов до 1914 года (начала Первой мировой войны). Говоря об английской национальной драме, исследователь выделяет три основных этапа развития.

1. Начальный период подготовки (1865-1891 гг.)

К этому периоду относятся:

- Пьесы Т. У. Робертсона «Общество» (1866), «Каста» (1867), «Игра» (1868), «Школа» (1869);
- Пьесы Г. А. Джонса «Святые и грешники» (1884), «Распутник» (1889);
- Открытие театра «Савой» в 1881 году;
- Сотрудничество Б. Шоу в журнале «Сэтердей Ревью» (“Saturday Review) 1885-1898;
- «Квинтэссенция ибсенизма» Б. Шоу;

- Открытие Дж. Т. Грейном «Независимого театра» (“The Independent Theatre Society”).

2. Период становления и развития (1891-1900 гг.)

- Открытие «Сценического сообщества» (“The Stage Society”) в 1899 году;

- «Пьесы Неприятные» Б. Шоу;

- «Пьесы Приятные» Б. Шоу;

- «Три пьесы для пуритан» Б. Шоу;

- пьесы А. У. Пинеро «Вторая миссис Тэнкерей» (1893), «Знаменитая миссис Эббсмит»;

- пьесы Г. А. Джонса «Дело бунтарки Сьюзен» (1894), «Триумф филистеров» (1895), «Майкл и его падший ангел» (1896), «Лжецы» (1897);

- О. Уайльд «Идеальный муж» (1895).

3. Период обретения «зрелости» (1900-1914 гг.)

В этот период «Сценическое сообщество» показало пьесы Б. Шоу, Х. Гренвилла-Баркера, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Л. Толстого, А.Чехова, М. Горького, А. Стриндберга. Королевский театр поставил 32 пьесы, 24 из которых принадлежали перу английских и ирландских драматургов. Здесь же были поставлены 11 пьес Б. Шоу при его активном сотрудничестве. В период расцвета также отмечают деятельность театра «Савой» под руководством Дж. Ведренна и Х. Гренвилл-Баркера, «Репертуарный сезон» американского антрепренера Ч. Фромана, провинциальные «репертуарные» театры во многих городах [62, с. 20–23].

У. Арчер (литературный критик, писатель начала прошлого столетия) в монографии «The Old Drama and the New: an Essay in Re-valuation» разделяет развитие английской драмы рубежа XIX–XX веков на три этапа, каждый из которых связан с именем отдельного драматурга, как наиболее типичного представителя своего времени: Т.У. Робертсон, А.У. Пинеро, Б. Шоу. Основным жанром 1860–1880-х годов была мелодрама. У. Арчер сравнивает, насколько умело, виртуозно Робертсон и Пинеро творили в рамках этого жанра. Он подробно рассматривает, как этим авторам удавалось создать

захватывающий сюжет и затронуть эмоции зрителя. Отмечая появление в 1890-е годы комедий О. Уайльда, У. Арчер негативно оценивает пьесы «Идеальный муж» (“An Ideal Husband”), «Веер Леди Уиндермир» (“Lady Windermere’s Fan”), «Женщина, не стоящая внимания» (“A Woman of No Importance”), считает их бессодержательным неудачным фарсом. У. Арчер связывает первые два этапа развития английской драмы с «внутренней стороной» театральной жизни, так как Т.У. Робертсон и А.У. Пинеро были в первую очередь актёрами и лишь впоследствии авторами. Третий этап был гораздо более насыщен интеллектуальными идеями, ведь основные его представители были изначально писателями, позже пришли к работе в театре [99, с. 280, 338].

Аллардайс Николл (британский литературовед, преподаватель, специалист по истории английской драмы) характеризует каждое десятилетие в театральной жизни Англии, начиная с семнадцатого века и заканчивая двадцатым. А. Николл считает начало двадцатого века периодом расцвета современной ему драмы. В рамках данного исследования актуально рассмотреть конец XIX–начало XX века, опираясь на работу А. Николла «English Drama 1900-1930. The Beginnings of the Modern Theatre».

1) 1870-е гг. В это время отмечается творчество У. Ш. Гилберта и Олбери, создавших большое количество мелодрам, в которых определённое место отведено комедийным персонажам.

2) 1880-е гг. Исследователь считает важным вклад А.У. Пинеро и Г.А. Джонса в драматургию. На английской сцене стало гораздо меньше переведённых или просто заимствованных французских пьес, взамен которым появились оригинальные английские. Также стала более совершенной техника построения диалогов, сюжета, уменьшилась доля сценических эффектов для привлечения внимания аудитории. Можно говорить о начале «возрождения» английской драмы.

3) 1890 – 1900 гг. Созданы пьесы Т.У. Робертсона, А.У. Пинеро, Г.А. Джонса, О. Уайльда. В этот период изменения коснулись языка, ставшего

более литературным, структуры пьес, приобретающей чёткость. Главная черта, которую отмечает исследователь в этом периоде – это осознанное стремление авторов более реалистично передать не только внешнюю сторону жизни, но и выстроить содержание вокруг социально значимых проблем. В пример приводится пьеса Т.У. Робертсона «Каста» (“Caste”), где идёт речь о классовом разделении общества.

4) 1900 – 1930 гг. В это время значительный вклад в литературу и театр внесли Дж. Голсуорси, Дж.Б. Шоу, также У.Б. Йетс, Дж. М. Синг, Шон О’Кейси – представители дублинского движения новой драмы. Отмечается широкое жанровое разнообразие, расцвет драматургии, прерванный Первой мировой войной.

5) Третий период (1930-1955 гг.) представлен произведениями Дж. Брайди, Дж.Б. Пристли, Т.С. Элиота, К. Фрая, Н. Коуарда.

6) Современный период, когда определённое влияние на театр оказывает соперничество с кинематографом и телевидением. Всё более высокие требования предъявляются к театральному искусству [134, с.105,110].

Дж. Макдоналд (проф. университета Глазго, специалист по истории викторианского и эдвардианского театра) выделяет границы «новой английской драмы» с 1900 по 1914 год. В монографии «The ‘New Drama’: 1900-1914» исследователь анализирует те пьесы Г. Баркера, Дж. Голсуорси, Дж. Мейсфилда, Дж. Хэнкина, которые были поставлены в Королевском театре в указанный период. Общим подходом для этих драматургов проф. Макдоналд считает стремление отойти от стандартизированной схемы «хорошо сделанной» пьесы, создать театр, отражающий реальную повседневную жизнь. Идеологически «новая драма» была связана с социальными реформами, Фабианским сообществом, а примером для подражания послужило творчество норвежского драматурга Генрика Ибсена. Литературовед рассматривает работу ведущих лондонских театров как отдельные вехи в истории развития английской драмы.

Опыт Независимого театрального сообщества и Сценического общества Дж. Т. Грейна послужил основой для создания Королевского театра. Наиболее продуктивным периодом существования театра были 1904-1907 годы. Пьесы, которые шли на сцене этого театра, Дж. Макдоналд предлагает разделить на четыре категории. Во-первых, это работы Бернарда Шоу, заслуживающие отдельного рассмотрения в силу своей оригинальности. Во-вторых, это пьесы молодых драматургов Г. Баркера, Дж. Голсуорси, Ст. Дж. Ханкина, Дж. Мейсфилда. В-третьих, это переводы проф. Гилберта Маррея трагедий Еврипида. В-четвёртых, это произведения европейской драмы: Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, А. Чехова. Важной задачей Королевского театра было искоренить систему звёздных ролей, слишком длительный неменяющийся репертуар и огромные расходы на декорации.

Театр Савой (1907-1908 гг.), констатирует критик, не был таким успешным, как Королевский театр. Одной из причин для этого был разлад во взаимоотношениях Г. Баркера и Дж. Ведренна, продюсеров и менеджеров вышеуказанных театров.

В 1910 году отмечается создание Репертуарного театра Чарльза Фромана. Здесь были поставлены такие пьесы, как «Правосудие» (*“Justice”*) Дж. Голсуорси, «Мезальянс» (*“Mésalliance”*) Б. Шоу, «Дом Мадрас» (*“Madras House”*) Г. Баркера, а также пьесы А.У. Пинеро, Дж.М. Барри, Дж. Мередит.

Следующим этапом в развитии национальной драмы стало открытие провинциальных репертуарных театров (1908-1914). К наиболее крупным относят театры в Манчестере (1907), Глазго (1909), Ливерпуле (1911). Они смогли заменить гастролирующие труппы из лондонских театров. Репертуар в основном повторял Королевский театр: пьесы Б. Шоу, Г. Баркера, Дж. Голсуорси, Ст. Дж. Ханкина и других.

Дж. Макдоналд подытоживает, что движение «новая драма» было связано с двумя основными факторами: тематическое разнообразие и новый режиссёрский подход [131, с. 1–49].

В контексте данного исследования наибольший интерес представляют классификации этапов творчества Г.А. Джонса. Реджина Домераски, американский литературовед, считает Г.А. Джонса одним из самых успешных драматургов поздневикторианской и начала эдвардианской эпох. Его сильными сторонами она называет мастерски отработанную технику и умение отразить типичную английскую жизнь и характеры. В диссертации «*A World Divided: The Plays of Henry Arthur Jones*» исследователь подразделяет творчество Г.А. Джонса на 4 периода [113]:

- 1) 1878-1888 гг., период мелодраматических пьес;
- 2) 1889-1896 гг., период большого влияния в театральном мире;
- 3) 1896-1906 гг., период разочарования;
- 4) 1907-1919 гг., период создания наиболее зрелых пьес.

Первый период творчества драматурга, с 1878 по 1888 гг., Р. Домераски называет временем «ученичества» и первых успехов. Он создал множество одноактных пьес, отвергнутых лондонскими театрами, и несколько пьес полного объёма. Среди них «Это рядом, за углом» (*“It’s Only Round the Corner”* 1878), «Дубовые сердца» (*“Hearts of Oak”* 1879), «Побег» (*“Elopement”* 1879). Уже в этот период, полагает литературовед, можно отметить способность Джонса к сатирическому изображению общества и внимание к деталям. Наиболее успешной пьесой периода исследователь считает «Серебряного короля» (*“The Silver King”* 1882), созданного в сотрудничестве с Г. Германом.

Второй период творчества Джонса, по мнению Р. Домераски, приходится на 1889–1896 годы. В это время созданы пьесы «Святые и грешники» (*“Saints and Sinners”* 1884), «Богатство» (*“Wealth”* 1889). Этот период Р. Домераски считает началом возрождения английской драмы. В пьесе «Богатство» впервые в творчестве Джонса высказываются

социалистические идеи, пусть и в узком осмыслении материальных ценностей как источника зла. При этом в первой постановке пьесы были вырезаны некоторые сцены, как неприемлемые. В пьесе «Посредник» (*“The Middleman”* 1889), продолжающей тематику «Богатства», Джонсу удалось создать более разнообразные образы. В таких пьесах, как «Джуда» (*“Judah”* 1890), «Майкл и его падший ангел» (*“Michael and His Lost Angel”* 1896), «Лжецы» (*“The Liars”* 1897), «Защита миссис Дейн» (*“Mrs. Dane’s Defence”* 1900) Джонс рассматривает тему лжи и двойных стандартов с различных сторон.

Третий период творчества исследователь относит к 1896–1906 годам, считая это время разочарованием для драматурга. Джонс предпринял попытку переосмыслить фундаментальные ценности викторианского общества, по-прежнему находясь в его рамках. Позиция самого Джонса порой кажется критику бескомпромиссной и обывательской. После пьесы «Майкл и его падший ангел» Джонс всё чаще повторяет себя, не развивая уже поднятые проблемы, не находя новых.

Четвёртый период, с 1907 по 1919 год – это период «зрелости» для Джонса. Этот период был наименее плодотворным (он написал двенадцать пьес), к тому же у Джонса начались серьёзные проблемы со здоровьем. Тем не менее, полагает литературовед, созданные им произведения заслуживают внимания. «Лицемеры» (*“The Hypocrites”* 1906), «Евангелист» (*“The Evangelist”* 1907) шли с огромным успехом в Америке, но Лондонская искушённая публика не приняла их, так как очевидными были повторяющиеся у Джонса типажи и темы пьес. «Долли старается исправиться» (*“Dolly Reforming Herself”* 1908) сочетает в себе темы религии, самосовершенствования, взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Р. Домераски подытоживает, что, несмотря на возможную однотипность тем и образов в пьесах, творчество Г.А. Джонса занимает важное место на переходном этапе развития английской драмы.

В свою очередь, американский учёный О.У. Гуденаф в работе «Генри Артур Джонс: исследование в драматическом компромиссе» («Henry Arthur Jones: a study in dramatic compromise») обозначил четыре периода становления Джонса-драматурга. *Первый период* (1878-1882 гг.) характеризуется влиянием Т.У. Робертсона, авторитетного английского драматурга того времени. По мнению исследователя, короткие пьесы данного периода не отличались литературной ценностью. *Во втором периоде* (1882-1890 гг.) Г.А. Джонс продолжал писать в жанре мелодрамы. Это время ознаменовано началом его театрального успеха. В его драмах появляется тематическое разнообразие, например, социальная критика, тема капитала и труда. *В третьем периоде* (1890-1900 гг.) О.У. Гуденаф отмечает влияние норвежского драматурга Г. Ибсена, создателя европейской «новой драмы». Это проявилось, прежде всего, в обращении к теме женской эмансипации и в попытках использовать новаторские приёмы. *В четвёртом периоде* (1900-1917 гг.) Г.А. Джонс основывался на своих прежних достижениях, методах работы: умело выстроенный сюжет, реалистичность персонажей и ситуаций, социальная тематика. Но это уже не приносило ему театрального успеха [119, с. 6].

Исходя из данных классификаций, попытаемся обобщить основные вехи в эволюции «новой драмы» в Англии. В 1860-1870-е годы ещё явно прослеживается доминирование жанра мелодрамы. Авторы пьес в основном сконцентрированы на том, чтобы сделать сюжет захватывающим, а концовку счастливой. Начиная с 1880–1890-х годов становится заметной тенденция к реалистическому отображению мира на сцене. Персонажи – это узнаваемые типажи среднего класса. Тематика пьес приобретает социальный характер. С конца 1890-х годов по начало XX века английская драма активно развивается в тематическом, жанровом плане, становится интеллектуально насыщенной («драма идей»), ориентированной на подготовленного, образованного и социально активного зрителя. С началом Первой мировой войны происходит спад в театральном движении.

Эволюция драматургии Г.А. Джонса является следствием обозначенных этапов национальной истории «новой драмы». В связи с этим предлагаем выделить четыре периода в творчестве драматурга: 1) 1878 – 1889 гг., 2) 1890 – 1899 гг., 3) 1900 – 1910 гг., 4) 1911 – 1930 гг. Последовательно обоснуем каждый выделенный нами этап в качестве гипотезы, которую докажем в практической главе диссертации.

Первый этап начинается в 1878 году, когда впервые пьеса Г.А. Джонса была поставлена в театре. Речь идёт о пьесе «Это всего лишь за углом» (“It’s Only Round the Corner” 1878), поставленной в Королевском театре (Theatre Royal) в Экстере. Первый период заканчивается 1889-ым годом, когда первоначальный театральный успех Г.А. Джонса был отмечен критиками после постановок «Серебряного короля» (“The Silver King 1882) и «Посредника» (“The Middleman” 1889) [140, с. 30]. В 1889 году Джонс начинает свою кампанию по борьбе с цензурой серией писем в газету «Ежедневный телеграф» (“Daily Telegraph”). В течение первого этапа творчества Г.А. Джонсом было написано много неопубликованных и не поставленных произведений, поэтому можно считать это время периодом ученичества. Преобладающим жанром была мелодрама.

Второй этап датируется с 1890-го по 1899-ый гг. Это было время наибольшего театрального успеха драматурга. В статье Дж.П. Уэринга «Лондонский театр Вест-энда 1890-х годов» (“The London West End Theatre in the 1890s” [155]) приведена таблица о количестве постановок наиболее востребованных в то десятилетие драматургов. Первую строчку занимает Г.А. Джонс – 2056 спектаклей, что составляет весомое отличие по сравнению с количеством постановок Б. Шоу (78), О. Уайльда (517), Г. Ибсена (161), чьи художественные достижения не были сразу оценены современниками. Стоит отметить, что в 1891 году Г.А. Джонсу впервые удаётся опубликовать одну из пьес – «Святые и грешники» (“Saints and Sinners”) в США после изменений в законе об авторском праве [140, с. 31]. На втором этапе были написаны «Джуда» (“Judah” 1890), «Танцовщица» (“The Dancing Girl” 1891),

«Крестоносцы» (“The Crusaders” 1891), «Притворщики» (“The Masqueraders” 1894), «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan” 1894), «Триумф филистеров» (“The Triumph of the Philistines” 1895), «Майкл и его падший ангел» (“Michael and His Lost Angel” 1896), «Лжецы» (“The Liars” 1898), «Уловки Джейн» (“The Manoeuvres of Jane” 1898) и другие пьесы, в которых очевидны поиски драматурга относительно формы произведений и развития своих идей. Появляются идеи о женской эмансипации, всё в более обличительном тоне драматург описывает викторианское общество, что достигает своего пика в «Притворщиках» (“The Masqueraders”). К концу второго периода драматург меньше обращается к религиозно-нравственной проблематике.

Третий период охватывает первое десятилетие XX века (1900 – 1910 гг.). Полагаем необходимым выделить его отдельно в связи с развитием темы «положение женщины в обществе» в творчестве Г.А. Джонса. В таких пьесах, как «Защита миссис Дейн» (“Mrs. Dane’s Defence” 1900), «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia” 1903) не просто звучат бунтарские мысли женских персонажей, но героиням удаётся путём практических действий, иногда уловок, добиться желаемого результата – отстоять право на уважение и принятие в обществе независимо от прошлого (особенно это касается второй из названных пьес). Считаем это важной вехой в развитии общественной мысли в Англии в начале XX века, в преодолении гендерных стереотипов. Помимо этого просветительская деятельность Г.А. Джонса в этом десятилетии характеризуется высокой активностью. Он читает лекции на тему «Основы национальной драмы» (“The Foundations of a National Drama” [12]), продолжает поддерживать борьбу с цензурой [140, с. 32].

Четвёртый период, выделенный нами, 1911 – 1930 гг., характеризуется спадом творческой деятельности Г.А. Джонса по причине ухудшения его здоровья. В это время спектакли по некоторым его пьесам шли параллельно как в Лондоне, так и в Нью Йорке. Несмотря на тяжёлое физическое

состояние, Г.А. Джонс пишет пьесу «Мэри заходит первая» (“Mary Goes First” 1913), в которой наиболее ярко отражены идеи женской эмансипации – главная героиня проявляет активность в социально-политической жизни, а не только в семейно-бытовой. В 1925 году в США было издано собрание сочинений драматурга в 4-х томах под редакцией К. Гамильтона. Несмотря на смерть Г.А. Джонса в 1929 году, считаем целесообразным указать 1930 год как границу четвёртого периода, поскольку 10 октября 1930 года была осуществлена постановка последней его пьесы в Ливерпуле «Её светлость Мэри» (“Grace Mary”).

Таким образом, предлагаем классифицировать этапы становления Джонса как драматурга, основываясь на его биографии, популярности постановок в театральном мире и выраженных в пьесах новаторских идеях.

1.3. Драматургия Г.А. Джонса в зарубежной критике

Генри Артур Джонс – один из наиболее популярных английских драматургов последнего десятилетия XIX века. Его драматургии и постановкам его пьес посвящены отдельные исследования и критические статьи как отечественных, так и зарубежных литературоведов и критиков, которые стали объектом нашего рассмотрения. Одними из первых обратили внимание на Г.А. Джонса его современники: критики У. Арчер, М. Бут, М. Арнольд, С. Гэтрелл. Постараемся выяснить, в чём они видели новаторство Г.А. Джонса, как объясняли его популярность, как соотносили с творчеством его современников. Также интересно обобщить, как интерпретировались пьесы Джонса в литературной критике с начала XX века по настоящее время.

Основным жанром, в котором работал Г.А. Джонс, была мелодрама. Именно в ней он достиг совершенства. Саймон Гэтрелл [118] сопоставляет творчество Джонса с произведениями Т. Харди на предмет драматической техники. И тот, и другой смогли довести её до совершенства. Этот навык, хотя и приближает работу автора к ремеслу, тем не менее, позволяет удерживать постоянное внимание зрителя, независимо от содержания.

Как пишет немецкий исследователь Г. Тайкманн в работе «Henry Arthur Jones' Dramen» [148], Джонс неустанно совершенствовал свою технику, был предан своему делу. Исследователь считает, что Джонсу присуща оригинальность мысли, нетипичная для его времени. Во многих пьесах он пытался критиковать английское мещанство, его лицемерие, узость мысли. Именно этот класс драматург знал особенно хорошо, так как сам вырос в этой среде. Критик оценивает материал пьес как идеальный для драмы, но видит отсутствие тонкости мысли, глубины характеров и слишком сильную озабоченность сценическим эффектом.

У. Арчер, литературный критик начала XX века, современник Б. Шоу, уделяет немало внимания Г. А. Джонсу как современному популярному автору. В монографии «Старая и новая драма: эссе по переоценке» («The Old Drama and the New: an Essay in Re-valuation») критик подразделяет пьесы

Джонса на два типа: мелодрамы с обязательным острым любовным сюжетом (“dramas of passion”) и комедии с лёгкой ненавязчивой интригой. Как отмечает У. Арчер, во многих пьесах любовь обрушивается на главных героев, ломая их судьбы, проводя через множество перипетий. Он находит у Джонса прекрасный драматический материал, но видит отсутствие интеллектуальной утонченности, погоню за сценическими эффектами, что несколько обесценивает пьесы. Например, в пьесе «Притворщики» (“The Masqueraders” 1894) философское, критическое отношение к жизни подменено, по мнению У. Арчера, поверхностным отношением, фантазированием. Индивидуальный стиль, работа воображения теряют значимость из-за стремления к внешним эффектам, способным привлечь непритязательного зрителя.

Как считает исследователь, хотя у Джонса есть свои недостатки, его комедии относятся к совершенно другому, более высокому классу по сравнению со многими, написанными в промежуток с 1777 по 1877 год. В них есть задатки современного реализма. Отмечаются такие черты, как развёрнутые монологи героев, ремарки. Однако они в большей степени использованы в ранних пьесах, а по мере увеличения популярности Джонса их становится всё меньше [99].

М. Нортенд в статье «Генри Артур Джонс и развитие современной английской драмы» («Henry Arthur Jones and the Development of the Modern English Drama» [136]) анализирует пьесы Джонса относительно тематического содержания и их соответствия современному ему театральному миру. По её мнению, Джонс смог освоить все необходимые элементы драмы, но не смог соединить эти приёмы в художественное целое. Джонс значительно расширил драматическую тематику, отойдя от узкого круга «любовь, ненависть, неожиданная смерть», добавив темы религии, политики, морали и нравственности, лицемерия, социальных предрассудков и института брака. Хотя его произведениям, по мнению критика, порой не хватает глубины рассмотрения социальных проблем, драматург смог

«подготовить» зрителя к восприятию более сложных пьес с подобной проблематикой, например, Б. Шоу и Дж. Голсуорси. Джонс всеми силами стремился реформировать, развивать английский театр, но использовал для этого устаревшие методы, присущие Викторианской эпохе. По мысли М. Нортенд, привлечение внимания к театру, развитие художественного вкуса зрителя и создание самого художественного произведения невозможно при использовании одних и тех же методов, что не позволяет считать драматургию Джонса вершиной мастерства. *“Modern realism doubts the possibility of producing by external applications of reform what should spring from inner necessity, and the result was what might be expected – a conscious, conscientious form of drama <...> in its very nature revealing the limitations of his scope”* [136, с. 3]. Иными словами, исследователь считает подход Джонса к возрождению английской драмы слишком ограниченным.

Г.А. Джонс действовал теми способами, которые были ему доступны и понятны в силу принадлежности к определённой эпохе: он поучал, наставлял, давал лекции, убеждал и уговаривал. Именно благодаря этой технике и рассчитанным на «лёгкую» популярность пьесам он смог обратить взоры зрителей на театр как нечто более серьёзное, чем простое развлечение. *“...He realized that he must compromise between giving the public what they wanted, and making them appreciate better things. All that the public then wanted was farce, burlesque and melodrama”* [136, с. 6]. Этим можно объяснить его приверженность жанру мелодрамы.

Томас Дикинсон в своей статье «Генри Артур Джонс и возрождение драмы» («Henry Arthur Jones and the Dramatic Renaissance» [112]) расценивает успех Джонса как публичный, а не драматический. Понимая, что нравится публике, Джонс знал, как удержать её внимание. Однако это не был мыслитель, использовавший театр как средство для самовыражения. По мнению литературоведа, само драматическое искусство было для писателя второстепенным по сравнению с задачей проповедования определённых принципов посредством пьес. Также Джонс был одним из первых английских

драматургов, чьи произведения стали печатать. Это означало, что автор претендует на определённое место в культуре страны. Он защищал свои драмы в предисловиях к ним и лекциях, памфлетах, отстаивал необходимость обращения к теме религии, наставлял читателя (зрителя). И здесь нельзя недооценить его заслугу в том, что зрители стали более подготовленными к восприятию театрального действия как социально и нравственно ориентированного, что многие стали осознавать важность создания национальной английской драмы. Обобщая творчество Джонса-публициста и реформатора, Т. Дикинсон, тем не менее, не ссылается на сами пьесы и никак не характеризует их. Однако критик достаточно подробно описывает разнообразие тем, поднятых Джонсом в его публицистических работах: драма и её отличия от развлекательных представлений, драма и зритель, драма и образование, религия, национальный театр, влияние цензуры на постановки и многие другие темы, рассматривающие театр как социальное явление, а не саму драматическую технику.

Некоторые исследователи (например, Майкл Мьюис [133]) объясняют социальную направленность пьес тем, что в Викторианскую эпоху многие культурно-социальные феномены были рассчитаны на создание у общества определённых моделей поведения. Другими словами, для изменения и совершенствования общества, необходимо создать образцы для подражания. Автор статьи употребляет термины «emulation» (подражание) и «governability» (управляемость) для объяснения целей, которые ставились во главу угла не только политиками, но и деятелями искусства. Общей формой для создания таких моделей поведения стала «проблемная пьеса». С её помощью считалось возможным изменить что-либо в повседневной жизни большинства.

Дж. А. Уочоп, американский критик и литературовед начала XX столетия, в статье «Генри Артур Джонс и новая социальная драма» («Henry Arthur Jones and the New Social Drama») выделяет основные темы пьес Джонса [153]. Все они имеют социальную направленность. Герои стоят перед

моральным выбором, который они могут разрешить только после продолжительных споров как с другими персонажами, так и с собственной совестью. Как считает исследователь, Джонс пишет пьесы-проповеди (“sermon-plays”), чтобы преподнести уроки справедливости, правды, этики. Он высмеивает всевозможные формы лжи, лицемерие, суетность, фарисейство. Также критик замечает, что один из излюбленных персонажей Джонса – человек, проповедующий религиозные и нравственные ценности, который в определённый момент сам встает перед моральным выбором: пойти на поводу у собственных желаний или остаться верным религиозным принципам. Не менее часто в пьесах встречается и женская тема, с обязательными мотивами соблазнения, греха и раскаяния.

Не обладая искусностью А.У. Пинеро, талантом Б. Шоу, интуицией Дж. Барри, Г.А. Джонс в большей степени полагается на силу внешнего воздействия. Он одним из первых представителей новой драматической школы настоял на том, чтобы его пьесы, в первую очередь предназначенные для постановки на сцене, прошли проверку на прочность и в печатной форме. В пятидесяти пяти написанных пьесах драматург точно отразил манеры, особенности речи, характера нескольких сотен жителей центральной Англии. Он представил этих людей в комичном свете, с добродушной иронией, щедро обогатил страницы своих произведений крупными народными мудростями. [153, с. 150–152].

Р. Домераски, американский литературовед, считает Г.А. Джонса одним из самых успешных драматургов поздневикторианской и начала эдвардианской эпох. Основными его заслугами она видит создание целой плеяды типичных образов «мещан» или людей среднего класса и обличение их недостатков. Джонс смог подготовить почву (заинтересовать более образованных зрителей) для восприятия оригинальных идей Б. Шоу и других драматургов. По мнению критика, Джонсу удалось разрушить те барьеры, которые сдерживали новые идеи, формировавшиеся в Англии на протяжении

девятнадцатого века, но не находившие реализацию на театральной сцене [113, с. 7].

Как уже отмечалось в предыдущем параграфе нашей работы, исследователь подразделяет творчество Джонса на 4 периода. Р. Домераски обращается к биографии Джонса для того, чтобы проанализировать его творчество. Получив строгое пуританское воспитание, Джонс познакомился с театральным искусством уже в зрелом возрасте и решил посвятить себя совершенствованию и «возрождению» английской драмы. Выработать необходимые писательские навыки ему помогало самообразование, чтение и наблюдения, сделанные в театре, которому он стал уделять всё свое время. Первые пьесы, которые он написал в соавторстве с режиссёром Уилсоном Барретом, были ориентированы на скорую популярность у зрителей. Это комедийные мелодрамы, весьма характерные для середины викторианской эпохи. Тем не менее, уже в ранних его произведениях исследователь находит противоречие в мировоззрении Джонса. С одной стороны, ему присущ строгий морализм, а, с другой стороны, лёгкий, комичный тон и более толерантное отношение ко многим вещам.

