

УДК 821.111. "17"

DOI 10.25688/2076-913X.2020.37.1.02

Т.Г. Чеснокова

Три комедии о супружеских войнах: семейная тема в творчестве Дж. Колмана, А. Мерфи и Р. Камберленда

В статье рассматривается эволюция темы семейных раздоров в английской комедии середины XVIII в. на примере пьес Дж. Колмана Старшего, А. Мерфи и Р. Камберленда. Выявляются различия в интерпретации названными драматургами мотивов женского доминирования и неоправданной ревности, в способах репрезентации укрощения жен и в трактовке сцен примирения. Прослеживаются истоки центрального для данной группы текстов мотива супружеской войны, литературные связи изучаемых пьес и их влияние на позднейшую драму.

Ключевые слова: мотив супружеской войны; веселая и сентиментальная комедия; «Ревнивая жена»; «Все неправы»; «Братья».

Структурной основой классической европейской комедии на протяжении почти всей ее истории служила любовная интрига [7, с. 8], оставляя на долю семейных отношений роль фона или отдавая эту область изображения на откуп фарсу (см.: [8, с. 122–134]). Ситуация принципиально не меняется с распространением комедии нравов, уделявшей большое внимание сценам семейного быта, но не желавшей расстаться с любовным интересом как главным источником развития действия. И хотя пресловутый любовный интерес мог вести холостого героя к связи с замужней женщиной, внутрисемейные отношения героини оставались на заднем плане, подчиняясь структурно любовной интриге [10, с. 85], как, например, в «Мандрагоре» (1518) Н. Макиавелли и «Деревенской жене» (1675) У. Уичерли. Среди драматургов французского классицизма бесспорный интерес к супружеским конфликтам испытывал Мольер, но он по традиции делал их центром действия в малых жанрах — фарсах или комедиях-балетах (см. «Жорж Данден», 1668).

Структурная маргинальность семейной темы в классической комедии и ее близость к фарсу в значительной мере являются следствием традиционного представления о браке как о статичном состоянии, пронизанном духом вражды и соперничества (в фарсе) [8, с. 134–135], или, напротив, идеально гармоничном (в свадебном комедийном финале). Динамика может вноситься в картину семейных отношений посредством мотива укрощения злой жены, которому свойственна структурная двойственность. В одних пьесах укрощение сближается с ситуацией взаимной притирки в процессе ухаживания (отсюда

родство «Укрощения строптивой» (ок. 1594) с романическими шекспировскими комедиями). В других, как в «Ветренице» (1635) Дж. Шерли, приобретает черты затяжного конфликта или же представляет собой «укрощение наоборот» (в «Укрощении укротителя» (после 1604) Дж. Флетчера, где укротительницей становится жена). Для комедии Реставрации также характерно поглощение классического укрощения мотивом супружеской войны.

Более заметные сдвиги в структурной трактовке семейной темы намечаются на пороге эпохи Просвещения в связи с распространением морализованного типа комедии нравов, в которой отношения супругов впервые начинают мыслиться не как фон (или сдвинутый во времени аналог) брачной интриги, но как источник самостоятельного драматического интереса. Материалом этой новой семейной комедии служат на первых порах традиционные фарсово-комедийные мотивы укрощения, супружеской войны и т. п. Тем не менее фокус внимания переносится с изображения брака как статичного состояния на полный динамики путь от войны к миру. И если способы укрощения в традиционных комедиях отличались подчеркнутой архаичностью, то в пьесах XVIII в. укрощение становится более цивилизованным и возникает в ответ на длительную узурпацию супружеской власти. А между персонажами иной раз возникают серьезные споры о методах достижения семейной гармонии.

