

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ДРАМАТУРГІЙНОГО СПАДКУ ГЕНРІ ФІЛДІНГА У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ

Світлана Рябовол 

викладач кафедри англійської мови для нефілологічних спеціальностей,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Україна

THE PECULIARITIES OF THE RECEPTION OF HENRY FIELDING'S DRAMATURGIC HERITAGE IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Author: Svitlana Riabovol 

Abstract.

The research is devoted to exploring the features of reception of Henry Fielding's dramatic heritage. The aim of the study is to analyze literary critics' research of Henry Fielding's creative work. We make the conclusion that Henry Fielding's unprecedented success was due to the relevance of the topics and issues which the author focuses on. The characters, plots and themes were extremely close to the audience of that time and that is why they gained incredible popularity. In literary criticism, it was thought that the dramatic works served as a kind of start for Fielding to create his further fundamental works. But the writer should be considered in several guises: Fielding as a playwright, Fielding as a journalist, Fielding as a novelist, each of which deserves the detailed study and can help to provide a complete picture of the search that became the key to success in each new round of his creative evolution. We consider the analysis of Fielding's plays, which can become a material for studying the genre preferences of the writer, the key to the study of his novels and Fielding's impact on the next generations of playwrights.

ВСТУП

Генрі Філдінг належить до провідних представників епохи Просвітництва і найбільш відомий читачеві як романіст. Інтерес до недооціненої раніше спадщини Філдінга-драматурга відроджується протягом останнього століття завдяки розвідкам європейських та американських літературознавців, але водночас багатогранність таланту видатного гуманіста як драматурга не отримувала належної уваги вітчизняних літературних критиків.

Спроби всебічного аналізу новаторського театру Філдінга здійснювали М. П. Алексєєв, М. Баттестин, Р. Г'юм, Т. Кеймер, Дж. Кемпбел, Т. Локвуд, П. Льюїс, Т. Поттер, А. Рівєро, Дж. Річетті, П. Роджерс, К. Роусон, М. Г. Соколянський, Дж. П. Хантер, Т. Г. Чеснокова, які давали високу оцінку новизні та актуальності тем та технік, що знаходять відгук у драматургії ХХ століття.

Незважаючи на те, що кар'єра Філдінга-драматурга була раптово перервана Законом про цензуру, вона не може залишатися без уваги дослідників його творчості, оскільки в його п'єсах зароджується той комплекс ідей, який отримає своє продовження в його романістиці і вплине на весь подальший розвиток не лише англійського, а і європейського театру.

У критичній літературі існувала думка, що драматичні роботи послуговували Філдінгу своєрідним стартом до створення його подальших фундаментальних праць. Але Філдінга слід розглядати у декількох іпостасях: Філдінг-драматург, Філдінг-журналіст, Філдінг-романіст, кожна з яких заслуговує на детальне вивчення і може допомогти у створенні повної картини тих шукань автора, які ставали запорукою успіху на кожному новому витку його творчої еволюції.

1. Наслідування театральної традиції у ранніх п'єсах Генрі Філдінга

У той час, як одна традиція вбачає у Законі про цензуру (Licensing Act, 1737 р.) ключ до розгадки філдінгових п'єс, інша називає його вдалим збігом обставин, який допоміг письменнику знайти своє справжнє покликання. За А. Мерфі, Філдінг розпочав свою літературну кар'єру «не в тому жанрі», створюючи п'єси, які були занадто витонченими для економічної вигоди театру та занадто опиралися на гумористичні прийоми, які могли б спрацювати тільки на сторінках п'єс. Заборони 1737 року мали жакливі наслідки, але врятували Філдінга від творчого застою [6].

Цієї точки зору дотримується і Дж. П. Хантер: «розставання з театром було вимушеним, але вигнання було вдалим, звільняючи його від стосунків та прив'язаності, які завжди були у певному сенсі йому не до душі» [15, с. 126].

Але завершення драматургічної кар'єри не було «розставанням», і навіть

присвятивши себе роману, Філдінг здійснював спроби повернутися на сцену. Роботи автора у цій літературній традиції вважаються періодом «навчання», своєрідною школою, яка допомогла Філдінгу віднайти своє справжнє звучання у романістиці, та про їх значимість згадується тоді, коли вони розглядаються як можливість пояснити «театральність» прози митця, як протоновелістичні експерименти у побудові авторського голосу.

Проте дослідження останніх десятиліть стверджують протилежне: комедії Філдінга були більше ніж репетиціями його майбутніх романів. У своїх фундаментальних працях Р. Д. Хьюм [14], Т. Локвуд [18] та інші дослідники наполягають на величезному впливі Філдінга на культуру Англії в цілому в якості драматурга, відмежовуючи цей період літературної діяльності від наступних надбань.