Одним из самых частых мотивов в пьесах Джонса исследователь называет борьбу героя между собственными желаниями и чувством долга. Нередко драматург поднимает и религиозную тематику, как, например, в пьесах «Святые и грешники» (“Saints and Sinners” 1884), «Майкл и его падший ангел» (“Michael and His Lost Angel” 1896). Также Р. Домераски находит, что несколько образов повторяются у Джонса от пьесы к пьесе: идеалист, резонёр, «падшая женщина». Отношение драматурга к женщине двояко: с одной стороны, это соблазнительница, с другой стороны, в ней кроется разочарование, пустота. Джонсу не удаётся создать целостный женский образ, сочетать эмоциональную и чувственную сторону характера.

Тема взаимоотношений между полами в викторианской литературе продолжает интересовать современных исследователей. М. Кристиан рассматривает институт брака в поздневикторианской новой драме на

примере творчества А.У. Пинеро и Г.А. Джонса («Брак и новая драма в поздневикторианском Лондоне» «Marriage and New Drama in Late-Victorian London» [108]). Наравне с А.У. Пинеро, Г.А. Джонс посвятил себя «возрождению» английской драмы, созданию национального театра. Это удавалось сделать обоим авторам через создание в своих произведениях типичных английских характеров и обстоятельств, обсуждение серьёзных тем: религия, философия, политика, наука, образование. Оба драматурга стремились поднять на уровень выше и содержание, и форму драматического искусства, но не в ущерб коммерческому успеху. Как писали литературные критики У. Арчер, А. Николл, заслуги А.У. Пинеро и Г.А. Джонса несомненны, но консерватизм в отношении многих тем (таких, как семья и брак, отношения между полами) относит их на шаг назад. Однако в более современных исследованиях утверждается, что есть элементы диалогов и характеристики персонажей, которые ставят под вопрос узость взглядов и консерватизм авторов.

Г. Гольдер (исследующий викторианскую и эдвардианскую драму), как и многие другие критики, пишет о том, что Джонс пытается создать современную драму и даже трагедию, используя механизм хорошо знакомой мелодрамы. Пьесу «Святые и грешники» исследователь называет «мелодрамой идей». Это позволяет драматургу лишь указать на наличие конфликта, но не разрешить его. Слишком часто Джонс идёт на поводу у зрителя, страшась сделать шаг в сторону. Оригинальная концовка «Святых и грешников» – смерть героини – была переделана при постановке в угоду желанию публики видеть только счастливый конец. По мнению Г. Гольдера, творчество Джонса лучше понимать, исходя из контекста мелодрамы, как переосмысление существовавших до него театральных традиций. Большинство пьес, с успехом шедших в театрах, относились к этому жанру («Борцы», «Лавка безделушек», «Притворщики», «Дело бунтарки Сьюзен», «Лжецы»).

С интересной стороны анализирует поздневикторианскую мелодраму К. Гест [120]. В статье «Денежный вопрос: кризис мужественности в поздневикторианской мелодраме» («The Subject of Money: Late-Victorian Melodrama's Crisis of Masculinity») исследователь ставит проблему власти, обусловленной экономическим благополучием, на первое место. Ещё в первой половине столетия наметилась тенденция объяснять социальное неравенство, другие конфликты капиталистическим строем общества. Превосходство наделённого властью и деньгами класса над остальными служило предметом дискуссии и основной конфликта во многих драматических произведениях. Поэтому герои разделялись по принципу: протагонист – социально незащищённый, антагонист – богатый, привилегированный аристократ. В связи с этим семейные ценности противопоставлялись экономическим. Семья, дом служили «укрытием» против невзгод и трудностей во внешнем мире. Экономическая конкуренция ставила под угрозу семейное благополучие.

Во второй половине столетия протагонист не всегда был рабочим, это мог быть бизнесмен, обманутый партнёрами или обанкротившийся. Другими словами, это человек, утративший экономическую независимость, что приводило к моральной и даже физической уязвимости. По мнению К. Гест, это указывает на кризис мужской самодостаточности (мужественности). Мужчина как кормилец семьи должен принимать участие в агрессивной конкурентной борьбе в новых условиях капиталистического общества. Но при этом традиционные нормы морали и нравственности остаются в силе, что с трудом сочетается с конкурентной борьбой в любом деле. Нововведением периода 1870-1890-х годов в драме К. Гест считает появление такого героя-мужчины, жертвы обстоятельств и меняющихся ценностей. Это большой шаг от условностей девятнадцатого века. На примере пьес Г.А.Джонса «Серебряный король» (“The Silver King” 1882) и А.У. Пинеро «Сладкая Лаванда» (“Sweet Lavender” 1888) исследователь

проводит параллель между темой экономического благополучия и образом мужской личности (индивидуальности).

Одной из ведущих тем в поздневикторианской драме была «женщина с прошлым». Современный исследователь Х.А. Уозняк в статье «Пьеса с прошлым: новая драма Артура Уинга Пинеро» («Play With a Past: Arthur Wing Pinero's New Drama») приводит в пример творчество А.У. Пинеро. По её мнению, на рубеже веков, в период формирования «новой драмы» женский вопрос стал особенно актуальным и обсуждаемым в обществе, что нашло отражение и в литературе. Исследователь ставит в один ряд по тематическому принципу «Профессию миссис Уорен» (“Mrs. Warren’s Profession” 1893) Б. Шоу, «Веер леди Уиндермир» (“Lady Windermere’s Fan” 1892) О. Уайльда, «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan 1894) Г.А. Джонса, но более подробно останавливается на анализе пьес Пинеро «Вторая миссис Тэнкереи» (“The Second Mrs. Tanqueray” 1893) и «Знаменитая миссис Эббсмит» (“The Notorious Mrs. Ebbsmith” 1895). Некоторые историки театра считают эти пьесы основой будущей интеллектуальной драмы. По мысли Х.А. Уозняк, тема «падшего человека» параллельна тому, как драматург пытается создать «новую драму», имея при этом за плечами определённый опыт и убеждения, противоречащие его надеждам на будущее. Помимо этого, женская судьба имеет значение в контексте формирования понятия «современная» или «новая женщина». На протяжении девятнадцатого века считалось, что искусство должно содержать мораль, что красота - это правда и добродетель. Модернизм как культурный феномен часто приравнивали к свободе мысли, независимости, порой аморальности. Некоторые исследователи драмы считают, что образ «падшей женщины» скорее является производным модернизма, так как его особенностью является не вина героини, а её осознание своей неизбежной судьбы, которую она не в силах изменить.

«...a lack of agency – or received lack of agency – is one of the defining characteristics of modernity» [158, с. 392].

По мнению исследователя, определённо несовременная женщина с прошлым опытом становится современной героиней из-за отсутствия воли к действию. Наблюдение, что все люди подвержены культурным, социальным и другим влияниям, не поддающимся их контролю, позволяет автору по-новому относиться к женщине в контексте формирования модернизма.

В пьесе «Вторая миссис Тэнкерей» идея о невозможности возврата к прошлому особенно прослеживается в развитии сюжета. Главная героиня, Паула, не скрывает своих прошлых любовных связей от мужа и настаивает быть принятой именно такой, какая она есть. Мистер Тэнкерей повторяет, что готов забыть о её прошлом и никогда не вспоминать, как нечто неприемлемое, но Паула настаивает на принятии именно такого поведения.

Во многом появление новой драмы связано с обсуждением роли женщины в обществе. Появление движения суфражисток, феминизма также относятся к этому периоду. Новая женщина (New Woman) – это довольно широкая категория, подразумевающая профессиональную, политическую, сексуальную, личную активность и возможность принимать собственные решения. В общем, это понятие противоречит распавшейся личности «падшей женщины». Однако, в зависимости от восприятия, эти понятия легко, но не равнозначно подменяемы друг другом. Пьеса С. Гранди «Новая Женщина» (“New Woman”, 1894) является пародией на такую подмену понятий.

Обратимся к наиболее известным и популярным в своё время пьесам Г.А. Джонса. Сравним их трактовку в обзорах театральных критиков конца XIX века и исследованиях литературоведов середины XX столетия.

1) «Серебряный Король» (“Silver King” 1882)

М. Арнольд в журнале “Pall Mall Gazette” писал о пьесе «Серебряный Король», что она отличается литературным стилем, естественностью и реалистичностью мотивов героев, в чём он видит надежду на будущее английской драмы:

«In general, throughout the piece, the diction and sentiments are natural, they have sobriety and propriety, they are literature. It is an excellent and hopeful sign to find playwrights capable of writing in this style, actors capable of rendering it, a public capable of enjoying it» [101, с. 281].

У. Арчер считает сюжет этой пьесы достаточно сложным: «<...> *the real distinction of the “Silver King” lay in the ingenuity of its plot» [99, с. 281].*

С одной стороны, в пьесе есть все элементы «традиционной мелодрамы»: убийство, несчастливое стечение обстоятельств, несправедливо обвинённый герой, безупречная героиня, злодей и счастливый конец с торжеством справедливости. С другой стороны, подмечает М. Нортенд («Henry Arthur Jones and the Development of the Modern English Drama» [136]), в пьесе есть попытки психологического раскрытия характеров и связывания событий с их индивидуальными чертами, а не только со стечением обстоятельств.

К. Гест в статье «The Subject of Money: Late-Victorian Melodrama’s Crisis of Masculinity» [120] рассматривает содержание «Серебряного короля» с точки зрения капиталистического общества и личности в нем, выделяет тему материальных ценностей. Изменившиеся условия на рынке труда повлияли и на моральные установки. Предпринимательство стало больше основываться на личной инициативе, а хорошая репутация перестала гарантировать процветание и успешные сделки. В пьесах Джонса «Серебряный король» и Пинеро «Сладкая Лаванда» моральные страдания и изменения характера героев отражаются во внешности. Эта условность, присущая мелодраме девятнадцатого века, приобретает двусмысленный оттенок. С одной стороны, физические страдания героев позволяют надеяться на преодоление ими трудностей, а, с другой стороны, означают пошатнувшийся патриархальный порядок в обществе, зависимый от мужской выносливости, способности содержать семью. Таким образом, физические страдания мужчины не столько соотносятся с проблемами капитализма, сколько ставят под вопрос превосходство мужского пола. Уже на раннем

этапе творчества Г.А. Джонса актуализируется тема женского равноправия, хотя не настолько очевидно, как в пьесах второго и третьего периода.

2) «Святые и грешники» (“Saints and Sinners” 1884)

Сюжет этой пьесы отвечает требованиям мелодрамы: молодая провинциальная девушка обманута богатым аристократом. Как считает Г. Тайкманн («Henry Arthur Jones’ Dramen» [148]), в развитии сюжета и развязке нет особой оригинальности. Однако особенностью пьесы является картина того, как алчные и лицемерные прихожане пользуются добротой и мягкостью священника их прихода, практически разрушая его жизнь. В этой пьесе удивительным образом сочетаются избитый сюжет о соблазнении и тема религиозной педантичности и сатира на неё, а именно на показное проявление религиозных чувств. Немаловажно, что второстепенные персонажи олицетворяют собой лицемерие викторианской эпохи. Очевидны попытки Джонса поднять современные и злободневные темы.

Американский литературовед Х.А. Уозняк на примере этой пьесы поднимает тему о двойных стандартах и невозможности формирования «новой» женской личности в условиях социальной дискриминации. Автору статьи «Play With a Past: Arthur Wing Pinero’s New Drama» представляется невозможным или лицемерным предположительное раскаяние героини и возвращение к утраченной душевной чистоте, ведь нельзя отрицать свой опыт (каким бы он ни был) и изменения, произошедшие благодаря последнему. Тот факт, что после содеянного девушка раскаивается, возвращается к отцу и якобы к своему прежнему образу жизни и моральному облику, не совсем соответствует жизненной правде. Это «очищение» представляется исследователю иллюзорным, так как героиня на самом деле оказывается в ловушке двойных стандартов и не может быть абсолютно такой же, как прежде. Она либо вынуждена лгать, либо противостоять морали, навязываемой ей обществом.

Отметим, что премьера пьесы была провальной, в связи с чем драматург изменил финальную сцену на более счастливую, чтобы пьесу не

убрали из репертуара театра. Отношение зрителей к произведению было показательным относительно их интеллектуального и культурного уровня. Нежелание принять что-либо, отличающееся от общепринятого, выдавало в современниках Джонса узость взглядов и консерватизм.

3) «Триумф филистеров» (“The Triumph of the Philistines” 1895)

По мнению Уильяма Арчера, «Триумф филистеров», претендующий на жанр сатирической комедии, немного теряет свою остроту из-за того, что в ней нет как таковых «филистеров» и идеалистов. Джонс скорее высмеивает недостатки зажиточного класса.

Известный драматург, музыкальный и театральный критик Бернард Шоу высоко оценил новизну идей в комедии Джонса. Б. Шоу отмечает у Джонса такие качества, как воображение, наблюдательность, юмор, оригинальность, искренность и сочувствие своим персонажам. Проще, по мнению Шоу, обратиться к общественному вкусу, моде, общепринятым суждениям, что гарантирует успех показа постановки. Однако Джонса не пугают ни протесты зрителей, чьи предрассудки могут пошатнуться, ни негативные отзывы критиков.

Также, как и Диккенс, Джонс раздувает недостатки своих персонажей-обывателей до невероятных размеров. Он придумывает им невообразимые имена, наполняет их речь и поведение самыми странными и сумасшедшими особенностями. Хотя детали далеки от реальной жизни, общее впечатление складывается в полноценную картину.

Шоу не соглашается с тем, как обыграна тема искусства в пьесе. Соотношение искусства с эпикурейской философией, идущей вразрез с пуританской моралью, реалистично, по мнению критика, но не отвечает драматическим целям. Тут происходит путаница понятий: обыватель – это человек чуждый творческого сознания, у которого нет идеалов; пуританин также глух к искусству, но он идеалист до фанатизма. Главный герой (мистер Джорган) явно подходит под определение пуританина, а не обывателя. Мистер Валентин Феллоуз, хотя и противостоит якобы обывателям по

сюжету, сам же является им в полном смысле этого слова. По мнению Б. Шоу, Джонс использует методы описания жизни, а не применяет теории общества и искусства, что приводит к путанице понятий.

Постановка пьесы была менее удачной, чем сама пьеса. Это явилось следствием того, что «Триумф филистеров», ставивший на первое место социальную критику, был понятен для зрителей только лишь в одной комедийной части. Пьесы нового типа не могли быть сразу оценены и иметь коммерческий успех в данный период [142, с. 123-126, 192].

4) «Лжецы» (“The Liars” 1897)

У. Арчер высоко оценивает комедию «Лжецы», считая это шедевром Джонса в отношении стиля, увлекательности сюжета и сложности жанра.

Б. Шоу считал пьесу лёгкой, рассчитанной на труппу театра Критерий и его публику. Сюжет пьесы достаточно прост: увлечение замужней женщины, попытки друзей помирить супругов, отъезд героя-любownika в Африку на военную службу, чем и заканчивается эта история. По мнению критика, пьеса представляет интерес с точки зрения детального описания высшего класса общества. Г.А. Джонс очень отстранён от героев, не показывает личного отношения к ним. Описываемое им общество патриархально, очень тщеславно, следует моде во всём, тривиально, вульгарно и очень утомительно. Тщеславие героев не основано на самолюбовании: они не только не льстят сами себе, но находят удовольствие в сатире над самими собой. Критик видит комизм ситуации в позиции автора: преподнося героев с легким презрением к их недостаткам, Джонс настаивает на утверждении понятий о долге, высших силах и вечных ценностях: «*The comedic sentiment of The Liars is from the beginning to end one of affectionate contempt for women and friendly contempt for men, applied to their affairs with shrewd worldly common sense and mollifying humor*» [144, с. 340]. В то же время Г.А. Джонс относится к героям как носителям Божьей искры, выполняющим свой долг перед Богом. Это контрастирует с сатиричностью образов и вызывает недоумение Б. Шоу.

Независимо от различных оценок и интерпретаций, «Лжецы» оставались самой популярной пьесой автора на протяжении нескольких десятилетий (более 500 показов в нескольких театрах).

5) «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan” 1894)

У.Арчер в своей монографии [99] обобщает пьесы «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan” 1894), «Уловки Джейн» (“The Manoeuvres of Jane” 1898), «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia” 1903), «Джозеф опутан» (“Joseph Entangled” 1904), «Долли старается исправиться» (“Dolly Reforming Herself” 1907) по тематике брака и семейной жизни. Во всех драмах Джонс рисует картину обеспеченности, праздности, лени, пустоты в отношениях между героями. Многие семейные пары несчастливы в браке, но стараются всеми силами сохранить его ради приличий, принятых в обществе. Материальные ценности играют при этом решающую роль – дорогой подарок или выход в ресторан должны помочь сохранить узы брака.

Современный американский исследователь Х.А. Уозняк, рассматривая тему «падшей женщины» в пьесах А.У. Пинеро, приводит для сравнения комедию Г.А. Джонса «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan”). Рассуждая о значении слов «современная героиня» относительно конца девятнадцатого века, Х.А. Уозняк утверждает, что именно те поступки и характеристики, которые считались бы современными в двадцатом или двадцать первом столетии, могли сделать героиню совершенно «несовременной» в девятнадцатом веке. Эти эстетические принципы предполагали, что красота соответствует правдивости и добродетели, а искусство должно выражать высшие моральные ценности. Модернизм начала следующего века строился на отрицании идеализма, принципах свободы, независимости и даже аморальности. Поэтому внутренний конфликт героини в XIX веке зачастую не воспринимался как результат воздействия социальных условий, среды, а лишь расценивался с позиций морали и этики. По мысли исследователя, тема «женщины с прошлым» остаётся актуальной

по сей день, так как современная культурная парадигма видит личность ограниченной социальными ожиданиями и другими дискурсами. Казалось бы, понятие «новая женщина» противоположно «женщине с прошлым» («*marked by attenuated autonomy and a fractured identity*» [158, с. 393]). Но в связи с восприятием общества, эти понятия могли приравняться друг к другу, лишаясь позитивного смысла.

Подытоживая, Х.А. Уозняк рассматривает понятие о Новой Женщине как связующее звено между двумя формами осмысления человеческой природы - от свободы до ограниченности личности, от цельности природы до её распада. Всё это происходит на фоне женской эмансипации в общественной и политической сферах.

М. Кристиан в диссертации «*Marriage and New Drama in Late-Victorian London*» делает интересные наблюдения о роли общественного мнения как движущей силы в викторианском обществе и его проявлении в нити диалогов. По мысли исследователя, понятия о патриархальном укладе доминировали в английском обществе конца XIX века, и предполагалось, что удачный брак, как и удачная пьеса, должен удовлетворять требованиям социума: «*Their plays emphasized and supported the norms of male authority, female purity and submission, domesticity, and respectability—the values that Ibsen and Shaw had most explicitly ridiculed or critiqued—by insisting that successful marriages, like successful plays, must satisfy society...*» [108, с. 80].

Супружеские пары в пьесах «Дело бунтарки Сьюзен» (“*The Case of Rebellious Susan*” 1894), «Вторая миссис Тэнкерей» (“*The Second Mrs. Tanqueray*” 1893) как раз служат примером нетипичных, «неудовлетворительных» для общества браков. Олицетворением общества служат друзья, соседи, знакомые, наблюдающие за взаимоотношениями пары и делающие свои комментарии и наставления о том, как «правильно» поступать. Второстепенные персонажи играют роль публики (отражают её), будучи активно задействованными на сцене.

Один второстепенный герой олицетворяет всё современное общество. Сэр Ричард Като считает себя главным советчиком и законодателем взглядов в семейной жизни, основываясь на том, что двадцать пять лет вёл в суде бракоразводные процессы. По иронии судьбы, он никогда не был женат. По мнению М. Кристиан, его профессия – это прямой намёк на то, что развод (а может, и вся семейная жизнь) был развлечением для общества, сродни театральному представлению. «*Sir Richard's connection with the divorce court also associates the play with real-life divorce lawsuits, a popular entertainment genre...*» [108, с. 101]. Интересно наблюдение автора о том, что реальные бракоразводные процессы во второй половине девятнадцатого века часто напоминали спектакли, что и нашло отражение в данной пьесе Джонса.

б) «Посредник» (“*The Middleman*” 1889)

В монографии современника Г.А. Джонса У. Арчера [99] дано обобщение значения данной пьесы для «новой драмы». Впервые Джонс касается темы труда и капитала, хотя и в жанре мелодрамы, оставляя чёрное чёрным, а белое – белым. Здесь нет места глубокому психологическому анализу или развитию характеров. Чэндлер, собственник, обладает только отрицательными чертами, а Блэнкерн, его служащий, только положительными. Несмотря на это, зрители получили новую пищу для размышлений. Можно сказать, что Джонс подготовил публику к восприятию пьесы Дж. Голсуорси «Борьба» с гораздо большим развитием данной проблематики.

Точно также, пьеса «Доктор» (“*The Physician*”) стала предвестником «Врача перед дилеммой» (“*The Doctor's Dilemma*”) Бернарда Шоу. Хотя контекст остаётся мелодраматическим (несчастливая любовь, а затем счастливый конец), в пьесе выражены новые идеи. Например, разочарование в современном обществе и его устоях, кризис мировоззрения, «болезнь века». «*...caught the disease of our time, of our society, of our civilization. Middle age. Disillusionment*» [99, с. 10].

Таким образом, драма Г.А. Джонса исследована зарубежной критике (преимущественно в англо-американской) гораздо больше, чем в отечественной. Тематически его пьесы соответствуют социальной проблематике «новой драмы». Его современниками отмечается коммерческий успех пьес, основанный на приверженности жанру мелодрамы, безупречной технике построения диалогов. В более поздних исследованиях отмечаются и недостатки драматургии Джонса: повторяемость тем, отсутствие широкого взгляда на социальные проблемы, не решение конфликтов, а лишь указание на них. Отметим, что сама постановка драматургом полемических вопросов – большой шаг вперед по сравнению с его предшественниками, и поэтому заслуживает более глубокого осмысления в рамках идейно-философского содержания «новой драмы».

ВЫВОДЫ ПО 1 ГЛАВЕ.

«Новая драма» в Англии как модификация жанра драмы стала характерным явлением конца XIX – начала XX века. Литературоведы выделяют некоторые отличительные особенности «новой драмы». Это взаимопроникновение жанров, соотношение трагического и комического, появление новых жанров, таких, как пьеса-дискуссия у Б. Шоу. Тематическое разнообразие пьес охватывает социальные проблемы, например, женская эмансипация, классовое расслоение общества на рабочих и капиталистов, вопросы морали и этики. Проблематика пьес становится более интеллектуально наполненной, возникает драма идей. Конфликт от внешнего постепенно переходит к внутреннему, становится важна психологическая составляющая образов. Многие драматурги используют такие новаторские приёмы, как дискуссия, открытый финал, а также стоит отметить роль символов и подтекста в смысловом содержании произведений. Возрастает роль пауз и авторских ремарок, которые способствуют раскрытию образов, выражению авторской позиции и концепта произведения. Как видим, отличительные черты «новой драмы» многообразны и противоречивы, индивидуально проявляются у отдельных драматургов. Данный период рубежа веков является переходным в становлении как европейской в целом, так и английской национальной драмы.

Существуют различные классификации этапов развития английской «новой драмы» как в отечественной, так и в зарубежной литературной критике. Исходя из данных классификаций (А.Е. Томашина, Т.К. Андроникашвили, М.Г. Меркулова У. Арчер, А. Николл, Дж. Макдоналд), попытаемся обобщить основные вехи в развитии «новой драмы» в Англии. В 1860-1870-е годы ещё явно прослеживается доминирование жанра мелодрамы. Авторы пьес в основном сконцентрированы на том, чтобы сделать сюжет захватывающим, а концовку счастливой. Начиная с 1880-1890-х годов становится заметной тенденция к реалистическому отображению мира на сцене. Персонажи – это узнаваемые типажи среднего

класса. Тематика пьес приобретает социальный характер. С конца 1890-х годов по первое десятилетие XX века английская драма отличалась тематическим и жанровым разнообразием, становилась интеллектуально насыщенной («драма идей»), ориентированной на подготовленного, образованного и социально активного зрителя. С началом Первой мировой войны происходит спад в театральном движении.

В первой главе диссертации рассмотрены две классификации этапов эволюции драмы Г.А. Джонса, предложенные Р. Домераски, О.У. Гуденафом. Оба исследователя выделяют по четыре этапа становления Джонса-драматурга. Временные границы этих периодов не совпадают, но данные классификации содержат определённые схожие характеристики. На начальном этапе для Джонса было характерно следовать традициям мелодраматической школы. Ближе к 1890-ым гг. драматург достигает значительного успеха. В пьесах появляется социальная критика, новая проблематика, становится заметно влияние Г. Ибсена. В 1900-е гг. заметен спад в творчестве Джонса, повторение тем и идей.

Драматургия Генри Артура Джонса занимает видное место в становлении английской «новой драмы» на рубеже XIX-XX веков. В первую очередь, социальная тематика его пьес позволяет отнести их к жанру «новая драма». Он рассматривает темы морали, религии, положения женщины в обществе, эмансипации и многие другие. Вкладом Джонса в национальную драму является создание им плеяды образов мещан, или людей среднего класса, а также критика викторианской морали. Темы лжи и лицемерия – сквозные для его произведений. Помимо этого, в творчестве Джонса явно прослеживаются попытки использовать новаторские для этого периода приёмы. Под влиянием норвежского драматурга Генрика Ибсена Г.А. Джонс использует элементы дискуссии, ретроспективную композицию в некоторых своих наиболее известных пьесах («Дело бунтарки Сьюзен», «Лжецы», «Майкл и его падший ангел» и др.).

ГЛАВА II. ТЕМАТИКА И СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ГЕНРИ АРТУРА ДЖОНСА

2.1. Тематическое разнообразие драматургии Г.А. Джонса в аспекте становления английской "новой драмы"

Генри Артур Джонс получил широкую известность на английской сцене, в первую очередь, как автор мелодрам, а немного позднее – комедий (“high comedies”), отражавших образ жизни и ценности высшего класса общества. В англо-американской критике Джонс как драматург получил признание за безупречно выработанную структуру пьес (вне зависимости от затрагиваемой тематики), захватывающий сюжет, а также за создание целой плеяды образов типичных мещан. Эта задача была несложной для человека, который сам вырос и воспитывался в среде мелких торговцев, дельцов, лавочников, то есть представителей среднего класса. К тому же, познанию Джонсом нравов и жизненных ценностей людей из среднего класса способствовала его работа в качестве коммивояжера. Биография автора, в которой были постоянные командировки в разные части Англии, позволила ему накопить достаточный жизненный опыт для описания людей из различных социальных слоёв в своих произведениях.

В нашей работе мы выдвигаем научную гипотезу о важности именно современной тематики пьес Г.А. Джонса, способствовавшей развитию национальной драматургии. Известно, что пьесы Джонса получали разнообразный отклик в прессе, так как нередко содержали провокационные на тот момент темы. Поэтому тематика его пьес как совокупность отражения жизненных явлений составляет первоочередный вклад драматурга в становление английской «новой драмы». Представляется целесообразным выделить основные темы в его драматургии:

- 1) положение женщины в обществе;
- 2) обличение социальных недостатков;
- 3) религиозная проблематика, включающая в себя темы вины и раскаяния, института церкви, а также ряд морально-этических вопросов;

4) тема значимости материальных ценностей.

Последовательно проанализируем пьесы Г. А. Джонса, в которых затронуты перечисленные темы, с целью доказать новаторство идей драматурга на рубеже XIX – XX веков и его роль в формировании жанра английская «новая драма».

Женская тема стала актуальной в Англии в конце XIX столетия в свете появления движения суфражисток. В 1867 году было основано английское Национальное Общество Женского Избирательного права. [141, с. 12] Также немаловажную роль сыграло влияние норвежского драматурга Генрика Ибсена. В его пьесах женским персонажам отводится особая роль.

Выделив основные этапы творчества Г. А. Джонса в параграфе 1.2, соотнесём развитие женской темы в пьесах автора с этими этапами.

Первый этап развития женской темы совпадает с началом литературной карьеры Г.А. Джонса (1879-1889 гг.). В этот период были написаны пьесы «Гармония восстановлена» (“Harmony Restored” 1879), «Его жена» (“His Wife” 1881), «Розовая клумба» (“A Bed of Roses” 1882). Пьеса «Серебряный Король» (“The Silver King” 1882) принесла Г.А. Джонсу первый серьёзный успех. Написанная в жанре мелодрамы, пьеса отличалась попыткой автора использовать психологизм для создания образов [139, с. 5]. В «Серебряном Короле» отношение автора к женским персонажам далеко от прогрессивных идей эмансипации. Он идеализирует женщину как хранительницу домашнего очага, терпеливую, покорную, умеющую прощать. Героини пьес первого этапа творчества Джонса наделены чаще всего только положительными качествами: необыкновенной добротой, верностью, преданностью: «*The sweetest and truest wife a man ever had, and married to such a wretch as I am*» [2, с. 21].