Семейная комедия XVIII в. остается чувствительна к социальным барьерам и их влиянию на общественную мораль и семейные нравы. Вместе с тем драматурги эпохи в меньшей степени, чем их предшественники — комедиографы Реставрации, тяготеют к гротескному социальному детерминизму. И если в пьесах XVII в. (от «Ветреницы» Шерли до «Жоржа Дандена» Мольера) следствием социальной ущербности мужа обычно являлась его приниженность в отношениях с более родовитой (или более состоятельной) женой, то в комедии А. Мерфи «Как его удержать» (1760, перераб. 1761) сравнительно невысокое происхождение супруга побуждает его культивировать тон аристократического пренебрежения к жене и скрывать свою нежную любовь к ней из страха показаться смешным в компании светских повес. Свою социальную неполноценность муж в этой пьесе пытается компенсировать не бесхребетной покорностью, а подражанием модным нравам. Эта тенденция (от социального детерминизма к детерминизму психологическому) в целом весьма характерна для английских комедий века Филдинга и Шеридана.

Перечисленные тенденции нашли преломление в пьесе Дж. Колмана Старшего «Ревнивая жена» (*The Jealous Wife*, 1761) — первой большой комедии начинающего автора. В структуре пьесы семейные мотивы еще не доминируют (как во французской переделке П.Ж.-Б. Дефоржа¹), но, переплетаясь с любовной интригой, определяющей общую динамику действия, образуют самостоятельную сюжетную линию. В целом же объем сцен, посвященных картинам семейного быта, успешно соперничает с объемом действия, реализующего любовный мотив.

¹ *La Femme jalouse* (1785).

Источником и материалом любовной интриги для Колмана послужили перипетии отношений влюбленной пары (Тома и Софьи) в «Истории Тома Джонса» Г. Филдинга (1749), хотя и трансформированные автором «Ревнивой жены» почти до неузнаваемости [2, р. VII; 11, с. 120; 9, с. 25]. Вторая линия (семейная), намек на которую автор нашел в журнальных зарисовках Р. Стила («Зритель», № 212, 216) и дополнил картинами быта из собственного журнала «Знаток», более самостоятельна [13, р. 266; 15, р. 330].

Действие открывает развернутая экспозиция в доме супругов Оукли (тетки и дяди влюбленного юноши Чарлза). Ревнивая жена миссис Оукли узнает о полученном мужем письме из провинции, автор которого (некий сквайр Рассет) обвиняет мистера Оукли в обольщении дочери и похищении девушки из отцовского дома. В действительности письмо адресовано племяннику Оукли — Чарлзу, носящему ту же фамилию и живущему в доме дяди. Миссис Оукли, однако, не слушая объяснений, обвиняет супруга в легкомысленном обращении с барышнями и супружеской измене. Появление в доме самой беглянки Хэриет, покинувшей с целью избежать нежеланного брака не только поместье отца, но и лондонский дом своей родственницы леди Фрилав, где ей угрожало насилие, укрепляет подозрения ревнивой супруги, умело подогреваемые коварной Фрилав. Дело доходит до скандала, угрожающего репутации всех заинтересованных лиц, и это побуждает мистера Оукли, много лет находившегося под каблуком у жены, заново осознать свои обязанности в семье и вернуть себе право на принятие важных решений. Что же касается миссис Оукли, то, став свидетельницей помолвки племянника с его возлюбленной, она понимает свою ошибку и горько кается перед супругом, смиряясь с утратой деспотического господства и получая взамен уверения в его нежной любви, очистившейся от прежнего раболепия (см. анализ любовной линии в ст.: [11, с. 121–129]).