До Закону про цензуру у одне з найпродуктивніших театральних десятиліть Філдінг був однією з найбільш впливових фігур у Лондоні. Його п'єси не сходили зі сцени, для театралів вони були надзвичайно близькими, живими.

До середини 1737 року автор створив за різними підрахунками від 24 до 26 п'єс, звертаючись до всіх доступних драматичних жанрів: традиційна комедія, бурлескна трагедія, соціальна сатира, фарсовий дивертисмент, баладна опера, пантоміма, дещо видозмінена форма п'єси-репетиції. Включаючи три роботи, представлені на суд глядачів після 1737 року, три інші, які переписані та поставлені на сцені у новій версії, його драматична спадщина нараховує 29 п'єс – рекорд, який за спостереженням Т. Локвуда, не має подібних у своєму періоді та з яким не можна провести паралелі від епохи Реставрації до XIX століття [18, с. 4]. А те, наскільки п'єси були популярними серед лондонської публіки та як довго не сходили зі сцени, засвідчує, за влучним висловом Р. Д. Хьюма, що Філдінг був «найвидатнішим професійним драматургом у Лондоні з часів Драйдена» [14, с. 5].

Одночасно з «Коханням під різними масками» (*Love in Several Masques*, 1728) світ побачили «Роздратований чоловік» К. Сіббера та «Опера жебрака» Дж. Гея, які дещо затьмарили дебют Філдінга. Деякі наступні п'ятиактові п'єси також погано сприймалися та не мали успіху у першій редакції, як-от «Сучасний чоловік» (1732), «Батьки» (1735), що змушувало драматурга знаходитись у постійному пошуку вдалої формули успішної п'єси.

У ранніх пробах пера Г. Філдінга-драматурга прослідковується тісний зв'язок з його попередниками – Коргрівом, Ванбру, Вічерлі, Фаркером, Стілем, Геєм, досвід яких багато в чому відобразився на художній концепції молодого письменника, котрий уміло запозичив деякі риси їх поетики, зрідка

вступаючи з ними в полеміку.

У першій комедії «Кохання під різними масками» безсумнівним є вплив комедії звичаїв з її заплутаною, детально розробленою інтригою, блискучими діалогами, фривольними ситуаціями, традиційними образами кокетки та чепуруна. Власне назва п'єси, використання значущих імен, її побудова є явними ознаками спадкоємності.

Головних героїв комедії можна умовно поділити на чотири групи: мешканці столиці, які відсилають нас до традиційних персонажів комедії Реставрації (леді Мечлес, лорд Формал, Раттл, сер Ейпіш Симпл); добропорядні провінціали (Елена, Вермілія); провінціали, що зазнали величезних змін під впливом столиці та були зіпсовані нею (сер Позитив, Треп) та лондонці, на яких столиця здійснила облагороджувальний вплив (Вайзмор) [7].

Основною у комедії є проблема кохання та грошей, яку Філдінг вирішує у новому ключі, порушуючи тему виховання, вказуючи на те, що провінційна атмосфера може зцілити від столичних вад, але не ідеалізуючи провінційний спосіб життя.

Філдінг створює сюжет частково повчальним, намагаючись відійти від аморальності аристократичної комедії. Дія обмежена рамками лондонського вищого суспільства та розгортається навколо забезпеченої молодої вдови леді Мечлес, яка приймає залицання обожнювачів, що зазіхають на її статок. Сквайр Вайзмор вирізняється на фоні представлених персонажів дивною поведінкою та стає одним із образів героїв-простаків, диваків.

Розплутування конфліктних ліній у фіналі твердить про те, що за Філдингом, до щастя ведуть чесноти та гідність, що оселилися у провінції, а не багатство та порок, які процвітають у столиці, отримання справжніх цінностей та почуттів несумісне з користою, удаванням, одержимістю наживи.

Ідейний зміст стає відчутно глибшим, а характери героїв отримують більш ретельну розробку в наступному драматичному зразку – «Чепурун з Темпла» («The Temple Beau», 1729), п'єси про виховання молодих англійців, вихідців з вищого суспільства.

Дійові особи тут згруповані попарно. Центральні образи – два протиставлені один одному студенти: молодий Педант та Вайлдинг, при цьому Філдінг у рівній мірі засуджує їх, стверджуючи, що вони не потрібні суспільству та на самому суспільстві і лежить провина в «створенні» таких людей через недоліки системи освіти [11].