Главная героиня «Серебряного Короля», Нелли Денвер, кажется читателю беззащитной и слабой в обществе, где первенство принадлежит мужчинам. Она готова подчиняться мужу и своей судьбе, принимая её со всеми тяготами и жизненными трудностями. Уилфред Денвер считает свою

жену самой верной и преданной из всех женщин, которых он когда-либо встречал. Нелли – это образец христианской добродетели, поскольку она остаётся рядом с мужем именно в тот момент, когда его поступки особенно недостойны, но он нуждается в её молитвах.

«Denver: Yes, and she'll stick to me through thick and thin» [2, с. 19].

Увидев жену в игорном доме, Уилфред восхищён тем, что Нелли не покидает его ни при каких обстоятельствах, даже столь компрометирующих её как замужнюю даму. Сама героиня утверждает, что её место – рядом с мужем. Эта трактовка женских образов традиционна для викторианской эпохи, когда женщина занимала подчинённое положение по отношению к мужчине.

На втором этапе развития женской темы (1890-1899 гг.) Г.А. Джонс обращается к жанру комедии, в рамках которой критикует поздневикторианское общество. К этому периоду относятся пьесы «Джуда» (“Judah” 1890), «Танцовщица» (“The Dancing Girl” 1891), «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan” 1894), «Лжецы» (“The Liars” 1897), «Уловки Джейн» (“The Manoeuvres of Jane” 1898).

Одной из наиболее успешных и в то же время характерных для этого периода пьес является «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan”, 1894). В предисловии к пьесе, обращённом к миссис Гранди (собираемый образ современного Джонсу читателя), определены основная цель и обобщающая идея автора – женщина не может открыто выразить протест или отомстить, она может сделать это лишь с помощью обмана. *“That as women cannot retaliate openly, they may retaliate secretly – and lie!”* [9, с. 10]. Главная героиня, Сьюзен Харабин, решает отомстить мужу за измену: *«I'm going to pay him back in his own coin»* [9, с. 3]. Её решимость постепенно исчезает под напором убеждений её друзей. Расставшись с мужем, она потеряет своё положение, репутацию и возможность вести прежний обеспеченный образ жизни. Это останавливает Сьюзен. Она осознаёт, что бессильна против сложившейся социальной системы, в которой женщина не

могла совершать самостоятельных поступков. Общепринятой позицией в викторианском обществе считалось закрыть глаза на неверность мужа, простить его и продолжать быть «порядочной, уважаемой семьёй». Подтверждением решающей роли общественного мнения могут послужить слова героини пьесы миссис Куэснэл: *“It’s the advice everybody always gives in such cases, so I suppose it must be right”* [9, с. 2].

Как предлагают Сьюзен дамы из её круга общения, стоит либо отравить мужу жизнь на пару недель, а затем простить его, либо с помощью женских чар показать свой ангельский характер, и вновь простить его: *“I should make his life a misery to him for a fortnight; then—I should never mention the matter again”*. Среди доступных женских средств для привлечения внимания мужа упоминаются новые наряды, бледный цвет лица и выражение укора, изысканная кухня каждый день, и, наконец, великодушный жест прощения [9, с. 5-6].

Как видим, общепринятым в викторианском обществе поведением было смирение и терпение со стороны жены. Вынесенный Сьюзен вердикт таков: женщина должна занимать подчинённое положение по отношению к мужу: *“In all well-regulated households, for the woman to learn that she has got a master. In all ill-regulated households for the man to learn that he has got a master”* [9, с. 19].

Читатель узнаёт, что героиня частично воплощает в жизнь свою угрозу – она заводит интригу с неким Люсьеном Эденсором. Однако автор напрямую не даёт понять, была ли героиня неверна мужу или нет. Сама идея о том, что такой вариант развития сюжета возможен, ставит под сомнение существующие порядки в обществе, а также рождает мысль о том, что под видимостью любой уважаемой и порядочной семьи кроется немало грехов со стороны обоих супругов.

Внешне Сьюзен подчиняется условиям, кажется равнодушной, вторит словам своих подруг. Протест остаётся у неё в душе так и не выраженным в

полной мере. Добиться же от неё полной правды невозможно, как и от других героев – они привыкли жить в мире полуправды, в чём сознаются:

Sir R.: <...> Do women ever tell the truth about their little love-affairs?

Inez: Do men?

Sir R.: No wise man ever tells.

Inez: No wise woman ever tells” [9, с. 118].

Оппозиция понятий правда - ложь прослеживается параллельно развитию действия. Она присутствует во взаимоотношениях всех героев.

Другая героиня пьесы, Элейн Шримптон, действует гораздо активнее Сьюзен, чтобы утвердить свои права. Она постоянно повторяет, что настал новый век для женщины. Её высказывания напоминают феминистские лозунги: «*I, too, have a career before me*», «*There is an immense future for Woman*» [9, с. 26, 56].

При этом автор с иронией относится к героине, ведь её суждения не основаны на реальных знаниях и опыте, а просто на желании самоутвердиться. Муж Элейн, Фергюссон Пайбос, слишком идеализирует её. Женщина представляется ему возвышенным, утончённым, бесценным существом, превосходящим мужчину по своим душевным качествам, что побуждает его преклоняться перед ней [9, с. 22]. Фергюссон не обладает ни волей, ни характером, достойными мужчины. Он ни чем не занимается и не имеет профессии. Оба они не готовы и не приспособлены к практической жизни, их брак обречён на неудачу.

Для Элейн важнейшая цель – преобразовать общество, наделив его женскую половину большими правами и властью. Кратчайшим путём к осуществлению своих идей Элейн видит забастовку среди работниц телеграфа и почты города Клэпхэм, где она живёт.

Автор пьесы насмешливо относится к её идеям и действиям, показывает их несостоятельность, глупость. Мы видим, к каким печальным последствиям это приводит – выходит ордер на её арест. Ирония драматурга очевидна, ведь Элейн необразованна, не может дать верной оценки своим

действиям, а её ссоры с мужем не приводят к социальным изменениям. Сьюзен, решившая отстаивать свои права во взаимоотношениях с мужем, также не выходит за рамки выяснения семейных отношений. Тем не менее, внутренний бунт героинь не остаётся незамеченным. Адмирал Дарби отмечает: «*I can't think what's coming over women. They never used to make this fuss. I never had any nonsense of this sort with Lady Darby*» [9, с. 23].

Следовательно, явно утверждаются идеи о бунтарском сознании женщин в борьбе за равноправие, о двойных стандартах в викторианском обществе, актуализирующих проблему общественного положения женщины.

На третьем этапе трактовки рассматриваемой темы (1900-1910 гг.) драматургом был написан ряд пьес: «Защита госпожи Дейн» (“Mrs. Dane’s Defence” 1900), «Нос принцессы» (“The Princess’s Nose” 1902), «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia” 1903), «Джозеф запутался» (“Joseph Entangled” 1904), «Долли старается исправиться» (“Dolly Reforming Herself” 1908). Женские персонажи проявляют гораздо большую степень самостоятельности и свободы действий, имеют определённое влияние на судьбы других героев. Проанализируем две пьесы Г.А. Джонса, написанные с небольшим временным промежутком и схожие по сюжету, но отличающиеся позицией автора относительно женской темы. Пьесы «Защита госпожи Дейн» (“Mrs. Dane’s Defence” 1900) и «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia” 1903) были созданы с трёхлетним промежутком. Как можно предположить из названий произведений, их содержание связано с возвращением героиням репутации. Личные истории, оставшиеся в прошлом, определяют, будут ли героини приняты в обществе в настоящем. Миссис Дейн, реальное имя которой – Фелиция Хиндермаш, была гувернанткой в семье Трентов. Интрижка между хозяином дома и молодой гувернанткой привела к публичному скандалу, самоубийству миссис Трент и помешательству мистера Трента. С тех пор Фелиция стала жить под именем своей сестры, скрывая эту историю и своего незаконнорожденного сына.

Героиня второй пьесы, Джулия Рен, также была вовлечена в скандал. Она состояла в близких отношениях с королевской особой, неким герцогом Савонским (the Duke of Savona), на тот момент женатым. Ревнивая жена герцога стала распускать слухи, история получила огласку. В обеих пьесах есть герой, являющийся юристом по профессии и обладающий большим авторитетом. В «Защите госпожи Дейн» это судья Картерет, а в «Оправдании Джулии» это мистер Сэмюэлз. Конфликт преподносится автором поначалу как юридический вопрос, требующий разрешения, а затем – как морально-этическая проблема. С точки зрения разрешения конфликта можно сказать, что пьеса «Защита госпожи Дейн» (“Mrs. Dane’s Defence” 1900) более схожа с пьесами предыдущего периода, поскольку в ней автор осуждает внебрачные отношения. «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia” 1903) является переходной пьесой, так как автор с гораздо большим снисхождением относится к греховному прошлому героини.

Судья Картерет в «Защите госпожи Дейн» (“Mrs. Dane’s Defence” 1900) открыто утверждает превосходство моральных и религиозных правил над человеческими слабостями, несмотря на свои собственные прошлые ошибки. Сэр Дэниэл требует от сына Лионеля не больше и не меньше, чем он сам сделал в жизни, а именно, отказаться от невыгодной для него партии, которая может вызвать осуждение окружающих по морально-этическим принципам. Поясняя Фелиции (миссис Дейн) причину отказа, он апеллирует к религиозным законам, которые одинаковы для всех. По мысли судьи, человек может либо следовать этим заповедям, либо погибнуть духовно. Эти рассуждения вполне отражают образ мыслей викторианской эпохи.

Сэр Дэниэл берёт на себя функции судьи во всех смыслах этого слова, в том числе и нравственном. Поскольку именно он обладает наибольшим авторитетом в городе, то миссис Дейн вынуждена следовать его указаниям и покинуть общество, в котором ей уже невозможно находиться как полноправному члену. Тем не менее, леди Истни даёт ей понять, что готова поддерживать знакомство:

“Lady E. (after a pause). If you call, I shall be at home” [7, с. 125].

Это высказывание может послужить связующей нитью с последующей пьесой Джонса «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia” 1903). В ней отношение к «женщине с прошлым» при похожих обстоятельствах гораздо более лояльно. Более того, Джулии удаётся вновь выйти замуж и занять лидирующее положение в своём кругу знакомых, оставаться в дружеских отношениях с прежними недоброжелателями. Ещё в начале пьесы создаётся впечатление, что героиню ждёт такая же судьба, как и миссис Дейн. Например, епископ и миссис Бленкинсоп считают невозможным поддерживать знакомство с Джулией, пока не прояснятся подробности скандальной истории в Гомбурге: *«Then I shall decide whether I know Mrs. Wren, or whether I do not»* [23, с. 3]. Молодую женщину не хотят знать, общение с ней считают недостойным для своего положения.

Однако отношение к ней кардинально поменялось после того, как Джулия помогла леди Пинкни разорвать нежелательную помолвку её сына Эдвина с девушкой более низкого социального круга. Теперь её благодарят, а не критикуют: *«Dear Mrs. Wren, I’ll leave the matter entirely in your hands. I’m infinitely obliged to you»* [23, с. 86], *«Oh, we are indebted to Mrs. Wren <...>»* [23, с. 88].

Положительную роль сыграл и тот факт, что Джулии удалось помирить леди Пинкни с непокорной племянницей Трикси, а также вызвать взаимную симпатию между Трикси и Эдвином, отправив их в совместное путешествие. После этого леди Пинкни чувствует себя обязанной Джулии, она уже не в праве отказать ей в уважительном отношении и внимании. Даже если её благодарность кажется на первый взгляд показной, это не уменьшает важности признания личности Джулии и соответствия её поступков поведенческому коду викторианского общества.

Интересным представляется сравнить степень доверия мужских персонажей к женским в двух пьесах. Сравнение двух пьес позволяет понять, как изменилось отношение самого автора к правам женщины, её позиции в

обществе. Будущий муж Джулии высказывает ей полное доверие, без тени подозрений и упрёков за прошлое. Во многом благодаря этому для неё становится возможным вернуть расположение к себе окружающих:

«Still.: Believe me, dear, I suspect nothing; I regret nothing; I guess nothing; I know nothing. I don't even wish to know if there's anything to know» [23, с. 105];

«Julia: Because you've never said one word, you've never thrown out the least hint that didn't show the most complete confidence in me» [23, с. 106].

Миссис Дейн, напротив, лишена такой безусловной поддержки. Сэр Дэниэл обвиняет её в бесчестном поведении, лишает доверия и в будущем. Об этом говорит многократный повтор слова 'lie' (врать) в его речи:

«Sir D. <...>All that you'll know is, "She can lie; she lied to me; she lied to my father; she lied to all of us; she lied, and lied, and lied, - is she lying to me now?» [7, с. 120].

В «Защите госпожи Дейн» ("Mrs. Dane's Defence" 1900) именно мужская позиция является решающей в определении судьбы героини – мнение судьи Картерета определяет негативное, неприемлемое отношение и других персонажей к Фелиции. Во второй пьесе, относящейся к этому же периоду – «Оправдание Джулии» ("Whitewashing Julia" 1903) – ситуация двойственна. С одной стороны, новый жених Джулии делает всё возможное, чтобы друзья и знакомые одобрили молодую женщину в качестве его невесты. С другой стороны, её собственные действия и примирение с леди Пинкни, наиболее авторитетной дамой этого общества, имеют гораздо большее значение для восстановления её статуса порядочной женщины. Нельзя с уверенностью сказать, что мужское слово является решающим в развязке этой пьесы. Наоборот, женское влияние становится всё более очевидным.

Четвёртым этапом эволюции темы «положение женщины в обществе» выделим 1910-1921 гг. Одним из наиболее поздних произведений Г.А. Джонса, затрагивающих тему положения женщины в обществе, является

пьеса «Мэри заходит первой» (“Mary Goes First” 1913). Интересным представляется тот факт, что эта пьеса была вновь поставлена в Лондонском театре «Оранж» в 2008 году, почти через 100 лет после премьерного показа. Об актуальности постановки свидетельствует рецензия на спектакль в журнале «Британский театральный гид» [117]. По мысли автора данной статьи, Ф. Фишера, возникший интерес к пьесе связан с политическим подтекстом, вполне коррелирующим с современной политической ситуацией. Персонажи пьесы легко меняют свои убеждения в зависимости от выгоды, а главные герои готовы на подкуп, любые махинации, обман и угрозы ради собственных честолюбивых замыслов [117]. Не последнюю роль при этом играют женские персонажи. В отличие от предыдущих пьес Джонса, в которых женщины были вовлечены только в любовные интриги и семейные отношения, в данном произведении им отводится гораздо более важная роль.

Конфликт основан на противостоянии двух героинь, Мэри Уичеллоу и миссис Бодсуорт, за лидирующие позиции в высшем обществе небольшого индустриального города Уаркинстол. Личные счёты героинь друг с другом переплетаются с социальным положением и политической карьерой их мужей. В силу патриархального уклада общества у героинь не так много возможностей для самоутверждения, что заставляет их активно вмешиваться в дела своих супругов. Их целью служит повышение социального статуса.

Завязкой сюжета пьесы является посвящение Томаса Бодсуорта в рыцари за его заслуги перед городом, что вызывает зависть, недовольство Мэри Уичеллоу. Автор характеризует её как самоуверенную, амбициозную молодую женщину, для которой необходимо первенство:

«Mrs. Whichello is a piquant, attractive little lady, rather under thirty. She has the air of one accustomed to be first in her own circle. She is clever enough to get her own way by finesse and persuasion when she cannot command it by authority – a very determined little creature. <...>» [5, с. 20].

В этой ремарке Г.А. Джонс отмечает такие качества героини, как решительность, целеустремлённость, но также и хитрость – в тех случаях,

когда она не может добиться своего прямым путём, использует всевозможные уловки. Это выделено автором как типичная женская черта. К тому же, Джонс описывает её негодование по поводу недавнего скандала с миссис Бодсуорт, с трудом контролируемые эмоции. Описание героини контрастирует с трактовкой женских образов на первом этапе творчества Джонса, когда главными женскими чертами были терпение, доброта, христианское смирение.

У Мэри появляется честолюбивая мысль о том, чтобы её муж стал членом парламента и получил титул барона. Таким образом ей, несомненно, удастся стать выше по статусу леди Бодсуорт. Тщеславие героини не знает границ, она заговаривает и о возможном пэрстве супруга. При этом её даже не интересуют взгляды и желания мужа на этот счёт: «*Dick has always been a Tory <...> I'm persuading him to turn liberal <...> If Dick would only turn Liberal, and win the seat for them...*» [5, с. 60].

Из диалога героини с Феликсом следует, что она готова идти к цели любыми средствами. Если Мэри не может достичь результата прямым путём, то она использует уговоры, хитрости, уловки и получает желаемое. Миссис Уичеллоу не останавливает и денежный вопрос. Понимая, что добиться пэрства возможно благодаря серьёзным заслугам, которых нет у её мужа, Мэри напрямую спрашивает о сумме, необходимой для подкупа.

«Mary. Don't they give baronetcies and peerages to people who subscribe to the party funds?»

Felix. Yes – but they have to fork out pretty heavily.

Mary. How much?» [5, с. 61].

Самостоятельно определив план действий по поводу судебного разбирательства с супругами Бодсуорт, леди Уичелло настойчиво и упорно начинает готовить мужа к выборам, вопреки его воле. Явным становится неподчинение героини мужу, а также ставится под вопрос патриархальный уклад общества, поскольку леди Уичелло добивается поставленной цели, касающейся не только уклада семьи, но социальных и политических

вопросов. Образ героини уже не похож на женщину, ограниченную заботами о доме, семье, детях. Она неплохо осведомлена о делах мужа:

«You can't be a Tariff Reformer if you've read that little pamphlet I gave you. It proves that under Tariff Reform we shall be all starving in six months. It quite convinced me» [5, с. 75].

Таким образом, с точки зрения эволюции темы общественного положения женщины на рубеже XIX-XX веков в драматургии Г.А. Джонса мы предлагаем выделить четыре этапа:

- 1) 1879-1889 гг. – зарождение интереса к теме;
- 2) 1890-1900 гг. – бунт в сознании женских персонажей, становление темы;
- 3) 1900-1910 гг. – защита и оправдание героинь, утверждение темы;
- 4) 1910 -1921 гг. – женская эмансипация становится ведущей темой.

Для первого этапа характерно традиционное для викторианской эпохи отношение к женским образам. В первую очередь женщине отводится роль жены и матери, она должна быть покорной судьбе и мужу. Круг её интересов ограничивается семейными отношениями и детьми.

Во втором периоде эволюции упомянутой темы героини пьес гораздо меньше отличаются покорностью. Становятся более очевидными их бунтарские мысли, недовольство двойными стандартами в семейной жизни. Однако им не удаётся реализовать свои намерения в плане самостоятельной жизни, отстаивать свои права из-за определённых условностей, которым они подчиняются.

Третий период, приходящийся на первое десятилетие XX века, можно считать переходным в рамках развития темы женской эмансипации. Героини пьес проявляют большую степень независимости, оказывают влияние на общественные порядки. Отношение автора к женским персонажам постепенно отдаляется от строгих викторианских принципов, становится более лояльным. Тема двойных стандартов в семейных отношениях преобразуется в тему лжи, лицемерия, присущего как мужчинам, так и женщинам.

Для четвёртого этапа характерна активная позиция женщины в социальной жизни. Круг её интересов перестаёт быть ограниченным семьёй и воспитанием детей. На примере пьесы «Мэри заходит первая» (“Mary Goes First” 1914) показано, что женщина могла участвовать в социально-политической жизни, бороться за лидерские позиции в обществе. Подводя итог вышесказанному, следует заметить, что трактовка Г.А. Джонсом темы «положение женщины в обществе» отражала современные ему тенденции социальных изменений, а именно процесс женской эмансипации.

Поднимая тему двойных стандартов в семейной жизни, Г.А. Джонс неразрывно связывает её с темой лжи и лицемерия как общественных пороков, присущих всем классам общества. Социальная критика, как одна из характеристик «новой драмы», прослеживается во всём тематическом разнообразии драматургии Джонса, а названия некоторых пьес напрямую отражают их проблематику: «Лжецы» (“The Liars” 1897), «Лицемеры» (“The Hypocrites” 1906), «Ложь» (“The Lie” 1914).

Рассмотрим наиболее популярную по количеству показов в театре (589 раз) [36], [37], [38] пьесу «Лжецы». В ней Г.А. Джонс обращает внимание читателя на образ жизни и ценности высшего класса общества. Конфликт произведения основан на любовной интриге между замужней дамой Джессикой Нэпин и капитаном Эдвардом Фокнером. Герои попадают в неловкую ситуацию, а именно, проводят время за ужином наедине, что становится предметом обсуждения и осуждения для их друзей. Даже те герои, которые не знают всей сути ситуации, оказываются втянутыми в общий обман, покрывая молодую женщину перед её мужем. Само название пьесы («Лжецы») указывает на то, что автор заведомо с осуждением относится ко всеобщему стремлению скрывать своё реальное лицо под личиной внешних приличий и обстоятельств. Рассуждая о возможных способах избежать общественного скандала, сэр Диэринг (выполняющий функцию резонера) предлагает два очевидных варианта – соврать либо сказать правду: «*Possibility number one – get out of it by telling fibs. Possibility*

number two – get out of it by telling the truth» [15, с. 97]. И тут же добавляет: «*The only objection I have to telling fibs is that you get found out»* [15, с. 99]. Этим высказыванием он открыто советует Джессике утаить правду. Больше всего в викторианском обществе опасались скандала. С целью его избежать выдуманную историю поддерживают даже второстепенные персонажи:

“*Sir C. Well, old fellow, <...> you’ll never make a good liar.*

Freddie. Very likely not. But if this sort of thing is going on in my house, I think I ought to” [15, с. 107].

Главными ценностями для людей этого круга являются уважительное общественное мнение, незапятнанная репутация, приверженность определённому порядку, комфорт и достаток, нарушить которые представляется им невозможным.

Автору удаётся в жанре комедии показать, как герои пьесы с самоиронией относятся к собственным недостаткам, продолжая жить по заданным установкам. Как писал Бернард Шоу об этой пьесе, Джонс очень отстранён от героев, не показывает личного отношения к ним. Изображаемое им общество патриархально, очень тщеславно, следует моде во всём, вульгарно и очень утомительно. Тщеславие не основано на самолюбовании: герои не льстят сами себе, но находят удовольствие в сатире над самими собой, как им это представляется. С точки зрения Б. Шоу, комизм ситуации состоит в том, что драматург с юмором преподносит те проблемы, к которым сам относится с морализаторских позиций [144, с. 340].

По мнению американского исследователя Р. Домераски [113], Джонс всесторонне рассматривает проблему противопоставления честности и лжи, но не может разрешить эту моральную дилемму. Основными пороками главных героев его пьес являются лицемерие, самообман, стремление казаться лучше, чем они есть на самом деле, маскировка своих прегрешений под внешними условностями, подмена добропорядочности соблюдением правил этикета, вежливости. Общественное мнение и одобрение,

«респектабельность» служат главными критериями, мотивирующими поведение героев.

В другом произведении с не менее обличающим названием – «Притворщики» (“The Masqueraders” 1894) Джонс обращает внимание на привычки и уклад жизни высшего класса Лондонского общества (в других его пьесах местом действия чаще всего служат маленькие провинциальные города, нередко с вымышленным названием). На первый взгляд, в центре внимания автора – любовный треугольник. Героиня пьесы, Далси, происходит из знатной, но разорившейся семьи. Она вынуждена работать официанткой в одном из модных увеселительных заведений Лондона. Ей кажется, что брак с богачом сэром Брайсом поможет ей обрести желанное высокое положение в обществе: *«Oh, is there anybody who will take me out of this dead-alive hole and give me the life I was made for?»* [18, с. 21]. Однако их брак обречён на неудачу: Брайс Скин проматывает всё состояние, влезает в долги, грубо обращается с Далси и их дочерью. На протяжении нескольких лет не угасает взаимная любовь между Далси и Дэвидом Рэммоном. Дэвид – астроном, большую часть времени он проводит в обсерватории. Поэтому, попадая в Лондонское общество, сразу же замечает лживость, бездушность, мелочность интересов тех людей, которые составляют это высшее общество. Именно через высказывания мистера Рэмона Джонс привлекает внимание читателя к вопросу общественных нравов и порядков. Дэвид называет своих знакомых фантомами, тенями, по его мнению, в них нет ничего настоящего:

«Look at these phantoms! (Pointing to the fox-hunters and dancers) Is anything real, George?» [18, с. 12];

«Dul.: Aren't these real men and women? David: No. They are only masquerading. If you touched them with reality they would vanish» [18, с. 57].

Дэвид противопоставляет высший свет тому нереальному, идеальному миру, который он сам придумал вместе с братом. В его вымышленном мире, в отличие от настоящего, царит гармония, есть место искренним чувствам.

«Eddie: Oh, let's pretend there's just one perfect star somewhere, shall we?»

David: Oh, very well; let's pretend there's one in the nebula of Andromeda»
[18, с. 37].

Можно предположить, что главный герой пьесы – это не сэр Брайс, не Дэвид, и не Далси, а всё общество в целом. Драматург называет своих героев притворщиками, или шутами, подчёркивая, что они скрывают своё истинное лицо под маской. *«В истории культуры маска как несоответствие истинного и мнимого соотносится, прежде всего, с этическими категориями лицемерия, неискренности, когда видимость добродетели скрывает порок»* [78, с. 5]. Так, например, брат Дэвида появляется в третьем акте в доме Далси в костюме Пьеро – он едет на бал-маскарад. Этот образ символичен: Джонс хочет показать, что для многих героев пьесы вся жизнь – это бал-маскарад, где у каждого своя роль. Таким образом, проявляется метафоричность названия – “The Masqueraders” (притворщики, шуты, ряженные). Всю жизнь герои проводят под маской, как в прямом, так и в переносном значении. Для них стирается грань между реальным и нереальным, между жизнью и притворством, моралью и вседозволенностью. Основное занятие богатых и беспечных героев пьесы – это балы и развлечения, визиты и сплетни друг о друге. Главный принцип таких людей – следовать за толпой как в выборе деятельности, так и в убеждениях:

«Char. I? Oh, I came because everybody else comes. Why did you?»

Mon. Because everybody else comes. Do we ever have any other reason for going anywhere, admiring anything, saying anything, or doing anything?» [18, с. 41].

Пресыщение количеством развлечений вызывает скуку у гостей, и они начинают распускать сплетни, чтобы чем-то занять свой досуг. Даже аукцион, на котором джентельмены делают ставки на поцелуй Далси, тем самым унижая достоинство героини, оскорбляя её, многие воспринимают как весёлую шутку.

«Lord Cran. Lushington, this is enough. This is getting beyond a joke.

Mon. Then it's the only thing in life that ever did, so we'll continue» [18, с. 32].

Помимо социальной критики, драматург затрагивает тему брака и семейных отношений. В отличие от других произведений (например, «Дело бунтарки Сьюзен» “The Case of Rebellious Susan” 1894, «Оправдание Джулии» “Whitewashing Julia” 1903, «Мэри заходит первая» “Mary Goes First” 1913), в «Притворщиках» автор не выражает идей о женской эмансипации, равноправии. Он хочет донести до читателя мысль о том, что основой брака нередко была материальная выгода:

«You’ll stand a chance with Clarice...her connections would be useful to you» [18, с. 5];

«Lady Crand. Clarice, he has twenty thousand a year» [18, с. 24].

Джонс особенно подчёркивает, что герои не скрывают и не стесняются своих недостатков: распутного образа жизни, тщеславия, эгоизма и порой жестокости по отношению к другим. Своим достоинством они считают отсутствие лицемерия и выставление напоказ своих грехов. Драматург с осуждением и презрением относится как к лицемерию, так и к подобной вседозволенности, другими словами, моральному разложению общества. Единственным мерилom личности в пьесе служит материальный достаток.

Так, героиня позволяет выставить себя на аукцион, и когда сэр Брайс предлагает наибольшую сумму, а затем женится на ней, Далси практически покупает себе место в Лондонском обществе. Впоследствии никакие моральные принципы не останавливают её, когда она берёт деньги у своего возлюбленного Дэвида и продолжает жить на них с мужем, промотавшим состояние. Наконец, Джонс довершает картину продажности общества сценой в третьем акте, когда Дэвид выигрывает в карты у Брайса жену и ребёнка. Хотя Д. Рэммон противопоставляет себя окружающим и их нравам, он поступает в точности в соответствии с ними. Ни один герой не избегает сатирического тона драматурга.

Высмеивая ценности (а вернее, их отсутствие) высшего общества в таких пьесах, как «Лжецы», «Дело бунтарки Сьюзен», «Притворщики», Г.А. Джонс ясно даёт понять читателю, что материальная сфера была главной для

многих людей, принадлежавших к разным социальным кругам. Как пишет Джонс в своей статье «Религия и сцена» (“Religion and the Stage” [125]), торговля и производство были едва ли не самыми популярными темами современной ему английской комедии. По мысли Джонса, сфера делопроизводства была практически единственной, к которой англичане могли относиться серьёзно в жизни: *«It will be allowed that if Englishmen have been in earnest about anything the last fifty years, they have been in earnest about money-making and commerce <...>Of course there is no lack of business-men in our modern plays»* [125, с. 158]. В связи с этим, Джонс создаёт такие образы, посредством которых можно понять, какую роль играют материальные ценности в жизни обычных людей. В пьесах «Святые и грешники» (“Saints and Sinners” 1884), «Долли старается исправиться» (“Dolly Reforming Herself” 1908) драматург показывает, что даже религия воспринималась как сделка. Что особенно вызывает неприятие морализатора-Джонса, так это тот факт, что даже сами священники считали своё занятие ничем иным, как торговой сделкой.

