EDN: XOKMQR УДК 82-2

Трансформация классицистического канона в трагедии Х. Каули «Альбина»

Щекочихина Елена Вячеславовна
аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения,
Вятский государственный университет. Россия, г. Киров. E-mail: lenashekochikhina@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу переходных явлений в творчестве английского драматурга Ханны Каули на примере трагедии «Альбина» (1779), в которой эстетика классицизма вступает в сложный диалог с эстетикой сентиментализма и формирующейся готической традицией. Актуальность исследования обусловлена возросшим в современном литературоведении интересом к проблемам жанровых трансформаций в драматургии английского Просвещения, а также к изучению творческого наследия женщин-драматургов XVIII века, чей вклад в формирование театрального канона долгое время оставался на периферии научного внимания. Цель исследования заключается в комплексном анализе трагедии «Альбина» с опорой на историко-литературный метод в контексте драматургии последней трети XVIII века, установлении ее связи с предшествующей традицией и выявлении вклада Х. Каули в становление готической драматургии в английской литературе XVIII столетия.

В работе рассматривается жанровая природа пьесы, свидетельствующая о трансформации классицистического канона в позднем творчестве Каули. Проведенный анализ позволил установить, что «Альбина» представляет собой переходное драматическое произведение, в котором классицистическая форма наполняется новым содержанием, характерным для сентиментализма и зарождающейся предромантической традиции. Каули сознательно обогащает пьесу готическими элементами (средневековый колорит, темы родовой тайны и запретной страсти, эстетика ужасного), что позволяет говорить о жанровом эксперименте драматурга, направленном на расширение выразительных возможностей драмы.

Особое внимание уделяется положению женщины-драматурга в литературной и театральной сферах Англии XVIII века. Отмечается, что обращение к трагедии становится для Каули способом преодоления гендерных барьеров и заявкой на принадлежность к сфере «высокого» искусства. Особенности драматургии Каули, установленные в ходе анализа пьесы, могут способствовать более глубокому пониманию ее творчества, а материалы и выводы исследования могут быть использованы в курсах истории зарубежной литературы XVIII века, спецкурсах по истории английской драматургии и гендерным исследованиям, а также для дальнейшего сравнительного изучения переходных явлений в литературе и творчества женщин-драматургов эпохи Просвещения.

Ключевые слова: английская женская драма XVIII века, Х. Каули, готическая эстетика, патриархальный дискурс, категория возвышенного, классицизм, сентиментализм.

В историко-литературном каноне творчество Ханны Каули (1743–1809), выдающегося драматурга, доминировавшего на лондонской сцене последней трети XVIII века, преимущественно ассоциируется с мастерством в жанре комедии нравов, что закрепило за ней статус признанного мастера этого жанра. Ее наследие неизменно привлекало внимание исследователей: в трудах Э. Донкин [7], Д. Уолдрон [14], М. Финберг [10] и П. Фельдман [9] комедийные стратегии драматурга анализируются как образец жанрового эксперимента, а ее пьесы рассматриваются в контексте профессионального становления женщины-драматурга на лондонской сцене. Однако устоявшееся восприятие Каули исключительно как комедиографа нередко исключает из исследовательского поля ее эксперименты в других эстетических областях.

Трагедия «Альбина» (1779) Ханны Каули представляет собой знаковый художественный эксперимент, который остается на периферии современных исследований о становлении готической драматургии в Англии. Пьеса, созданная в ключевой историко-культурный момент «готического возрождения», идеологического поворота к национальной истории и активной философской полемики вокруг природы страстей и категории возвышенного, позволяет выявить черты эстетической переходности, характерные для литературного процесса Англии последней трети XVIII века. Хотя в литературных обзорах и обобщающих трудах о творчестве Каули «Альбина» обозначена как одна из значимых работ драматурга [4; 5; 15], детального анализа ее жанровой природы и определения места в становлении готической драматургии до сих пор предпринято не было.

© Щекочихина Елена Вячеславовна

В «Альбине» фокусируются и драматически разрешаются главные культурные конфликты эпохи позднего Просвещения: противостояние классицистических рационалистических традиций и зарождающейся предромантической чувствительности, борьба за пересмотр традиционных гендерных ролей и границ допустимого для женщины – автора высказывания в публичной сфере и, наконец, интенсивный поиск новой художественной формы. Эта форма была призвана артикулировать набиравший силу интерес к иррациональным основам человеческой психики, к «темному прошлому как источнику коллективной идентичности и к эстетизации запретных эмоциональных состояний, которые не укладывались в рациональные рамки предшествующей эстетики» [1, с. 72–88].