Как комическая ревнивая жена, миссис Оукли имела предшественниц на английской сцене (например, леди Ронглав в «Последней ставке женщины» (1707) К. Сиббера), но это не лишило ее характер оригинальности. Неоправданная ревность становится в ее случае (как ранее — в характере миссис Фримен из «Зрителя») формой мелочного тиранства, вводя в комедию тему борьбы за главенство в супружестве, популярную в английской литературе со времен Дж. Чосера и не раз вдохновлявшую драматургов Реставрации. Недаром ревнивая госпожа Оукли иронически уподобляется в пьесе еще одному семейному тирану — старому Рассету, вдвоем с которым они устраивают в доме Оукли такой неистовый крик, что потерявшему терпение хозяину остается лишь пожалеть, что при столь разительном сходстве характеров эти двое не являются парой: «Черт, вы же не даете мне слова вставить, и, похоже, во всем друг другу под стать. Как бы я желал, чтобы этот господин был вашим супругом, а вы — его женой» (здесь и далее перевод мой. — Т. Ч.) [4, III, II, р. 88].

Развивая мотив нарушения супружеской иерархии и сочетая его с просветительским пафосом утверждения разумного порядка, Колман сталкивает сатирическую тему узурпации женщиной власти в семье с идеей гуманного

укрощения жен-мятежниц. Правда, поначалу зрителю может казаться, что мягкосердечный характер мистера Оукли не соответствует возложенной на него миссии. Даже его вдохновителю — старому холостяку и родному брату — майору Оукли вполне очевидно, что испытанные приемы мужей-укротителей, отвечающих на капризы и брань еще более неистовой бранью, едва ли подходят для его чувствительного и гибкого родственника: «Эх, почему я не муж! Жаль, что никто в наше время не может управиться с женой, кроме закоренелого холостяка!» [4, IV.I, p. 93].

В самом деле, клятвенно пообещав своему наставнику быть твердым, как сталь или алмаз [4, I.I, p. 63], Оукли-подкаблучник благополучно проваливает первый этап операции по восстановлению собственной независимости (вместо объявленного выхода в город остается послушно обедать с женой). Тем не менее, исподволь понаблюдав за супругой, он убеждается в том, что непредсказуемые перемены ее настроения имеют эффект хорошо продуманной игры: «...ее улыбки, ее слезы, ее конвульсии — все это игра, рассчитанная на меня» [4, V.III, p. 106]. Это убеждение дает ему необходимые силы и сознание собственной правоты, чтобы довести восстание до конца и сбросить постыдное иго.

В «Ревнивой жене» мотив узурпации супружеской власти представлен вне связи с мотивом неравного брака, что отличает комедию и от дореволюционной «Ветреницы» (см. выше), и от мольеровского «Жоржа Дандена». Угроза женской измены (как свидетельство непризнания власти плебея-мужа) уступает здесь место преувеличенному страху перед мнимой опасностью мужских измен. А сам этот страх, облекаясь в форму болезненной чувствительности, начинает функционировать как выгодная причуда, направленная к защите и укреплению незаконно захваченных привилегий. При этом, хотя нарушительницей спокойствия в доме Оукли, бесспорно, является ревнивая супруга, ответственность за восстановление семейного мира и гендерной иерархии возлагается все же на мужа, обязанного ради общего блага преодолеть бесхребетную мягкость и заявить о своих правах. Его задачи тем самым сближаются с традиционными задачами комедийного укротителя, привычную маску которого сменяет смягченная маска гуманного воспитателя строптивой и властной жены.

Завершаясь показательным примирением любящих супругов, комедия Колмана сосредоточивает в себе не только классические черты семейной комедии нравов (с элементами антисентиментальной сатиры), но и скрытые зерна сентиментализма, заложенные в мотивах цивилизованного укрощения и слезного примирения. Подтверждением этой неоднородности стиля и метода может служить тот факт, что переклички с сюжетными ситуациями «Ревнивой жены» встречаются в таких непохожих произведениях, как сентиментальная комедия Р. Камберленда «Братья» и тяготеющие к полюсу веселой комедии²

² «Веселая комедия» — устойчивый русский аналог английского термина *laughing comedy*, восходящего к «Эссе о театре» О. Голдсмита, где была разработана идея противопоставления двух типов комедии — традиционной (веселой) и сентиментальной [1, p. 751–753].