В пьесе «Святые и грешники» два дьякона, помощники священника Флетчера, умело используют воскресную службу как способ прорекламировать своё дело, либо ремесло, привлечь больше покупателей. Институт церкви воспринимается ими как торговая сделка в прямом смысле слова.

«Prabble: If I support your chapel, I expect you to get the congregation to support my shop. That's only fair» [8, с. 53].

Как писал Г.А. Джонс в предисловии к пьесе об одном из этих персонажей, *«Hoggard may be claimed as a not unfair representative of a very widely-spread class in narrow English religious communities»* [8, с. 22]. Другими словами, в лице старшего дьякона Хоггарта, Г.А. Джонс стремится показать психологию целого класса людей, с которым он был так хорошо знаком благодаря своей первой профессии коммивояжера.

Религиозная тема является центральной в «Святых и грешниках», хотя её трактовка далека от пуританских взглядов, под давлением которых воспитывался Джонс. Автор показывает, что большинство прихожан в Стиплфорде (где и происходит действие) относится к религии как к чему-то, не связанному с их реальной жизнью. Примером могут послужить диалоги:

«Greenacre: I'm regular in my place at Chapel every Sunday evening, Muster Fletcher.

Jacob: You are, Peter, and every week-day evening you're just as regular in your place at the public-house» [8, с. 5].

«Hoggard: Look here, Fletcher, you're my minister, but I won't be preached to on week-days» [8, с. 11].

Для прихожан это своего рода сделка с совестью, позволяющая не думать о своей душе, нравственности и порядочности поступков, всего лишь заплатив аренду за место на церковной скамье во время воскресной службы. Это очень удобная позиция, позволяющая одновременно быть «религиозным» человеком и жить в угоду собственным желаниям. Стоит отметить, что подобного рода мысли выражались в середине XIX века не только в жанрах английской драмы, что подтверждает справедливость и актуальность наблюдений Г.А. Джонса. Например, в романе У. Коллинза «Армадейл» (“*Armada*” 1864) главная героиня пишет в своём дневнике, что христианство для определённого класса людей начинается с открытия молитвенника в 11 часов утра в воскресенье и заканчивается через 2 часа с закрытием этой книги. Ничто не может так сильно поразить и удивить христиан, как напоминание им о религии в будний день [128, с. 136].

Ещё один эпизод о глухом старике, регулярно приходящем в часовню Бэтел и неизменно засыпающем во время речи священника, символизирует не столько физический недуг, сколько глухоту жителей Стиплфорда к содержанию проповедей.

«*Bamberry: Sermon – Aye, aye! I can't hear. I haven't heard a sermon this thirty years and more; my infirmity, can't hear – daresay it's all very good – I always come to chapel*» [8, с. 79].

В таком обществе дельцов, торговцев, лавочников, для которых материальная выгода занимает первое место, становится невозможным существование честного и принципиального человека, каким является Джейкоб Флетчер. Корыстолюбивые жители Стиплфорда вынуждают священника покинуть приход и оставляют без средств к существованию, так как он не выполняет их требования. Это приводит к трагическому исходу – бедственному положению семьи священника, болезни и смерти его дочери. Необходимо заметить, что премьера пьесы была провальной, поскольку зрители не смогли воспринять её концовку, и Джонс поменял финал на счастливый, чтобы пьесу не убрали из репертуара театра. Наибольший резонанс пьеса получила из-за того, что высказывания о различии между религией и жизнью принадлежат самим служителям церкви, старшему и младшему дьяконам Хоггарту и Прэбблу. Попытка Джонса изобличить их лицемерие вызвала негодование и неприятие как у зрителей, так и у театральных критиков. Это лишь подчёркивает отношение к театру как к развлечению в викторианскую эпоху, а также неспособность современников Джонса критически отнестись к самим себе, осознать необходимость изменений.

Несмотря на социальную критику, пьеса сохраняет традиционные черты мелодрамы. Очевидно разделение героев на положительных и отрицательных, при этом отрицательные персонажи наказаны в финале произведения за причинённое зло. Так, например, полиция преследует Хоггарта за мошеннические сделки, с помощью которых он наживался, обманывая своих соседей. Джонс преподносит этот факт как справедливое наказание героя за жадность: «*Hoggard was too grasping*» [8, с. 98]. При этом Джонс осуждает не само стремление Хоггарта к материальному процветанию, а спекулянтство и наживу нечестным путём.

В пьесе «Долли старается исправиться» образ священника Пилчера также неоднозначен. Поучая и наставляя прихожан во время проповеди, он практически перечёркивает смысл всех наставлений тем, что позволяет героям откупиться от своих грехов пожертвованиями для его прихода. Предложенная им схема откладывать в копилку некоторую сумму каждый раз, когда один из героев совершает проступок, а затем пожертвовать накопленные деньги в пользу церкви, никак не способствует нравственному совершенствованию прихожан. Наоборот, эта схема позволяет им думать, что можно просто откупиться от своих недостатков и продолжать жить, не задумываясь о душе. К такому результату приходят все герои пьесы в ее финале, через год после данных ими обещаний. Таким образом, мистер Пилчер скорее негативно повлиял на сознательность своих слушателей.

Говоря о композиции пьесы, необходимо отметить повтор событий в первом и последнем актах, что делает её кольцевой. Помещая героев в те же обстоятельства, автор намеревается показать те изменения, которые должны произойти с героями с течением времени. Встретившись через год в доме Телферов, каждый из персонажей анализирует прошедший год и подводит итоги. Как следует из названия пьесы «Долли старается исправиться», читатель ожидает увидеть героиню изменившейся в лучшую сторону в последнем акте. Однако, и Долли, и её муж, и другие персонажи остаются абсолютно такими же, как и в начале. Долли по-прежнему растрачивает деньги на ненужную роскошь, а её муж не может сдерживать порывов гнева по этому поводу. Капитан Вентуорт, кузен Долли, вопреки данному обещанию, продолжает оказывать знаки внимания, посылать любовные письма замужней Рене Стерджесс. Его не смущает присутствие её мужа. Становится очевидно, что никто из персонажей не изменился по-настоящему, хотя на вопросы священника они отвечают, что справились со своими недостатками. Прав оказывается отец Долли, предсказавший такой финал.

Священник Пилчер настаивает, чтобы отец Долли пожертвовал со временем за каждого члена семьи, исправившего свой характер в течение года. Пилчер

даже не просит их рассказать, что именно они смогли изменить в себе, полагается лишь на честное слово каждого: «*I don't wish to be inquisitive, but if you don't mention the particular bad habit, you will have to give me your word of honor that you've conquered it [taking up the money-box]*» [3, с. 97].

Все остаются довольны собой и друг другом, пообещав на словах, что их совесть чиста. Как будто в насмешку над их ложными одержанными над собой победами, священник приносит в дом Телферов новую копилку (взамен потерянной), которую нужно пополнять каждый раз, как совершишь проступок. В этой пьесе Джонс в очередной раз обличает двуличность общества, приверженность внешним условностям, сочетая это с темой религии.

Обобщим, какие темы были ведущими в драме Г.А. Джонса. Во-первых, тема положения женщины в обществе играла большое значение для драматурга на протяжении всей его литературной карьеры. Можно условно подразделить развитие этой темы в его драматургии на четыре этапа. На первом этапе (1878 – 1889 гг.) отношение Джонса к женским персонажам было традиционным для XIX века. Женщина воспринималась как хранительница домашнего очага, её основными задачами было ведение домашнего хозяйства и воспитание детей. Она занимала подчинённое положение по отношению к мужчине, не могла полноправно участвовать в социальной и политической жизни. На втором этапе (1890 -1899 гг.) явными становятся бунтарские мысли героинь, что обусловлено возникшим в Англии движением суфражисток и борьбой за равноправие. Джонс выражает идеи о двойных стандартах в семейной жизни, существовавших в поздневикторианском обществе. Однако он не позволяет героиням открыто выразить свой протест, поскольку социальные условности доминируют в их сознании. На третьем этапе (1900 – 1910 гг.) героини пьес реализуют бунтарские мысли конкретными действиями, успешно отстаивают свои позиции и право на самостоятельность. На четвёртом этапе (1911 – 1929 гг.)

открыто утверждаются идеи о женском равноправии во всех жизненных сферах, а не только в семейно-бытовой.

Вторая тема, которую можно проследить на всех этапах работы Джонса как драматурга – это обличение общественных недостатков. Основное внимание уделено высшему и среднему социальным классам. Джонс создаёт образы типичных мещан, для которых материальная выгода имеет главную ценность. Среди высмеянных автором общественных недостатков – лицемерие, двойные стандарты во многих сферах, помимо семейной, ключевая роль общественного мнения, «респектабельность» как качество, заменяющее духовность, искренность, честность во взаимоотношениях.

Третья тема пьес Джонса – религия. Автор поднимает вопросы греха и раскаяния, места религии в жизни людей, создаёт порой противоречивые образы священнослужителей. Очевидны идеи о том, что поддержание внешних условностей и ритуалов зачастую заменяло само содержание религиозного учения. Далеко не у всех представителей как среднего, так и высшего классов были хотя бы малейшие представления о сути этого учения. Также отметим, что в большинстве пьес драматург поддерживает позицию превосходства моральных и религиозных принципов над человеческими слабостями, что становится особенно заметным в тот период его творчества, когда были написаны пьесы «Святые и грешники» 1884, «Танцовщица» 1891, «Майкл и его падший ангел» 1896, «Защита миссис Дейн» 1900.

Наконец, определим четвёртую тему драматургии Г.А. Джонса. Вслед за Х.А. Уозняк [141] назовём её “personality and money” (личность и деньги). То есть речь идёт о материальных ценностях в викторианском обществе, зависимости состоятельности личности от материального достатка. В пьесах «Серебряный король», «Посредник» эта тема – ключевая, но она нередко встречается как мотив и в других произведениях. Нельзя однозначно оценить отношение автора к данному вопросу. С одной стороны, он критикует превосходство экономических ценностей над духовной жизнью («Святые и грешники», «Триумф филистеров», «Притворщики»). С другой стороны,

отмечает это как важнейшую составляющую жизни мужчины, который обязан содержать свою семью. Неудачи в этой сфере приводят его героев к кризису самоидентичности. В «Серебряном короле» главный герой Уилфред Денвер оказывается неспособным содержать свою семью, проматывает состояние. Это полностью деморализует героя. Только после того, как он вновь становится богачом после нескольких лет усердного труда, Денвер считает возможным вернуться к жене. Драматург показывает изменения внешности героя, связанные с его внутренним состоянием (усталость в выражении лица, серьёзность, седые волосы, изменения в манерах). Только к концу пьесы Денверу удаётся уверенно отстоять свои права, непричастность к убийству, вновь занять принадлежавший ему дом, справиться с долгами. На примере образа этого героя Джонс доказывает, что материальный достаток играл ключевую роль в жизни мужчины в викторианском обществе.

Все перечисленные темы говорят о том, Г.А. Джонс смог расширить жанровые границы драмы. Тематика его пьес отличалась актуальностью, отражала современные Джонсу проблемы. Можно отметить новаторский подход в том, что впервые на английской сцене были подняты вопросы женского равноправия, религии, двойственности викторианской морали. Социальная критика, психологизм были отличительными чертами «новой драмы», в связи с чем можно говорить о том, что Джонс стоял у истоков формирования нового жанра.

2.2. ДИСКУССИОННОСТЬ ПЬЕС Г.А. ДЖОНСА

Дискуссия может рассматриваться как философское понятие и как основанный на нём литературный приём, лежащий в основе конфликта. В толковом словаре Д.Н. Ушакова дискуссия понимается как *«обсуждение какого-нибудь спорного вопроса для выяснения разных точек зрения; прения»* [URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/789038>, дата обращения 4.05.19]. С точки зрения философии, дискуссия представляет собой *«обмен противоречивыми аргументами между двумя и более собеседниками»*. Что немаловажно, участие в ней возможно при наличии общего образа мыслей собеседников, что является условием спора. Диалог и дискуссия нередко употребляются как синонимичные понятия. При этом основное отличие дискуссии от диалога состоит в том, что дискуссия – это столкновение идей, поиск истины в противоборстве с другими участниками, в то время как в диалоге поиск объективной сути происходит сообща. [URL: https://philosophy_sponville.academic.ru/559, дата обращения 4.05.19].

В Литературной энциклопедии под редакцией А.Н. Николюкина термин «дискуссия» упоминается в статье про конфликт. Дается отсылка к эссе Б. Шоу, в котором утверждается, *«что в основе современной пьесы должны лежать «дискуссия» (споры персонажей по вопросам политики, морали, религии, искусства, служащие косвенным выражением убеждений автора) и «проблема»* » [28, с. 393]. В связи с этим обратимся к вышеупомянутому эссе Б. Шоу «Квинтэссенция ибсенизма» (“The Quintessence of Ibsenism” 1891).

Главной идеей Генрика Ибсена Б. Шоу видит развенчание мифа об идеале добра (*«...the real slavery of today is slavery to ideals of goodness»* [145, с. 122]). Те персонажи, которые могли бы стать героями мелодрамы благодаря приверженности высоким идеалам, по мнению Б. Шоу, обладают тщеславием, эгоизмом, безрассудством, доводящим до смерти близких им людей. В пример критик приводит образы Бранда и Росмера, а также замечает, что обыватель, в отличие от героя-идеалиста, не способен на такие

поступки и менее опасен для общества. Интересно замечание Шоу о том, что Ибсен не сводит поступки своих героев ни к какому определённом правилу (идеалу): только лишь эффективность, необходимость того или иного события, явления для жизни может оправдать саму себя. К тому же постоянный процесс развития делает невозможным применение методов прошлого с таким же эффектом в настоящем. Шоу подытоживает, что квинтэссенцией творчества Ибсена служит отсутствие какой-либо формулы [145, с. 130]. Говоря о технической стороне пьес Г. Ибсена, Шоу всё же выделяет определённую структуру сюжета, которая и стала новаторским подходом. На смену традиционному сюжету (завязка – кульминация – развязка) приходит новый: завязка – кульминация – дискуссия. Именно дискуссия определяет мастерство драматурга, она занимает центральное место в композиции пьесы. Хорошая пьеса должна содержать вопросы поведения, характера, морали, важные лично для каждого зрителя и составляющие предмет обсуждения. Это и есть критерий мастерства драматурга. [145, с. 143] Говоря о месте дискуссии в пьесе, Б. Шоу отмечает, что её расположение в конце не всегда эффективно, так как помимо усталости зрителей ещё возникает необходимость вновь пересмотреть содержание всех предыдущих актов, что может быть затруднительно сделать на слух. Соответственно, в своих собственных пьесах он помещает дискуссию в начале, в середине и в конце развития действия. [145, с. 145]

Исследователь творчества Бернарда Шоу А.Н. Трутнева вслед за шоуоведами А.Г. Образцовой, А. Ромм, В. Канторовичем считает драматурга создателем отдельного новаторского жанра – «пьеса-дискуссия». Найденная Б. Шоу форма отвечала задачам отражения существовавшего строя человеческих отношений внутри социума. Как отмечает А.Н. Трутнева, находки Б. Шоу важны в свете того, что в викторианский период драма утратила свою актуальность, превратилась в форму, не соответствующую содержанию, реальной жизни.

Основываясь на понимании дискуссии как сюжетно-композиционного приёма, отражающего столкновение идей (а также героев как носителей определённых идей), проанализируем наличие этого элемента в пьесах Г.А. Джонса на предмет участников дискуссии, темы обсуждения (её социальной значимости), позиции автора, итогов развития мысли в контексте сюжета. Данный подход позволит выявить эволюцию идей Г.А. Джонса на основных этапах его литературной деятельности. Рассмотрим пьесы «Долли старается исправиться» (“Dolly Reforming Herself” 1908), «Триумф филистеров» (“The Triumph of the Philistines” 1895), «Майкл и его падший ангел» (“Michael and His Lost Angel” 1896), «Дело бунтарки Сюзен» (“The Case of Rebellious Susan” 1894), «Лжецы» (“The Liars” 1897), «Уловки Джейн» (“The Manoeuvres of Jane” 1898). Выбор пьес обусловлен наличием в них исследуемого элемента дискуссии, а также репрезентацией основных тем, характерных для драматургии Г.А. Джонса. В связи с этим будем следовать не хронологическому, а тематическому принципу изложения материала. Большинство из перечисленных произведений относятся ко второму периоду творчества Джонса (1890 -1899 гг.), наиболее продуктивному из всех.

Пьеса «Долли старается исправиться» была написана Г.А. Джонсом на третьем этапе (1900 – 1910 гг.). В ней антагонистами в споре становятся профессор Стерджесс и священник Пилчер. Завязка действия происходит в доме Телферов, где герои собираются в канун Нового года. Разговор начинается с обсуждения книги профессора “Man, the Automaton” (“Человек, Машина»), в которой автор доказывает отсутствие у человека силы воли как таковой и подчинение своим инстинктам, что он объясняет определенным порядком и функционированием частиц в сером веществе мозга человека. Священник никак не может согласиться с этой позицией, на примере простых действий доказывая, что он сам отвечает за свои действия. В данном случае герои пьесы, участвующие в споре, представляют определенные профессии и соответствующее им мировоззрение. Другими словами, идёт речь о столкновении религии и науки, споре, возникшем в рамках философии

ещё в эпоху Просвещения. Также можно заметить отражение драматургом в пьесе современных ему научных течений, а именно, учение Дарвина, развитие медицины, естественных наук. Позиция автора неясна с первых строк пьесы. Принадлежность пьесы к жанру комедии смещает внимание зрителя на развитие комических ситуаций, но разрешение конфликта связано с темой спора в самом начале первого акта.

Идея профессора о том, что человек неспособен управлять своим поведением в силу биологических причин, особого устройства мозга, вызывает возмущение и несогласие женских персонажей пьесы: Долли Телфер и Рене, жены профессора. К аргументам профессора присоединяется отец Долли, описанный автором как скептик и даже циник во многих вопросах. Таким образом, герои дискуссии разделяются на два лагеря. Для разрешения спора предлагается заключить пари: каждому из персонажей дать обещание избавиться от своих недостатков и мелких прегрешений и, встретившись через год, проверить их исполнение. Предложение отца Долли встречено с энтузиазмом, ведь оно дает шанс каждому проявить свою силу воли и моральную ответственность.

Как показывает развязка пьесы, никому из персонажей не удалось преодолеть себя, хотя они и не признаются в этом, предпочитая сохранить вид «респектабельности» друг перед другом. С внешней стороны кажется, что священник выиграл этот спор, ведь каждый из них дает честное слово, что изменился. Но сам факт того, что священник Пилчер обязывает своих прихожан платить штраф за каждый неверный шаг, показывает его неуверенность в своей собственной правоте. Автор ясно дает понять, что без внешней мотивации никакие слова, обещания и проповеди не имеют воздействия на Телферов и Рене. Но даже в этих условиях героям не суждено измениться. Автор подводит читателя к мысли о том, что ни священник, ни профессор Стерджесс не выиграл этот спор. Человек – не машина, не просто биологическое существо, у него несомненно есть свобода воли и разум. Другой вопрос, возникающий в конце пьесы у читателя, – как научиться

управлять своим разумом, каковы убеждения человека, заставляющие его поступать тем или иным образом. На этот вопрос нет конкретного ответа в рамках развития сюжета, хотя по сути конфликт разрешен. У героев пьесы «Долли старается исправиться» нет необходимости что-либо менять в своей жизни, нет внутренней потребности, поскольку порядок поведения в обществе позволяет им умело скрывать то, что неудобно или нежелательно показать другим. Драматург ставит под сомнение всю систему социальных взаимоотношений, которая приводит к моральному разложению. В данном случае дискуссия мотивирует читателя (зрителя) к размышлению, ставит ряд новых вопросов, хотя на событийном уровне сюжет логически завершен.

В пьесе «Триумф филистеров» («The Triumph of the Philistines» 1895) затронута тема предназначения искусства и его соотношения с жизнью. Еще в предисловии к пьесе автор поясняет, что одна из её задач – изобличение узости мысли, банальных идей и стереотипов его соотечественников, в том числе их невежество относительно искусства, непонимание и страх.

Как заметил Бернард Шоу в своем театральном обзоре на постановку этой пьесы, Джонс делает идеологическую ошибку, называя героев пьесы филистерами (обывателями). На самом деле обывателем можно назвать только одного героя – Валентина Феллоуза, так как для него не существует никаких предрассудков, а собственное благополучие превыше всего. Остальные герои пьесы, по мнению критика, живут в соответствии с пуританскими нормами морали [141]. То есть в пьесе отражено противопоставление пуританского и обывательского мировоззрения, а конфликт разрешен в пользу обывателя Феллоуза.

Название комедии сатирически отражает суть конфликта – «Триумф филистеров или как мистер Джорган сохранил нравственность городка Пьюбери при очень трудных обстоятельствах» («The Triumph of the Philistines And how Mr. Jorgan Preserved the Morals of Market Pewbury Under Very Trying Circumstances»). Комическое и неловкое положение, в котором оказывается мистер Джорган в конце пьесы, противоречит его предполагаемой из

названия победе. Он оказывается заложником своих собственных слабостей. Его строгие моральные правила терпят крах перед чарами француженки Сэлли Лебрун, и он втайне от всех покупает ей яркие наряды, исполняет ее прихоти, чем компрометирует себя в глазах окружающих. Это позволяет девушке легко шантажировать его, ставить в неловкое положение, добиваться своего. На примере это образа драматург показывает, что под маской строгого пуританского воспитания героя скрыто полное отсутствие каких-либо принципов, потакание своим желаниям и малейшим прихотям, поиск материальной выгоды. Джонс изобличает его слабохарактерность, глупость, самонадеянность. Действительно, и Джорган, и другие жители Пьюбери – обыватели в полном смысле этого слова, хотя и делают вид, что следуют правилам приличия, нравственности и морали. Главный герой, Валентин Феллоуз, тоже филистер по своим убеждениям, но он не скрывает этого под личиной «респектабельности», благодаря чему оказывается в выигрышном положении.

Основной жизненный принцип Валентина – делать то, что нравится и хочется, потому что так подсказывает ему природа, и это должно быть правильным. Нет смысла спорить с природой. Эта позиция противопоставлена порядкам города Пьюбери, где под запретом любое проявление индивидуальности, естественности. *“And all the Market Pewbury people are anti-everythingites”* [22, с. 6]. Социальное положение Валентина позволяет ему не подчиняться этим правилам, ведь он собственник этих земель. Например, на предложение вступить в сообщество «против вечерних платьев» он позволяет себе ответить, что чем выше будут воротники у женских платьев, тем выше он поднимет арендную плату. Его позицию разделяет леди Боубойз с той разницей, что для нее кажется нормальным приспособливаться к тем условиям, в которых она живет. Для неё естественно следовать установленным правилам, соблюдать необходимые формальности, в корне не соглашаясь с ними. Её образ жизни предполагает постоянные путешествия: полгода она живет в Пьюбери, несколько месяцев

в Лондоне и несколько месяцев за границей. По словам леди Б., она подчиняется порядкам, привычкам, ценностям, религиозным установкам того общества, в котором находится в данный момент. Это позволяет ей сохранять хорошие отношения со всеми, избегать скандалов. «*And the upshot is, that though, as you say, Market Pewbury is a hornets' nest, I never get stung*” [22, с. 8-9]. Другими словами, Феллоуз и леди Боубойз не разделяют пуританских убеждений жителей Пьюбери, но при этом Валентин открыто не соглашается с навязываемыми ему идеями, а леди Б. предпочитает конформизм, чтобы жить в комфорте и спокойствии.

Понимая суть социального конфликта пьесы, можно определить участников и тему дискуссии, использованной автором как часть развития действия. Предметом обсуждения становится картина «Вакханка», которую пишет молодой художник, обучающийся в студии Альмы Салэни. Некогда принадлежавшая отцу Альмы студия приносит одни убытки, но девушка хочет продолжить дело отца. Долги вынуждают её отдать помещение студии мистеру Джоргану. Как становится понятным из ее реплик, осуждение упомянутой картины вызвано материальным фактором – долгами практически всем жителям Пьюбери. Критика мистера Блэгга, выступившего инициатором закрыть студии, основана на неуплате Альмой счетов его мясной лавке. Джонс высмеивает невежество среднего класса относительно искусства, восприятие любых сфер жизни сквозь призму личной материальной выгоды.

Предметом спора персонажей становится картина молодого художника в студии Альмы Салэни, героини пьесы. На картине изображена молодая француженка Сэлли Лебрун в образе вакханки. Как утверждает сам автор картины, Уильям Хесселвуд, она будет тем, кем человек её себе представит. Он подчеркивает оторванность художественного образа от реальной жизни, его многомерность, что крайне далеко от понимания жителей Пьюбери, привыкших делить всё на чёрное и белое. К тому же этот образ отражает

чувственную женскую природу, тоже отрицаемую Джорганом и его компаньонами.

По мнению сэра Валентина, искусство – это что-то неясное, неопределенное, сродни религии, то, о чём все говорят, но никто не понимает. Отец Альмы С. был уверен в том, что человек с художественным дарованием не способен заниматься ничем другим. В свойственном ему шутовском тоне сэр Валентин высказывает мысль о том, что художник не способен даже на своё творчество, таким образом подразумевая бесполезность искусства. Ему он противопоставляет Природу в её проявлении в человеке.

Оппозицию в дискуссии составляют сэр Валентин, Альма и леди Боубойз, с одной стороны, мистер Джорган и его компания, с другой. Это мелкие лавочники, ремесленники, торговцы, представляющие средний класс общества. Джонс создает гротескные образы, чтобы показать наиболее типичные черты мещан. Они предлагают сжечь картину или спрятать её подальше ещё до того, как видят её, ведь она может нанести вред их моральным устоям. Отрицая эстетическое удовольствие, которое получает сэр Валентин от созерцания картины, жители Пьюбери задаются вопросом, какой урок могут вынести их дети, посмотрев на неё, будет ли это полезным для их души и ума. Особенно их занимает вопрос, как повлияет картина на их нравственность.

Для Уильяма Х. статистка Сэлли важна только лишь как вдохновение для творчества. Он с презрением относится к ней как к личности, но утверждает, что без её существования и присутствия рядом он не смог бы сделать и одного мазка. Он обманывает себя, что восхищается ей, что она похожа на божество, и только тогда он может чувствовать себя Тицианом или Рафаэлем. На самом же деле, как утверждает молодой художник, искусство – это лицемерие, также, как и любовь, религия.

Уильям хорошо знает, что как только Сэлли покинет студию, мистер Джорган превратит помещение в обувную фабрику для детей-сирот.

Иносказательно автор пытается донести до читателя идею, что искусство возвышает человека над повседневностью, наделяет его жизнь другим, более высоким смыслом. Без искусства останутся только такие личности, как мистер Джорган, мясник Блэгг, мистер Поут и другие.

Продолжая обсуждать живопись, Альма настаивает на том, что такие важные для нее вещи, как любовь, искусство не могут быть лицемерием. Её огорчает увлечение Уильяма пустой, легкомысленной, бессердечной и глупой француженкой, недостойной восхищения. Молодой человек считает, что главное для художника – найти стимул, источник вдохновения для созидания, даже если этот мотив будет временным или недостойным искренних чувств. Сэлли давно перестала интересовать его, поэтому он собирается поехать в Рим, чтобы там получить новые впечатления, забыв о старых. Такой ему представляется неизбежная судьба художника.

Развязка пьесы соответствует названию: триумфаторами становятся обыватели, вынуждающие Альму освободить студии, чтобы организовать там обувную фабрику. С другой стороны, счастливый конец пьесы не предполагает проигрыша Валентина и Альмы – они покидают город с намерением пожениться. Как предсказывает автор, их дальнейшая жизнь не будет зависеть от общественных предрассудков. В наиболее незавидном положении оказывается мистер Джорган, которому так и не удаётся в буквальном смысле выгнать навязчивую Сэлли Лебрун, рассчитывающую на его деньги. Можно сделать вывод, что благодаря столкновению идей «Триумф филистеров» обозначает не разрешение конфликта в пользу определённых героев, а победу обывательского мировоззрения в дискуссии.

Конфликт между разными системами ценностей послужил основой для многих произведений Г.А. Джонса. В пьесе «Майкл и его падший ангел» (“Michael and His Lost Angel”) идёт речь о внутреннем противоречии главного героя, священника Майкла Фивершема. Его жизнь, которую он стремился посвятить служению Богу, теряет строгий размеренный порядок с появлением в его душе чувства любви к Одри Лезден. На внешнем плане

выражения конфликта спор возникает между Майклом и его отцом, сэром Лойфом, о женской душе. Интересно заметить, что отец Майкла первым предугадывает дальнейшую судьбу сына. Он утверждает, что гордится сыном, его способностями, влиянием на религиозную мысль в Англии, но в то же время он знает, что Майкл никогда не станет ни епископом, ни архиепископом, ни даже настоятелем сельской церкви. Он угадывает в сыне тщеславие, неустойчивость его принципов, подверженность страстям, что несовместимо с церковной службой и тем более с монашеским саном.