Фігура Вайлдинга одночасно включається у дві опозиції і протиставляється не тільки Педанту, прихильнику філософії та логіки, а й

батькові, сільському сквайру серу Гаррі, основною метою життя якого є добування капіталу будь-якою ціною. Об'єктом висміювання в п'єсі стає також судова система, заставою успіху в якій слугує виключно шахрайство.

На початку творчого шляху Г. Філдінга відчутне звернення до традиції, тяга до змалювання звичаїв, заломлення особливостей поетики через рокальну призму та деяка доля новаторства. Першому досвіду драматурга властиві такі риси рокальної манери як легкість, дотепність, грайливість, витонченість, володіння мистецтвом натяку.

У «Чепуруні з Темпла» автор підкреслює безсилля зла та підлості, справжню «винагороду» лицемірства. Письменник фокусується на історіях декількох героїв, яким вдається ошукувати одне одного та самих себе. У наступних роботах драматург активно освоюватиме прийом декількох паралельних сюжетних ліній та вводитиме персонажів-драматургів. Одним з найголовніших засобів Філдінга надалі стане прийом, який до нього уже використовувався у комедії, – театральна ілюзія.

У п'єсі фіксується немало стереотипних компонентів комедії Реставрації. Так, у центрі фігури трьох молодих дворян – Вероміля, Валентина та Вайлдинга, як і у Конгріва, а сцена, в якій представлена бесіда цих молодих людей нагадує сцени з першого акту комедії «Кохання за кохання». Дещо менш фривольними, ніж у Конгріва, є діалоги, проте трапляється багато значущих імен, розв'язка не менш щаслива, а віршований епілог не менш повчальний. Сюжет складається із ряду подій, які мають, як правило, любовний чи побутовий мотиви [1].

2. Новаторство у пізніх п'єсах Генрі Філдінга

К. Б. Вудс зауважує, що «важко переоцінити важливість «Авторського фарсу» («The Author's farce, or the Pleasures of the Town», 1730) у кар'єрі Філдінга-драматурга, він займає місце, аналогічне «Шамелі» та «Джозефу Ендрюсу» у порівнянні з його розвитком як прозового автора» [24, с. 47].

В. Крос наголошує на неперевершеності «Авторського фарсу», зауважуючи, що Філдінг утримувався від використання традиційної для епохи Реставрації п'ятиактової комедії з тим, щоб задовольнити смаки аудиторії Хеймаркетського театру: «стало очевидним, що його талант насправді полягав у створенні фарсу, ніж наслідуванні традиційної драми» [6].

Філдінг висміює тогочасне захоплення оперою, пантомімою, ляльковими виставами та схожими виставами, його мета стає зрозумілою уже з того, що він підписує п'єсу як Скріблерус Секундус, що дає можливість прослідкувати його зв'язок із сатиричною традицією (клубом скріблеріанців,

Дж. Геєм, Поупом та Свіфтом). Філдінг використовує досвід скріблеріанців, включаючи до своєї п'єси елементи, які підлягатимуть їдкій сатири, та запрошуючи глядачів до театру, в якому їм запропоновані ті розваги, що викликають у них найбільший захват.

«Авторський фарс» складається з двох частин. Перша, яка містить перший та другий акти, описує любовні та фінансові пригоди бідного поета Лаклеса. У другій частині, третьому акті, перед читачем постає спроба Лаклеса врятувати себе від фінансових негараздів – лялькова вистава, в якій яскраво зображені «міські забави» [8].

«Ляльки» Філдінга були зіграні акторами, які підходячи до трону Нісенітниці, виражали сутність тих пустих «розваг міста», які примусили Драму, яка правила до них, піти за сцени. Усі вони тут представлені у вигляді емблем: Едмунд Керл, скандальний продавець книжок (Керрі), Франческо Бернарді Сенезіно, популярний співак (Сеньйор Опера), Льюїс Теобальд, герой «Дунсіади» (Дон Трагедію), Коллі Сіббер, драматург та менеджер королівського театру на Друрі-лейн (Сер Фарсикл), Джон Хенлі, священник, який проповідував повну нісенітницю за шилінг (Доктор Оратор), Джон Річ, найвідоміший Арлекин століття (Мсьє Пантоміма), Еліза Хейвуд, письменниця (місіс Новел) [2, с. 168].

П'єса починається як традиційна любовна комедія (перші сцени запозичені Філдінгом з третього акту п'єси «Кохання та пляшка» Фаркера, окрім того факту, що її герой, як і Валентин у «Коханні заради кохання» Конгріва є драматургом.