пьесы А. Мерфи и Р.Б. Шеридана. А первым сценическим откликом на комедию Колмана, вероятно, явилась пьеса Артура Мерфи «Все неправы» (*All in the Wrong*), поставленная на сцене того же театра (Друри-Лейн) 15 июня 1761 г. [5, р. VI] — меньше чем через полгода после премьеры «Ревнивой жены» [15, р. 330]. Впрочем, утверждать, что комедия Колмана оказала на Мерфи влияние, можно лишь гипотетически, поскольку точное время создания *All in the Wrong* неизвестно. Тем не менее можно предположить, что успех «Ревнивой жены» не прошел для собрата по перу незамеченным и, может быть, побудил его к творческому соревнованию с молодым драматургом, подсказав если не замысел новой комедии, то отдельные штрихи к картине семейных нравов.

Главное, что объединяет «Все неправы» с «Ревнивой женой», — это мотив неоправданной ревности (в первую очередь женской) [5, р. IV], а также увеличение удельного веса семейных коллизий в сценическом действии. Ревность здесь также понимается как асоциальная черта, последствия которой выходят за рамки отношений супружеской пары — леди Рестлесс и сэра Джона. Бацилла ревности имеет в комедии свойство заражать окружающих и передается сначала мужу, находящему подозрительными уловки, применяемые женой в целях слежки, а затем перекидывается на двух юных влюбленных: Белинду и Беверли.

В то время как леди Рестлесс подозревает супруга в бесчестной связи с очаровательной Белиндой, тот, в свою очередь, ревнует жену к красавчику Беверли, так что в конце концов сами влюбленные проникаются ложной уверенностью во взаимных изменах. Как и в комедии Колмана, ревнические подозрения (не только жены, но и мужа) рассеиваются не раньше, чем мнимый любовник леди Рестлесс и мнимая любовница сэра Джона отправляются под венец, доказывая тем самым свою возрожденную веру друг в друга. Переключки между пьесами дополняются тем, что незамужняя героиня по ходу действия также вынуждена обращаться к женатому джентльмену за помощью и в конечном итоге является к нему в дом, преследуемая суровым родителем и обвиняемая хозяйкой в безнравственности.

Несмотря на последовательное разоблачение социальных издержек ревности, само это чувство трактуется в пьесе как чисто психологический феномен — эксцесс неразумной любви, свободный от желания властвовать над объектом ревнивых подозрений. Как следствие, Мерфи оставляет без внимания тему восстания подкаблучника-мужа, а ситуация борьбы за господство подменяется ситуацией невротической подозрительности и тотальной слежки. Отношения ревнивых супругов не лишаются в силу этого драматического интереса, а усиление связи между обеими сюжетными линиями приводит к тому, что семейная фабула едва ли не перевешивает любовную. И хотя брачные устремления Беверли и Белинды наталкиваются также и на другие — независимые — препятствия (в их числе болезненная неуверенность юноши и принуждение героини к браку с другим претендентом), все же узловой частью действия остается взаимная слежка супругов Рестлесс, вовлекающая в свою орбиту влюбленную пару.

«Вся эта головоломка возникла из-за их [Рестлессов. — *Т. Ч.*] ревности» (перевод мой. — *Т. Ч.*) [5, V. II, p. 75], — замечает в финале один из второстепенных персонажей, подчеркивая значение семейной коллизии и подводя итог распутыванию сюжетных узлов.

В своей последовательно антисентименталистской трактовке семейного конфликта Мерфи сохраняет едва уловимые нотки чувствительности лишь в эпизоде примирения молодой пары. На долю ревнивых супругов достается принужденный смех над самими собой и откровенное признание в том, что оба они «выставили себя на посмешище» [5, V. II, p. 76]. В то же время большинство драматургов последних десятилетий XVIII в. (даже принадлежащих к «веселому» лагерю) не избегают сентиментальной окраски в сценах, знаменующих переход от семейной войны к миру. Эта тенденция, впрочем, не равнозначна приверженности сентиментальному направлению вообще, поскольку представлена в «Школе злословия» (тяготеющей к антисентиментальному полюсу) [10, с. 89], но отсутствует в одной из самых известных комедий Ричарда Камберленда, имя которого прочно связывают с расцветом сентиментальной драматургии.

