

Чернова Юлия Владимировна

ДЖОН БОИНТОН ПРИСТЛИ: СТАНОВЛЕНИЕ ДРАМАТУРГА В ЛИТЕРАТУРНОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

В статье рассматривается место Дж. Б. Пристли в литературном процессе Великобритании, а также анализируются его взгляды на драматургию, создание и постановку драматического произведения. В своей работе "Искусство драматурга" писатель формулирует правила, которым должен следовать начинающий драматург, концентрируя внимание на таких понятиях, как "драматургическое переживание", "театральная условность", "двуплановость" и "театральная поэтичность", которые последовательно раскрываются в его работе. Эти теоретические основы драматического искусства сформированы в рамках реалистического метода.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/7-1/19.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 7(73): в 3-х ч. Ч. 1. С. 79-82. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

бытие, закон жизни», концепта СМЕРТЬ – в объективном значении «конец всему, какой-либо деятельности». В исследуемых произведениях Николая Лугинова в достаточно полной мере нашли отражение универсальные концепты ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ, по которым можно ознакомиться с языковой картиной мира якутов.

Список источников

1. Бравина Р. И. Концепция жизни и смерти в культуре этноса: реконструкция, традиции и современность. На материале культуры Саха: дисс. ... д.и.н. Якутск, 2000. 383 с.
2. Кулаковский А. Е. Научные труды. Якутск: Якутское книжное издательство, 1979. 484 с.
3. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 280-287.
4. Лугинов Н. А. Пути земные, пути небесные: повести, легенды. Якутск: Бичик, 2007. 192 с.
5. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2004. 296 с.
6. Окорокова В. Б., Пермякова Т. Н. Человек и мир в повестях Н. Лугинова. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2013. 165 с.
7. Сборник якутских пословиц и поговорок / сост. Н. В. Емельянов. Якутск: Якуткнигоиздат, 1965. 246 с.
8. Тарабукина М. В., Тарабукин В. А. Русско-якутский тематический словарь. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2012. 420 с.

**FUNCTIONING OF THE CONCEPTS “LIFE” AND “DEATH” IN N. LUGINOV’S PROSE
(BY THE EXAMPLE OF THE STORIES “KUSTUK” AND “BLACK RAVEN BALLAD”)**

Tarabukina Anita Mikhailovna

Tarabukina Marfa Vasil'evna, Ph. D. in Philology, Associate Professor

M. K. Ammosov North-Eastern Federal University, Yakutsk

anita_tarabukina@mail.ru; nina.stepanova.47@mail.ru

The article analyzes the functioning of the universal concepts LIFE and DEATH in the early prose of the Yakut national writer of the Republic of Sakha N. A. Luginov with a view to identify traditional conceptions typical for the Yakut linguistic worldview. The authors provide linguo-culturological analysis of the concepts LIFE and DEATH and emphasize that linguo-culturological interpretation of objective and subjective meanings of the mentioned universal concepts promotes deeper understanding of the Yakut linguistic worldview.

Key words and phrases: concept; literary text; national worldview; author’s worldview; world outlook.

УДК 821.111

В статье рассматривается место Дж. Б. Пристли в литературном процессе Великобритании, а также анализируются его взгляды на драматургию, создание и постановку драматического произведения. В своей работе «Искусство драматурга» писатель формулирует правила, которым должен следовать начинающий драматург, концентрируя внимание на таких понятиях, как «драматургическое переживание», «театральная условность», «двуплановость» и «театральная поэтичность», которые последовательно раскрываются в его работе. Эти теоретические основы драматического искусства сформированы в рамках реалистического метода.

Ключевые слова и фразы: Дж. Б. Пристли; драматургическое переживание; театральная условность; двуплановость; театральная поэтичность.

Чернова Юлия Владимировна

Московский педагогический государственный университет

Gulia77778@rambler.ru

**ДЖОН БОИНТОН ПРИСТЛИ: СТАНОВЛЕНИЕ ДРАМАТУРГА
В ЛИТЕРАТУРНОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

Джон Боинтон Пристли (1894-1984) – эссеист, писатель, драматург, чей талант был высоко оценен еще при жизни. Его имя было и остается известным не только на родине в Англии, но и далеко за её пределами. Во время Второй мировой войны голос писателя доносился из всех радиоприемников. Его передача «Постскриптум» вызвала большой резонанс среди слушателей благодаря честности, откровенности и искренности автора при обсуждении проблем войны, политики, патриотизма и т.д. После войны имя писателя стало широко известным в народе. Он стал одним из немногих писателей, кого предпочитали называть только по инициалам имени – просто «Дж. Б.». «По пальцам можно перечесать писателей, которые удостоились подобных ласково-уважительных сокращений: Г. К. Ч. – Гилберт Кит Честертон, еще один Дж. Б. – Джордж Бернард Шоу» [4, с. 5].