Современная драматургу критика не была единодушной в оценках «Альбины». В журнале «Вестминстер Мэгэзин» (The Westminster Magazine) отмечается «правдоподобный» сюжет пьесы, а ее язык, по мнению рецензента, «гармоничен, иногда выразителен, образность в целом точна, а чувства нравственны» [13, p. 391]. Однако чувства героев, как указал критик, изображены в декламационной манере, а «драматические положения слишком искусственны». Критик обратил внимание и на развязку произведения, которая «могла бы вызвать ужас» у зрителя [Ibid.]. Иную оценку дало издание «Лэйдиз Мэгэзин» (The Lady's Magazine), опубликовавшее положительную рецензию, в которой пьеса была названа «прекрасной и высоко поэтичной трагедией» [12, pp. 390–392]. Среди ее достоинств были выделены оригинальность замысла, убедительные характеры персонажей, «живой и яркий» язык, а также «волнующая развязка» и умение драматурга поддерживать интерес публики [Ibid.]. Было отмечено, что трагедия «не перегружена сентиментальностью и патетикой», что выделяло «Альбину» среди типичных «женских трагедий» (“she-tragedies”) того времени, и что она содержит моменты, которые «могут послужить на благо человечеству» [Ibid.].

Постановка «Альбины» совпала с моментом активного формирования готической эстетики, контуры которой в драматургии еще только проступали, часто маскируясь под привычные формы «трагедии» или “*romance”*. Для Каули, уже обладавшей репутацией успешного автора, обращение к трагедии было осознанным социально-культурным жестом. Как отмечает Н. А. Соловьева, в английской драматургии этого периода «господствовало смешение разных жанров, стилей, вкусов» [3] и Каули вступала в диалог с высокочтимой, но считавшейся сугубо маскулинной сферой «высокого» искусства [Ibid.], тем самым оспаривая сложившиеся представления о допустимых для женщины-драматурга жанрах.

Сама фигура женщины-драматурга была для той эпохи явлением примечательным, и Каули наряду с М. Пикс, С. Сентливр и Э. Гриффит входит в число тех, кто, по словам Соловьевой, «не легко добивались успеха, но написали огромное количество замечательных произведений, отразивших сложные процессы, проходившие в театре при смене классицистической риторики на свободное слово» [Ibid.]. В эпоху, когда доступ к дискурсам политической и исторической значимости для женщин был институционально ограничен, обращение к жанру высокой исторической трагедии являлось для Каули не только «творческим вызовом, но и формой интеллектуальной эмансипации и сознательным заявлением о своем неотъемлемом праве на художественное высказывание» [2].

Действие «Альбины» открывается в «великолепном готическом зале», который создает атмосферу древности, феодального величия, контрастируя с личными страстями героев. В экспозиционной сцене пьесы происходит встреча двух ключевых мужских персонажей, символизирующая преемственность патриархального уклада. Граф Уэстморленд, олицетворение старой военной аристократии и феодальных добродетелей, принимает молодого Эдварда, идеального героя нового времени, чья репутация была добыта в Крестовых походах. Эдвард просит руки дочери Уэстморленда, Альбины, вдовы павшего в бою Раймонда. Граф, выступая как патриархальный авторитет, дает Эдварду обещание убедить дочь прервать траур и дать согласие на брак, устанавливая при этом жесткие временные рамки: Эдвард обязан вернуться на войну в течение трех дней. Этот сжатый срок создает драматическое напряжение, ускоряющее развитие сюжета и обостряющее внутренний конфликт Альбины.

Следующий сценический локус, принадлежащий Альбине сад, становится пространством для знакомства с главным антагонистом пьесы, Эдитой. Эдита введена в драматургическое пространство в роли непрошеной гостьи, чье присутствие в доме Уэстморленда продиктовано утратой ее родового статуса в результате военных действий, и главным виновником этих событий она считает Эдварда, разгромившего армию ее отца. Поступки Эдиты определяются неверием в добро и гуманизм. Ее восклицание «Не знаю блага я, не чувствую призна-

тельности! Изгнанница, и жизни лишена!» (“I know no good, feel no gratitude – An outcast, and undone!”) [6, I, ii, p. 8] утверждает разрыв героини с моральными нормами. Примечательно, что позиция «социального изгоя», приписываемая себе героиней, раскрывает ее личное лицемерие и вовсе не является следствием жестокого обращения: находясь в положении почетной гостьи, она пользуется относительным покровительством Уэстморленда и Альбины. Однако в разговоре со служанкой Аделой Эдита формулирует ключевой внутренний конфликт: непримиримое столкновение аристократического самосознания с унизительным положением зависимости от чужой милости:

Я в благородном рождена семействе
И с юных лет была окружена роскошной негой,
Благословенья слышались мне вслед.
Могла ль представить ты, что дух мой гордый
Склонится вмиг пред подлым униженьем.
(Born, Adela, to an exalted rank,
Bright pomp attending on my early years,
And blessings springing round me as I trod.
– Oh! thou should'st wonder that my swelling soul
Can stoop a moment to this vile dependence) [6, I, ii, p. 8].

Доминирующей чертой характера Эдиты выступает безграничное честолюбие: она фанатично одержима идеей восстановления прежнего статуса, единственным путем к которому считает брак с Эдвардом – национальным героем, возлюбленным Альбины и, что для нее особенно значимо, полководцем, разгромившим армию ее отца. Ее мотивация определяется завистью к Альбине как к объекту любви Эдварда и к ее доброте как к унизительной форме покровительства:

Добросердечие ее невыносимо.
Наследница Сибальда
Дарить должна, не принимать; ее удел – давать защиту,
Не покровительства искать себе.
(Her goodness tortures me
Earl Sibald's heir
Should grant, and not receive; she should protect,
Not seek protection) [6, I, ii, p. 9].