В комедии Камберленда «Братья» (*The Brothers*, 1769), написанной в конце того же десятилетия, что и рассмотренные ранее пьесы Мерфи и Колмана, образ строптивой жены (миссис Дав) приобретает мелодраматическую окраску, при этом в финале героиня не столько раскаивается, сколько кажется слегка присмирившей на фоне дерзкой бравады мужа. Камберленд, таким образом, возрождает ту связку мотивов (узурпации женщиной власти в семье и восстания подкаблучника), которая ранее была успешно реализована Колманом. В «Братьях» он, кроме того, сохраняет привычное равновесие между семейной линией и любовной интригой, построенной на основе мотива братского соперничества.

В роли братьев-соперников выступают Белфилд-старший (злодей) и младший — обездоленный юноша, которому предстоит восстановить свой общественный статус и отвоевать у соперника невесту — Софию, которую тот пытается принудить к браку, заручившись поддержкой ее отца — мистера Дава. Постепенно, однако, фокус внимания переносится на внутренние разногласия в семействе Давов: миролюбивого мистера Дава и его деспотичной жены.

Отношения этой пары близко напоминают отношения мистера и миссис Оукли, но если тиранические замашки госпожи Оукли имели хотя бы частичное оправдание в ее искренней любви к мужу, то бесцеремонный контроль миссис Дав — выражение злого нрава и неприкрытая узурпация супружеской власти. Мстительная и похотливая (подобно женам комедии Реставрации), она пытается столкнуть нелюбимого мужа с Белфилдом-младшим, который отверг ее чувства и грозит ей разоблачением. Подталкивая мужа к неравному поединку, она надеется избавиться от одного из дуэлянтов или же от обоих вместе. На фоне этих злодейских умыслов безобидная робость комичного маленького

Дава обеспечивает ему сочувствие зрителя, в то же время освобождая от обязанности хоть раз проявить настоящий мужской характер. И если от колмановского Оукли требовалась минимальная доля решительности, то его собрату достаточно воспользоваться благородным обманом дуэльного противника, который, прикинувшись побежденным, дает трусливому мужу возможность явиться домой в ореоле победы и с позиции триумфатора начать диктовать условия посрамленной супруге.

Успехи миролюбивого подкаблучника в его гротескной расправе с женой-тиранкой обусловлены, таким образом, иллюзорным преодолением того недостатка, который довел его до униженного положения, причем поддержание этой иллюзии является делом рук постороннего доброхота и полностью зависит от снисходительности последнего.

Любопытно, что на этапе своего порабощения Дав, как и Оукли, старается оправдать характер жены болезненной чувствительностью и «слабостью» ее нервов [3, II.X, p. 24] (перевод мой. — Т. Ч.). Однако в отличие от предшественника, приписывая супруге тонкую душевную организацию, Дав не столько заблуждается на ее счет, сколько пытается спасти лицо перед случайным свидетелем семейных раздоров.

Наполовину злодейка, наполовину юмористический персонаж, миссис Дав в конце концов вынуждена капитулировать перед «круговой порукой» положительных персонажей (в стан которых неожиданно переходит исправившийся Белфилд-старший). Однако нейтрализация заключенной в ее характере угрозы семейному миру ставит ее супруга перед необходимостью и впредь придерживаться той стратегии жесткого контроля, к которой Оукли прибегает как к временной мере. Камберленд не заглядывает в отдаленное будущее своих героев и старательно избегает вопроса о возможности сохранения Давом репутации неукротимого рубаки, оказавшей столь сильное отрезвляющее воздействие на жену. Вместо этого драматург предлагает добродушно посмеяться над справедливостью постигшего миссис Дав наказания — оказаться во власти развоевавшегося трусишки, который с удовольствием примеряет роль семейного деспота и с молчаливого позволения окружающих не упускает возможности отплатить «злой жене» за былые обиды.