Джон Боинтон Пристли вступил в литературу, когда творил У. С. Моэм, на слуху были имена О. Уайльда, Г. Уэллса, Дж. Голсуорси и Б. Шоу. Когда на свет появился первый роман Дж. Пристли «Добрые товарищи» (1931), в литературе господствовали «писатели-экспериментаторы» (Дж. Джойс, В. Вульф, Д. Г. Лоуренс). В течение долгого и плодотворного творческого пути Дж. Пристли стал свидетелем подъема модернизма, театра абсурда, появления «нового романа» и развития философско-интеллектуального романа в Англии, связанного с именами А. Мердок, У. Голдинга, Г. Грима. А. Мердок впоследствии вспоминала о совместной работе с Пристли: «Он помог мне превратить роман “Отсеченная голова” в пьесу. У меня у самой работа не клеилась. Текст получался вялым, мертвым. Но вот за дело взялся Пристли. Он мгновенно понял, чего недостает пьесе, вдохнул уверенность и в меня – и текст ожил» [Цит. по: Там же, с. 10]. Несмотря на богатый литературный «контекст», Дж. Пристли нельзя отнести ни к одному течению, его творчество обособленно от тенденций того времени.

Дж. Пристли к своим современникам относился неоднозначно. С одной стороны, писатель говорит, что М. Пруст, Дж. Джойс, В. Вульф, Г. Гессе, Т. Манн, безусловно, обладают глубиной, но с другой – он подчеркивает, что эти писатели пишут не для тех, кто хочет читать книги, поскольку их книги тяготеют к усложнению, перегружены сложными образами: «Всезнайство в сочетании с беспощадностью – чего в литературе еще не было – вот что меня пугает в нынешних писателях» [Там же, с. 28]. Своим учителем и ориентиром в искусстве Дж. Б. Пристли называл английскую классику, особенно высоко ценил творчество Ч. Диккенса. И. С. Звавич говорит о близости Пристли в принципах изображения характеров Диккенсу: «...сходство с Диккенсом заключается в том, что Пристли, подобно Диккенсу, берёт своих героев из людей “всякого состояния”, симпатизируя им, в зависимости от их душевных и моральных качеств, и в том, что Пристли, подобно Диккенсу, стремится к возрождению традиций “старой, весёлой Англии”. Несомненное сходство можно установить и в самой манере письма» [2, с. 194]. Размышления И. С. Звавича относятся в первую очередь к романному творчеству писателя.

В семнадцатилетнем возрасте Пристли бросает школу, чтобы попробовать себя на литературном поприще: «Я хотел писать, – вспоминал Пристли, – и я верил, что мир за пределами классных комнат и лабораторий поможет мне стать писателем» [1, с. 510]. В этот же период началось его увлечение театром. Посещение мюзик-холлов было страстью Дж. Б. Пристли. Первые эссе Дж. Б. Пристли были дополнительным заработком, который позволял молодому клерку посещать театры и мюзик-холл. Это время писатель называл «незабываемой порой».

С сентября 1914 по март 1919 года Пристли стал свидетелем ужасов Первой мировой войны, которую прошел рядовым солдатом. На его счету была служба в пехотном полку, несколько ранений, контузия и отравление после одной из немецких газовых атак. Но сам Пристли очень мало описывал в художественных произведениях свой военный опыт: «Когда я оглядываюсь на свою жизнь... эти четыре с половиной года превращаются в один миг; они кажутся не более чем странным поворотом на жизненном пути, полном пыли и беспорядка. Но когда память действительно начинает работать, то они вдруг превращаются в целую эпоху, почти другую жизнь в другом мире» [4, с. 248].

