

Т.Г. Чеснокова

БУРЛЕСКНАЯ ТРАГЕДИЯ ГЕНРИ ФИЛДИНГА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ

В ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ трудно назвать период более благоприятный для развития бурлеска, чем первая треть XVIII в. Еще не утратив отпечатка эстетической новизны, бурлеск становится необходимой частью литературного процесса, успешно соединяет задачи художественной игры с задачами литературной полемики, политической и социальной сатиры. Сатира, в свою очередь, редко обходится без бурлескных приемов, наделяя образы неугодных политиков, литераторов или ходячие персонализации социальных сил чертами ироикомиических персонажей и “перелицованных” трагедийных злодеев.

Востребованность бурлеска и расширение его функций, впрочем, неоднозначно сказывались на судьбе жанра. Опасность “стирания” жанровой формы, превращавшейся в привычный язык писательских склок, соседствовала с обретением ею дополнительных возможностей эстетического обновления. Разнообразие сатирических объектов бурлеска (все чаще выходивших за рамки литературной сферы) соответствовало расширению круга жанров, втянутых в бурлескную игру. Если бурлескная поэзия по традиции ограничивала себя областью эпоса и пасторали, то драматический бурлеск оказался поистине “всеядным”, выступая не только в облике “перелицованной” трагедии, оперы и героической драмы, но и в виде “вывернутых наизнанку” фарса, комедии, пантомимы. При этом, демонстрируя волю к игровому нарушению сложившихся норм, сатирическая бурлескная драма отводила себе роль гротескного зеркала таких нарушений, уделяя особое внимание “пороку” смешения жанров.

В первой трети XVIII в. природа этого традиционного врага гуманистической и классицистической критики двоятся: смешение жанров воспринимается одновременно как наследие “старой” традиции (от Шекспира до Драйдена) и как признак новей-

ших веяний. Новое, однако, не всегда легко отличить от старого: очертания молодой “мещанской” трагедии вызревают в недрах возрожденного интереса к елизаветинской драме, а первые шаги “серьезной” комедии сопровождаются ссылками на “классические” авторитеты Теренция, Корнелия-комедиографа и Мольера. Методы обоснования “чистых” – несмешанных – жанров в этих условиях также незаметно обновляются, сохраняя традиционный запас аргументов. Чисто литературные критерии правильности уступают место критериям общехудожественным, а принципы жанровой поэтики – идеям эстетики жанра. В соответствии с этим смешение жанров отождествляется уже не с отсутствием литературного навыка, а с расхождением между навыком и “объективными” требованиями жанровой формы как идеального отпечатка определенного круга явлений.

В расхожих объяснениях живучести этого “зла” также появляются новые акценты. Если, говоря о Шекспире и его современниках, можно было довольствоваться мифом об их “дикарском” невежестве, то, обращаясь к оценке новейших драматургов, приходится искать иные причины. К привычным пеням на “лень”, невежество и “нелюбопытство” служителей Талии и Мельпомены добавляются полусерьезные-полушутливые намеки на эгоистический, узкокорыстный *интерес*, побуждающий их угождать пошлому вкусу толпы вопреки законам и “правилам” собственного искусства. Профессиональный или сугубо личный, этот интерес превращался для теоретиков в главный механизм, позволяющий “гидре Невежества” удерживать власть над Искусством и Здравым Смыслом¹. Чистота жанра предстает, таким образом, неотделимой от “чистоты” воплощенной в нем художественной задачи и возводится к “истинно человеческой” способности отдавать предпочтение идеальному содержанию дела перед его практической пользой для себя и “своих”. Все это открывает широкое поле для иронических параллелей между “пороками” эстетическими и социальными, между “преступлениями” драматургов против Искусства и злоупотреблениями политических деятелей (или целых сословий) против общественного блага. Между тем чем полнее бурлескная драма осваивает сатирические возможности литературной пародии,

тем глубже становится ее интерес к созданию последовательной, внутренне завершенной трагедийной модели определенного жанрового канона, выявляющей его отступления от собственно художественной модели жанра (как идеальной формы изящной словесности).