Найбільш значущою відмінністю між першими двома творами Філдінга та «Авторським фарсом» є те, що зазначене у самій назві – Філдінг створює фарс, у той час як попередні п'єси були комедіями.

У передмові до п'єси «Як це називається» (1715), «трагі-комі-пасторального фарсу», у якому поєднані репетиція з п'єсою у п'єсі та підміна серйозного сюжету, Дж. Гей заявляє, що «природа фарсу» полягає в тому, що він «створений з абсурдів та невідповідностей» і на відміну від комедії представляє епізоди «без усілякого зв'язку з основною частиною» [12]. Тобто фарс є не найбільш інтелектуальною драматичною формою, втім, Філдінг, підхоплюючи міркування Дж. Гея, радикально змінює цілі фарсу та розставляє нові акценти.

Розрив Філдінга з традиційними драматичними формами навесні 1730 року стає помітним завдяки використанню псевдоніму «Scriblerus Secundus», який стає центральним для драматургії цього періоду, відсилаючи до іронізуючої техніки скріблеріанської сатири – сатири Поупа, Свіфта, Гея та їх

гуртка, яким висміювалося зниження цінності літературних форм та зображувався занепад моралі та естетичного смаку сучасного суспільства [3, с. 8].

Філдінг створює за допомогою героя Лаклеса власний образ автора, який розривається між естетичними ідеалами та гнітючою фінансовою скрутою. Як Скріблерус Другий, він звертається до теми перетворення на товар літератури та популяризації смаку, а як Лаклес, він сам включається у цей процес, відмовляючись від власних принципів заради комерційного успіху.

Парадокс полягає у тому, що переходячи від престижних до популярних прийомів драми, Філдінг робить величезний прорив, звільняючись від обмежень традиційної форми [16, с. 24]. Змагаючись з Вічерлі та Конгрівом, Філдінг досягає значно більшого – він передбачає модернізм Піранделло чи Йонеско та театр абсурду.

У XVII столітті фарс не користувався популярністю через відсутність класичних прецедентів та не був загальноприйнятим жанром. Декілька письменників, серед яких найбільш впливовим є Н. Тейт, виправдовували своє звернення до жанру, привертаючи увагу до елементів фарсу в комедіях Аристофана.

Інші засуджували фарси, як це робить Драйден у передмові до «Вечірнього кохання» (1671), поступаючись все-таки театральному попиту. За часів Філдінга жанр набуває певної легітимності, доводячи, що аудиторія глядачів обирає спосіб бути розваженою, а драматурги підкорюються їхнім вимогам.

У пролозі до «Лотереї. Фарсу» («The Lottery», 1732) Філдінг наводить менш меркантильну причину відродження фарсу: на відміну від комедії, яка «задовольняється покаранням дурнів», фарс має на меті більш детальне висвітлення поведінки дурнів [1].

«Авторський фарс» з двадцятьма п'ятьма піснями та діалогом між Лаклесом та актором перед ляльковою виставою можна назвати прямим нащадком та пародією на «Оперу жебрака» Дж. Гея, окрім того факту, що як справедливо зазначив Е. Геджі, п'єса Філдінга «може вважатися оперою тільки із ввічливості», оскільки її мета полягає в іншому, а сатиричний метод вказує протилежний напрямок [12, с. 139].

У п'єсі «Політик з кав'ярні, або суддя в пастці» («The Coffee-House Politician, or the justice caught in his own Trap», 1730), Філдінг декларує свою прихильність до сатири, що на той час не було розповсюдженим явищем у англійській драмі. Соціальна сатира відчутна не тільки в окремих репліках,

але й у розвитку дії: суддя Сквізем зображений у своїх протизаконних діяннях, але не представлений автором як виняток з правил, а лише як один із випадків корупції на державному рівні.

У порівнянні з «Чепуруном з Темпла» у «Політику з кав'ярні» сюжет та композиція ускладнюються, авторська увага фокусується на двох точках, відповідно до чого групуються персонажі: Політик та його група (Деббл, Порер, Фейсфул), Сквізем та його група (місіс Сквізем, Стафи, Квіл, свідки), молоді люди (Констант, Сотмор, Хіларет, Рембл, Ізабела) та суддя Ворті. Філдінг дещо змінює і художній простір комедії, оскільки дія виходить за межі світського салону на вулиці та навіть до в'язниці [9].

Традиція, давно встановлена у критичній літературі, присвяченій Філдінгу, пов'язує образ містера Політика з тим портретом політикана, який був зображений Аддісоном та Стілем на двадцять років раніше в декількох номерах їх морально-сатиричного щотижневика «Базіка» [1].