Рассуждения о женском характере сэра Лойфа и Майкла связаны с появлением в Клеведоне Одри Лезден, обладающей весьма сомнительной репутацией. Сэр Лойф считает, что мужчины могут быть разными, но женщин можно разделить только на плохих и хороших. Говоря об Одри, Майкл считает, что в ней большой потенциал и положительного, и отрицательного. На его взгляд, в женщине много коварства, хитрости. Сэр Лойф категоричен в этом вопросе – первым коварным существом в истории был дьявол. Майкл утверждает, что в формировании характера любого человека принимают участие и светлые, и тёмные силы. Душа постоянно движется между раем и адом. Его отец скептически замечает, что женская душа должна двигаться только по направлению к раю. Он бы не хотел впускать в свою жизнь женщину, душа которой не находит себе места между раем и адом. В крайнем случае, её (женщину) необходимо подтолкнуть в нужную сторону [6, с. 14-15]. Говоря о религии, отец и сын также не сходятся во мнениях. Для сэра Лойфа гораздо удобнее разделить всё на чёрное и белое. Но в настоящее время ни один священник, ни один учитель не может дать ему прямого и однозначного ответа на его вопросы. Мир стал слишком двойственным для его понимания. Слова Майкла подтверждают это: «*Religion is not simple – or easy-going*» [6, с. 16].

Одри вступает в дискуссию о природе души с той же мыслью об её двойственности, неоднозначности. В полушутливом тоне Одри рассуждает о выборе наряда для публичной исповеди:

«I suppose one couldn't confess in anything except black or white. It couldn't be done in red or yellow – or blue. Pale grey might do» [6, с. 19].

Серый цвет, на котором она останавливает свой выбор, как раз является смешением чёрного и белого, что метафорически передаёт её мысль о невозможности разделить людей на «хороших» и «плохих». В этом смысле она солидарна с Майклом. По сути, они говорят об одном и том же, только Майкл не может себе признаться в этом. Несколько минут назад он возражал отцу, а теперь сам пытается разделить мир на чёрное и белое. Холодно обращаясь с ней, он показывает своё осуждение. В нём постоянно борются его истинные мысли и чувства и те установки, которые должны быть, по его мнению, у пуританина.

В уста Одри автор вкладывает мысль о показном характере религиозных традиций и обрядов. Она сравнивает сцену публичной исповеди Роуз Гиббард с театральным представлением, в котором особенно впечатляющим был Майкл в своей роли. Она видит тщеславие священника, стремление к власти над другими людьми, что противоречит его собственному убеждению в своей христианской добродетели и благих намерениях по отношению к другим (Фивершем уверен, что спасает душу Роуз Гиббард). Одри достаточно умна, чтобы заметить, какое удовольствие доставляет Майклу чувствовать свою власть над душами людей, иметь право их наставлять, убеждать, спасать или наказывать. («Audrie. <...> *And I would save it – only I always think it's such a selfish piece of business, saving one's soul, - don't you?»* [6, с. 19]). Она сравнивает три профессии – солдата, врача и священника. Солдат может убивать других людей по приказу. Врач может выбирать, играть ли с жизнью или со смертью пациента, ведь он всегда рискует ошибиться. Но ничто не может сравниться с ролью священнослужителя – он может играть с душами людей. И чем более грешен человек, глуп, зол, обманчив, горделив, бесчестен, тем большее вознаграждение и почести получит спасший его душу [6, с. 20]. Одри скорее изобличает Майкла, чем оправдывает, а он уверен, что в его руках

действительно жизни и судьбы его прихожан. Слова Одри заставляют его выйти из равновесия, он отвечает заученными фразами, далёкими от его реального поведения. Наконец, он заявляет, что Церковь не нуждается в ней и её жертвованиях: «*The Church has no need of you, of your pretended devotions, of your gifts, of your presence at her services*» [6, с. 22]. Тем самым он перечёркивает основу христианского учения – открытость церкви для каждого.

Впоследствии Майкл признаёт, что носил маску святости и был слишком строг и даже жесток по отношению к Роуз Гиббард («*What masks of holiness we wear! What whited sepulchers we are!*» [6, с. 65]), но это не меняет его отношения к Одри. После совершения греха он продолжает цепляться за привычные ему утверждения о раскаянии, чистоте души, искуплении греха.

Таким образом, дискуссия в первом акте пьесы предваряет развитие центральной темы – греха и раскаяния. Те персонажи, которые были в оппозиции друг к другу в начале (Майкл – сэр Лойф, Майкл – Одри), приходят к примирению и принятию друг друга только в последнем акте пьесы. Майкл понимает, что из-за ложных убеждений о добре и зле, из-за предрассудков, страха общественного осуждения потерял главную ценность в своей жизни – любовь Одри, которая умирает у него на руках.

Обратимся к двум другим пьесам: «Дело бунтарки Сьюзен» (“*The Case of Rebellious Susan*”) и «Лжецы» (“*The Liars*”), в которых идёт речь о нормах поведения в обществе, регулирующих эмоции и внутренние побуждения. В «Лжецах» главная героиня, Джессика Непин, решает уйти от мужа к капитану Фокнеру, так как жизнь в браке не приносит ей долгожданного счастья. Поэтому основной темой для обсуждения становится верность супругов друг другу, возможность развода или сокрытия интриг с обеих сторон. Джонс использует элементы дискуссии в первом и в четвёртом (последнем) акте, а основными «противниками» спора становятся сэр Кристофер Диэринг и капитан Фокнер. Их объединяет общее прошлое – участие в военных действиях в Африке. Для обоих долг перед Родиной –

незыблемая основа военной профессии. Однако увлечение Фокнера замужней женщиной вызывает их разногласия. Образ Фокнера создан Джонсом как идеалистический, романтический – он сравнивается с пуританским Дон Кихотом: «*Falkner himself is a – well, he's a Puritan Don Quixote, mounted on Pegasus*» [15, с. 14]. В свою очередь, сэр Кристофер олицетворяет реалистичный взгляд на мир. В то же время он поддерживает соблюдение социальных норм как единственный способ достичь успеха в жизни, «выжить» в викторианском обществе. Он соглашается с Фокнером, что мир обманчив, эгоистичен, ужасен, безобразен и несправедлив. Но за тысячелетия существования человечества у людей не могли не выработаться практические знания и навыки, в особенности в сфере брака и любовных отношений.

На заявление Фокнера, что муж его возлюбленной, Джессики Непин, недостоин такой жены, сэр Кристофер отвечает, что все мужья недостойны своих жен и все женщины не поняты другими. Но так устроен мир. Далее К. Диэринг рассматривает возможные варианты развития событий. Расставание, скорая смерть, тайная связь, открытый побег Джессики от мужа – ни один из них не устраивает капитана Фокнера, который в своём порыве чувств не видит реального положения вещей. Скандал, который неизбежно последует за любовной интригой, не принесёт счастья обоим. Капитан Фокнер считает, что его искренние чувства к Джессике – самое святое, высокоморальное и чистое проявление души, которое стоит всех остальных почестей и наград. Он с презрением откликается на приземлённые аргументы своего друга. Диэринг утверждает, что хотя он и не герой, не так почитаем, как капитан Ф., он имеет право давать советы другим благодаря своей безупречной репутации – за свою жизнь он не обесчестил имени ни одной женщины. Сэр Кристофер приходит к выводу, что женщина всегда ставит даже самого честного мужчину перед нелёгким выбором: быть верными ей или правде.

Финал пьесы подтверждает правоту сэра Кристофера, что подчинение общественным нормам поведения – единственный способ благополучного

существования для героев. Сэр Кристофер в деталях описывает положение знакомых ему личностей, которые решились поступить наперекор этим нормам. Бедственное положение, исключение из «респектабельного» общества – вот что ожидало женщину, ушедшую от мужа, в викторианскую эпоху. Наконец сэру К. удаётся убедить Джессику в необходимости вернуться к мужу. Остаётся неопределённым, какие именно аргументы подействовали на неё: страх потерять материальную обеспеченность, осуждение всего круга ее друзей, страх перемен или забота о карьере и репутации Фокнера. В любом случае, героине не удаётся выйти за рамки социальных ожиданий, и финал становится нетипичным для комедии: героиня несчастна в браке, но не в силах ничего изменить.

Схожим сюжетом обладает пьеса «Дело бунтарки Сьюзен» (“The Case of Rebellious Susan”), в которой героиня также намеревается уйти от мужа, но не решается на это. Сьюзен движет мотив мести за измены мужа, в связи с чем она оказывается в оппозиции к леди Дарби, мисс Куэсел и Ричарду Като, убеждающими её простить и забыть измену. Как было принято в викторианскую эпоху, женщина могла выразить свою обиду, но не на долгое время. Она должна была быть олицетворением милосердия, доброты, кротости. Все эти рассуждения приводят Сьюзен в ярость. В её репликах прослеживаются отсылки к теме двойных стандартов в семейной жизни, впервые поднятой драматургом.

Главным оппонентом Сьюзен в споре становится сэр Ричард. Ричард Като выполняет схожие функции с сэром Диэрингом в «Лжецах». Это одна из наиболее авторитетных фигур в обществе, к чьему мнению прислушиваются. Он приводит доводы рассудка в пользу соблюдения приличий и сохранения брака. По иронии автора Ричард К. двадцать пять лет работал судьёй по бракоразводным процессам. Согласно его убеждению, брак – это идеальный институт, но люди так неидеальны, что не способны в полной мере использовать преимущества совместной жизни («*So it's like a good ship manned by a mutinous crew*» [9, с.10]). Его высказывания порой

парадоксальны и полны юмора, например, мысль о том, что романтика в браке вполне может довести до развода: «*Married life isn't very romantic anywhere, with anybody, and it ought not to be. When it is, it gets into the Divorce Court*» [9, с. 15]. Адмирал Дарби во многом разделяет мнение сэра Ричарда. Традиционный, патриархальный семейный уклад кажется ему пределом совершенства.

Наконец, финальный монолог сэра Ричарда о месте женщины в семье и обществе решает исход ситуации. Как было задумано природой, задача женщины – быть женой и матерью, и у неё очень мало шансов проявить себя в какой-либо другой области. И Сьюзен, и Элейн Шримптон вынуждены подчиниться воле сэра Ричарда, поскольку его слово – решающее. Таким образом, конфликт пьесы разрешён в пользу старшего поколения, традиционных семейных ценностей, определённой системы общественных норм. Как подчёркивает автор, эта система подразумевала сохранение только внешних приличий, что приводило к лицемерию и лжи в основе взаимоотношений между людьми.

В пьесе «Уловки Джейн» (“*The Manoeuvres of Jane*”) затронута тема воспитания детей. Английское образование и воспитание были одними из важнейших составляющих представлений об английском образе жизни в XIX веке, что нередко становилось темой художественного осмысления. Эта система воспитания отличалась строгой упорядоченностью, всесторонним развитием, а тип взаимоотношений в английских школах был основан на определённом «кодексе чести», регулировавшем и жизнь общества [89, с. 10]. Так и в пьесе «Уловки Джейн» в первом акте, где происходит завязка действия, обсуждается образование мальчиков. Намеченная в дискуссии тема движет сюжет пьесы, становится материалом для дальнейшей постановки ведущей темы воспитания. По мнению мистера Джервиса, дяди главного героя, публичная школа нужна для того, чтобы избавить детей от глупостей и сделать из них настоящих мужчин, а отнюдь не для получения образования. Леди Б. вступает с ним в спор, защищает своего сына. По её мнению,

домашнее образование защитило его от многих соблазнов и дало прекрасное образование – он знает почти всё, что необходимо джентльмену. Его слабый характер и здоровье не позволили бы ему вынести несколько лет строго воспитания в школе [17, с. 6-7]. Результаты воспитания героя дома хорошо видны читателю с самого начала пьесы – лорд Бэпчайлд безволен, не имеет своего мнения, подчиняется влиянию окружающих, что делает его легко управляемым старшими родственниками, а затем женой.

Конфликт поколений наиболее ярко проявляется во взаимоотношениях главной героини, Джейн Нэнгл, и её отца, мистера Нэнгла. Недовольство отца вызвано непокорностью дочери, её вспыльчивым характером и несдержанностью, но самое главное, намерением выйти замуж за человека гораздо ниже её по социальному положению и достатку. Сцена ссоры отца с дочерью постепенно переходит в обсуждение проблем воспитания в целом и основных правил, существующих в викторианском обществе на этот счёт. Мистер Нэнгл объединяется с леди Биченор, и вдвоём они пытаются повлиять на Джейн различными способами: угрозами, уговорами, доводами, наконец, своим авторитетом. Миссис Биченор утверждает, что под её чутким руководством Джейн станет настоящей английской леди. Для мисси Б. нет сомнений в правильности и необходимости тех правил, которые из поколения в поколение соблюдались для сохранения репутации, безопасности и счастья слабого пола. Она уверена, что необходимо направлять, присматривать и наставлять молодую леди, чтобы её имя оставалось честным. Джейн должна уважать и подчиняться миссис Б., пока находится под её присмотром. Получив отпор со стороны Джейн, пожилая леди высказывает главную мысль своей системы воспитания – мисс Нэнгл может думать всё, что угодно, но внешне она должна подчиняться условиям цивилизованного общества. Она должна притворяться, что послушна и уважает своих опекунов. [17, с. 26]

Авторитет – это последнее, что имеет значение для Джейн. Она настолько своевольна, что никакие правила, традиции и нормы поведения

молодой девушки в семье и обществе ничего для неё не значат. Джейн – одна из немногих героинь Джонса, которая добивается своего, несмотря на препятствующие тому социальные установки и ограничения. Другими словами, она *«не рассматривала постулаты викторианской морали как препятствие для осуществления своих целей»* [97, с. 104]. Она выходит замуж за Джорджа, управляющего в доме, и получает материальное обеспечение от отца, который с самого начала был против этого брака и грозился оставить дочь ни с чем в случае непослушания. Только благодаря силе своего характера, настойчивости ей удаётся устроить свою жизнь по собственному желанию. Казалось бы, Джейн не имеет никаких шансов решать что-либо самостоятельно: её судьба зависит от воли отца, а в дальнейшем от мужа, которого ей выберет мистер Нэнгл.

Финансовый вопрос также важен для определения положения девушки в обществе. В других пьесах Джонса независимость героини часто напрямую зависела от её доходов, что позволяло ей путешествовать, жить там и обустраивать свою жизнь так, как она считала нужным. В качестве примеров приведём образы Джулии Рен в «Оправдание Джулии» (“Whitewashing Julia”), Одри Лезден в «Майкле и его падшем ангеле» (“Michael and His Lost Angel”), леди Боубойз в «Триумфе Филистеров» (“The Triumph of the Philistines”), миссис Гринздейл в «Крестоносцах» (“The Crusaders”). Для Джейн Нэнгл перспективы были далеко не такими обещающими, особенно в случае неповиновения отцу. Несмотря на это, Джейн добивается своего в личной жизни. Автор показывает не только бунтарские мысли героини, но и способность к конкретным действиям, упорство в достижении цели, расширяя плеяду женских образов, реализующих идеи о женской эмансипации в конце XIX столетия. Появляется новый женский тип в английской драме, *«новый тип женщины сильной, резкой, ... с выраженным характером, которая не просто на многое идёт ради женской самореализации в семейной жизни (любви), но и просто обязана это делать»* [89, с. 296].

Элементы дискуссии использованы драматургом как часть композиции, что способствует раскрытию основного замысла – показать двойственность идей в поздневикторианском обществе. Перечислим центральные темы проанализированных пьес Джонса: 1) роль искусства в жизни, 2) моральный кодекс поведения в викторианском обществе, 3) природное начало в человеке и сила воли, сознания, 4) нравственные вопросы: добро и зло, грех и чистота души, 5) роль религии в жизни людей, а в более узком смысле – авторитет священника в обществе (в среднем и высшем классах), 6) институт брака как основа общества, 7) положение женщины в обществе, 8) вопросы воспитания детей (конфликт поколений). Темы, затронутые в дискуссиях, социально значимы, что подтверждает стремление Г.А. Джонса создать «драму идей».

Участники дискуссий могут относиться к разным профессиям, социальным слоям, либо к разным поколениям, что определяет полярность их мнений. Проведём аналогию между характерами, созданными Б. Шоу и Г.А. Джонсом. По мысли Е.С. Седовой, Б. Шоу создаёт характеры, освобождённые от всего личного, индивидуального, выражающие определённое мировоззрение. Сама по себе идея может стать действующим лицом пьесы [74, с. 99]. В свою очередь Г.А. Джонс в лекции «Зарисовка характера в драме» (“Delineation of Character in Drama” 1910) подчёркивает наличие у каждого героя особых, присущих только ему черт характера, мыслей. Хотя и существуют некоторые обобщения, всё же в каждом человеке они переплетены по-особенному, неповторимым образом [12, с. 184].

В большинстве пьес побеждает не позиция определённого героя, а социальная система, которой они подчинены. Сам автор выступает на стороне бунтующего персонажа, но далеко не всегда позволяет ему в полной мере достичь свободы мысли и действия, подчиняет условностям. Дискуссионность пьес позволяет глубже понять их проблематику и многоплановость.

Г.А. Джонс использует элементы дискуссии в самом начале пьес, чтобы показать стороны назревающего конфликта, либо в финале с целью пояснить разрешение ситуации в пользу того или иного героя. Обрамляющая сюжет дискуссия позволяет включить рассматриваемые в ней вопросы в сюжет всей пьесы. Приём обрамляющей сюжет дискуссии является по своему новаторским в драматургии Г.А. Джонса и может быть охарактеризован как один из значимых в становлении английской «новой драмы».

2.3 РЕТРОСПЕКЦИЯ В ПЬЕСАХ Г.А. ДЖОНСА

Ретроспекция понимается по-разному в лингвистике и литературоведении. Согласно теории И.Р. Гальперина о разных уровнях содержания информации в тексте, ретроспекция – это категория текста, отсылающая читателя к уже известным фактам, упомянутым, прошедшим событиям. Ретроспекция составляет оппозицию проспекции, которая, наоборот, предвосхищает развитие сюжета или мысли автора [53]. В театральном искусстве ретроспекция понимается как «термин для обозначения сцены или мотива, предшествующих разыгрываемому эпизоду. Этот приём повествования напоминает экспозицию *in medias res*, (в разгар действия), которая затем отсылает к antecedентам действия» [85, с.288].

Ретроспекции посвящено немало работ. Возьмём за основу для анализа пьес Генри Артура Джонса предложенную М.Л. Гаспаровым [54] классификацию элементов ретроспекции: форма, вид, тип прошлого, функции ретроспекции. Форма может быть:

- простая, если информация дана от лица одного героя;
- осложнённая, если информация дана от лица двух и более персонажей, как линейно, так и на основе контраста.

Вид ретроспекции может быть:

- а) кратким, в виде упоминания, либо комментария;
- б) подробным (неразвёрнутый эпизод, фрагмент);
- в) развёрнутым (представляет собой последовательный рассказ о прошлом).

Типы прошлого различаются по степени удалённости от настоящего: недавнее, давнее, стародавнее. Эти типы прошлого могут взаимодействовать как линейно, то есть в хронологической последовательности, так и на основе контраста. Возможно возвращение к прерванной цепочке событий, например, давнее прошлое – недавнее – давнее. Такой приём называется «ретроспекция в ретроспекции».

Функции ретроспекции включают в себя информационную, эмотивную (переживание прошедшего), аналитическую (размышление о прошлом), мотивационную (мотивировка решения, поступка, состояния).

Ретроспекция может осуществляться на нескольких уровнях: композиции, авторской позиции, героя, изобразительно-выразительных средств. На уровне композиции это выражается чаще всего в изображении событий до основной сюжетной линии. Такой приём помогает прояснить какой-либо элемент настоящего действия. Ретроспективная позиция автора позволяет оценить события в произведении с внешней точки зрения, отстранённо от них самих. На уровне героя исследуемый приём реализуется в форме его мечты, сна, воспоминаний, диалога. Среди изобразительно-выразительных средств, способствующих выражению ретроспекции, выделяют противопоставления, времена и виды глаголов (настоящее – прошедшее, совершенный – несовершенный вид), повтор, организация строя речи [54, с.53–55, 168–170].

«Новая драма» как модификация жанра драмы в европейской литературе имела ряд особенностей, одной из которых являлась ретроспективная композиция. По мнению многих исследователей (Адмони [40], Смирнова [76], Сокур [77], Храповицкая [93]), немаловажное значение имело влияние норвежского драматурга Генрика Ибсена. По мысли В. Г. Адмони, аналитическая структура пьес Г. Ибсена, раскрытие тайны прошлого персонажей имеют ключевое значение для осознания героями своего настоящего. Обобщая свой жизненный опыт, на его основе герои способны сделать сознательный выбор. В этом заключается новаторство Ибсена, его вклад в формирование модернизма на рубеже веков [40].

Одна из наиболее полных работ, посвящённых ретроспекции – монография М.Г. Меркуловой «Ретроспекция в английской «новой драме» конца XIX – начала XX века: истоки и функционирование». Для анализа пьес Генри Артура Джонса возьмём за основу предложенную литературоведом английскую национальную модель ретроспекции, которая, по мысли М.Г.

Меркуловой, объединяет в себе традиционную («ибсеновскую») и новаторскую («шовианскую») модели [62]. Идея о прошлом, попытки восстановить утраченную связь времён, стремление осознать прошлое для обретения свободы личности в настоящем – содержание ретроспекции, лежащей в основе конфликта, сюжета, композиции пьесы.

В задачи данного исследования входит анализ приёма ретроспекции как основы сюжета, композиции, конфликта, изобразительно-выразительных средств в пьесах «Святые и грешники» (“Saints and Sinners” 1884), «Защита госпожи Дейн» (“Mrs. Dane’s Defence” 1900), «Майкл и его падший ангел» (“Michael and His Lost Angel” 1896), «Танцовщица» (“The Dancing Girl” 1891).

Пьеса «Святые и грешники» относится к начальному периоду творчества Джонса, когда особенно заметным было влияние мелодраматической традиции (школы Т. У. Робертсона, А. У. Пинеро). Пьеса построена на традиционном для жанра мелодрамы сюжете о соблазнении. Дочь священника Летти Флетчер убегает из родительского дома с капитаном Феншоу в Лондон. Капитан женат на момент побега. Через некоторое время отец возвращает дочь домой убеждениями и призывом к раскаянию. Последующие несколько лет Летти пытается заслужить прощение жителей своего города с помощью неустанного труда. Пьеса заканчивается трагически – Летти умирает, не пережив нищеты, в которой находится семья священника из-за несправедливого к нему отношения других героев.

Вначале пьесы у читателя создаётся впечатление, что персонажей можно чётко разделить на положительных и отрицательных. По ходу развития действия очевидными становятся попытки автора создать более глубокие психологические портреты. Например, капитан Феншоу первично охарактеризован драматургом как само олицетворение зла: *«If ever there was a devil on the face of this earth, it’s Captain Eustace Fanshawe!»* [8, с.25]. Тем не менее он оказывается одним из немногих героев, кто наделён способностью

любить: «*To think that I have fallen into my own trap and really grown to love the girl!*» [8, с. 60].

Большинство других персонажей, жителей городка Стиплфорд не испытывают ни любви, ни сожаления, ни каких-либо переживаний, помимо забот о собственном экономическом процветании.

Композиционного пьеса состоит из пяти актов, между которыми проходит от одного дня до нескольких лет. Наибольший период времени – четыре года – между четвёртым и пятым актами. Таким образом, недавнее прошлое героев имеет влияние на их дальнейшую судьбу, требует осмысления и анализа. В центре внимания – жизнь главной героини, Летти Флетчер.

Судьба Летти сравнивается с судьбой её тётки, чей портрет находится в их доме. Давнее прошлое (более чем двадцать лет назад) проецируется на недавнее и на настоящее. Флетчер, возможно, предчувствует грядущие события, поэтому внешнее сходство Летти с портретом вызывает его внутреннее беспокойство, что подчёркнуто авторскими ремарками.

«Jacob: (sits – aside) How like she grows to her aunt. (Troubled) (Glances at picture)

Letty: (looking up at portrait) How happy she looks.

Jacob: Yes, there. (Sighs) She changed afterwards.

Letty: Is it a love story, daddy?

Jacob: Yes, with a sad ending» [8, с. 15].

Конфликт можно охарактеризовать и как социальный, и как внутренний. Для священника он внутренний потому, что его личные религиозные убеждения противоречат поведению его дочери, которую он воспитал, как считал правильным. Портрет на стене символизирует идеальный женский образ, который Флетчер ассоциирует со своей дочерью. Несоответствие собственных ожиданий отца поступку Летти приводят его к моральному смятению и опустошению. Автор выражает это как с помощью указания на изменение внешности героя (“*very much aged and broken-down*”),

так и рядом стилистически негативно окрашенных выражений в речи священника: «*I'm down, I'm beaten, The world is too much for me! I can bear up no longer!*» [8, с. 99, 102].

Социальный конфликт связан с классовой и профессиональной принадлежностью героев. Флетчеры были священниками в нескольких поколениях, что и определяет мировоззрение героя. Столкновение интересов Флетчера с ближайшим окружением – Хоггартом, Прэбблом и другими дельцами, заинтересованными лишь в материальной выгоде – уходит корнями в стародавнее прошлое, а именно в принадлежность к разным классам. Для таких персонажей религия – это в прямом смысле сделка, не с совестью, а торговая:

«*Prabble: If I support your chapel, I expect you to get the congregation to support my shop. That's only fair*» [8, с. 53].

Для Флетчера первостепенное значение имеют моральные и религиозные принципы, которые он старается воплотить в своей собственной жизни. Например, в последнем акте пьесы он помогает своему давнему врагу Хоггарту скрыться от полиции, делится с ним последним куском хлеба. Для большинства прихожан жизнь и религиозное учение – это совершенно разные понятия:

«*Hoggard: Look here, Fletcher, you're my minister, but I won't be preached to on week-days. Sunday is the day for preaching*» [8, с. 11].

Говоря о судьбе Летти, стоит отметить использование драматургом ретроспекции как на уровне композиции (жизнь героини до побега в Лондон – жизнь после этого), так и на уровне внутреннего конфликта. Противопоставляется её состояние, настроение в самом начале пьесы (беззаботность, лёгкость), затем через месяц, в доме капитана Фэншоу (смятение, страх, зависимость) и, наконец, через четыре года работы в качестве сестры милосердия в своём родном городе (страдание, одиночество). В момент грехопадения Летти старается забыть о своём доме, отце, роде, представляющих стародавнее прошлое. Повтор слов *forget, get rid*

of, forgot, died подчёркивает отрицание героиней своих корней. В то же время она мечтает заснуть и вновь проснуться ребёнком, то есть сожалеет об утраченном: «*If I could but sleep and wake again like a little child!*» [8, с. 62].

Осознание своего поступка, греха приходит к девушке с появлением её отца и вызывает желание вернуть прошлое состояние детства, невинности, беззаботности. Также и через несколько лет труда и раскаяния она хочет вычеркнуть этот эпизод из своей жизни: «*Can they forgive me? Have I lived down the past?*» [8, с. 111].

Обратимся к более поздней пьесе Г. А. Джонса «Защита госпожи Дейн». Она была написана в период наибольшего успеха Джонса и отличается наметившимися изменениями во взглядах автора относительно социальных и морально-этических проблем. В ней ретроспекция служит основой для построения сюжета с самых первых строк диалога. Темы греха, раскаяния, женщины с прошлым и её положения в обществе рассматриваются автором под несколько другим углом. Драматург заостряет внимание не на внутренних переживаниях героини, а на восприятии её поступков обществом. Другими словами, акцент смещается на социальную сторону конфликта. При некоторой общности сюжета со «Святыми и грешниками» между двумя пьесами всё же больше отличий. Во-первых, внимание автора сфокусировано не на среднем классе общества, а на высшем. Во-вторых, завязка сюжета произошла до начала развития действия пьесы (ретроспективная композиция). Главная героиня, миссис Дейн, появляется в новом обществе, где никто ничего не знает о её биографии: «*Then you have no knowledge of Mrs. Dane, whether she is a desirable acquaintance?*» [7, с. 29].

Вся пьеса построена на раскрытии тайны прошлого, а именно, причастности миссис Дейн к скандальной истории, произошедшей в Вене пять лет назад. Автор использует развёрнутый вид ретроспекции (монолог Джеймса Ризби) для повествования о произошедшем. Оказывается, что Фелиция Хиндермаш (настоящее имя героини) работала гувернанткой в

семье Трентов. Интрижка между хозяином дома и молодой гувернанткой стала причиной семейного и публичного скандала, вследствие которого миссис Трент совершила самоубийство, а мистер Трент потерял рассудок. Гувернантка уехала на некоторое время в Канаду к своей сестре и вернулась под её именем – миссис Дейн.