В своей речи Эдита также присваивает себе качества гражданской добродетели, которые традиционно закреплены за мужскими персонажами героического этоса. Она выражает свою позицию через риторику стоицизма и непокоренной воли: «Несчастье тяготеет надо мной, / Но дух мой устремленный не покорен» (“Misfortune bears upon me, / But my aspiring mind is unsubdu'd”) [6, I, ii, p. 8], тем самым проецируя на себя атрибуты, характерные для мужчины, героя-воина. Это символическое присвоение достигает кульминации в «имперской» орнитологической метафоре: «Орел парящий не вьет гнезда с Дроздом, / И не опускается до того, чтобы возиться со скромным Крапивником» (“The tow'ring Eagle builds not with the Thrush, / Nor stoops to batten with the lowly Wren”) [6, I, ii, з. 9]. Данный образ не просто иллюстрирует ее высокомерие, но и делает правомерными ее притязания на исключительность и власть, характерные для суверенной мужской фигуры, и одновременно демонстрирует разрыв с условностями женской покорности. Так устанавливается ключевая оппозиция пьесы: эгоцентричное и разрушительное честолюбие Эдиты противопоставлено идеализированному женственному началу Альбины, устремленной к любви и супружескому счастью. Эдита убеждена, что лишь брак с Эдвардом спасет ее положение и восстановит социальный статус, которого она лишилась:

Лишь Эдвард мне поможет вновь взойти
На те вершины славы, с которых я была низвержена судьбой.
(Through Edward only, I can hope to gain
The glorious steep from which my fate has cast me) [6, I, i, p. 9].

Она верит в то, что тот, кто стал орудием ее падения, должен стать и орудием ее возвышения. Став женой полководца-победителя, Эдита приблизится к власти и тем самым восстановит справедливость:

Я стала сиротой из-за его слепого долга,
И Эдварду придется эти раны исцелить.
(His stern loyalty made me an orphan,
And Edward shall repair my bitter wrongs) [6, I, i, p. 10].

Одержимая этой идеей, Эдита, услышав приближение Уэстморленда и Альбины, скрывается в беседке и, подслушивая их разговор, планирует свой коварный заговор.

В диалоге Уэстморленда и Альбины в саду проявляется типичный для патриархального мира конфликт, в ходе которого воля отца, настаивающего на своем праве решать судьбу дочери, вступает в противоречие с ее собственными желаниями и правом на выбор. Уэстморленд, образ которого в сцене с Эдвардом был выстроен вокруг идеалов государственной и воинской доблести, теперь реализует ту же модель власти, но уже в отношениях с дочерью. Апеллируя к чувству долга дочери и прагматизму, он фактически принуждает Альбину прервать траур по первому мужу и принять предложение Эдварда:

Послушайте, миледи,
Три дня пройдет, и Эдвард возвратится в Палестину,
Король, властитель наш, ему доверил
Вести с неверными святую битву;
И с той войны он может не вернуться,
Коль вас не назовет женой.
I say, my Lady,
That in three days Edward returns to Palestine,
Our Royal Master hath on him bestow'd
The levies for the Holy War; from which
He'll ne'er return, save he leaves you his Wife [6, I, ii, p. 12].

Уэстморленд, при внешней отеческой заботе, выступает здесь как проводник патриархальной власти, подчиняющий личные чувства дочери интересам рода и государства, принуждая ее к социально одобряемому решению. Для Альбины противостояние отцовской воле и отказ от любви к Эдварду равносильны предательству собственного сердца. Напротив, отказ от траура влечет за собой нарушение долга перед памятью мужа и несоответствие социальным ожиданиям, предъявляемым к вдове. Героиня оказывается в ситуации сложного жизненного выбора, где оба возможных решения сопряжены с нравственной утратой. Однако известие о скором и, возможно, безвозвратном отъезде Эдварда в Палестину исключает промедление. Осознание, что настоящая любовь перевешивает долг перед умершим супругом, становится для Альбины основанием для немедленного и внутренне выстраданного решения в пользу брака:

Сам страх сорвал покров!
О, пощади раскаянье мое,
Эдвард мне дороже,
Чем слава воину, что кровь пролил за честь.
(Danger tears off the veil.
Oh, spare my burning blushes whilst I own,
Edward is dearer to Albina's heart
Than fame or conquest to the bever'd soldier) [6, I, ii, p. 13].

Альбина делает выбор, который был продиктован не слабостью, а моральной силой героини, выбор, который удовлетворяет в первую очередь самого графа, и в словах Уэстморленда звучат благодарность и признание:

Когда жестокое ристалище страстей
Преодолев, их дети испытания проходят,
Их честь ведет, их коронует доблесть!

Ведомые честью, добродетелью святой увенчаны!
Тебе [Альбина] вручаю славную награду,
Тебе признательность свою я приношу.
(When in the fiery combat of the passions,
Their children rise, victorious from the trial!
By honour led – by sacred virtue crown'd!
To thee I give a Child's molt glorious meed,
To thee I give a Father's grateful thanks) [6, I, ii, p. 13].