Схожість філдінгівського містера Політика з типом, створеним Аддісоном та Стілем, без сумніву існує, але не настільки велика, щоб говорити про їх залежність один від одного. Подібних «політиків» породжувало англійське життя та відтворювала література.

Політик у Філдінга такий же любитель газетних небилиць, як і його попередники, але образ, створений Стілем та Аддісоном, більш м'який та смішний. Філдінг зумів підмітити грубіші та більш жорсткі риси. Політика для нього не стільки маніакальна пристрасть, яка може довести до жебрацтва, а причуда, яка врешті-решт може стати справжньою суспільною загрозою.

У пролозі до «Політика з кав'ярні» звучить намір Філдінга чіткіше спрямувати свої сатиричні напади. Автор розпочинає п'єсу, знайомлячи аудиторію з короткою історією походження та занепаду справжньої сатири. Звернення Філдінга до «героїчної музи» дає змогу стверджувати, що сприйняття ним традиційної комедії змінюється, тому що його розуміння взаємозв'язку між драматургом та аудиторією також зазнає значних змін [9].

«Опера Граб-стріт» («The Grub-Street Opera», 1731) залишилася єдиною п'єсою Філдінга, яку глядач не побачив зі сцени, тобто п'єсою, створеною виключно «для читання» [13, с. 113]. А Дж. Ріверо називає її першою виключно політичною п'єсою та в той же час справжньою баладною оперою [22, с. 89].

Метою Філдінга у «Опері Граб-стріт» було написати оперу, яка була б «вірна» сатиричним намірам та відповідала б вимогам до структури його спіріблеріанської моделі [22, с. 101]. У п'єсі змальований один день життя сім'ї Епшінкен, «махінації» спадкоємця хазяїна Оуена та пригоди, пов'язані з

коханням та працевлаштуванням дворецького Робіна.

Велелюбний Оуен упадає одночасно за чотирма дамами, в той час як Робін тільки за однією з них – Світисою, покоївкою леді Епшінкен. Щоб зашкодити союзу Робіна та Світиси, Оуен підроблює два листи, які (як він вважає) примусять їх ревнувати і Світиса дістанеться йому. Але все складається не так як Оуен запланував і п'єса закінчується його весіллям з Моллі Епшонес, дочкою одного з гостей його батька, та натяком на ще три шлюби: Робіна та Світиси, Вільяма (кучера) та Сьюзен (кухарки), Джона (конюха) та Марджері (покоївки) [10].

«Опера Граб-стріт», будучи з одного боку політичною алегорією, може також розглядатися як дослідження таких концептів як кохання та доброчесність. Такий подвійний фокус – сатиричний та романтичний – наявний і в «Опері жебрака». Але баладна опера Філдінга відрізняється виразним моральним маніфестом. Саме тому Оуен, будучи знехтуваним усіма жінками у п'єсі, одружується з доброчесною Моллі Епшонс.

У «Сучасному чоловікові» («The Modern Husband», 1732), за відгуками авторитетних дослідників П. Роджерса та Ф. У. Бейтсона, не вистачає важливих елементів – дотепності, музики, візуального дійства, які б змогли забезпечити п'єсі тривале перебування на сцені та гідне місце в репертуарі. Аудиторія радше би посміялася над фарсовими виставами «Лотерея» (захопливою баладною трьохактною оперою, яка висміює ще одну розвагу міста – щорічні лотереї, що проводилися парламентом, щоб поповнити фонд для погашення зростаючого внутрішнього боргу) чи «Хлопчик-з-Мізинчик», ніж замислювалася би над серйозними питаннями, до яких звертається автор у «Сучасному чоловікові» [23, с. 54].

Модель «Сучасного чоловіка» відрізняється від моделі попередніх Філдінгових п'єс серйозністю зображення зла. П'єса приймає умови, що зло – справжня сильна загроза крихкій стабільності суспільства, а не химерна омана, яку можна побороти без надмірних зусиль за допомогою одного лише сміху. Доброчесність все ще тріумфує наприкінці (як і належить комедії), але ця перемога не є визначеним результатом. У п'єсі добропорядність перемагає тільки після важкої боротьби, і найбільш ефективною зброєю в ній є не сміх, а кохання місіс Беламант до її зрадливого чоловіка [22, с. 117].

Розрив Філдінга із традиційними законами створення драми у «Сучасному чоловікові» був визнаний майже всіма дослідниками його творчості від Драматікуса (псевдонім гнівного газетного критика Філдінга, його сучасника) до Дж. Лофтиса [19, с. 72-73].