Как вспоминает писатель: «После войны я отвернулся от политики. <...> Я стал типичным англичанином за его высокой стеной и закрытой дверью. <...> Как ни странно, но не политика, а театр открыл дверь и разрушил стену для меня. <...> В пьесах можно больше увидеть изломов сердца, чем в издании книги, что дает гораздо больше удовольствия» [6]. А. В. Очман, А. С. Шитик утверждают, что театральная работа Пристли была центральной в его карьере с начала 1930-х до конца 1950-х гг. Однако театр существует и в романах Дж. Б. Пристли «Добрые друзья» (1929), «Дженни Вильерс» (1947) и «Утраченные империи» (1965).

После войны Пристли поступает в Кембридж, где начинает литературную карьеру как критик и публицист: «Тропы в современной литературе», («*Figures in Modern Literature*» (1924)), «Комические персонажи английских писателей» («*English Comic Characters*» (1925)), «Джордж Мередит» («*George Meredith*», (1926)), «Краткая история английского романа» («*A Short History of English Novel*» (1927)). Однако первые его опыты в художественной прозе – романы «Адам в лунном свете» (1927) и «Застигнутые в ночи» (1927) – были приняты достаточно холодно и читателями, и критикой.

Признание приходит к Пристли с публикацией романа «Добрые товарищи» (1929). Критика заговорила о писателе как продолжателе творчества Диккенса. Роман о приключениях бродячей труппы актеров отразил интерес писателя к театральной жизни. «В юности я был страстным театралом, – позднее вспоминал он, – и какое-то время даже собирался сам поступать на сцену <...> Но круг замкнулся, и спустя двадцать пять лет... я опять всерьез задумался о театре» [1, с. 515]. Успех, пришедший вслед за экранизацией романа в 1931 году, вдохновил автора на обращение к драме. В 1932 году появилась и была поставлена пьеса «Опасный поворот», чей успех был сравним с триумфом романа «Добрые товарищи».

В труде Ю. И. Кагарлицкого «История западноевропейского театра» (1985) анализируется драматургическое наследие Пристли до конца 40-х годов. Исследователь сравнивает его творчество с театром Моэма и Шоу. В своих пьесах Пристли не полемизирует с публикой, как Шоу, но и не приспосабливается к ее запросам, как Моэм. В творчестве Пристли исчезло противоречие между «умной» (то есть дающей интересную оценку человеческим характерам и поступкам) пьесой Моэма и интеллектуальной драмой Шоу. Появление нового типа драмы было очень своевременным, поскольку драматургия Моэма практически исчезла из репертуара, да и количество постановок Шоу сильно уменьшилось [3].

Задачей серьезного театра Пристли видит отражение жизни «во всем ее многоцветии и богатстве, с её пафосом и юмором, ужасом и красотой» [8, р. 22]. Для Пристли дорога и важна точка зрения Шекспира на театр. В своей работе «Искусство драматурга» (1957) при обращении к начинающим драматургам Пристли советует: «Приближай жизнь к театру и театр к жизни» [5, с. 453].

По мнению Пристли, театр способствует объединению людей, имеет воспитательное и образовательное значение, что ставит его выше остальных видов искусств. Примером такого театра для Пристли был советский театр и, в частности, МХАТ. «... Что дает нынешнему советскому театру колоссальное превосходство, так это организация в масштабах государства, основанная на признании места театра в обществе» [8, р. 15]. Подтверждение значимости театра для творческого пути Пристли находим в теоретических работах писателя «Мой взгляд на театр» (1930), «Театральный очерк» (1947), «Искусство драматурга» (1957) и др. В своих работах Пристли раскрывает понятия «драматургическое переживание», «театральная условность», «двуплановость», «театральная поэтичность» [5].