В этой реплике благодарность графа Уэстморленда по отношению к дочери соединяется с наставительным началом, усиливаемым батальной метафорой и определяющим дидактическое содержание пьесы.

Новость о предстоящем браке Альбины и Эдварда вызывает у Эдиты вспышку зависти и гнева, она открыто заявляет о своем униженном положении: «Альбина торжествует – а Эдиту презирают» (“Albina triumphs – and Editha's scorn'd!”) [6, I, ii, p. 15]. Последующий монолог героини раскрывает ее травмированное тщеславие: она обречена наблюдать «блаженство надменной соперницы» (“haughty rival's bliss”) с «рабского расстояния» (“grov'ling distance”), что обрекает ее на жизнь, «тлеющую в зависти» (“pine away... in envy”). Кульминацией этой самопрезентации становится прямое обращение к Альбине:

Я, чья родословная не ниже вашей,
Ныне от вашей милости завишу.
(I, who boast ancestry as great as yours
Am now dependent on your charity) [6, ii, p. 16].

Эдиту унижает не сама зависимость, а зависимость от той, кого она считает равной (“as great as yours”). Доброта Альбины воспринимается ею как унижение, а не как благо. Этот контраст превращает зависть в моральное оправдание мести. Эдита отвергает примирение, видя в уверениях Альбины лишь снисхождение и лицемерную условность. В итоге она переходит к активным действиям. Отвергнув рамки «женского» конфликта, Эдита находит союзника в лице Гондиберта, брата покойного мужа Альбины, заключая с ним не просто сговор, а стратегический союз, в котором она из пассивной жертвы превращается в инициатора заговора.

В образе Гондиберта Каули создает прототип «готического и романтического антигероя, терзаемого виной и одержимого необузданной страстью» [11, p. 32]. Впервые он появляется в пространстве готической колоннады в диалоге с верным слугой Эгбертом, который выполняет в пьесе функцию его внутреннего цензора или «голоса совести». Эгберт, в традиции верного слуги-резонера, взывает к разуму господина, но тщетно: тот всецело подчинен иррациональной, всепоглощающей страсти.

В решающий момент Эгберт прямо говорит Гондиберту о греховности его любви: Альбина – вдова его брата, а значит, сестра, и чувство к ней «нечистое» (“unhallowed”):

Помысли о преградах,
Препятствиях тех вечных, нерушимых, что Небеса меж вами воздвигали!
Помысли – она Сестра твоя!
(Think on the bars,
Th'eternal bars, that Heav'n hath plac'd between you ! –
Think – she's your Sister!) [6, II, i, p. 19].

Эти слова действуют как удар. Гондиберт не спорит, он впадает в ужас, который выплескивается в образах демонической одержимости:

Будь проклято то слово!
То жало гадюки – заклятье,
Что сотню духов ада шлет мне для мучений.
(Curses on the word!
It is a viper's sting – an incantation,
That conjures up an hundred hends to rack me) [Ibid.].

Эти реплики обнажают механизм внутреннего конфликта Гондиберта: внешний запрет становится частью его сознания, и он сражается уже не с Эгбертом, а с собственной совестью, обращающей слова слуги в орудие самоосуждения. Вина переживается как физическое страдание, а сознание захвачено аффектом. Эта сцена наглядно иллюстрирует центральный конфликт его натуры, который Эгберт резюмирует в афористичной формуле: «Так грубые страсти разум светлый губят» (“How do rude passions the fair mind destroy”) [6, II, i, p. 21]. Таким образом, уже в экспозиции Гондиберт предстает как персонаж, чья трагедия коренится в фатальном подчинении разума неодолимой силе чувства.

Если в диалогах с Эгбертом раскрывается столкновение страсти с моральной нормой, то в сценах с Эдитой Каули показывает формирование альянса, разрушительная сила которого проистекает из общей запретной природы их побуждений. Гондибертом движет кровосмесительная одержимость Альбиной, Эдитой – жажда вернуть утраченный статус. Их взаимодействие служит «структурной моделью зла, где два различных порока сливаются воедино, усиливая друг друга» [8, p. 80]. Их первый значительный диалог можно назвать сделкой, заключенной на языке взаимного отражения. Эдита, выступая как стратег, манипулирует слабостью Гондиберта и предлагает ему орудие мести:

Одним лишь словом, тронув подозреньем,
Змеиным зубом исцелишь восторг –
Подозренье, раз проснувшись, больше не заснет.
(A little word, that touch'd it with suspicion, / Would, with a serpent's tooth, its raptures cure / Suspicion, once awaken'd, never sleeps) [6, II, ii, p. 27].

Эдита избегает прямого обвинения, ведь благородный Эдвард скорее разгневается на клеветника, чем усомнится в любимой. Поэтому она действует тоньше, преследуя цель не доказать измену его возлюбленной, а посеять сомнение. Сомнение заставит Эдварда искать несуществующие подтверждения и отравит его сознание навсегда. Эдита предлагает Гондиберту не просто оклеветать Альбину, а уничтожить саму основу любви – доверие. Эдита уверена, что самые крепкие узы разрушаются не извне, а изнутри, когда человек сам начинает сомневаться в том, что ему дорого.