Вторая сцена из недалёкого прошлого – это встреча и узнавание Джеймсом Ризби той самой мисс Хиндермаш. Слова молодого человека полны противоречий, ведь вначале он уверен, что видел её раньше, а затем настойчиво убеждает окружающих, что ошибся. Это противопоставление передаётся с помощью прошедшего и настоящего времён глаголов: «*I was speaking the truth – as I supposed. And therefore my manner carried conviction. But I am speaking the truth when I tell you I was mistaken. I trust my manner carries equal conviction*» [7, с. 4].

Недавнее прошлое героини отражается на её настоящем – может ли она быть принята в новое общество, нет ли пятен на её репутации. Кроме того, возможная причастность молодой женщины к неприятному скандалу влияет и на её будущее. Сюжет осложнён тем, что она намеревается выйти замуж за Лионеля Картерета, сына судьи Картерета, который имеет большой авторитет в этом городе. Отметим, что для миссис Дейн не характерно раскаяние в содеянном, она считает себя жертвой обстоятельств, неопытности.

«*...I was a child in knowledge. I knew nothing of life, nothing of the world*» [7, с. 99].

Вначале автор никак не комментирует её внутренние переживания, очевиден лишь её страх быть разоблачённой. Ремарки выражают её нервное состояние: «*...she utters a sharp cry, followed by a long groan of despair, sits down on sofa with a white, drawn, haggard face, wringing her hands, staring in front of her*» [7, с. 53]. Впоследствии, когда правда о её биографии становится известной сэру Дэниэлу, единственным желанием Фелиции становится скрыть это от Лионеля. Начав жить под другим именем, героиня

не может и не хочет вновь переживать унижение, обман, одиночество как следствие неприятия её окружающими. Она несколько раз повторяет леди Истни: «*Will you come with me?<...> I want a friend. Don't be hard on me! Don't be hard on me!*» [7, с. 101].

История сэра Дэниэла имеет значение как параллельный вид ретроспекции. Из его монолога (развёрнутый вид ретроспекции) читатель узнаёт, что история его любви к замужней женщине закончилась расставанием. Она умерла из-за тяжёлой болезни, и после смерти её мужа сэр Дэниэл усыновил Лионеля, её сына. Неотступные воспоминания и сожаления о прошлом преследуют его всю жизнь, лишают надежды на личное счастье:

«*...there has never been a moment since I lost her when I wouldn't have cheerfully bartered every farthing, every honour, every triumph I've scored in my profession to stand again on that platform at Liverpool and know that she was coming to me*» [7, с. 26].

Из-за того, что его собственное семейное счастье не состоялось, Картерет очень боится, что Лионель совершит ошибку, женившись на миссис Дейн. Под давлением авторитета сэра Дэниэла девушка покидает город, что причиняет сильные страдания её жениху. События давнего прошлого (двадцать лет назад) вновь повторяются. Проводя такую параллель, автор показывает предопределённость судьбы Лионеля его отцом. Повтор усилен и тем, что судья требует от сына посвятить себя карьере, как он сделал в своё время:

«*Put all your heart and soul into your work.<...> I'm not asking you to do what I haven't done myself!*» [7, с. 122].

Г. А. Джонс использует приём ретроспекции на всех уровнях пьес. На уровне композиции пьесы «Святые и грешники» и «Защита госпожи Дейн» основаны на произошедших несколькими годами ранее событиях. Функции данного приёма – во-первых, информативная, во-вторых, мотивация решений героев, их эмоционального состояния. Оценочный компонент ретроспекции также имеет важное значение. В более раннем произведении («Святые и

грешники») автор показывает резко негативное отношение к героине окружающих, осуждение совершённого ей греха. Одновременно Джонс изобличает лицемерие тех представителей среднего класса, которые используют общественное мнение для собственных корыстных целей – путём угроз, обвинений священника Флетчера и его дочери добиваются выгоды. Во второй пьесе, «Защита госпожи Дейн», появляются персонажи, готовые поддержать героиню. К тому же она сама не испытывает раскаяния в своём прошлом, не признаёт вину, в отличие от Летти Флетчер, которая молит о прощении. Различно осмысление героинями своей жизни: Летти сожалеет о прошлом, миссис Дейн озабочена настоящим моментом и будущим. Объединяет их невозможность личного счастья в настоящем.

На уровне изобразительно-выразительных средств ретроспекция выражена чаще всего с помощью прошедшего и настоящего времён глаголов при сравнении состояния героев в начале действия и через несколько лет, либо в настоящее время и несколько десятилетий назад.

Конфликт в обеих рассматриваемых пьесах связан с темой «женщина с прошлым», что само по себе содержит идею прошлого. В данном контексте женская тема приобретает социальную направленность, поскольку речь идёт о восприятии женщины в обществе. В викторианском обществе считалось неприемлемым для женщины иметь внебрачные отношения, в то время как мужчинам это считалось позволительным, не могло испортить репутацию, повлиять на дальнейшую жизнь. Обращение драматурга к теме женского равноправия можно считать новаторским для конца XIX века, когда появилось и активно развивалось движение суфражисток.

Пьеса «Майкл и его падший ангел» (“Michael and His Lost Angel” 1896) относится ко второму периоду творчества Джонса (1890 – 1899 гг.). Премьера пьесы в театре Лицей (Lyceum, London) была провальной, но автор надеялся получить более благоприятный отклик критиков после выхода её в печать. В предисловии к пьесе Джозеф Найт (историк театра, 1829 - 1907) отмечает: «*The author of “Michael and his Lost Angel” seeks accordingly in print*

consolation for the rebuffs he has experienced upon the stage» [6, с. 5]. Необходимо заметить, что Джонс сталкивался с большим количеством трудностей при постановке пьес из-за существовавшей цензуры, системы распределения ролей в театрах и других факторов: «*The failure of “Michael and his Lost Angel” was another shock to Jones’s belief that the commercial theatre could do justice to the work of a serious playwright» [6, с. 11].*

Говоря о жанровой принадлежности пьесы, стоит упомянуть точку зрения американского исследователя творчества Г.А. Джонса О.У. Гуденафа. По его мнению, «Майкл и его падший ангел» - это скорее трагедия, чем мелодрама. Исследователь подчёркивает, что несчастливый финал – это не главный критерий принадлежности к определённому жанру. Г.А. Джонс придерживается традиционных этических взглядов. Тех героев, которые нарушают моральный порядок, ждёт наказание. Трагедия Джонса основана на моральной ответственности, воли, утверждении о существующем высшем порядке вещей [119, с. 155].

Главный герой пьесы – священник Майкл Фивершем. Он предстаёт перед читателем как человек, строго следующий своим принципам, пример для подражания для окружающих. Он убеждён, что грех можно искупить публичным раскаянием, трудом и самоограничением. Майкл заставляет дочь Э. Гиббарта публично исповедаться в тайной связи с неким молодым человеком, тем самым обрекая девушку на отвержение обществом и одиночество. Священник уверен, что только так можно спасти её душу, что он делает добро для неё. Ведь раскаяние, согласно его пуританским убеждениям, обозначает отказ от прежних грешных поступков, обращение к Богу. Майкл убедительно доказывает, что человек не может жить в согласии с самим собой, своими соседями, Богом, пока не возьмёт обратно все лживые слова, не исправит обман [6, с. 3]. Не менее важным, как подчёркивает Г.А. Джонс, едва ли не главным было внешнее проявление сожаления о грехе. Как священник объясняет необходимость публичной исповеди, он сам поступил бы точно также, если бы вступил на путь греха и обмана: «*But if I ever did, I*

should think him my true friend who made me confess and rid my soul of my guilt» [6, с. 9]. Иначе говоря, Майкл полностью уверен в правильности своих действий.

В связи с этим поведение М. Фивершема можно считать нетипичным после появления в Клеведдоне Одри Лезден. Противоречивые чувства Майкла переданы через его реплики, поведение, отличающееся в каждом акте некоторой непоследовательностью, что характеризует смятение чувств героя. Одри соблазняет Майкла, и вначале он утверждает, что ни о чём не жалеет: «*Audrie: You're sorry? Mich. No»* [6, с. 55]; «*No, I'm strangely happy and – dazed. I feel nothing, except my great joy»* [6, с.58]. Через некоторое время Майкл полностью отрицает связь с Одри как нечто значимое в своей жизни, называет случившееся ошибкой. Публичная исповедь, отказ от службы, отказ от общения с самой Одри, отъезд в Италию – все эти внешние действия кажутся ему достаточными для искупления греха и обретения душевного покоя. «*Mark: But you've repented? Mich. Most deeply. I have fasted and prayed. I have worn a hair shirt close to my skin»* [6, с.80]. Однако пьеса заканчивается трагически – Одри умирает, а Майкл в отчаянии признаётся, что утратил единственное искреннее чувство в своей жизни. Он больше не стремится забыть её: «*Yes, I remember – all – every moment! Oh! We were happy then – I remember all! All! All!»* [6, с. 106]. То есть, герой признаёт свою любовь к ней, в то время как в четвёртом акте он полностью отрицал это чувство. Автор передаёт это с помощью синтаксических и лексических повторов вопросов Одри: «*Do you remember...?»* (4 раза) и ответов Майкла «*No»* (2 раза), «*I have forgotten you»* (2 раза) [6, с. 90-91]. Таким образом, усиливается контрастность переживаний героя, его отношение к этой любовной истории: вначале отрицание, а потом принятие её, сожаление об упущенном времени.

Ретроспекция используется в пьесе как элемент композиции, а также внутреннего конфликта. Всё действие пьесы охватывает два года и два месяца. Для героев важны события недавнего прошлого. Наибольший срок – между третьим и четвёртым актами – один год. За это время заканчивается

строительство новой церкви в Клеведдоне, готовится торжественная церемония её открытия, во время которой Майкл собирается публично признаться в своём грехе и покинуть приход навсегда. Он уверен, что раскаялся в содеянном, что публичное признание в момент его наибольшего успеха, возросшего авторитета среди прихожан помогут ему искупить вину. Но его душевные терзания не заканчиваются, он не чувствует облегчения, так как следует ложным идеалам. В это же время он переоценивает более ранние события полуторагодовой давности, когда строго потребовал публичной исповеди от Роуз Гиббард, дочери своего помощника. Только теперь Майклу становятся понятны моральные страдания девушки, её одиночество перед всеобщим осуждением. Вспоминая, как обрёл её на разлуку с отцом и родным домом, Майкл пересматривает своё отношение к ней и просит вернуться обратно домой. Личный опыт, с одной стороны, помогает ему мягче отнестись к Роуз, но, с другой стороны, не позволяет разобраться в своих собственных мыслях. Майкл по-прежнему находится во власти тех религиозных догм, которые проповедовал всю жизнь, не до конца осознавая их истинный смысл.

М. Фивершем отвергает Одри, пришедшую на торжественную проповедь в честь открытия новой церкви. Накануне службы Одри украшает церковь цветами. Она бросает один цветок (розу) для Майкла, но священник не поднимает её. Во время службы цветок оказывается растоптанным не заметившими его людьми. С помощью этой сцены с цветком автор символически отражает отношение священника к любви Одри. Традиционно красная роза трактуется как символ романтической любви [25, с. 440], а также крови и смерти [31, с. 274]. Драматург показывает, что Майкл отвергает героиню как нечто низкое, недостойное его чистой духовной жизни. Роза может означать как физическую смерть Одри в финале пьесы, так и духовную смерть самого героя.

Немаловажное значение в пьесе занимает образ матери М. Фивершема. Герой обращается к портрету матери в его кабинете за одобрением каждого

своего шага, называет её своим ангелом хранителем: «*She is my good angel*» [6, с. 25]. Портрет в пьесе символичен. Это некий идеальный образ, которому хочет следовать Майкл. Он идеализирует образ матери, относится к ней, как к святой. Само название пьесы – «Майкл и его падший ангел» - содержит в себе отсылку к дальнейшему пониманию основных идей в трагедии, выполняя функцию проспекции.

Когда в церкви Клеведдона появляется Одри, Майкл не позволяет ей подходить к портрету и поцеловать его, считая её легкомысленной, неискренней и недостойной такой чести. Сама Одри в насмешку над Майклом в ироничном тоне ведёт с ним игру. Она осознаёт, что священник относится к ней с недоверием: «*You don't think I'm good enough*» [6, с. 23]; «*You called me a bad angel – and you don't think me good enough to kiss her*» [6, с. 28]. Это лишь забавляет её, и она целует портрет вопреки запрету: «*Your bad angel has kissed your good angel*» [6, с. 29]. Этот момент в пьесе служит некой символической отправной точкой для внутренней перемены в душе Майкла. С этих пор героиня завладевает душой Майкла, всеми его помыслами и желаниями. Он сам заявляет, что теперь Одри руководит его судьбой, а не тот идеальный образ матери, к которому он всегда обращался в момент сомнений. Майкл выражает надежду, что теперь Одри станет ангелом хранителем, ведущим его по жизни: «*You are my angel. Lead me – Lead me, not back to sin – Lead towards heaven*» [6, с. 69]. Сама героиня совершенно не разделяет стремление к раскаянию. Несмотря на то, что она замужняя женщина, Одри не находит ничего предосудительного в любви к Майклу. Неудивительно, что для современников Джонса подобная тема, затронутая в пьесе и открыто преподнесенная драматургом, явилась шокирующей.

К тому же, в период написания и первой постановки пьесы, выражение «падший ангел» могло относиться к женщине определённой профессии: «*...lost angel had been for many years a term for a lady of pleasure*» [140, с. 11]. В связи с этим литературный критик Р. Джэксон отмечает, что отказ

известной актрисы П. Кэмпбэлл от главной роли в спектакле мог быть объяснён заголовком. Название пьесы воспринималось современниками Джонса в буквальном смысле, и поэтому представлялось сложным передать какие-либо другие идеи автора неподготовленному в интеллектуальном плане зрителю. Можно предположить, что оно подразумевает потерю Майклом нравственного ориентира, на который он привык опираться, невозможность обрести новый идеал.

Если портрет матери Майкла – это символ духовного начала в человеке, идеал, к которому стремится герой, то символом грехопадения можно считать змея, приходящего к нему во сне. При описании этого образа священник особое внимание акцентирует на холодных глазах, пристальном взгляде чудовища и практически физическом дискомфорте, который он испытывает от своих снов. Майкл считает его олицетворением грешного начала в себе: *«The image of my sin is a reptile, a grayish-green reptile, with spikes, and cold eyes without lids»* [6, с. 81]. Недоумение героя вызвано тем, что его искренняя, как он считал, вера не помогает избавиться от навязчивого образа: *«But my sin remains. It isn't rooted out of my heart. I can't get rid of its image»* [6, с. 81].

В мифологии образ змеи имеет разнообразные значения: энергии и силы, мудрости, познания [25, с. 211]. Также это может быть символ целительства и медицины, но чаще всего воспринимается как олицетворение зла: *«<...> змея стала основным символом зла, греха, искушения или обмана. Ее изображали у подножия креста в качестве эмблемы первородного греха, в сценах искушения Христа, а также под ногой у Девы Марии»* [31, с. 142]. В данной пьесе Джонс использует этот символ в значении первородного греха.

Интересна трактовка трагедии Бернардом Шоу. Среди несомненных достоинств пьесы Бернард Шоу называет её искренность, трогательность, знание автором темы и психологических типов мужчины и женщины, о которых он пишет, а также добродушно-юмористические замечания о современных манерах. Тем не менее, критик далеко не во всём соглашается с

Джонсом. Б. Шоу уверен, что Майкл изображает раскаяние и сожаление согласно его собственным понятиям о духовности и добродетели, хотя в душе он отнюдь не сожалеет ни о чём. По мнению Шоу, такой герой не может быть настоящим героем драмы, ведь он врёт сам себе. «*Whether he is right or wrong is nothing to me as a dramatist: he must follow his star, right or wrong, if he is to be a hero*» [143, с. 16]. Пьеса без героя была бы удачным решением, соответствующим принципам «новой драмы»: «*<...> the play without a hero might be as tragic as Rosmersholm*» [143, с. 17]. Однако и тут Джонс не видит явных драматургических промахов. Он на стороне Майкла, поддерживает его ложное раскаяние, фатализм, позор как неизбежное последствие. Развязка также не удовлетворяет Б. Шоу – смерть героини и окончание жизни героя в монастыре. В пьесе нет и героини: ни он, ни она не в состоянии взять судьбу в свои руки, а не слепо идти на поводу у общественных предрассудков. Хотя Одри и не чувствует раскаяния в конце жизни, она не сделала ничего для борьбы за своё счастье. Шоу так характеризует финал пьесы: Одри умирает только лишь для создания мелодраматического эффекта, что разочаровывает, ведь этот женский образ в начале кажется многообещающим в плане развития. Критик называет Майкла трусом, извращающем свои наиболее высокие и благородные побуждения, вместо их развития в позитивном ключе [143, с. 17-18].

Подведём итог вышесказанному. Тема греха и раскаяния утверждается как ведущая в пьесе Г.А. Джонса «Майкл и его падший ангел». На примере образа главного героя, священника Майкла Фивершема, автор показывает, что в викторианском обществе главным считалось внешнее, публичное признание своей вины, что зачастую приводило к подмене понятий в сознании людей. Пуританские взгляды священника оказываются в противоречии с возникшим чувством к Одри Лезден, что приводит к внутреннему конфликту, неразрешённому в пьесе. Приём ретроспекции, элементы которого использованы автором для развития действия, а также

идеи о показных религиозных чувствах (присущих как обычным людям, так и священнослужителям) можно считать новаторскими для конца XIX века.

Обратимся к более ранней пьесе Джонса – «Танцовщица» (“The Dancing Girl” 1891). Написанная несколькими годами ранее, она относится ко второму периоду литературной карьеры Г.А. Джонса (1890 – 1899 гг.). Схожесть двух пьес состоит в том, что приём ретроспекции используется для раскрытия одной темы – греха и раскаяния, пути к Богу и к себе. Несмотря на название «Танцовщица», основное внимание автора уделено развитию героя, а не героини, чей образ статичен.

В первом и последнем акте действие происходит в одном и том же месте, на маленьком острове Энделион у побережья Корнуолла, что сразу определяет композицию как кольцевую. Между первым и последним актом проходит четыре с половиной года, поэтому, на первый взгляд, ретроспекция реализована на уровне композиции в пределах недавнего прошлого. При более подробном анализе сюжета становится очевидным, что наибольшее влияние на мировоззрение героя оказывают события давнего прошлого (период нескольких десятилетий), а именно его молодости.

Герцог Гайзбери, которому принадлежит остров Энделион, впервые за восемнадцать лет приезжает осмотреть свои земли. Его арендаторы составляют большую часть населения маленькой рыбацкой деревни. На протяжении многих лет они борются с суровыми природными условиями, чтобы выжить. Поддерживает их вера в Бога. Джонс изображает маленькую религиозную общину квакеров, сплочённую, и в определённом смысле удалённую от цивилизации. Отношение жителей деревни к герцогу – резко негативное, так как он в представлении жителей Энделиона олицетворяет собой все пороки высшего общества: «*The Duke! Let him waste his substance in riotous living with his sinful companions! You'll get no help from him!*» [11, с. 13]. Жители деревни не ожидают от него помощи, которая необходима им в строительстве плотины, чтобы остров не погрузился под воду. От этого зависят жизни и благополучие многих семей.

Образ герцога Гайзбери далеко неоднозначен. Он самокритичен: «*I am a thoroughly bad lot, and the worst of it is there's not the least chance of my reformation*» [11, с. 29], но некоторые персонажи отзываются о нём гораздо лучше, чем он думает о себе: «*Syb. I've found you out in lots of good deeds, and you always do them and seem ashamed of them. You're kind; you're truthful; you don't slander anybody – except yourself – and you are brave*» [11, с. 40]. В отличие от своих компаньонов, он с участием относится к проблемам своих арендаторов и принимает решение во что бы то ни стало построить пирс, чтобы не допустить затопления острова. Обещание, данное самому себе, становится целью его жизни. Проходит несколько лет, прежде чем он находит в себе силы выполнить задуманное. Построив необходимые укрепления на острове, герцог чувствует, что сделал, возможно, единственное стоящее дело в своей жизни. Понимание того, что его легкомыслие, необязательность привели к гибели людей, вынужденных отправиться в экспедицию для заработка, ужасает герцога: «*If I could forgive myself. If I could pass those little homes down there without remembering that my broken word robbed each of them of a husband, or a father!*» [11, с. 115]. Приём ретроспекции реализуется на уровне героя – Гайзбери стремится, но не может забыть свою вину перед жителями посёлка. Чувство вины не покидает его: «*Shall I never forget it! Shall I always be reminded of it!*» [11, с. 116]. Целый ряд выражений, относящихся к семантическому полю прошлого (*never forget, always be reminded, I'm chained, cannot change the past*) указывают на то, что забыть о нём для герцога Гайзбери невозможно. Его слова полны горечи, так как ему кажется, что попытки искупить ошибки тяжёлым трудом не приносят результатов.

В этой же сцене автор затрагивает тему значимости материальных ценностей. Управляющий герцога, Крейк, одолживший ему значительную сумму денег, говорит о добродетели, долге, но не забывает попросить проценты от доходов: «*Virtue is its own reward, Duke. Virtue and five percent*» [11, с. 114]. Эта реплика преподнесена автором в ироничном тоне, чтобы

показать, что не существует такой ситуации или обстоятельств, в которых его герои не искали бы выгоды для себя.

Антагонист Гайзбери – Дэвид Айвз, занимает наиболее авторитетное положение на острове. Его дочери совершенно не похожи друг на друга, хотя были воспитаны в одной семье, в одних условиях. Фейт (*Faith* – в перев. «вера») – это образец смирения, добродетели, набожности, всех возможных положительных качеств («*modest, pleased, timid*» [11, с. 9]). Её сестра Друзилла описана автором только с внешней стороны (несколько раз употреблено прилагательное *beautiful* – красивая, и его синонимы, например, *handsome*). После переезда в Лондон Друзилла забывает о своём строгом воспитании, в корне меняется – она становится танцовщицей, но скрывает это от отца и семьи, так как это занятие считалось неприемлемым в семье квакеров. Сама девушка признаётся, что иногда чувствует укоры совести, но довольна своей жизнью: «*Yes, John, for to tell you the honest truth, I am not quite good and therefore I ought not to be quite happy – but alas! I am*» [11, с. 14]. Друзилла скрывает свой род занятий от семьи и ближайшего круга друзей, и поэтому не хочет быть узнанной другом герцога, Реджинальдом.

«*Regy. I beg pardon – I mistook you – I – Drus. Do not make that mistake again friend*» [11, с. 20].

Здесь так же, как и в пьесе «Защита госпожи Дейн», мотив узнавания важен для восприятия прошлого героини. В «Танцовщице» её недавнее прошлое (последние 3 года жизни) равно настоящему, ведь девушка намеревается продолжать жить в Лондоне и танцевать.

Своё собственное отношение к героине автор выражает в названии первого акта пьесы – «*The Beautiful Pagan*» (красивая язычница). Она становится совершенно чуждой религиозным жителям острова и стремится быстрее покинуть его. Название произведения автор обыгрывает не только как род деятельности героини, но и как её власть над душой Гайзбери: «*She 's made you dance to a pretty tune, Guise*» («Она заставила тебя плясать под свою дудку» – перев. Григорьевой М.) [11, с. 22]. Герцог объясняет это тем, что

она никогда не было скучной ему. Троекратным повтором фразы «*She's never bored me*» автор усиливает впечатление того, что Друзилла имеет влияние на жизнь герцога.

В плане развития героини имеет значение сцена встречи с её отцом после бала в доме герцога. Отец умоляет её одуматься и вернуться домой, оставив постыдное занятие: «*Oh, if there is any of my blood left in thee... own thyself my child again! <...> I will win thee back again to repentance and righteousness!*» [11, с. 99]. Героиня отрицает свое прошлое, то есть своё происхождение.

«*Hear me, father – you and I live in a different world – all the old things have gone – the very words you use – righteousness, repentance, and the rest seem strange to me!*» [11, с. 100].

Речь идёт о стародавнем прошлом, то есть о роде, нескольких поколениях. Друзилла хочет отстоять своё право на новую жизнь, отличную от жизни её предков, отца.

Сравним эту сцену с пьесой «Святые и грешники», в которой при похожих обстоятельствах отец Летти, священник Флетчер, убедил её раскаяться и вернуться домой. Слова священника подействовали на девушку. Для Летти её прошлое имело большее значение, чем для Друзиллы. В этом различие между героинями, отличие развязки двух пьес. Летти умирает на руках у отца и своего возлюбленного, в то время как жизнь Друзиллы заканчивается вдалеке от семьи, в Новом Орлеане, где она продолжает выступать на публике. Отец в отчаянии узнаёт, что его дочь не раскаялась перед смертью. По мнению Дэвида, танцевать в воскресенье, когда нужно посвятить время молитвам, – особенно грешный поступок. Он до конца не может примириться с образом жизни дочери. Так же, как и в пьесе «Святые и грешники», драматург обращается к теме прощения как наиболее сложному чувству даже для человека, позиционирующего себя глубоко верующим. После слов сестры Беатрисы о необходимости прощения Дэвид продолжает

настаивать на более подробном ответе. «*Sister B. You have forgiven her. She is dead. Don't ask anymore*» [11, с. 108].

В «Святых и грешниках» последний акт заканчивается смертью Летти и её восклицанием: «*Oh you Christians, will you never learn to forgive?*» [8, с. 115], выражающим как её личную трагедию, так и идею автора о том, что забыть грехи другого человека ещё сложнее, чем раскаяться самому.

Ретроспекция в «Танцовщице» реализуется на уровне героя в нескольких вариациях. На примере Друзиллы Айвз показано отрицание героиней своих корней, то есть стародавнего прошлого, образа жизни нескольких поколений. Герцог Гайзбери иначе проходит путь своего развития. Оказываясь на острове, где не был восемнадцать лет, он задумывается о различии жизни на острове и в Лондоне. Затем, вернувшись к привычному светскому образу жизни, герцог понимает пустоту и ограниченность своего существования. Его мысли постоянно занимает остров Энделион и данное обещание помочь его жителям. Только выполнив это обещание, Гайзбери обретает покой. Приём «ретроспекция в ретроспекции» проявляется в судьбе двух героев – герцога Г. и Джона Кристисона, одного из жителей деревни.

Отец Джона погиб, когда пытался построить дамбу на острове, и сын дал обещание закончить дело отца. Предстоящая работа тяжела, но Джон полон воодушевления и решимости. Как узнаёт читатель во втором акте, в течение двух лет работа нисколько не продвинулась. Поехав в Лондон за Друзиллой, Джон на время забывает об обещании. Хотя герой корит себя за бездействие, он никак не может освободиться от чар танцовщицы. «*Why have you kept me here for nearly two years – feeding me with false hopes and promises – making me eat the bread of idleness and deceit, till there isn't a sound place in me?*» [11, с. 49]. Обвиняя Друзиллу, герой понимает своё собственное малодушие, отсутствие силы воли. Ретроспекция осуществлена на уровне героя в форме его внутренней борьбы со своими слабостями. Прошлое для него – долг перед отцом – имеет огромное значение для настоящего, это дело

честь. Впоследствии, вернувшись на остров и женившись на сестре Друзиллы, Джон с сожалением воспринимает потраченные впустую два года в Лондоне. К этому моменту давнее прошлое приобретает для него более весомое значение, чем недавнее.

Остров Энделион обрисован Джонсом как особое место, отмеченное Богом.

«Drus. *The air is soft and pleasant, and moreover all who live here must needs be very good.* John. *Why?* Drus. *Because they have no means of falling into evil.*» [11, с. 16].

Утверждая, что на острове у людей просто нет шанса поддасться искушениям, стать порочными, Джонс противопоставляет это место жизни в Лондоне. Неслучайно в заключительном акте пьесы на острове происходит примирение между Гайзбери и отцом Друзиллы, здесь же герцог обретает смысл своей жизни, тревоги покидают его. Последние слова в пьесе воплощают идею драматурга о потерянном и обретённом рае: «Syb. *So He bringeth them to their desired heaven.* Guise. *And me – to my desired heaven*» [11, с. 117].

Заключительная сцена происходит на том же месте, что и первая. Кольцевая композиция даёт автору возможность реализовать идею возврата к прошлому как идеальному состоянию. Герои пьесы не статичны. Они проходят через определённые испытания, в результате которых меняются. Автор ставит персонажей в одинаковые условия в начале и в финале пьесы с целью показать произошедшие в них душевные изменения.