Отголоски домашних баталий колмановских супругов Оукли угадываются не только в сентиментальной комедии Камберленда, но и в отдельных ситуациях и мотивах «Школы злословия» Р.Б. Шеридана (*The School for Scandal*, 1777). Вопреки очевидным отличиям от колмановской модели (ревность здесь свойственна мужу, а не жене, а в сюжете использован полузабытый мотив социального и возрастного неравенства супругов) в повадках шеридановского сэра Питера Тизла проглядывают черты его предшественника — мистера Оукли, который сходным образом жалуется, что любовь делает его несчастным [4, I.I, p. 61], и, колеблясь перед принятием важного решения, предпочитает исподволь понаблюдать за движениями супруги в соседней комнате («Ревнивая

жена» [4, V. III, p. 102]; ср. со сценой V. II в «Школе злословия» [6, p. 433]). Столь же очевиден параллелизм эпизодов ложного примирения враждующей пары: в обоих случаях воркование жены погружает растаявшего супруга в мечтания о безоблачном счастье, но в итоге оказывается всего лишь затишьем перед новой семейной бурей («Ревнивая жена» [4, II. II, p. 69–71], «Школа злословия» [6, III. I, p. 392–394]).

За пределами Англии историческое значение семейной комедии Колмана, занимающей прочное место в истории национального театра, подтверждается ее многочисленными переделками и переводами на иностранные языки (в том числе И. И. К. Бодэ в Германии [13, p. 267–268], М.-Ж. Риккони и П. Ж.-Б. Дефоржа во Франции [14, p. 86–87; 15, p. 333–334]). А о сценических достоинствах «Ревнивой жены» лучше всего свидетельствует долгая театральная жизнь пьесы, еще в середине XIX в. сохранявшейся, по утверждению Филарета Шаля, привлекательность для буржуазного европейского зрителя [12, p. 439] и эпизодически возобновлявшейся на сцене в конце XIX – начале XX в. [15, p. 330].

Библиографический список

Источники

1. British Dramatists from Dryden to Sheridan. Carbondale: Southern Illinois UP, 1976. XVII, 958 p.
2. Colman G. The Jealous Wife / With the Remarks by W[illiam] H[azlitt]. London: W. Oxberry and Co., 1818. VII, 80 p.
3. Cumberland R. The Brothers // The British Drama: In 14 vol. Vol. 9. L.: C. Cooke, 1817. P. 1–64.
4. Garrick D., Colman the Elder G. Plays. Cambridge: Cambridge UP, 1982. IX, 217 p.
5. Murphy A. All in the Wrong. London: W. Oxberry, 1824. VII, 80 p.
6. Sheridan R.B. The Dramatic Works: In 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1973. Vol. 1. XIV, 443 p.

Литература

7. Андреев М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.
8. Андреев М.Л. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров. М.: Дело, 2017. 272 с.
9. Чеснокова Т.Г. Диалог с Г. Филдингом в комедии Дж. Колмана «Ревнивая жена»: к проблеме интерпретации сюжета и характеров // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2018. № 3 (31). С. 24–32.
10. Чеснокова Т.Г. Мотив «супружеской войны» в английской комедии от Шекспира до Шеридана // Вестник МГПУ. Сер.: Филологическое образование. 2013. № 1 (10). С. 83–90.
11. Чеснокова Т.Г. «Ревнивая жена» Дж. Колмана Старшего: драматургическая обработка «Истории Тома Джонса» и ее место в истории английской «веселой» комедии // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2018. № 4. С. 117–133.