Эдита разрабатывает тщательно продуманный план и замышляет удерживать Эдварда в саду, откуда прекрасно виден вход в покои его возлюбленной. В этот момент Гондиберт, сменив платье, чтобы его не узнал Эдвард, должен демонстративно войти в комнату Альбины. Для Эдварда это окажется убедительнее любых слов и, следовательно, станет неопровержимым доказательством вины Альбины. Однако заговорщики сталкиваются с неожиданным препятствием: старый слуга Эгберт становится свидетелем опасной тайны. Эдита, не терпящая помех на пути к цели, прикрываясь именем Альбины («Таков приказ графини» / “Countess orders this”), приказывает схватить его и бросить в темницу. Эдита остается непреклонной перед мольбами старого слуги, демонстрируя свою безжалостность. Теперь никто не может помешать осуществлению ее коварного плана.

По указанию Эдиты Гондиберт в личной беседе с Эдвардом должен очернить Альбину и посеять сомнение в его душе:

Отслеживай его движенья чувств
Лови всяк страсти проблеск на крючок,
И так терзай, чтобы в агонии своей
Он всей душой ее возненавидел!
(Besure you mark each motion of his heart,
Catch ev'ry passion on a barbed hook,
And torture him, 'till he, with agony,
Shall hate her!) [6, III, ii, p. 39].

Гондиберт должен был не просто обвинять, а психологически истязать Эдварда, чтобы обратить его любовь в ненависть, но его прямолинейная тактика уступает тонким манипуляциям Эдиты. Как человек, воспитанный в соответствии с кодексом воинской чести и наделенный безграничным доверием к Альбине, Эдвард отвечает на клевету не словом, а действием, бросая вызов Гондиберту:

Иль мой кинжал в гортань твою войдет
И лживый твой язык на острие наденет.
(Or I will plunge my dagger in thy throat,
And bear thy lying tongue upon its point) [6, III, ii, p. 44].

Осознав катастрофичность ситуации, Эдита перехватывает инициативу и устраивает инсценировку, где Гондиберт становится не обвинителем, а «живым доказательством». Изображая заботу, она убеждает Эдварда:

…брак с ней – погибель для тебя;
Ты лишь разделишь с кем-то страсть Альбины.
Неправильным красавица считает
Свои дары беречь для одного;
Как солнце, что для каждого сияет,
Она лучи свои всем поровну дарит.
(That if you wed her, you will be undone;
That you will only share Albina's love.
Unfair she deems it, having sov'reign beauty,
To scant its blessings to a single object;
Like the universal sun, she sheds her glories –
Beaming impartially on all mankind) [6, III, ii, p. 45].

Эдита искажает добродетели Альбины, нанося удар по гордости Эдварда, и предлагает ему убедиться в ее «неверности» собственными глазами:

Знай же, некий юноша
Неясного происхожденья, но ликом – светлый Адонис,
Давно с Альбиной тайно время коротает;
Сегодня на исходе дня
В ее покоях ты узришь его.
(Know that a youth,
Of birth obscure – in mien, a bright Adonis,
Hath long possess'd Albina's secret hours.
That these last hours, she will devote to him,
And in her chamber you shall see him lodg'd,
When she retires to rest) [6, III, ii, p. 47].

Эдвард соглашается проверить верность Альбины и, увидев переодетого Гондиберта, входящего в ее покои, воспринимает это как неопровержимое доказательство измены. Его доверие рушится, и Эдита восклицает:

Свершилось!
Лев пойман, тщетно бьется он в сетях.
('Tis finish'd!
The lion's caught, and struggles in his toils, in vain) [6, III, ii, p. 49].

Метафора льва, благородного и сильного зверя, угодившего в расставленные сети, точно передает суть произошедшего: сила, мужество и благородство Эдварда оказываются бессильны против коварства и хитрости.

В результате Эдвард, уверенный в неверности Альбины, отказывается от брака. Альбина, не понимающая причины столь резкой перемены, оказывается в положении несправедливо обвиненной, но не имеющей возможности защищаться, поскольку не знает, против каких именно доказательств ей нужно возражать. Уэстморленд, для которого честь дочери превыше всего, вызывает Эдварда на дуэль. По их обоюдному убеждению поединок – это единственный способ восстановить справедливость.

Дуэль между столь знатными лицами не может остаться без внимания верховной власти. Король вынужден вмешаться, чтобы предотвратить кровопролитие. Однако даже королевский авторитет оказывается бессилен разрешить противоречие немедленно, поскольку в

основе конфликта лежит не просто ссора, а глубокое убеждение Эдварда в неверности Альбины, подкрепленное, как ему кажется, неопровержимым доказательством.

В кульминационный момент, когда дуэль между Уэстморлендом и Эдвардом становится неизбежной, в действие вступает Эгберт. Представ перед королем, он свидетельствует, что Эдвард стал жертвой обмана, а не был движим подлинным злым умыслом. Когда Гондиберт пытается помешать ему, король пресекает это, провозглашая равенство всех подданных:

Знай, дерзкий человек, перед монархом
Все граждане равны. Мне скипетр дан,
Который есть опора народа моего, и он поддержит
Равно крестьянина и его господина.
(And know, bold Man, that in the eye of Kings
All hold an equal place. I bear a sceptre
Which is my People's staff, and shall support
Alike the Peasant and his Lord) [Ibid.].