Подведём итоги. Приём ретроспекции реализуется в пьесах Г.А. Джонса на всех уровнях произведения. На уровне изобразительно-выразительных средств это чаще всего достигается с помощью противопоставления прошлого и настоящего времён глаголов, а также использования лексики, относящейся к теме прошлого. Наиболее очевидно ретроспекция проявляется на уровне композиции. Нередко это связано с темой «женщина с прошлым», как в пьесах «Защита миссис Дейн»,

«Оправдание Джулии», «Святые и грешники», в которых настоящая и будущая жизнь героинь зависит от того, может ли общество принять их прошлое. В первых двух пьесах композиция построена на выяснении подробностей прошлого героинь, от этого зависит их дальнейшая судьба. На уровне конфликта ретроспекция в пьесах Джонса чаще всего связана с религиозной тематикой, мотивами греха и раскаяния. Мироззрение главного героя, нередко священника (Майкл в «Майкл и его падший ангел», Джейкоб Флетчер в «Святых и грешниках», Дэвид Айвз в «Танцовщице») вступает в противоречие с событиями в его жизни, собственными поступками либо жизнью его детей. Это неизбежно приводит к внутреннему конфликту, так и не разрешенному в развязке. На внешнем, событийном уровне это противостояние сторон может быть разрешено в драме Джонса только в пользу старшего поколения (приверженцев более консервативных взглядов), либо более авторитетных лиц. На уровне героя ретроспекция проявляется в сожалениях о невозвратном прошлом, попытках вернуть утраченное. Это может быть желание героя вернуться к первоначальному безгрешному образу жизни, чистоте, или слишком запоздалое понимание упущенного шанса в жизни.

Таким образом, используя ретроспекцию как основу для построения пьес, Г. А. Джонс, наряду с Б. Шоу, внёс значительный вклад не только в развитие жанра «новая драма» в Великобритании, но и в формирование английской национальной модели ретроспекции. М.Г. Меркулова отмечает, что английская «новая драма», так же, как и древнегреческая трагедия, основывалась не на событиях, а на оценке жизни. Интеллектуальный элемент имел для английских авторов большее значение, чем этический: важнее было, как персонаж думает о собственной жизни, чем то, как он реагирует, действует в различных жизненных обстоятельствах. По мысли исследователя, Б. Шоу предоставляет героям своих пьес возможность объективной оценки обстоятельств и практических действий для их изменения, в чём и состоит новаторство его подхода. [55,с.96]. В качестве

традиционной модели ретроспекции, берущей истоки в древнегреческой трагедии, М.Г. Меркулова видит «шекспировскую модель», а как её продолжение – «ибсеновскую». Таким моделям противопоставлена новаторская - «шовианская».

В содержательном аспекте драматургия Г.А. Джонса ближе к «ибсеновской» модели ретроспекции, выделенной М.Г. Меркуловой. Герои его пьес так и не достигают того уровня внутренней свободы, при котором их мировоззрение соотносится с реальными действиями в жизни. Они лишь приходят к осознанию своего выбора, к пониманию двойственности существовавших в викторианском обществе стандартов, но нередко под силой внешних обстоятельств не могут кардинально изменить жизнь. На наш взгляд, рефлексия героев неизменно присутствует в произведениях Г.А. Джонса. Наблюдается несколько вариантов развязки в его пьесах. Первый вариант – герой осознаёт ложность своих убеждений, фальшь в поведении, неудовлетворённость жизнью, но не в силах что-либо изменить. На первый взгляд регресс в развитии характеров (их подчинение системе условностей) относит пьесы автора на целый шаг назад. При более подробном анализе возникает мысль, что комедийные пьесы («Лжецы», «Защита миссис Дейн») содержат мотив трагичности в повседневности, далеко не присущий мелодрамам начала XIX века. Также и в пьесах «Святые и грешники», «Майкл и его падший ангел» внутренняя борьба героев важнее внешних действий. Трагический финал пьес должен послужить толчком к дальнейшему развитию идей в драме, к осмыслению зрителями (читателями) своей жизни.

Второй вариант развязки – обретение героем свободы, внутреннего покоя не только с помощью рефлексии о прошлом, через страдания, но и конкретные действия. В пьесе «Танцовщица» герцог Гайзбери своим трудом на благо других людей и отречением от роскоши и богатства заслуживает прощение. Умиротворение в душе героя наступает вместе с чувством выполненного долга. В другой пьесе – «Джуда» - главный герой также

отрекается от материальных ценностей, преподнесённых ему в дар. Он считает нужным разделить участь своей возлюбленной и вместе с ней пройти путь раскаяния и очищения как наказание за обман окружающих. Это приносит ему успокоение и уверенность в своей правоте. Г.А. Джонс ставит на первое место религиозные убеждения и позволяет «освободиться» от груза прошлого тем персонажам, которые следуют христианским заповедям.

Третий вариант развязки в пьесах с ретроспективной композицией можно проследить в «Оправдании Джулии» и «Долли старается исправиться». В них социальный порядок устраивает персонажей, настолько привыкших к нему, что для них уже невозможно существование вне этой системы. По этой причине можно говорить только о внешнем конфликте, который успешно разрешён в пользу главных героев. Им удаётся подстроиться под ожидания общества. У Джулии и Долли не возникает мыслей о собственном лицемерии, двойных стандартах, необходимости искупить прошлую вину.

Рассмотренные три варианта развязки пьес Г.А. Джонса в той или иной степени являются результатом ретроспективной композиции. Именно первый из них наиболее приближен к «ибсеновской» модели ретроспекции, другие два – авторское воплощение идей о переосмыслении прошлого.

ВЫВОДЫ ПО 2 ГЛАВЕ

Драма Генри Артура Джонса стоит у истоков формирования жанра «новая драма» в Англии, поскольку имеет ряд особенностей, отличающих её от традиционной мелодрамы начала и середины XIX века. Эти особенности включают в себя современную тематику произведений и некоторые сюжетно-композиционные характеристики. Г.А. Джонс во многом определил пути дальнейшего развития английской драмы в переломный период рубежа XIX – XX веков, поскольку сочетал мастерство композиции, построения диалога, разработанные его предшественниками (А.У. Пинеро, Т.У. Робертсон) с новаторскими приёмами и злободневными, порой провокационными темами.

Содержание его пьес отличается большим тематическим разнообразием, расширявшимся параллельно с развитием английской «новой драмы». Социальная направленность пьес обуславливала их актуальность при жизни автора, а некоторые тематические аспекты характерны и для современного общества, что объясняет неугасающий интерес к пьесам Джонса в театральном мире. Например, постановка пьесы «Мэри заходит первая» (“Mary Goes First” 1913) в Ричмонде в 2008 году получила отклик критиков благодаря актуальности темы в современной политике (достижение почестей и наград с помощью подкупа)[102], [117]. В пятнадцати проанализированных пьесах, относящихся к четырём периодам литературного творчества автора, можно выделить четыре основные тематические группы, внутри которых пересекаются различные мотивы. Эволюция данных тем происходила последовательно.

Мы выделили основные этапы в творчестве Г.А. Джонса: 1) 1878-1889 гг., 2) 1890-1899 гг., 3) 1900-1910 гг., 4) 1911-1930 гг. Для первого периода характерна приверженность мелодраматической традиции. Наиболее продуктивными были второй и третий периоды, когда Джонс обрёл наибольшую популярность у зрителя и создал пьесы, наиболее значимые в

плане развития идей. Последний период его творчества отличался спадом активности драматурга в театральной жизни Лондона, повторением тем.

Перечислим и охарактеризуем основные темы в драме Г.А. Джонса.

1) Положение женщины в обществе

Идеи Джонса относительно женского вопроса прошли эволюцию с течением времени, отразив взгляды на женскую эмансипацию под влиянием формировавшегося на тот момент в Англии движения суфражисток. Отношение Джонса к женским персонажам прошло путь от традиционной трактовки (женщина как хранительница домашнего очага) до открытого выражения бунта и вовлечённости героинь в социальную и политическую жизнь общества.

2) Обличение общественных недостатков

Социальная критика занимает ведущее положение среди других тем в пьесах Джонса. Описаны средний и высший классы общества, их схожие системы ценностей: ключевая роль общественного мнения, «респектабельность», возникающие в связи с этим двойные стандарты. Созданы как типичные, так и индивидуальные образы представителей разных социальных классов.

3) Религиозная проблематика

Тема греха и раскаяния послужила основой для целого ряда пьес, а образ священника – один из самых распространённых и неоднозначных, в особенности в пьесах, затрагивающих жизнь среднего класса. Чаще всего драматург выступает в роли морализатора, утверждает первостепенное значение нравственных ценностей и морального долга. Немаловажную роль играют дискуссии о соотношении религиозного учения и повседневной жизни.

4) Тема материальных ценностей

Драматург утверждает наибольшую значимость материальных ценностей для английского общества в целом, независимо от гендерной и социальной принадлежности. Звучат идеи о состоятельности личности, зависящей от

финансового благополучия. Человек, умеющий заработать и приумножить капитал, обладает высоким авторитетом по сравнению с другими.

5) Тема воспитания

Г.А. Джонс утверждает систему воспитания в поздневикторианском обществе, основанную на уважении старших, подчинении их авторитету в первую очередь формально, что приводит к лицемерию. Автор делает различие между воспитанием мальчиков и девочек.

б) Тема соотношения искусства и жизни

Драматург выражает мысли о том, что искусство возвышает человека над обыденностью, но оно недоступно пониманию обывателей по этой причине. Звучат мысли о различии действительности и созданном художником мире.

Говоря о композиционных особенностях драматургии Г.А. Джонса, необходимо отметить использование приёма ретроспекции на различных драматических уровнях: композиции, конфликта, героя, изобразительно-выразительных средств. Этот приём был новаторским в конце XIX века, был воспринят английскими драматургами у норвежца Генрика Ибсена. Осмысление героями своего прошлого и принятие его (либо непринятие) лежит в основе «ибсеновской» ретроспективной модели (термин М.Г. Меркуловой), которой во многом следовал Г.А. Джонс. Прошлое играет определяющую роль в судьбе героев пьес.

Новаторский для конца XIX века приём дискуссии лежит в основе развития действия и предвещает разрешение конфликта в пьесах. Дискуссия позволяет понять существовавшие противоречия в восприятии викторианской морали на рубеже веков. С одной стороны, Джонс утверждает моральный и поведенческий кодекс викторианской Англии как ведущий на рубеже XIX –XX вв., во многом определяющий разрешение конфликтов. С другой стороны, становится всё более ощутимой разница между внешними поступками героев и их убеждениями, стремлением обрести внутреннюю свободу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании проанализирована система драматических произведений Генри Артура Джонса с точки зрения его вклада в формирование жанра «новая драма» в Англии в конце XIX – начале XX века. В первой главе исследования изучены и систематизированы существующие труды отечественных и зарубежных учёных, затрагивающие вопросы модификации жанра драмы в европейской литературе, а также творчество отдельных драматургов (преимущественно английских: Б. Шоу, О. Уайльд, Дж. Голсуорси, А.У. Пинеро, Дж. Мейсфилд), оказавших определённое влияние на развитие драмы на рубеже эпох.

Новая драма как театральное течение проявилось в изменениях репертуара театров, открытии новых театров как в столицах, так и в провинциальных городах, что способствовало популяризации этого вида искусства, а также знакомству различных социальных групп с ведущими драматургами и знаковыми произведениями литературы. В Англии шёл активный рост театрального движения (Королевский театр “Court Theatre”, Савой “Savoy”, Независимый театр “The Independent Theatre Society”, Провинциальные театры Ливерпуля, Манчестера, Бирмингема “The Provincial Repertory Movement”), появились предпосылки создания английского национального театра. Что касается содержания произведений, актуальности и новизны проблематики, интеллектуальной насыщенности пьес, то в этом смысле молодые авторы (например, Дж. Голсуорси, Дж. Мейсфилд, С. Хэнкин, Х. Гренвилл-Баркер, Г.А. Джонс, А.У. Пинеро, О. Уайльд) сталкивались с определёнными проблемами: строгой цензурой, финансовыми трудностями постановок, системой распределения ролей, рассчитанной на одного-двух ведущих актёров. В этом плане Г.А. Джонс внёс большой вклад в популяризацию идеи театра как медиума социальных преобразований, выражения новых интеллектуальных идей, а не только способа времяпровождения. Ему удалось это сделать как с помощью литературного творчества, так и публичных лекций, которые он давал на протяжении своей

жизни в Англии и Америке. Стоит отметить, что возможность напечатать произведения Джонса (его постоянные издатели – Сэмьюэл Френч и компания Макмиллан) дала вторую жизнь драматическим формам, ранее воспринимавшимся только в качестве сценариев для спектаклей. Именно благодаря тому факту, что его пьесы были напечатаны через некоторое время после постановок, критики (например, Бернард Шоу, а также Дж. Найт, написавший предисловия к нескольким пьесам Джонса) смогли оценить художественную значимость драматургии Г.А. Джонса.

Говоря о жанровом разнообразии рубежа XIX – XX веков, многие исследователи (А.Г. Образцова, В.Г. Бабенко, О.В. Ковалёва, И.Ф. Тайц, А.И. Тетельман, А.Н. Трутнева) акцентируют внимание на взаимопроникновении трагического и комического, актуализации подтекста и символов, усилении психологизма в создании характеров, а также новой проблематике драмы. Представляется сложным выделить чёткие жанровые границы пьес рассматриваемого периода в европейской, а в особенности, английской драме. В связи с этим идёт речь о появлении субжанра «новая драма». В первой главе настоящей диссертации приведены основные классификации этапов развития «новой драмы», а также выделены её типичные черты. К ним относятся: социально-психологическая проблематика, переход конфликта от внешнего к внутреннему, насыщенность символами, полемичность затронутых тем, проявляющаяся в дискуссии как основе построения диалога и развития действия, новаторские композиционные приёмы, например, ретроспекция и открытый финал, другими словами, нарушение хронологии и последовательности действия. Определив ключевые характеристики «новой драмы» в первой главе, во второй главе исследования мы проанализировали 15 пьес Генри Артура Джонса в данном литературно-историческом контексте, последовательно решив основные задачи диссертации.

Тематическое разнообразие пьес Джонса охватывает следующие вопросы: положение женщины в обществе, религия и мораль, общественные нормы поведения и их недостатки, место искусства в жизни, значение

материальных ценностей, воспитание детей в традициях викторианства. Основное внимание автора уделено высшему и среднему классам, что позволяет получить достоверное представление о ценностях и нравах поздневикторианского общества в Англии. Как отмечают зарубежные историки театра и литературные критики (М. Нортенд, Л. Фелпс, А.У. Гуденаф), основная заслуга Джонса состоит в создании ряда образов типичных мещан. Немаловажную роль при этом сыграла биография Джонса – возможность тесного общения с людьми разных социальных групп. Драматург обличает такие социальные недостатки, как лицемерие, зависимость от общественного мнения, внешняя «респектабельность», ограниченность мыслей и подверженность условностям. Описывая высшее лондонское общество в своих комедиях, Джонс подчёркнуто осуждает его тщеславие, бездуховность и вседозволенность. Помимо типичных образов, соотносящих творчество драматурга с традициями реализма (например, обыватели в пьесах «Триумф филистеров», «Святые и грешники», «Уловки Джейн»), встречаются сугубо индивидуальные персонажи (М. Фивершем в «Майкл и его падший ангел», В. Феллоуз в «Триумф филистеров», В. Гайзбери в «Танцовщице», Д. Рэммон в «Притворщиках»). Именно на примере этих образов происходит столкновение внутреннего конфликта героя с ожиданиями общества, зачастую неразрешённое в пьесе. Иными словами, Джонс отображает давление устоявшейся социальной системы («респектабельность», внешняя показная добропорядочность, следование традициям, этикету) над формирующимся новым сознанием героя. Это зачастую приводит к лицемерию и прекращению динамики развития характеров, возвращению к первоначальному стереотипному мышлению.

Интересно отношение драматурга к вопросу материальных ценностей. С одной стороны, автор осуждает меркантильность интересов многих героев, их попытки заработать бесчестным путём, или же откуп от своих недостатков материальными вещами. С другой стороны, автор утверждает финансовую стабильность как одну из основных ценностей английского

общества. Для него положительными чертами английского национального характера являются практичность, находчивость, трудолюбие и бережливость. Именно такие качества, по его мнению, позволяют избежать конфликтных, спорных ситуаций, дают уверенность в завтрашнем дне. Даже рассуждая о морально-этических вопросах, помещая в центр произведения согрешивших или запутавшихся в своих убеждениях героев (Сьюзен в «Деле бунтарки Сьюзен», Фелиция в «Защите миссис Дейн», Джулия в «Оправдании Джулии», М. Фивершем в «Майкле и его падшем ангеле», В. Гайзбери и Друзилла в «Танцовщице», Флетчер в «Святых и грешниках»), Джонс придаёт значение их материальной обеспеченности. Наличие средств к существованию позволяет некоторым героям избежать печального исхода ввиду конфликта с обществом.

Ключевое значение в творчестве Г.А. Джонса занимает религиозная проблематика, что связано с его строгим пуританским воспитанием. Тема греха и раскаяния звучит во многих пьесах («Святые и грешники» 1884, «Танцовщица» 1891, «Майкл и его падший ангел» 1896, «Защита миссис Дейн» 1900, «Оправдание Джулии» 1903, «Долли старается исправиться» 1908), а образ священника встречается достаточно часто и далеко не всегда однозначен. На начальном этапе своего творчества автор подчёркивает авторитет священника, особенно в среднем классе, как духовного наставника. Дж. Флетчер в «Святых и грешниках», Д. Левелин в «Джуде» - это идеальные образы, обладающие только положительными чертами. Дэвид Айвз в «Танцовщице», хотя и позиционирует себя как истинного пуританина, оказывается неспособным к прощению. Майкл Фивершем – один из наиболее противоречивых персонажей, а Пилчер в «Долли старается исправиться» скорее напоминает умелого дельца, чем духовного человека.

Неоднократно драматург выражает идеи о превосходстве религиозных догм над человеческими слабостями. На более поздних этапах литературной карьеры Г.А. Джонс с большей лояльностью относится к недостаткам героев, оставляет надежду на их счастливое будущее, несмотря на греховность

человеческой природы. Необходимо заметить, что возникновение внутреннего конфликта героя в пьесах Джонса связано с пониманием греховной природы человека автором. Понятие «хорошего поведения» было двусмысленным в викторианской Англии. С одной стороны, оно обозначало соблюдение социальных норм, что приравнивалось к добродетели. Такая интерпретация противоречила религиозному понятию о милосердии, благородстве поступков, никак не связанных с принятыми в обществе нормами поведения. [128, с. 137] Осознание героями этой двусмысленности, а также своих истинных душевных побуждений могло приводить к кризису личности. В отличие от произведений Бернарда Шоу, пьесы Г.А. Джонса далеко не всегда заканчиваются освобождением героя от ложных убеждений, свободой мысли.

Рассматривая тему положения женщины в обществе, Г.А. Джонс отразил современные ему идеи о женском равноправии через центральные образы в комедиях, описывающих жизнь и нравы высшего класса («Дело бунтарки Сьюзен» 1894, «Лжецы» 1897, «Уловки Джейн» 1898, «Защита миссис Дейн» 1900, «Оправдание Джулии» 1903, «Мэри заходит первая» 1913). Это позволяет вновь утверждать первостепенное значение материальных ценностей в викторианском обществе, показанное драматургом через призму женской судьбы в драматических произведениях. Именно финансово обеспеченные героини имеют возможность вначале выражать бунтарские мысли о двойных стандартах в семейной жизни, а затем отстаивать свои права конкретными действиями. Свободный образ жизни, в том числе отсутствие ограничений в личной жизни, доступны лишь тем героиням, которые не зависят ни от кого в материальном плане.

Приём ретроспекции реализован Г.А. Джонсом на различных драматических уровнях. На сюжетно-композиционном уровне ретроспекция проявляется как завязка, как, например, в пьесах «Защита миссис Дейн» и «Оправдание Джулии», где сюжет построен на расследовании и переоценке историй прошлого двух героинь. В пьесах такая композиция связана с

темой «женщина с прошлым», ведь именно на переосмыслении личного опыта Джулии Рен и миссис Дейн основан конфликт. В некоторых пьесах использована зеркальная ретроспекция («Долли старается исправиться» 1908, «Танцовщица» 1891) с целью проследить внутреннее развитие персонажей. «Ретроспекция в ретроспекции» может проявляться на уровне героя, когда пересекаются его недавнее, давнее и стародавнее прошлое, воспоминания и прежние убеждения вступают в противоречие с новым жизненным опытом (М. Фивершем в «Майкле и его падшем ангеле», Флетчер в «Святых и грешниках»). Изобразительно-выразительные средства, раскрывающие идеи о прошлом, включают в себя лексические и синтаксические повторы, глаголы в прошедшем времени, контрастирующие со временем настоящим. Являясь одной из характерных особенностей «новой драмы», приём ретроспекции восходит корнями к древнегреческой трагедии, а в конце XIX века был активно введён в драматургию благодаря творчеству Генрика Ибсена и Бернарда Шоу.

Дискуссионность пьес Джонса позволяет глубже понять противоречивость идей драматурга о викторианской морали. Тематика дискуссий охватывает: устройство английского общества, нормы поведения в нём в конце XIX века и обличение недостатков такой системы; положение женщины в обществе, институт брака; нравственные вопросы о грехе и раскаянии, месте религии в жизни людей; соотношении разума, воли и чувственной природы в человеке; цели искусства; материальные ценности и зависимость личности от них; воспитание младшего поколения. Элементы дискуссии использованы Джонсом в завязке и развязке пьес, что позволяет выделить новаторский приём *обрамляющей сюжета дискуссии*. Участники дискуссий обладают как индивидуальными чертами, так и олицетворяют собой образ мыслей определённого класса (среднего или высшего), профессии (священник, учёный, военный, мелкий торговец, предприниматель, судья, политик). Разрешение конфликта посредством дискуссии чаще всего происходит в пользу не определённой социальной

группы или профессии, а в соответствии с принятыми условностями поведения.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что драматургия Г.А. Джонса стоит у истоков формирования жанра «новая драма». Отойдя от условностей мелодраматической школы, Джонс наполнил свои пьесы новым, актуальным и проблемным содержанием, использовал элементы инновационных композиционных приёмов для передачи своих идей. Новаторство драматурга проявилось в том, что использованные им композиционные приёмы и драматические формы отразили идеи о необходимости социальных изменений, закоснелости и консервативности установок викторианского общества, которые на рубеже веков препятствовали прогрессивному развитию общества. Джонс показывает, что как определённая модель поведения в обществе становится слишком «тесной» для свободной личности, так и устаревшие драматические формы (здесь имеется в виду доминировавший в начале XIX века на английской сцене жанр мелодрамы) больше не могут всецело удовлетворять интеллектуальным потребностям образованного и социально активного зрителя.

В перспективе возможно дальнейшее исследование в данном русле произведений современников Г.А. Джонса, а также сопоставление драматических находок рубежа XIX – XX веков с современными литературными течениями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. *Henderson A.* Henry Arthur Jones, Dramatist: Self-Revealed [Electronic resource]/ A. Henderson// VQR: a National Journal of Literature and Discussion. – 1925. – Vol. 1. – No. 3. – URL: <https://www.vqronline.org/essay/henry-arthur-jones-dramatist-self-revealed>, свободный (access date 25.02.2018).
2. *Herman H., Jones H.A.* The Silver King. A drama in Five Acts [Text]/ Henry Arthur Jones, Henry Herman. – New York, London: Samuel French, 1907. – 169 p.
3. *Jones H.A.* Dolly Reforming Herself. A comedy in four acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – New York, London: Samuel French, 1910. – 121 pp.
4. *Jones H.A.* Judah. An Original Play in Three Acts [Text]/ H.A. Jones. – New York, London: Macmillan and Co., 1894. – 104 p.
5. *Jones H.A.* Mary Goes First. A Comedy in Three Acts and an Epilogue [Text]/ H.A. Jones. – Garden City, New York: Doubleday&Co., 1914. – 162 p.
6. *Jones H.A.* Michael and His Lost Angel: a Play in Five Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – London: Macmillan and Co., 1920. – 107 p.
7. *Jones H.A.* Mrs. Dane's Defence. A Play in Four Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – Third edition. – New York, London: Samuel French, 1905. – 127 p.
8. *Jones H.A.* Saints and Sinners: a New and Original Drama of Modern English Middle-Class Life in Five Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – London, New York: Macmillan and Co, 1891. – 142 p.
9. *Jones H.A.* The Case of Rebellious Susan. A Comedy in Three Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – London, New York: Macmillan and Co., 1897. – 118 p.
10. *Jones H.A.* The Crusaders. An original Comedy of Modern London Life [Text]/ H.A. Jones. – New York, London: The Macmillan Company, 1905. – 115 p.

11. *Jones H.A.* The Dancing Girl [Text]/ H.A. Jones. – New York, London: Samuel French, 1907. – 119 p.
12. *Jones H.A.* The Foundations of a National Drama: a Collection of Lectures, Essays And Speeches, Delivered In the Years 1896-1912 [Text]/ H.A. Jones. – New York: Doran, 1913. – 358 p.
13. *Jones H.A.* The Hypocrites. A Play in Four Acts [Text]/ H.A. Jones. – London: The Chiswick Press, 1906. – 96 p.
14. *Jones H.A.* The Lackney's Carnival. A Comedy in Four Acts [Text]/ H.A. Jones. – London: The Chiswick Press, 1900. – 105 p.
15. *Jones H.A.* The Liars. An Original Comedy in Four Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – New York: Samuel French, 1909. – 153 p.
16. *Jones H.A.* The Lie. A Play in Four Acts [Text]/ H.A. Jones. – New York: George H. Doran Company, 1915. – 110 p.
17. *Jones H.A.* The Manoeuvres of Jane. An Original Comedy in Four Acts [Text]/ H.A. Jones. – New York, London: Samuel French, 1905. – 124 p.
18. *Jones H.A.* The Masqueraders. A Play in Four Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – London: Macmillan and Co., 1899. – 113 p.
19. *Jones H.A.* The Middleman. A Play in Four Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – New York, London: Samuel French, 1907. – 122 p.
20. *Jones H.A.* The Physician. An Original Play in Four Acts [Text]/ H.A. Jones. – New York, London: Samuel French, 1899. – 105 p.
21. *Jones H.A.* The Rogue's Comedy. A Play in Three Acts [Text]/ H.A. Jones. – London: Macmillan and Co., 1898. – 118 p.
22. *Jones H.A.* The Triumph of the Philistines. A Comedy in Three Acts [Text]/ Henry Arthur Jones. – New York: Macmillan company, 1899. – 110 p.
23. *Jones H.A.* Whitewashing Julia. An Original Comedy in Three Acts and an Epilogue [Text]/ H.A. Jones. – New York: The Macmillan Company, 1905. – 136 p.

Словари и справочные издания

24. Белокурова С.П.
Словарь литературоведческих терминов [Текст]/ С.П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2006. – 314 с.
25. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
26. *Литературный энциклопедический словарь* [Текст]/ Подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - Москва: Сов. энцикл., 1987. – 750 с.
27. *Литературная энциклопедия: В 11 т. 1929-1939* [Электронный ресурс]/ URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения 5.04.19)
28. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* [Текст]/ Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
29. *Пави П.* Словарь театра: пер. с франц. [Текст]/ П. Пави; под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
30. *Толковый словарь современного русского языка* [Электронный ресурс]/Д.Н. Ушаков. – URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (дата обращения 4.05.19)
31. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 364 с.
32. *Философский словарь* [Электронный ресурс]/ А. Конт-Спонвиль. – URL: https://philosophy_sponville.academic.ru/ (дата обращения 4.05.19)
33. *Cambridge Dictionary* [Electronic Resource]. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru>, свободный, (access date 20.02.19)
34. *Longman Dictionary of English Language and Culture* [Text]. – 3d ed. – Harlow: Longman/Pearson Education, 2005. – 1620 p.
35. *Oxford Reference* [Electronic Resource]. – URL: <http://www.oxfordreference.com>, свободный, (access date 23.11.18)
36. *Wearing J.P.* The London Stage, 1890-1899: a Calendar of Productions, Performers, and Personnel [Text]/ J.P. Wearing. – 2nd ed. – Lanham, (MD): Rowman&Littlefield, 2014. – XX, 609 p.

37. *Wearing J.P.* The London Stage, 1900-1909: a Calendar of Plays a. Players [Text]/ J.P. Wearing. – Metuchen (N. J.); London: Scarecrow, 1981. – Vol. 1: 1900-1907. – XVI, 623 p.
38. *Wearing J.P.* The London Stage, 1900-1909: a Calendar of Plays a. Players [Text]/ J.P. Wearing. – Metuchen (N. J.); London: Scarecrow, 1981. – Vol. 2: 1908-1909. – P. 625–1186.
39. *Wearing J.P.* The London Stage, 1910-1919. A Calendar of Productions, Performers, and Personnel [Text]/ J.P. Wearing. – 2nd ed. – Lanham, (MD): Rowman&Littlefield, 2014. – XXI, 775 p.

Научно-критическая литература

40. *Адмони В.Г.* Генрик Ибсен: Очерк творчества. [Электронный ресурс]/ В.Г. Адмони. – М.: Гослитиздат., 1956. –274 с.–URL: <http://www.norway-live.ru/library/genrih-ibsen-ocherk-tvorchestva12.html>, свободный (дата обращения: 10.02.19).
41. *Андреева С. А.* Функции паузы в поэтике английской «новой драмы» (Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. / С.А. Андреева. – Красноярск, 2005. – 182 с.
42. *Андроникашвили Т.К.* Уильям Арчер и борьба за новые формы социально-реалистической драмы в английской театральной критике на рубеже XIX- XX веков [Текст]: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01. / Т.К. Андроникашвили. – Москва, 1979. – 171 с.
43. *Аникст А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века [Текст]/ А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 505 с.
44. *Афанасьева О.В.* Образ грешного священника в романе Н. Готорна «Алая буква» [Текст]/ О.В. Афанасьева//В сборнике: Традиции и инновации в лингвистике и литературоведении. Межкафедральный сборник научных статей. Науч. ред. К.М. Баранова, О.Г. Чупрына. – Москва, 2018. – С. 12–24.