За відгуком В. Кроса, «Філдінг створив, можливо, не усвідомлюючи

цього, роман у драматичній формі, що перейшов від п'яти актів до восьмидесяти сторінок прози» [6, с. 119]. А. Ріверо, не погоджуючись із «романом у драматичній формі», пропонує своє оригінальне визначення – «опера у пантомімі» [22, с. 119].

Філдінг за допомогою персонажів, їх суджень підкреслює різницю між своєю новою п'єсою та традиційною комедією звичаїв. Містер Беламайт, наприклад, вірить, що лорд Річлі типовий безневинний чепурун з комедії Реставрації, і таке сприйняття персонажу аудиторією Друрі-лейн було підсилене тим фактом, що цю роль виконував Коллі Сіббер. Як засвідчує огидний роман Річлі із місіс Модерн, він – загрозовий чоловік. Місіс Беламайт не розуміє, що лорд Річлі та містер Беламайт герої нової п'єси, в якій старі драматичні закони більше не діють, при цьому лорд Річлі – не нова версія Оуена чи Реттла. Нерозуміння або неправильне прочитання характеру лорда Річлі вказує на труднощі осягнення правильних моральних цінностей (як у житті, так і на сцені), так само як і мети нової моделі комедії. За словами А. Ріверо, у «Сучасному чоловікові» та «Авторському фарсі» знаходиться драматична модель, яка складається із дії та постійної інтерпретації цієї дії [22, с. 122].

Навіть коли суть сцени зрозуміла, як-от у сценах, що зображують набережну лорда Річлі, читачеві все-таки необхідні роз'яснення капітана Брейвмора та капітана Меріта, не говорячи про афоризм лорда Річлі: «набережна – рай для дурнів». Жодна дія не залишається непоясненою, і, як результат, персонажі «Сучасного чоловіка», як і персонажі «Авторського фарсу», «Пасквіна», «Історичного щорічника за 1736 рік» завжди вселяють впевненість у тому, що вони знають, що перед ними є аудиторія, для якої вони грають та їх гра має значення. У цих п'єсах реалізм досягається не стільки через зображення справжніх людей та реальних життєвих ситуацій, а більшою мірою завдяки постійному нагадуванню глядачам, що вони спостерігають за виставою.

Хоча «Сучасний чоловік», на відміну від попередніх комедій, зображає жалюгідний соціальний факт (прийом, що не буде використовуватися до драми Ібсена), його метою не є руйнування меж між мистецтвом та життям. Філдінг вважав, що чим більше глядачі переконані у тому, що вони дивляться п'єсу, тим краще, тому що вони не намагатимуться ототожнювати дію, що розгортається на сцені, із життям. Філдінг, як і Брехт, вірить, що драма найбільш переконлива тоді, коли привертає увагу до своєї театральності [22, с. 123].

Основою останніх п'єс Філдінга – «Пасквіна», «Історичного щорічника за

1736 рік», «Евридики» та «Евридики освистаної» – є структура п'єси-репетиції, в усіх них сатира на розваги міста та політична сатира стають більш жорсткими, що не примусило довго чекати на гнівну реакцію прем'єр-міністра Волпола, який ініціював Закон про цензуру, через прийняття якого Філдінг був вимушений назавжди розлучитися зі сценою.

На противагу Б. Голдгару [13], Т. Клірі [5], Т. Локвуду [18], Р. Полсон наполягає лише на політичній спрямованості драматургічної спадщини Філдінга: «його посилення завжди політичні, він, як Драйден і Поуп, пишучи про мистецтво, писав водночас про політику та релігію» [20, с. 50].

Наукові праці ХХ століття наповнені думками про те, наскільки великим був вплив драм Філдінга на подальший розвиток драми. К. Роусон пов'язує Філдінга з сучасною драмою взагалі та зокрема з фарсом Альфреда Джаррі [21]. Дж. Кемпбел редагуючи «Авторський фарс» для видання в антології Броудв'ю, зазначила під час надмірне використання тире у виданнях філдінговських п'єс ХVIII століття, та згадуючи, що Філдінг навіть називав одного із своїх персонажів Деш («dash» – тире), дослідниця провела паралелі між театрами Філдінга та Б. Брехта [4].

Частково Філдінг завдячував своїй славі легендарною працьовитістю, яка дозволяла писати сцени з неймовірною швидкістю. Завдяки плідній, інноваційній та цілеспрямованій праці, він перетворив свою техніку, беручи до уваги відгук публіки, перейшов від традиційних засад комедії до бурлескних форм та фарсу.