Эта речь имеет принципиальное значение для понимания политической философии пьесы: король не защитник знати, а опора всего народа, где истинная власть зиждется на справедливости, а не на сословных привилегиях. Важной особенностью образа короля становится то, как Каули конструирует его через качества, которые в гендерной парадигме XVIII века традиционно маркировались как «женские» [8, pp. 93–94]. Король наделен чувствительностью, состраданием, способностью к эмпатии и заботе об эмоциональном благополучии подданных. В этом отношении фигура короля представляет собой синтез маскулинной власти и феминнной этики, что резко контрастирует с другими мужскими персонажами пьесы. Откладывая отъезд Эдварда, он ставит личное счастье подданных на один уровень с государственными интересами. Эта способность к эмпатии не ослабляет, а совершенствует его власть, позволяя разрешить конфликт через восстановление правды. В контексте смешанной драмы король соединяет публичный дискурс высокой трагедии с сентименталистским вниманием к чувству, становясь носителем просвещенного идеала власти, где «женские» добродетели – необходимый компонент справедливого правления.

После провала заговора Гондиберт, охваченный раскаянием, говорит о муках совести:

Печальные виденья горя были так ужасны,
Что лучше было бы, проснувшись, жить в истинных скорбях.
(Sad images of woe convey'd such horror,
That better 'twere to wake to real misery) [6, IV, ii, p. 61].

Осознание падения приводит его к самоуничижению:

Я, как ребенок, лгал, чтоб удержать игрушку,
Которую другой бы отнял у меня. –
Я даже менее чем Женщина.
(I've been a child, and ly'd to keep a toy
Of which another would have robb'd me. –
I'm even less than Woman) [6, IV, ii, p. 62].

То, что он считал сильной страстью, теперь выглядит детским капризом. Сравнение с женщиной в негативном ключе отражает гендерные стереотипы эпохи, но одновременно указывает на утрату им силы, решительности, контроля над страстями, тех качеств, что в патриархальном дискурсе считались истинно мужскими. Кульминацией самоанализа становится метафора водоворота порока:

В какое море преступлений один короткий день
Вовлек меня! Порок, водоворот свирепый –
Коснуться стоит только края той воронки,
И мощь неодолимая течения затягивает нас.
И, берег потеряв, назад в отчаянье мы смотрим,

Поток нас увлекает все быстрее и сил лишает, и несет погибель.
(In what a sea of crimes hath one short day
Immers'd me! Vice, oh, thou fierce whirling eddy –
Touch but the outmost circle of thy ring,
Thy strong, resistless current, drags us in.
Torn from the shore, despairing we look back,
And, hurried on, are whelm'd, ingulph'd, and – lost) [6, IV, ii, p. 67].

Эта речь представляет собой один из самых сильных поэтических фрагментов пьесы, где Каули обращается к эстетике возвышенного в духе Эдмунда Берка [8, p. 93]. Образ водоворота передает ощущение беспомощности и неотвратимости падения. Гондиберт осознает гибельность своих поступков, но не может остановиться. В финале пьесы это приведет к катастрофе: обезумев, Гондиберт убьет Эдиту, приняв ее за Альбину, а затем покончит с собой. Метафора «водоворота», в котором он тонул, станет жестокой реальностью.

События финальной сцены V акта трагедии разворачиваются ночью, в полумраке, создавая атмосферу возвышенной неопределенности, о которой писал Берк. Свет в покоях Альбины приглушен, она уносит с собой одну из свечей, оставляя пространство в тревожном полумраке. Эта деталь имеет роковое значение, ведь именно недостаток света станет причиной трагической ошибки, на которой строится развязка. Эдита, не находящая покоя от зависти и обиды, бродит в темноте, предаваясь мрачным размышлениям. Ее монолог полон горечи и ненависти:

Добрее Ненависть в ее честном одеянии,
Чем жгучая Жалость в ее кроткой личине.
(Kindlier is Hatred in her honest garb
Than stinging Pity in her meek-ey'd mask) [6, V, iii, p. 81].

Для Эдиты честная вражда лучше лицемерной доброты. Она остается одна в ночи, озлобленная и уязвимая, но думает не о спасении, а желании доказать свою правоту. В этот момент в полумрак покоев входит Эдвард, терзаемый муками ревности. Он принимает Эдиту за Альбину и в порыве отчаяния готов броситься к ней в объятия. Но из темноты появляется обезумевший Гондиберт, не различающий образов, и вонзает кинжал в Эдиту, приняв ее за Альбину. Эдита, столь тщательно планировавшая интригу, становится жертвой страсти, которую сама разбудила. Эдвард, осознав, что произошло, дает отпор убийце. В завязавшейся схватке Гондиберт, чье безумие достигло апогея, выхватывает кинжал и наносит себе смертельный удар. Эдвард, убежденный в гибели возлюбленной, готов покончить с собой. Он уже заносит кинжал, когда, услышав шум, в покои вбегает Альбина. Их внезапная встреча создает момент высочайшего драматического напряжения: Эдвард осознает, что любимая жива, что все было обманом, а та, кого он считал виновной, чиста. Появившийся Уэстморленд подводит итог, возвращая к центральной идее пьесы – разрушительной силе необузданных человеческих страстей:

О, узрите следствия страстей необузданных!
В груди сего благородного юноши
Взошли светлые добродетели, как на родной почве;
Пока порок – манящий в обличье любви –
Не проник безмолвно в его сердце – там расточил свой яд.
(Oh, mark the'effects of passions unrestrain'd!
Within the bosom of this noble Youth
Bright virtues sprung, as in their native bed;
'Till Vice – alluring in the shape of Love –
Crept silent to his heart – there spread her poisons) [6, V, iii, p. 84].