По мнению Пристли, самое главное различие между драматургом и писателем заключается в целеполагании, то есть в тех целях, которые они ставят перед собой при создании произведения. Писатель работает для читателей. Он создает образы, проживает их жизни при создании романа. Настоящий драматург объединяет в себе и писателя, и поэта, и очеркиста, поскольку различные этапы создания пьесы требуют различных навыков и подходов. Драматург пишет для театра, а соответственно, для зрителей. В работе «Искусство драматурга» Пристли говорит о том, что конечная цель любого драматурга – «драматическое переживание» – «это своеобразное переживание, которое мы познаем в театре» [Там же, с. 441]. Сущность его лежит в простоте и непосредственности. Такое переживание возможно испытать и в жизни, по мнению драматурга, в тот момент, когда мир представляется огромным театром, а жизнь – драмой. Автор подчеркивает, что «на сцене все двусмысленно» [Там же, с. 442], все жесты, интонации и действия актеров преувеличены, и при этом зритель осознает, что сценическая реальность нереальная. Таким образом, драматическое переживание рождается на стыке вымысленности пьесы и её связи с действительностью. По мнению Пристли, в удержании равновесия между вымыслом и реальностью, а соответственно, достижение драматического переживания – истинная роль театра. Настоящее драматическое переживание возможно только на грани веры и неверия, вымысла и действительности, когда зритель осознает и чувствует это. Соответственно, зритель должен приходиться в театр тоже подготовленный. Если его волнует комплектация актеров, материалы декораций, осветительная система, то нет никакой надежды на то, что он испытает драматическое переживание. Также его не будет, если зритель забудет о том, что находится в театре и станет воспринимать все происходящее на сцене реальным, пытаясь спасти Дездемону. Зачастую именно такой эффект от публики воспринимается постановщиками как триумф спектакля, что воспринимается Пристли как заблуждение. Равновесие существует тогда, когда зритель способен воспринимать актрису X в роли Y. Но не только актеры создают это переживание.

Ошибочно считать, что «драматическое переживание» возникает только в одном театре, от одной манеры письма, одного режиссера и т.д., поскольку драма – набор условностей, которые могут усилить восприятие, а могут вызвать недовольство или раздражение. Таким образом, только одно направление в искусстве не способно удовлетворить читателя-зрителя. При этом смена направлений представляет собой смену театральных условностей.

Главным ориентиром на современной Пристли сцене становятся постановки Станиславского пьес Чехова. Творчество Чехова Пристли относит к реалистической традиции. Будучи в России, он ходил в МХАТ и видел эти постановки. По его мнению, режиссер и драматург стремятся приблизить сцену к картине из жизни, особенно при помощи звуковых и световых эффектов. Но это не только соответствие реальности и театра, а оркестровка отдельных элементов, которые в свою очередь усиливают воздействие постановки на зрителя. На примере «Трёх сестер» Пристли анализирует смысл звуков военного марша в четвертом акте пьесы. По мнению писателя, этот прием позволяет расширить и углубить представление зрителей о пустоте и одиночестве, которые являются неотъемлемой частью жизни сестер. Сам Пристли использует этот приём в пьесе «Время и семья Конвей». Миссис Конвей в начале 3 акта исполняет романс Шумана «Орешник». После того как зритель увидел, что случилось с героями, этот романс создает ощущение мнимого благополучия и процветания семьи Конвей. Пристли говорит об «оркестровке» произведения, которая не является признаком реализма, а представляет собой способ создания объемного образа внутреннего состояния героев на сцене.

Зритель хочет в театре видеть произведение о понятных и близких ему людях, но при этом его не волнует, умеет ли актриса, исполняющая роль секретарши, печатать на машинке. Театральное наслаждение, которое Пристли называет «драматическим переживанием», возникает только тогда, когда «мозг одновременно функционирует на двух различных уровнях» [Там же, с. 446]. Зритель не только следит за судьбой персонажей, но и не забывает о том, что находится в театре, а соответственно, следит и за игрой актеров. Таким образом, драматург создает не только литературных персонажей, но и роли для актеров, что включает в себя не только текст.

Успех театра, по мнению Пристли, принадлежит в первую очередь именно драматургу, поскольку он определяет, что будет иметь успех на сцене. Драматург – это автор, который соединяет в себе романиста, поэта, очеркиста, но все-таки отличается от них. Когда он задумывает написать пьесу, то на этом этапе он, подобно романисту, сливается со своими героями и начинает проживать с ними их жизни. Но этого мало