45. *Афанасьева О.В.* Эволюция образа грешного священника в новелле Н. Готорна «Чёрная вуаль священника» [Текст]/О.В.Афанасьева // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия 2: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2018. – №1(29). – С. 8–17.
46. *Бабенко В.Г.* Драматические жанры и их взаимодействие: Английская и ирландская драматургия [Текст]/ В.Г. Бабенко. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1988. – 152 с.
47. *Баранова К.М.* Ведущие лейтмотивы ранней американской словесности и их влияние на современную литературу // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – № 1 (7). – 2011. – С. 8 – 11.
48. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи [Текст]/ М.М. Бахтин/ сост. С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
49. *Вайнштейн О.Б.* Европейский дендизм XIX века: литературная традиция и поэтика поведения [Текст]: автореф. дис. ... д.филол. наук:10.01.03. / О.Б. Вайнштейн. – Москва, 2005. – 44 с.
50. *Васенева Н.В.* Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в. (на материале комедии «Пигмалион»)[Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Н.В. Васенева. – Омск, 2011. – 169 с.
51. *Васенева Н.В.* Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в. (на материале комедии «Пигмалион»)[Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01./ Н.В. Васенева. – Абакан, 2011. – 21 с.
52. *Власова Ю.Ю.* Пространственная организация в «новой драме» (на примере ранних русских переводов драмы Г. Гауптмана «Одинокие»)[Текст]/Власова Ю.Ю.// Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2010. – № 1(5): в 2-х ч. – Ч.1. – С. 74 –76.

53. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования [Текст]/ И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
54. *Гаспаров М.Л.* Сюжетосложение греческой трагедии [Текст]/ М.Л. Гаспаров// Новое в современной классической филологии. – М., 1979. – С. 126–166.
55. *Жирмунский В.М.* Из истории западноевропейских литератур: Избранные труды [Текст]/ В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 303 с.
56. *Зарубежная литература XX века* [Электронный ресурс]/ под редакцией Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1996. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/hh-vek-andreev/index.htm> (дата обращения 8.05.2019)
57. *Зингерман Б.И.* Очерки по истории драмы 20 века [Текст]/ Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
58. *Ковалева О.В.О.* Уайльд и стиль модерн [Текст]/ О.В. Ковалева. – Москва: УРСС, 2002. – 167 с.
59. *Колесова И.В.* Ремарка в английской драме «новой волны» как средство характеристики жизни героев [Текст]/ Колесова И.В.// Гуманитарные исследования. Астрах.гос.ун. – 2007. – №4. – С.32 – 37.
60. *Костелянец Б.О.* Действие и драма. Лекции по теории драмы [Текст]/ Б.О. Костелянец. – М.: Издательство "Совпадение", 2007. – 504 с.
61. *Меркулова М.Г.* Новая драма [Текст]/ Меркулова М.Г. // Новый филологический вестник. – № 2(17). – 2011. – С. 122 –126.
62. *Меркулова М.Г.* Ретроспекция в английской "новой драме" конца XIX - начала XX века: истоки и функционирование [Текст]: монография / М. Г. Меркулова. – Москва: Прометей, 2006. – 184 с.
63. *Меркулова М.Г.* Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование [Текст]: дис. ... д. филол. наук:10.01.08. / М.Г. Меркулова. – Москва, 2006. – 345 с.

64. Меркулова М.Г. Типология поздней драматургии Дж.Б. Шоу [Текст]: монография / М.Г. Меркулова. – М.: БИБЛИО-ГЛОБУС, 2018. – 118 с.
65. Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения [Текст]// материалы науч. конф. 8-10 ноября 2013 года; под ред. А.А. Юрьева. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. – 372 с.
66. Образцова А.Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда [Текст]/ А.Г. Образцова. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. – 356 с.
67. Образцова А.Г. Драматургический метод Бернарда Шоу [Текст]/ А.Г. Образцова/ Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М.: Наука, 1965. – 315 с.
68. Обруч О.Е. Функции ретроспекции при создании образа Дика Дайвера в романе Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна»[Текст]/ О.Е. Обруч// Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – № 3–7. – Москва, 2016. – С.57–59.
69. Овчинников А.Г. Конфликт и характерология в пьесах А. Стриндберга и А.Чехова [Текст]/ А.Г. Овчинников // Филологический класс, № 1(35). – Екатеринбург, 2014. – С. 111–115.
70. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме (А. Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03./ Т.А. Онегина. – Казань, 2013. – 187 с.
71. Прокофьева О.С. Художественное время в пьесах Томаса Стернза Элиота[Текст]/ О.С. Прокофьева// Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 6 (48), часть 1. – Тамбов: Грамота, 2015. – С. 126–129.
72. Прудюс И.Г. Приём ретроспекции в драматургии Жана Ануя (на примере пьесы «Жаворонок»)[Текст]/Прудюс И.Г.// Наука и бизнес: пути развития. Раздел: Филология. – № 6(12), 2012. – С. 49–51.

73. *Прудюс И.Г.* Приём ретроспекции при создании образа автора в пьесе Жана Ануя «Подвал»[Текст]/ И.Г. Прудюс// Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева: Филология. – № 3. – Красноярск, 2012. – С. 265–268.
74. *Седова Е.С.* Проблема типологии драматургии С. Моэма и Б. Шоу [Текст]/ Е.С. Седова// Мировая литература в контексте культуры. – 2011. – № 6. – С. 97 – 103.
75. *Склизкова А.П.* Комедийные принципы XIX века и трансформация их в новой драме Г. Гауптмана «Бобровая шуба» [Текст]/ А.П.Склизкова// Вестник КГУ им. Некрасова. – № 3. – 2011. – С. 199–203.
76. *Смирнова Н.А.* Социально-психологическая драма Хенрика Ибсена и английская драматургия рубежа XIX –XX веков (Комедиография Оскара Уайльда и драматургия Джона Голсуорси)[Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05/ Н.А. Смирнова. – Л., 1990. – 195 с.
77. *Сокур Г.А.* Драматургия Джона Голсуорси (к проблеме европейской драматургической традиции) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05/ Г.А. Сокур. – Л., 1977. – 212 с.
78. *Сомова Е.В.* «Маска»: её разновидности и приёмы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05/ Е.В. Сомова. – Нижний Новгород, 1998. – 18 с.
79. *Соснин А.В.* Театральная жизнь в Лондоне во времена Оскара Уайльда [Текст]/ А.В.Соснин // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – № 2 (24). – С. 303–309.
80. *Страшкова О.К.* Тени прошлого как сюжетобразующий фактор «новой драмы» конца XIX - начала XX века [Текст]/ О.К. Страшкова// The way of Science. –№ 6. – Волгоград, 2014. – С. 76–80.
81. *Тайц И.Ф.* Некоторые особенности драматургического метода О. Уайльда [Текст]: дис. ... канд. филол. наук:10.00.00/ И.Ф.Тайц. – Свердловск, 1970. – 293 с.

82. *Тетельман А.И.* Взаимодействие жанров в творчестве О. Уайльда [Текст]: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.03./ А.И. Тетельман. – Казань, 2007. – 19 с.
83. *Томахина А.Е.* Артур Уинг Пинеро и Генри Артур Джонс (к вопросу о возрождении английской драмы на рубеже XIX –XX вв.) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук:10.00.00/ А.Е. Томахина. – Москва, 1973. – 222 с.
84. *Трутнева А.Н.* «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX – начала XX века (проблема жанра) [Текст]: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.03/ А.Н. Трутнева.– Нижний Новгород, 2015. – 25 с.
85. *Тюпа В.И.* Драма как тип высказывания [Текст]/Тюпа В.И.// Новый филологический вестник. – №3 (14). – 2010. – С. 7–16.
86. *Тютелова Л.Г.* Герой «новой драмы» как «Герой времени»[Текст]/ Тютелова Л.Г.// Вестник СамГУ. – 2011. – №85. – С.218–223.
87. *Филиппова М.В.* Роль авторского ракурса в построении драматургического текста: на материале пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион» [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04/ М.В. Филиппова. – Москва, 2007. – 24 с.
88. *Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в английской литературе второй половины XX века [Текст]: автореф. дис. ... д. филол. наук: 10.01.03/ Л.Ф. Хабибуллина. – Самара, 2010. – 39 с.
89. *Хабибуллина Л.Ф.* Женский национальный тип в английской литературе XIX века [Текст]/ Хабибуллина Л.Ф.// Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2009. - № 11. – С. 292 – 299.
90. *Хабибуллина Л.Ф., Бережная М.А.* Тема английского образования в английской и русской литературе [Текст]/ Хабибуллина Л.Ф., Бережная М.А.// Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2007. № 4(11). – С. 10 -13.

91. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование [Текст]/ В.Е. Хализев. – М.: Изд-во Московского университета, 1986. – 261 с.
92. *Хализев В.Е.* Драма как явление искусства [Текст]/ В.Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
93. *Храповицкая Г.Н.* Основные пути развития норвежской драмы второй половины XIX –начала XX веков: Ибсен, Бьернсон, Гамсун, Г. Хейберг [Текст]: дис. ... д. филол. наук:10.01.05/ Г.Н. Храповицкая. – М.,1979. – 698 с.
94. *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западноевропейская драма его времени [Текст]/ Т.К. Шах-Азизова/ АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М.: Наука, 1966. – 151 с.
95. *Широкова Л.М.* Традиция комедии идей в драматургии Тома Стоппарда (Философская комедия «Травести») [Текст]/ Л.М. Широкова//Филология: Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 1(2). – С. 315–319.
96. *Шишкова И.А.* Национальная ментальность в английской художественной литературе для подростков: Конец XIX – XX вв. [Текст]: автореф. дис. ... д. филол. наук: 10.01.03/ И.А. Шишкова. – Москва, 2003. – 50 с.
97. *Шишкова И.А.* Этикет викторианского мироустройства в произведениях Шарлотты Мэри Янг [Текст]/ И.А. Шишкова// Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – Т. 23. – № 3. – С. 103 -106.
98. *Ярхо В.Н.* Греческая и греко-римская комедия [Текст]/ В.Н. Ярхо. – Древнегреческая литература: Собрание трудов. (Серия «Античное наследие») – М., Лабиринт, 2002. – 256 с.
99. *Archer W.* The Old Drama and the New: an Essay in Re-valuation [Text]/ W. Archer. –Boston: Small, Maynard, 1923. – 396 p.

100. *Armstrong C.F.* Arthur Wing Pinero [Text]/ C.F. Armstrong// Shakespeare to Shaw: Studies in the Life's Work of Six Dramatists of the English Stage. – Mills &Broon, 1913. – P. 206.
101. *Arnold M.* Letters of Matthew Arnold 1848-1888 [Text]/ M. Arnold; comp. by G.W.E. Russell. –New York: Macmillan, 1895.– 467 p.
102. *Billington M.* Mary Goes First [Electronic resource]/ review by M. Billington// The Guardian, 08.01.2009. – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jan/08/review-mary-goes-first>, свободный, (access date 26.02.2019)
103. *Booth M.R.* English Melodrama [Text]/ M.R. Booth. – London: H. Jenkins, 1965. – 223 p.
104. *Bradford L.M.* Women in Reality: a Rhetorical Analysis of Three of Henrik Ibsen's Plays in Order to Determine the Most Prevalent Feminist Themes [Text]: diss. ...M.A./ L.M. Bradford. – Wichita State University, May 2007. – 424 p.
105. *Bristow J.* Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend [Text]/ Ed. by J. Bristow, L. Brake, O.S. Buckton. –Athens, Ohio: Ohio University Press, 2009. – 400 p.
106. *British Playwrights 1880-1956: a Research and Production Sourcebook* [Text]/ Ed. by W. W. Demastes, K. E. Kelly. – Westport Conn. And London: Greenwood Press, 1996. – 457 p.
107. *Burt P.* Granville Barker's Ensemble as a Model of Fabian Theatre [Text]/ P. Burt// New Theatre Quarterly. – Vol. 28, issue 4. – November 2012. – P. 307–324.
108. *Christian M.* Marriage and New Drama in Late-Victorian London [Text]: diss. ...D.Ph./ Mary Christian. – Indiana University, 2016. – 247 p.
109. *Christopher N.* Wilde's "Lady Windermere's Fan" and Shaw's "Mrs. Warren's Profession" [Text]/ N. Christopher// The Explicator: Arts&Humanities. – № 56 (3). – 1998. – P. 137–138.

110. *Cordell R.A.* Henry Arthur Jones and the Modern Drama [Text]/ R.A. Cordell. – Port Washington, New York: Kennikat Press, 1968. – 265 p.
111. *Coveney M.* Alan Howard Obituary [Electronic resource]/ Coveney Michael // The Guardian. – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/19/alan-howard>, свободный, (access date 22.09.2018)
112. *Dickinson T.H.* Henry Arthur Jones and the Dramatic Renaissance [Text]/ T.H. Dickinson//The North American Review. – Vol. 202, No 720. – November 1915. –P. 757–768.
113. *Domeraski R.* A World Divided: The Plays of Henry Arthur Jones [Text]: diss. ... D.Ph./ R. Domeraski. – City University of New York, Faculty of English, 1980. – 231 p.
114. *English Theatre in Transition, 1881-1914* [Text]/ J. Woodfield. – London: Croom Helm, 1984. – 213 p.
115. *Fan A.M.* In and out of Bounds: Marriage, Adultery and Women in the Plays of Henry Arthur Jones, Arthur Wing Pinero, Harley Granville-Barker, John Galsworthy and W. Somerset Maugham [Text]: diss. ... D.Ph./ A.M. Fan. – The University of Rochester, 1988. – 419 p.
116. *Farris E.C.* John Galsworthy and the Drama of Social Problems: diss. ... D.Ph./ E.C. Farris. – Columbia University, 1974. – 314 p.
117. *Fisher Ph.* Review: Mary Goes First. Henry Arthur Jones [Electronic resource]/ Philip Fisher// British Theater Guide. – Orange tree theatre, Richmond, 2008. – URL:<http://www.britishtheatreinfo.com/reviews/maryfirst-rev>, свободный (access date 10.03.2018)
118. *Gatrell S.* *Thomas Hardy: Selected Poems* by Walford Davies, *Thomas Hardy; Plays by Henry Arthur Jones* by Russell Jackson, Henry Arthur Jones [Text]/ S. Gatrell// The Review of English Studies. – Vol. 36. – No. 141, 1985. – P. 115–117.

119. *Goodenough A.W.* Henry Arthur Jones: a Study in Dramatic Compromise [Text]: diss. ...D.Ph./ A. W.Goodenough. – State University of Iowa, Iowa City, Iowa. – September, 1920. – 194 p.
120. *Guest K.* The Subject of Money: Late-Victorian Melodrama's Crisis of Masculinity [Text]/ K. Guest// *Victorian Studies*. – Vol. 49. – No 4. – 2007. – P. 635–657.
121. *Hofacker O.V.* The Influence of Ibsen on Henry Arthur Jones [Text]: diss. ... M.A./ O.V. Hofacker. – University of Illinois, 1920. – 100 p.
122. *Holder H.J.-M.* Imagining Realism: Strategies for Reform in the Late-Victorian and Edwardian Drama of the West End [Text]: diss. ...D. Ph./ H. J.-M. Holder. – University of Massachusetts, 1993. – 237 p.
123. *James A.* The Contemporary Theatre, 1926 [Text]/ A. James/ With an introd. by A. Bennett. – London: Chapman & Hall, 1927. – XX, 369 p.
124. *Johnston B.* Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy [Text]/ B. Johnston// *Comparative Drama: Arts&Humanities. Reviews*. – Spring 2007. – Issue 41 (1). – P. 107–111.
125. *Jones H.A.* Religion and the Stage [Text]/ H.A. Jones// *The Nineteenth Century*. –Vol.17. –London: Henry S. King & Co, 1885. –P. 154–170.
126. *Kaplan J.H.* *Modern British Drama 1890-1990* by Christopher Innes; *Arthur Wing Pinero and Henry Arthur Jones* by Penny Griffin [Text]/ J.H. Kaplan// *The Review of English Studies*. – Vol. 45, no. 180. – 1994. –P. 594–596.
127. *Leggatt A.* English Stage Comedy 1499-1990: The Persistence of a Genre [Text]/ A. Leggatt. – London and New York: Routledge, 2002. – 193 p.
128. *Literature and Religion in Mid-Victorian England. From Dickens to Eliot.* [Text]/ Carolyn W. de la L. Oulton. – New York : Palgrave Macmillan, 2003. – 232 p.

129. *Malmi C.L.* The Royal Court Theatre 1904-1907 [Text]: diss. ...Ph.D./ C.L. Malmi. – Northwestern University, 1974. – Evanston, Illinois, August 1974. – 322 p.
130. *Mary Goes First, Henry Arthur Jones's New Play* [Electronic resource]// The Guardian Archive, 19.09.1913. – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/sep/19/henry-arthur-jones-play-mary-goes-first-1913>, свободный (access date 26.02.2019)
131. *McDonald J.* The 'New Drama', 1900-1914: Harley Granville Barker, John Galsworthy, St John Hankin, John Masefield [Text]/ J. McDonald. – Basingstoke: Macmillan, 1986. – 203 p.
132. *McNaughton H.* The Second Mrs. Tanqueray: Overview [Electronic resource]/ H. McNaughton//Reference Guide to English Literature/ Ed. by D.L. Kirkpatrick. – 2nd ed. – Chicago: St. James Press, 1991. – URL: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1420006410&v=2.1&u=rslfl&it=r&p=GLS&sw=w&asid=1d25e9d07a7b28932aa43a0e13c54e70>, свободный (access date 25.11.2015)
133. *Meeuwis M.* Representative Government: The "Problem Play", Quotidian Culture, and the Making of Social Liberalism [Text]/M. Meeuwis //ELH. – Vol. 80, N.4. – 2013. – P.1093–1120.
134. *Nicoll A.* English Drama 1900-1930. The Beginnings of the Modern Theatre [Text]/A. Nicoll. – Cambridge: Cambridge University Press, 1973. – 1083 p.
135. *Nineteenth Century British Theatre* [Text]/ Ed. by K. Richards, P. Thomson. – London, New York: Routledge Library Editions: Victorian Theatre, 2015. – 208 p.
136. *Northend M.* Henry Arthur Jones and the Development of the Modern English Drama [Text]/ M.Northend// The Review of English Studies. – Vol. 18, No.72. –October 1942. – P.448 – 463.
137. *Phelps W.L.* Henry Arthur Jones[Text]/W.L. Phelps// The Yale University Library Gazette. – Vol. 4, No 2.–October, 1929. – P. 21–28.

138. *Phelps W.L.* The Present Condition and Tendencies of the Drama [Text]/W.L. Phelps// Yale Review. – Volume 99. – Issue 3 (2011). – P.1–16.
139. *Phillips W.H.* St. John Hankin and the Drama of the Stage Society and the Court Theatre [Text]: diss. ... D.Ph./ W.H. Phillips. – Indiana University, 1972. – 224 p.
140. *Plays by Henry Arthur Jones* [Text]/ Ed. by Russel Jackson. – Cambridge University Press: Cambridge, 1982. – 228 p.
141. *Rijnbout F.A.* The “New Woman” in Plays by Harley Granville Barker and His Contemporaries: diss. ... D.Ph./ F.A. Rijnbout. – New York University, 1997. – 313 p.
142. *Shaw B.* Our Theatres in the Nineties in Three Volumes [Text]/ B. Shaw. – London: Constable and co., 1948. – Vol.1. – 1948. – 287 p.
143. *Shaw B.* Our Theatres in the Nineties in Three Volumes [Text]/ B. Shaw. – London: Constable and co., 1948. – Vol.2. – 1948. – 291 p.
144. *Shaw B.* Our Theatres in the Nineties in Three Volumes [Text]/ B. Shaw. – London: Constable and co., 1948. – Vol.3. – 1948. – 419 p.
145. *Shaw G.B.* The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen [Text]/ George Bernard Shaw. – Brentano's, 1915. – 240 p.
146. *Shepherd-Barr K.E.* Theatre and Evolution from Ibsen to Beckett [Text]/K.E. Shepherd-Barr. – New York: Columbia University Press, 2015. – 397 p.
147. *Sniderman A.* The Modern Stage of Capitalism: The Drama of Markets and Money (1870-1930) [Text]: diss. ... Ph.D./ A. Sniderman.– Harvard University, 2015. – 279 p.
148. *Teichmann H.* Henry Arthur Jones’ Dramen [Text]: diss. ... D.Ph./ H. Teichmann. – Giessen, Meyer, 1913. – 66 c.
149. *The Cambridge Companion to Theatre History* [Text]/ Ed. by D. Wiles, C. Dymkowski. –Cambridge University press, 2013. – 318 p.
150. *The Oxford Illustrated History of Theatre* [Text]/ Ed. by R. Brown. – Oxford: Oxford University Press, 1995.– 582 p.

151. *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History* [Text]/ Ed. by T.C. Davis, P. Holland; [text by J. Davis, E. Allen, T. Postlewait]. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. – XIV, 271 p.
152. *Trewin J.C.* The Edwardian Theatre. Drama and Theatre Studies [Text]/ J.C. Trewin. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – 193 p.
153. *Wauchope G.A.* Henry Arthur Jones and the New Social Drama [Text]/G. A. Wauchope// The Sewanee Review. – Vol.29, No 2. –April 1921. – P.147–152.
154. *Wearing J.P.* Henry Arthur Jones: An Annotated Bibliography of Writings About Him [Text]/ J.P. Wearing// English Literature in Transition, 1880-1920. – Vol.22, № 3. – 1979. – P. 160–228.
155. *Wearing J.P.* The London West End Theatre in the 1890s [Text]/ J.P. Wearing// Educational Theatre Journal.–Vol. 29, No. 3.–October 1977. – P. 320–332.
156. *Williams S.* The Well-Made Play [Electronic resource]/ S. Williams// European Writers: The Romantic Century/ Ed. by G. Stade. – Vol.7. – New York: Charles Scribner's Sons, 1983. – P. 1909–1934. – URL <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX1386900170&v=2.1&u=rslfl&it=r&p=GLS&sw=w&asid=ef64f365a907b14d88d1cfb7aa0c24c7>, свободный (access date 25.11.2015).
157. *Wise I.* A Shaw Favourite for a Witty One-Liner [Text]/I. Wise// Times Higher Education Supplement. –Issue 1751. – July, 2006. – P. 14.
158. *Wozniak H.A.* Play With a Past: Arthur Wing Pinero's New Drama [Text]/ H.A. Wozniak// Victorian Literature and Culture. –No. 37. – 2009. – P.391–409.

Приложение 1. Статистические данные о постановках пьес Г.А. Джонса с 1890 по 1899 гг. ¹

Название пьесы	Название театра	Год	Кол-во показов	Общее кол-во
The Manoeuvres of Jane («Уловки Джейн»)	Haymarket	1898-1899	281	375
	Daly's, New York	1899	94	
The Liars («Лжецы»)	Criterion	1897-1898	328	328
The Dancing Girl ("Танцовщица")	Haymarket	1891	266	266
The Masqueraders («Притворщики»)	St. James's	1894	139	259
	Empire, New York	1894	120	
The Case of Rebellious Susan («Дело бунтарки Сьюзен»)	Criterion	1894-1895	164	164
Judah ("Джуда")	Shaftsberry	1890	122	144
	Avenue	1892	22	
The Bauble Shop («Лавка безделушек»)	Criterion	1893	133	133
The Crusaders («Крестоносцы»)	Avenue	1891-1892	91	91
The Silver King ("Серебряный король")	Olympic	1891	39	90
	Lyceum	1899	51	
The Physician («Доктор»)	Criterion	1897	78	78
The Tempter («Соблазнитель»)	Haymarket	1893	73	73
Harmony («Гармония»)	Royalty	1895	65	65
The Rogue's Comedy («Комедия мошенника»)	Garrick	1896	41	41
The Triumph of the Philistines («Триумф филистеров»)	St. James's	1895	39	39
Carnac Sahib («Карнак Сахиб»)	Her Majesty's	1899	31	31
A Clerical Error («Канцелярская ошибка»)	Olympic	1890-1891	23	25
Saints and Sinners («Святые и грешники»)	Vaudeville	1892	25	25
Michael and His Lost Angel («Майкл и его падший ангел»)	Lyceum	1896	10	23
	Empire, New York	1896	13	

The Middleman ("Посредник")	Shaftsberry	1890	3	13
	Palmer, New York	1890	1	
	Comedy	1894	8	
	St. James's	1899	1	
Hoodman Blind («Слепой Гудман»)	Princess's	1892	13	13
A Bed of Roses («Ложe из роз»)	Novelty	1896	6	6
The Deacon ("Дьякон")	Shaftsberry	1890	2	3
	Madison Square, New York	1890	1	
Sweet Will ("Милый Уилл")	New Club, Covent Garden	1890	1	1

I. Wearing J.P. The London Stage, 1890-1899: a Calendar of Productions, Performers, and Personnel [Text]/ J.P. Wearing. – 2nd ed. – Lanham, (MD) : Rowman & Littlefield, 2014. – XX, 609 p.

Приложение 2. Статистические данные о постановках пьес Г.А. Джонса с 1900 – 1909 гг. ^{1,2}

Название пьесы	Название театра	Год	Кол-во показов	Общее кол-во
Mrs. Dane's Defence («Защита миссис Дейн»)	Wyndham's	1900-1901	207	215
	Wyndham's	1902	8	
The Liars («Лжецы»)	Wyndham's	1900	30	170
	New Theatre	1904	41	
	Criterion	1907	99	
Joseph Entangled («Джозеф опутан»)	Haymarket	1904	139	139
Dolly Reforming Herself («Долли старается исправиться»)	Haymarket	1908-1909	120	120
Whitewashing Julia («Оправдание Джулии»)	Garrick	1903	107	107
The Chevaleer («Рыцарь»)	Garrick	1904	73	73
The Case of Rebellious Susan («Дело бунтарки Сьюзен»)	Wyndham's	1901	57	57
Chance («Шанс»)	Wyndham's	1902	50	50
The Hypocrites («Лицемеры»)	Hick's	1907	46	46
The Dancing Girl («Танцовщица»)	HisMajesty's	1909	46	46
The Princess's Nose («Нос принцессы»)	Duke of York's	1902	45	45
The Heroic Stubbs («Героический Стаббс»)	Terry's	1906	38	38
The Lackney's Carnival («Карнавал Лэкни»)	Duke of York's	1900	37	37
The Silver King («Серебряный король»)	Adelphi	1903	4	4

-
1. *Wearing J.P.* The London Stage, 1900-1909: a Calendar of Plays a. Players [Text]/ J.P. Wearing. – Metuchen (N. J.); London: Scarecrow, 1981. – Vol. 1: 1900-1907. – XVI, 623 p.
 2. *Wearing J.P.* The London Stage, 1900-1909: a Calendar of Plays a. Players [Text]/ J.P. Wearing. – Metuchen (N. J.); London: Scarecrow, 1981. – Vol. 2: 1908-1909. – P. 625–1186.

Приложение 3. Статистические данные о постановках пьес Г.А. Джонса с 1910 – 1919 гг. ¹

Название пьесы	Название театра	Год	Кол-во показов	Общее кол-во
Mary Goes First («Мэри заходит первая»)	Playhouse	1913-1914	151	183
	Comedy, New York	1914	32	
The Liars («Лжецы»)	Criterion	1910	57	91
	St. James's	1917	34	
The Case of Rebellious Susan («Дело бунтарки Сьюзен»)	Criterion	1910	88	88
Mrs. Dane's Defence («Защита миссис Дейн»)	New	1912	59	59
The Silver King («Серебряный король»)	HisMajesty's	1914	1	49
	Strand	1914	48	
The Ogre («Огр»)	St. James's	1911	37	37
The Pacifists («Пацифисты»)	St. James's	1917	12	12

1. *Wearing J.P.* The London Stage, 1910-1919. A Calendar of Productions, Performers, and Personnel [Text]/ J.P. Wearing. – 2nd ed. – Lanham, (MD): Rowman&Littlefield, 2014. – XXI, 775 p.

Приложение 4. Наиболее популярные пьесы Г.А. Джонса за период с 1890 – 1920 гг. Сводная таблица на основе трёх предыдущих приложений.

Название пьесы	Общее число показов
The Liars («Лжецы»)	589
<i>The Manoeuvres of Jane</i> («Уловки Джейн»)	375
The Dancing Girl ("Танцовщица")	312
The Case of Rebellious Susan («Дело бунтарки Сьюзен»)	309
Mrs. Dane's Defence («Защита миссис Дейн»)	274
The Masqueraders («Притворщики»)	259
Mary Goes First («Мэри заходит первая»)	183
Judah ("Джуда")	144
The Silver King ("Серебряный король")	143
Joseph Entangled («Джозеф опутан»)	139
The Bauble Shop («Лавка безделушек»)	133
Dolly Reforming Herself («Долли старается исправиться»)	120
Whitewashing Julia («Оправдание Джулии»)	107
The Crusaders («Крестоносцы»)	91