Уэстморленд, воплощая патриархальный порядок, становится голосом моральной нормы, восстановленной ценой двух смертей, и возвращает мир пьесы к равновесию.

Трагедия Ханны Каули «Альбина» (1779) представляет собой яркий пример переходного литературного явления, в котором эстетика уходящего классицизма вступает в сложный

диалог с формирующейся готической эстетикой и сентименталистской традицией. Жанровая природа «Альбины» определяется синтезом нескольких драматургических традиций. С одной стороны, Каули сохраняет формальные признаки классицистической трагедии, сохраняя пятиактную структуру пьесы и возвышенный стиль, изображая конфликт долга и чувства и придерживаясь принципа поэтической справедливости в финале. Образ Уэстморленда, произносящего финальную речь, в которой подводится моральный итог, отсылает к дидактической функции классицистического театра. С другой стороны, пьеса насыщена элементами, характерными для готической эстетики: готический антураж, темы родовой тайны и запретной страсти, эпизоды душевного смятения, кровавая развязка с гибелью злодеев на сцене. Это не простое заимствование разрозненных элементов, здесь автор отражает сознательную художественную стратегию, направленную на расширение выразительных возможностей драмы. В этом контексте «Альбина» соответствует стилистике смешанной драмы (*mixed drama*), где Каули умело сочетает публичное и приватное, где возвышенный стих уступает место прямому выражению сильных эмоций.

Таким образом, «Альбина» Ханны Каули предстает как переходное произведение, классицистическая форма наполняется новым содержанием, а готическая образность служит средством исследования глубин психики и механизмов власти. Пьеса демонстрирует, как женщина-драматург в условиях гендерных ограничений использует смешение жанров, чтобы получить право голоса. Каули не следует канонам, а переосмысляет их, создавая многомерное высказывание, актуальное далеко за пределами ее эпохи.

Список литературы

1. *Будехин С. Ю.* Влияние английской трагедии мести на готическую драматургию : дис. … канд. филол. наук. М., 2018. 314 с.

2. *Сидорченко Л. В.* Английская литература XVIII века: теоретический и историко-литературный аспекты. URL: https://thelib.ru/books/neizvesten_avtor/istoriya_zarubezhnoy_literatury_xviii_veka-read.html (дата обращения 30.03.2026).

3. *Соловьева Н. А.* Жизнь есть театр (Женщины-драматурги XVIII столетия). URL: http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/soloveva-zhizn-est-teatr.htm (дата обращения 30.03.2026).

4. *Backscheider Paula R.* Spectacular Politics: theatrical power and mass culture in early modern England. London : The John Hopkins University Press, 1993. 330 p.

5. *Burroughs C.* The Routledge Anthology of Women's Theatre Theory and Dramatic Criticism (1st Ed.). London : Routledge, 2023. 690 p.

6. *Cowley H.* Albina, Countess Raimond: a tragedy, by Mrs. Cowley: as it is performed at the Theatre-Royal in the Hay-Market. London : Printed for J. Dodsley, 1779. 85 p.

7. *Donkin E.* Getting into the Act: Women Playwrights in London 1776 1829. London ; New York : Routledge, 1995. 240 p.

8. *Escott A.* The Celebrated Hannah Cowley: Experiments in Dramatic Genre, 1776–1794. London : Routledge, 2016. 320 p.

9. *Feldman Paula R.* British Women Poets of the Romantic Era : An Anthology. Baltimore, Md. : Johns Hopkins University Press, 1997. 879 p.

10. *Finberg Melinda C.* Eighteenth-century women dramatists. Oxford : Oxford University Press, 2001. 448 p.

11. *Mahotiere, Mary de la.* Hannah Cowley: Tiverton's Playwright and Pioneer Feminist 1743–1809. Devon Books, 1997. 96 p.

12. The Lady's Magazine; or, Entertaining Companion for the Fair Sex. London : Printed for G. Robinson, 1779. Vol. 10. 786 p.

13. The Westminster Magazine, or The Pantheon of Taste. London : Printed for Fielding and Walker, 1779. Vol. 7. 650 p.

14. *Waldron D.* Hannah Cowley (1743–1809). In the Routledge Companion to Romantic Women Writers (1st Ed.). Vol. 1. London : Routledge, 2022. Pp. 177–188.

15. Women Critics 1660–1820: An Anthology / ed. by the Folger Collective on Early Women Critics. The USA : Indiana University Press, 1995. 443 p.