Окрім готовності відгукнутися на зовнішні зміни у суспільстві, філдінгівська драма обертається навкруги сформованого тематичного ядра. У п'єсах присутній постійний діалог між авторським баченням сучасної письменниці Англії та реаліями з жорсткими умовами для театру того часу, який здійснював постійний тиск та накладав все нові обмеження на творчість драматургів. Під час такого діалогу п'єси Філдінга висміюють світ, у якому всі людські вчинки, наміри і стосунки рівносильні комерційним пропозиціям, від залицянь та шлюбу до політики та театру, і відмінною їх рисою є те, що митець зображує драматурга «залученим до того світу, який описує, а також таким, що усвідомлює свою невід'ємність від нього» [16, с. 19].

ВИСНОВКИ

Спираючись на відомі драматургічні зразки античності, класицизму та августіанства, зокрема на комедії Дж. Гея, Ж.-Б. Мольєра, Ванбру, Вічерлі, Конгріва, Стіла, Фаркера, Генрі Філдінг створює власний експериментальний, інтелектуальний театр.

Філдінга вирізняла неймовірна працелюбність, доказом якої є вражаюча кількість п'єс, рекордна для жанру у епоху Просвітництва. Жанрова своєрідність, розмаїття тем, зв'язок з попередніми надбаннями драматургії більшості з них отримали оцінки літературних критиків.

Зважаючи на актуальність театральних тем, а також на той факт, що п'єси письменника не сходили зі сцени протягом декількох сезонів, дослідники одностайні не лише у тому, наскільки прогресивними стали художні рішення, прийоми комічного, гострота сатири у драматичних роботах автора, але й віднаходять приклади переосмислення його творів у зразках драми ХХ століття.

Так, К. Роусон проводить паралелі між фарсами Філдінга та А. Джаррі [21], Дж. Кемпбел знаходить зв'язок між принципами театральності Філдінга та Б. Брехта [4], А. Рівєро вбачає саме у філдінгівських п'єсах витoki соціального критицизму драми Г. Ібсена [22].

Отже, доцільність подальших розвідок вбачаємо у дослідженні впливу драматургійного досвіду Філдінга на його романістику, а також зв'язку філдінгівських п'єс з подальшими зразками драми.

ЛІТЕРАТУРА

- [1] Алексеев, М. П. (1991). Сатирический театр Филдинга. *Английская литература: очерки и исследования*. Ленинград, 110-168.
- [2] Battestin, M. C. (2008). Fielding's Anatomy of Laughter. *Henry Fielding In Our Time: Papers Presented at the Tercentenary Conference*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 167-195.
- [3] Bree, L. (2007). Henry Fielding's life. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 209.
- [4] Campbell, J. (2001). Introduction to "The Author's Farce". *The Broadview Anthology of Restoration and Eighteenth-Century Drama*. Peterborough, ON: Broadview Press, 97-108.
- [5] Cleary, T. R. (1984). Henry Fielding: Political Writer. Wilfrid Laurier University Press, 186.
- [6] Cross, W. The History of Henry Fielding. Retrieved from URL: <https://www.worldcat.org/title/history-of-henry-fielding/oclc/298050644>
- [7] Fielding, H. Love in Several Masques. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/completeworkshen08fiel?q=Love+in+Several+Masques>
- [8] Fielding, H. The Author's farce, or the Pleasures of the Town. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/authorsfarceorig0000fiel/page/n1/mode/2up?q=The+Author%E2%80%99s+farce%2C+or+the+Pleasures+of+the+Town>.
- [9] Fielding, H. The Coffee-House Politician, or the Justice Caught in his Own Trap. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/completeworkshen09fiel?q=+The+Coffee-House+Politician%2C+or+the+Justice+Caught+in+his+Own+Trap>.
- [10] Fielding, H. The Grub-Street Opera. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.210263/2015.210263.The-Works?q=The+Grub-Street+Opera>
- [11] Fielding, H. The Temple Beau. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/workswithessayon01fieluoft?q=The+Temple+Beau>
- [12] Gagey, E., M. Ballad Opera. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/studentsguidetob0000dick/page/46/mode/2up?q=McAdoo+Gagey+E.+Ballad+Opera>.
- [13] Goldgar, B. A. (1976). Walpole and the Wits: The Relations of Politics to literature, 1722 - 1742. Lincoln: University of Nebraska Press, 178.
- [14] Hume, R. D. (1988). Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737. Oxford: Clarendon Press, 184.
- [15] Hunter, J. P. (1987). Fielding's Reflexive Plays and the Rhetoric of Discovery. *Modern Critical Views. Henry Fielding*. New York, 97-129.
- [16] Keymer, T. (2007). Fielding's Theatrical Career. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 17-36.
- [17] Lewis, P. (1987). Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition. Edinburgh, 220.
- [18] Lockwood, T. (2008). Fielding from Stage to Page. *Henry Fielding: Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate*. Newark, 23-58.
- [19] Loftis, J. (1976). The Revels History of Drama in English. London: Methuen, 305.
- [20] Paulson, R. (2000). The Life of Henry Fielding: A Critical Biography. Oxford: Blackwell Publishers, 193.
- [21] Rawson, C. (1972). Henry Fielding and the Augustan ideal under stress. London, Boston : Routledge & Regan Paul, 158.
- [22] Rivero, A. J. (1989). The Plays of Henry Fielding: A critical study of His dramatic Career. Virginia, 170.
- [23] Rogers, P. (1979). Henry Fielding. A Biography. London, 256.
- [24] Woods, C. B. (1966). Introduction to The Author's Farce. Lincoln: University of Nebraska Press, 174.