для того, чтобы удалась пьеса. Автор не должен создавать только персонажей, необходимо помнить еще и о тех актерах, для которых автор пишет текст. Нужно создать роли, думать о декорациях, свете и т.д. Именно в этом и заключается то равновесие, которое необходимо сохранить драматургу с самого начала написания пьесы, чтобы добиться ее успеха на сцене. Если автор уходит в образы, то герои на сцене выглядят и говорят искусственно, если же в пьесе использовать только знания о театре, то пьеса «выглядит фальшивой, надуманной и неубедительной» [Там же, с. 450]. По мнению Пристли, «истинное драматическое произведение получается в том случае, когда сама жизнь входит в театр, а театр входит в жизнь» [Там же, с. 452]. С одной стороны, персонажи должны действовать как в жизни, а происходящее должно быть правдивым, с другой – должно быть показано искусство театральности. Театральность Пристли связывает с понятием зрелищности, с созданием «эффектных трюков». Писатель утверждает, что двуплановость, или двунаправленность, в которой работает драматург, никуда не уходит при выборе различных театральных условностей. Но в то же время даже при соблюдении двуплановости, но в выборе чужой театральной условности, а соответственно, и чужого театрального стиля, автору гарантирован провал. В заключение лекции Пристли дает советы начинающему драматургу, в которых прослеживается взгляд автора на театр. Во-первых, это стремление к достижению драматического переживания посредством привнесения «жизни в Театр и Театра в жизнь», о чем мы говорили выше. Во-вторых, не стоит подражать кому бы то ни было: дискуссионная драма принадлежит Шоу, а эпический размах Брехту. Через драму автор должен передать зрителю собственные мысли. В-третьих, драма должна состоять из целой цепи различных маленьких драм, которые насыщены театральными эффектами. Находя новое в жизни, его нужно облачать в новую форму, а точнее, в ту, которая будет лучше всего подходить к материалу.

Рассуждая о поэтической и прозаической формах драмы, автор употребляет слово «поэзия» в двух смыслах, как стихотворное произведение и как особое чувство или то, с чем оно связано. Истинной драме присуща собственная поэзия, которая раскрывается только в театре, поскольку рождается она из постановки драмы на сцене. И снова примером для Пристли становится пьеса А. П. Чехова «Вишнёвый сад», в которой поэзия извлекается из нашей действительности.

По мнению драматурга, театр – это то, что дает людям новые силы и помогает «отделаться от сомнений и разочарований». Несмотря на отсутствие законченной системы, взгляды Пристли отражают основные моменты реалистического метода в английской драме. Мысль о значимости драматургии и театра в контексте всего литературного творчества Пристли выражает Г. Л. Ивенс в книге «Пристли-драматург» (1964): «Эссе и романы Пристли полны прямых и косвенных упоминаний о театре. Создается неизменное впечатление, что в своем богатом поэтическими образами творчестве внутренне он никогда не отдаляется от мира огней рампы, грима и старых четырехпенсовых кресел на балконе в субботний вечер» [7, р. 124].

Список источников

1. Ворсоби В. Пристли-драматург // Пристли Дж. Б. Избранное: в 2-х т. М.: Искусство, 1987. Т. 2. С. 508-548.
2. Звавич И. С. Джон Пристли // Интернациональная литература. 1938. № 6. С. 192-198.
3. Кагарлицкий Ю. И. Пристли // История западноевропейского театра: в 8-ми т. / ред. С. С. Мокульский, Г. Н. Бояджиев, Е. Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1985. Т. 7. С. 232-254.
4. Пристли Дж. Б. Записки на полях. Художественная публицистика / пер. с англ.; сост., авт. предисл. и коммент. Е. Ю. Гениева. М.: Прогресс, 1988. 472 с.
5. Пристли Дж. Б. Искусство драматурга // Пристли Дж. Б. Избранное: в 2-х т. / пер. с англ. И. Решетиловой. М.: Искусство, 1987. Т. 2. С. 441-507.
6. Пристли Дж. Б. Письмо солдату, возвращающемуся из армии. Смена № 451-452, март 1946 [Электронный ресурс]. URL: <http://smena-online.ru/node/40782/print> (дата обращения: 20.04.2017).
7. Evans G. L. J. B. Priestley the dramatist. London: Heinemann, 1964. 156 p.
8. Priestley J. B. Theatre Outlook. London: Nicholson and Watson, 1947. 136 p.

JOHN BOYNTON PRIESTLEY: THE FORMATION OF A DRAMATIST IN LITERARY AND HISTORICAL CONTEXT

Chernova Yuliya Vladimirovna
Moscow State Pedagogical University
Gulia77778@rambler.ru

The article examines the place of J. B. Priestley in the literary process of Great Britain, and also analyzes his views on dramaturgy, creation and staging of a dramatic work. In his work “The Art of the Dramatist” the writer formulates rules that the beginning playwright should follow, concentrating on such notions as “dramatic experience”, “theatrical convention”, “duality” and “theatrical poetry” that are consistently revealed in his work. These theoretical foundations of dramatic art are formed within the framework of the realistic method.

Key words and phrases: John Boynton Priestley; dramatic experience; theatrical convention; duality; theatrical poetry.