The Transformation of the Classicist Canon in H. Cowley's Tragedy "Albina"

Shchekochikhina Elena Vyacheslavovna
postgraduate student of the Department of Russian and Foreign Literature and Teaching Methods, Vyatka State University. Russia, Kirov. E-mail: lenashekochikhina@gmail.com

Abstract. The article is devoted to an analysis of transitional phenomena in the work of the English playwright Hannah Cowley, taking as its example the tragedy "Albina" (1779), in which the aesthetics of Classicism enters into a complex dialogue with the aesthetics of Sentimentalism and with the emerging Gothic tradition. The relevance of the study is due to the increased interest in contemporary literary scholarship in the problems of genre transformation in the drama of the English Enlightenment, as well as in the study of the creative legacy of 18th-century women playwrights, whose contribution to the formation of the theatrical canon long remained on the periphery of scholarly attention. The aim of the study is a comprehensive analysis of the tragedy "Albina", relying on the historical-literary method, in the context of the drama of the last third of the 18th century, establishing its connection with the preceding tradition and identifying H. Cowley's contribution to the formation of Gothic drama in English literature of the 18th century.

The work examines the generic nature of the play, which testifies to the transformation of the Classicist canon in Cowley's later work. The analysis conducted has made it possible to establish that "Albina" represents a transitional dramatic work in which the Classicist form is filled with new content characteristic of Sentimentalism and of the nascent pre-Romantic tradition. Cowley deliberately enriches the play with Gothic elements (medieval colouring, the themes of ancestral secrecy and forbidden passion, the aesthetics of the terrible), which allows us to speak of a generic experiment on the part of the playwright aimed at expanding the expressive possibilities of drama.

Particular attention is paid to the position of the woman playwright in the literary and theatrical spheres of 18th-century England. It is noted that the turn to tragedy becomes for Cowley a means of overcoming gender barriers and a claim to belong to the sphere of "high" art. The features of Cowley's dramaturgy established in the course of the analysis of the play may contribute to a deeper understanding of her work, while the materials and conclusions of the study may be used in courses on the history of 18th-century foreign literature, in special courses on the history of English drama and in gender studies, as well as for the further comparative study of transitional phenomena in literature and of the work of women playwrights of the Enlightenment era.

Keywords: English women's drama of the 18th century, H. Cowley, Gothic aesthetics, patriarchal discourse, the category of the sublime, Classicism, Sentimentalism.

References

1. *Budehin S. Yu. Vliyanie anglijskoj tragedii mesti na goticheskuyu dramaturgiyu : dis. ... kand. filol. nauk* [The Influence of English Revenge Tragedy on Gothic Drama : dis. ... PhD in Philology]. M., 2018. 314 p.

2. *Sidorchenko L. V. Anglijskaya literatura XVIII veka: teoreticheskij i istoriko-literaturnyj aspekty* [English Literature of the 18th Century: Theoretical and Historical-Literary Aspects]. Available at: https://thelib.ru/books/neizvesten_avtor/istoriya_zarubezhnoy_literatury_xviii_veka-read.html (date accessed: 30.03.2026).

3. *Solov'eva N. A. Zhizn' est' teatr (Zhenshchiny-dramaturgi XVIII stoletiya)* [Life Is Theatre (Women Playwrights of the 18th Century)]. Available at: http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/soloveva-zhizn-est-teatr.htm (date accessed: 30.03.2026).

4. *Backscheider P. R.* Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England. London : The Johns Hopkins University Press, 1993. 330 p.

5. *Burroughs C.* The Routledge Anthology of Women's Theatre Theory and Dramatic Criticism. 1st ed. London : Routledge, 2023. 690 p.

6. *Cowley H.* Albina, Countess Raimond: A Tragedy, by Mrs. Cowley: As It Is Performed at the Theatre-Royal in the Hay-Market. London : Printed for J. Dodsley, 1779. 85 p.

7. *Donkin E.* Getting into the Act: Women Playwrights in London 1776–1829. London ; New York : Routledge, 1995. 240 p.

8. *Escott A.* The Celebrated Hannah Cowley: Experiments in Dramatic Genre, 1776–1794. London : Routledge, 2016. 320 p.

9. *Feldman P. R.* British Women Poets of the Romantic Era : An Anthology. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 1997. 879 p.

10. *Finberg M. C.* Eighteenth-Century Women Dramatists. Oxford : Oxford University Press, 2001. 448 p.

11. *Mahotiere M. de la.* Hannah Cowley: Tiverton's Playwright and Pioneer Feminist 1743–1809. Devon Books, 1997. 96 p.

12. The Lady's Magazine; or, Entertaining Companion for the Fair Sex. London : Printed for G. Robinson, 1779. Vol. 10. 786 p.

13. The Westminster Magazine, or The Pantheon of Taste. London : Printed for Fielding and Walker, 1779. Vol. 7. 650 p.

14. *Waldron D.* Hannah Cowley (1743–1809) // The Routledge Companion to Romantic Women Writers. 1st ed. Vol. 1. London : Routledge, 2022. Pp. 177–188.

15. Women Critics 1660–1820: An Anthology / ed. by the Folger Collective on Early Women Critics. USA : Indiana University Press, 1995. 443 p.

Поступила в редакцию: 22.04.2026
Принята к публикации: 29.04.2026