Несмотря на то что для большинства известных бурлесков XVII в. – от “Рыцаря пламенеющего пестика” Ф. Бомонта до “Репетиции” лорда Бекингема – не составляет труда найти соответствующий жанровый прототип, на ранних этапах развития жанра данная проблематика оставалась растворенной в других предметах и задачах. В самом деле, образцом и источником повествования о подвигах подмастерья из бакалейной лавки (“The Knight of the Burning Pestle”, 1607 или 1610/1611) служила героико-романическая драма начала XVII в., а приключения воинственного Дрокэнсэра (Drawcansir) в “Репетиции” (“The Rehearsal”, 1671) являли собой ироническую параллель к “героическим пьесам” Уильяма Дэвенанта и Джона Драйдена. Все дело в том, однако, что авторы обеих пародий не видели или не признавали за пародируемым канон какой-либо самостоятельной жанровой реальности – ни в теории, ни на практике. Действо о “рыцаре пламенеющего пестика” – это “испорченная” пьеса театральных актеров, задуманная как любовно-романическая комедия из жизни горожан и превратившаяся (из-за вмешательства зрителей) в гротескную героическую драму. Последняя в ироничном изображении Бомонта предстает как бы лишенной печати литературного авторства. Вернее, будучи “безродной” и безыскусной как рыхлый продукт мещанского сознания, она обретает художественную плотность и глубину в прозрачном зеркале бомонтовской иронии – в качестве ясного и до конца осознанного “отражения” подобных ей “продуктов”.

Если Бомонт иронизирует над непрофессионализмом зрителей, возомнивших себя творцами и соавторами актеров и драматургов, то в “Репетиции”, напротив, литературные пороки пародийной пьесы о двух королях захолустного Брентфорда и доблестном герое Дрокэнсэре предстают как отпечаток целого соцветия профессиональных и личных пороков, переплетенных в карикатурной фигуре присяжного драматурга – Бейза (Bayes).

Драма как замкнутое порождение ограниченной профессиональной среды – вот объект весьма злого сарказма в пьесе Бекингема. И в зеркале этого сарказма профессиональный маразм драматурга оказывается ничем не лучше мещанской “самодетельности”. Между тем отрицание эстетической ценности пародийно-сатирического объекта вновь (как и в “Рыцаре пламенеющего пестика”) совмещается с отрицанием его жанровой самостоятельности.

Не будучи в полной мере творением искусства, “героическая” нелепица Бейза, по мнению Бекингема, в принципе не имеет жанра (подобно тому как пьеса о подвигах “цвета лондонских подмастерьев” не имела определенного автора). Бейз именует ее просто “пьесой” (play), не утруждая себя какими-либо более точными жанровыми определениями, и это лишь подтверждает эстетическую несостоятельность его “творчества”. Для Бейза достаточно того, что “пьеса” дает ему возможность продемонстрировать максимальное количество эффектных находок, погоня за которыми, превращаясь в профессиональную манию, подчиняется своду гротескных “правил”, иронически противопоставленных правилам Аристотеля и Горация. Если Гораций настаивает на “уместности” художественных эффектов [“<...> et fortasse cupressum / scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes / navibus, aere dato qui pingitur?” (19–21) – “Может быть, кипарис рисовать ты умеешь? / Но для чего он, когда ты рисуешь за плату крушение / И безнадежных пловцов?”²], то Бейз всерьез размышляет, куда ему лучше “приставить” изобретенный им диалог Грома и Молнии – к началу пьесы (в качестве пролога) или к финалу (в качестве эпилога). Но главное – “правила” Бейза, начиная с гротескной “трансверсификации” (“the rule of transversion”) как механизма прикрытия плагиата³ и кончая вымогательством аплодисментов угрозами (“in terrorem” [I.I]⁴), действуют поверх какой-либо жанровой определенности, отрицая тем самым всякую “уместность” на уровне жанра.