REFERENCES

- [1] Alekseev, M. P. (1991). Satiricheskii teatr Fildinga. *Angliyskaya literatura: ocherki i issledovaniya*. Leningrad, 110-168.
- [2] Battestin, M. C. (2008). Fielding's Anatomy of Laughter. *Henry Fielding In Our Time: Papers Presented at the Tercentenary Conference*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 167-195.
- [3] Bree, L. (2007). Henry Fielding's life. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 209.

- [4] Campbell, J. (2001). Introduction to "The Author's Farce". *The Broadview Anthology of Restoration and Eighteenth-Century Drama*. Peterborough, ON: Broadview Press, 97-108.
- [5] Cleary, T. R. (1984). *Henry Fielding: Political Writer*. Wilfrid Laurier University Press, 186.
- [6] Cross, W. The History of Henry Fielding. Retrieved from URL: <https://www.worldcat.org/title/history-of-henry-fielding/oclc/298050644>
- [7] Fielding, H. Love in Several Masques. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/completeworkshen08fiel?q=Love+in+Several+Masques>
- [8] Fielding, H. The Author's farce, or the Pleasures of the Town. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/authorsfarceorig0000fiel/page/n1/mode/2up?q=The+Author%E2%80%99s+farce%2C+or+the+Pleasures+of+the+Town>.
- [9] Fielding, H. The Coffee-House Politician, or the Justice Caught in his Own Trap. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/completeworkshen09fiel?q=+The+Coffee-House+Politician%2C+or+the+Justice+Caught+in+his+Own+Trap.+>
- [10] Fielding, H. The Grub-Street Opera. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.210263/2015.210263.The-Works?q=The+Grub-Street+Opera>
- [11] Fielding, H. The Temple Beau. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/workswithessayon01fieluoft?q=The+Temple+Beau>
- [12] Gagey, E., M. Ballad Opera. Retrieved from URL: <https://archive.org/details/studentsguidetob0000dick/page/46/mode/2up?q=McAdoo+Gagey+E.+Ballad+Opera>.
- [13] Goldgar, B. A. (1976). *Walpole and the Wits: The Relations of Politics to literature, 1722 - 1742*. Lincoln: University of Nebraska Press, 178.
- [14] Hume, R. D. (1988). *Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737*. Oxford: Clarendon Press, 184.
- [15] Hunter, J. P. (1987). Fielding's Reflexive Plays and the Rhetoric of Discovery. *Modern Critical Views. Henry Fielding*. New York, 97-129.
- [16] Keymer, T. (2007). Fielding's Theatrical Career. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. New York: Cambridge University Press, 17-36.
- [17] Lewis, P. (1987). *Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition*. Edinburgh, 220.
- [18] Lockwood, T. (2008). Fielding from Stage to Page. *Henry Fielding: Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate*. Newark, 23-58.
- [19] Loftis, J. (1976). *The Revels History of Drama in English*. London: Methuen, 305.
- [20] Paulson, R. (2000). *The Life of Henry Fielding: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell Publishers, 193.
- [21] Rawson, C. (1972). *Henry Fielding and the Augustan ideal under stress*. London, Boston : Routledge & Regan Paul, 158.
- [22] Rivero, A. J. (1989). *The Plays of Henry Fielding: A critical study of His dramatic Career*. Virginia, 170.
- [23] Rogers, P. (1979). *Henry Fielding. A Biography*. London, 256.
- [24] Woods, C. B. (1966). *Introduction to The Author's Farce*. Lincoln: University of Nebraska Press, 174.