12. *Chasles P.* Revue littéraire de la Grande-Bretagne // Revue des Deux Mondes. Paris, 1842. № 3. P. 431–457.
13. *Price L.M.* The Works of Fielding on the German Stage, 1762–1801 // The Journal of English and Germanic Philology. 1942. Vol. 41. № 3. P. 257–278.
14. *Roy R.G.* French Stage Adaptations of *Tom Jones* // Revue de Littérature comparée. 1970. T. 44. № 1. P. 82–94.
15. *Rundus R.* *Tom Jones* in Adaptation: A Chronology and Criticism // Bulletin of the New York Public Library. 1973/1974. Vol. 77. № 3. P. 329–341.

References

Istochniki

1. British Dramatists from Dryden to Sheridan. Carbondale: Southern Illinois UP, 1976. XVII, 958 p.
2. *Colman G.* The Jealous Wife / With the Remarks by W[illiam] H[azlitt]. London: W. Oxberry and Co., 1818. VII, 80 p.
3. *Cumberland R.* The Brothers // The British Drama: In 14 vol. Vol. 9. L.: C. Cooke, 1817. P. 1–64.
4. *Garrick D., Colman the Elder G.* Plays. Cambridge: Cambridge UP, 1982. IX, 217 p.
5. *Murphy A.* All in the Wrong. London: W. Oxberry, 1824. VII, 80 p.
6. *Sheridan R.B.* The Dramatic Works: In 2 vol. Oxford: Clarendon Press, 1973. Vol. 1. XIV, 443 p.

Literatura

7. *Andreev M.L.* Klassicheskaya evropejskaya komediya: struktura i formy'. M.: RGGU, 2011. 234 s.
8. *Andreev M.L.* Fars, komediya, tragikomediya. Ocherki po istoricheskoy poe'tike dramaticheskix zhanrov. M.: Delo, 2017. 272 s.
9. *Chesnokova T.G.* Dialog s G. Fildingom v komedii Dzh. Kolmana «Revnivaya zhena»: k probleme interpretacii syuzheta i karakterov // Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teotiya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie. 2018. № 3 (31). S. 24–32.
10. *Chesnokova T.G.* Motiv «supruzheskoj vojny'» v anglijskoj komedii ot Shekspira do Sheridanana // Vestnik MGPU. Ser.: Filologicheskoe obrazovanie. 2013. № 1 (10). S. 83–90.
11. *Chesnokova T.G.* «Revnivaya zhena» Dzh. Kolmana Starshego: dramaturgicheskaya obrabotka «Istorii Toma Dzhonsa» i ee mesto v istorii anglijskoj «veseloj» komedii // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya. 2018. № 4. S. 117–133.
12. *Chasles P.* Revue littéraire de la Grande-Bretagne // Revue des Deux Mondes. 1842. № 3. P. 431–457.
13. *Price L.M.* The Works of Fielding on the German Stage, 1762–1801 // The Journal of English and Germanic Philology. 1942. Vol. 41. № 3. P. 257–278.
14. *Roy R.G.* French Stage Adaptations of *Tom Jones* // Revue de Littérature comparée. 1970. T. 44. № 1. P. 82–94.
15. *Rundus R.* *Tom Jones* in Adaptation: A Chronology and Criticism // Bulletin of the New York Public Library. 1973/1974. Vol. 77. №. 3. P. 329–341.

T.G. Chesnokova

**Three Comedies about Conjugal Wars: the Matter of Domestic Life
in the Plays by G. Colman, A. Murphy and R. Cumberland**

The author considers the evolution of the domestic discord matter in the English comedy of the mid XVIII century, focusing on the plays by G. Colman the Elder, A. Murphy and R. Cumberland. The differences are revealed in the interpretation of the motifs of female domineering and unreasonable jealousy, in the representation of the shrew wives «taming» and in rendering reconciliation scenes. The research regards the origins of the «conjugal war» motif and the literary links of the plays under study.

Keywords: the «conjugal war» motif; the «laughing» and sentimental comedy; *The Jealous Wife; All in the Wrong; The Brothers.*