Если подобным образом дело обстоит с “героическим” жанром и его различными вариантами, то трагедия во времена Бекингема и Драйдена и подавно не могла составить основу сколько-нибудь последовательного бурлеска (трагедия отдельных

приемов – иное дело). Этому препятствовала неустойчивость трагедийного канона и (в числе прочего) весьма запутанные отношения с героической драмой. Озаботившись теоретическим обоснованием “героической пьесы”, Драйден поначалу отделил ее от трагедии в качестве более свободного и “возвышенного” варианта “серьезной” драматургии, соотносимого с “героической поэмой” в ариостовском духе (“Опыт о героической драме” – “Of Heroique Playes”, 1672⁵). Позже трагедийное и героическое в представлении драматурга снова сойдутся вместе, свидетельством чему станет его поздний шедевр “Дон Себастиан” (1689) – трагедия с “двусоставным” конфликтом и двойной развязкой, отвечающая на первом этапе канону героической драмы, на втором – собственно трагедии. К концу XVII – началу XVIII в. “героические” приемы окончательно вписываются в популярную жанровую модель трагедии, что в известном смысле лишь добавляет веса старой насмешке Джорджа Вилльерса Бекингема. Во всяком случае все сказанное герцогом о героической драме (как о недифференцированной в жанровом отношении “пьесе вообще”) остается актуальным и в применении к новой трагедии.

Рубеж веков и первые десятилетия XVIII в., несмотря на попытки жанрового обновления, скорее усиливают общую тенденцию. Практически все “радикально смелые” новации (вроде создания “правильной” классицистической трагедии без любовной интриги или национальной трагедии в “шекспировском” духе) довольно скоро теряют аромат новизны и пополняют копилку “трагических общих мест”⁶, мгновенно и без разбору перенимаемых поставщиками массовой театральной продукции. Вина за подобную эклектику ложилась, однако, не только на литературных поденщиков, но и на самих создателей литературных “новаций”, чьи теоретические постулаты нередко расходились с практикой и выдавали неосознанную зависимость “новаторов” от отвергаемых ими традиций. Так, Дж. Аддисон, вознамерившись вернуть трагедийному жанру его классическое достоинство, пожелал отказаться от героико-романической тематики (“слава героя” и “девичья любовь”) и заставить зрителя проливать слезы над “упадком законов” и гибелью их защитника Катона. За это он удостоился похвалы А. Поупа⁷, но полностью реализовать на-

меченную программу и обойтись без любовной интриги автору трагедии так и не удалось: гражданские слезы Катона были удачным поводом для риторики, но никак не источником сюжетного развития. В трагедии эта функция по традиции досталась козням злодеев – Семпрония и Сифакса и заблуждениям юных героев – благородного принца Юбы и сыновей Катона, в мотивах которых переплетаются горечь неразделенной любви (или попросту эротическая фрустрация), ревность и чувство соперничества. В результате в просветительскую трагедию о республиканских добродетелях проникает целый набор романических штампов, а стоическое мужество главного героя в драматургическом отношении “паразитирует” на барочных страстях остальных персонажей. Сохранение подобной зависимости лишь укрепляет влияние сложившегося набора “трагических общих мест”, без которых не может, кажется, обойтись ни одна серьезная драма.

К 1720 – 1730-м годам ситуация сложилась довольно парадоксальная. С одной стороны, бесконечное повторение одних и тех же трагических штампов делало более выпуклым их условный, почти механический характер, с другой – в самой этой механичности обнаружилась некая принудительная сила, с которой поневоле приходилось считаться как с чем-то более весомым, нежели “профессиональная” мания самолюбивой бездарности. Это расхождение само по себе создавало благоприятную почву для бурлеска, однако “нужная” форма и здесь была найдена не сразу. “Чистый” бурлеск определенного жанрового канона – идея, в общем, довольно абстрактная, а реальный бурлеск еще долго оставался погруженным в актуальную сатирическую полемику, нуждаясь в дополнительном толчке извне.

В “дофилдинговский” период, пожалуй, наиболее близким аналогом “чистой” бурлескной трагедии стал внешне малопримечательный фарс Джона Гея “Как это называется” (“The What D’Ye Call It”, 1715). Гей вообще по праву считается одним из главных предшественников Филдинга в жанре драматического бурлеска. В бурлескном стиле написано большинство его произведений для сцены (включая знаменитую “Оперу нищего” – “The Beggar’s Opera”, 1728), а также пародийный поэтический цикл “Пастушеская неделя” (“Shepherd’s Week”, 1714). Специфи-

ческий талант Гея (поддержанного на избранной стезе литературными соратниками из клуба Мартина Скриблеруса – Дж. Свифтом, Дж. Арбетнотом и А. Поупом) помог ему осуществить связь между пародийно-сатирической драмой (в традициях Ф. Бомонта и Дж.В. Бекингема) и бурлескной поэзией (в духе того же Скриблеруса). В первом театральном бурлеске Гея “Могоки” (“The Mohocs”, 1712), написанном на актуальную тему проделок “тайного” клуба лондонских гуляк, обыгрывалось “эпическое” звучание милтоновского стиха, а прозвища героев (Абаддон, Молох и др.) пародировали имена приспешников Сатаны из “Потерянного рая”. В то же время в насмешливом посвящении “Могоков” критику Джону Деннису (“М-ру Д***”) сам “трагикомический фарс” был иронически назван “трагедией”. Подобная “мешанина” пародийных жанровых определений свидетельствовала о том, что Гей не рассматривал трагедийный канон как специальный объект сатиры. Тем не менее иронические отсылки к трагедии по-своему симптоматичны, подготавливая более подробный экскурс в область трагедийного бурлеска в фарсе “Как это называется”.

Обращаясь к такому характерному приему бурлескного жанра, как “сцена на сцене”, Гей выводит главных персонажей “внутреннего” действия в типично “трагической” роли оклеветанного героя и страдающей героини. Их окружают высокопоставленные злодеи, корыстные интриганы, среди которых – одержимая страстями “вторая героиня”. В канву сюжета вплетаются: ложная весть о смерти героя, попытка самоубийства героини, парад пяти призраков и свадебный финал. Большая часть реплик написана драйденовским “героическим” двустипием, еще не полностью вытесненным из английской трагедии начала XVIII в. Реплики персонажей отсылают к текстам целого ряда трагедий – от шекспировского “Ричарда III” и “Макбета” до пьес Джона Драйдена, Натаниэля Ли, Томаса Отвея, Николаса Роу, Амброза Филиппса и Джозефа Аддисона. И все же более “концентрированное”, чем ранее, использование трагических штампов не делает “Как это называется” бурлескной трагедией. Названные приемы соседствуют с иными – комедийными и пасторальными, а бурлескная атака на трагедийный канон рас-

творяется в уже знакомой нам критике смешения жанров. Сам фарс назван в стиле Полония “трагико-комико-пасторальным”, а пародийное “скриблерианское” предисловие последовательно защищает пьесу от возможных нападков сначала как трагедию, затем – как комедию и, наконец, как пастораль. Ирония направлена, без сомнения, против современников Гея – от творца так называемой “женской” трагедии (she-tragedy) Н. Роу до пропагандиста сентиментально-моралистической комедии “без смеха” Ричарда Стила. Новизна их жанровых идей остраивается Геем как рецидив старой болезни английской драмы – наследие “варварской” национальной традиции. Пресловутое “варварское” сознание, порождающее жанровую эклектику, воплощается, однако, не в обобщенной “авторской” фигуре, подобной фигуре Бейза, а распределяется между образами “сочинителя” (дворецкий провинциального помещика) и заказчика пьесы (сам помещик – сэр Роберт), что отчасти напоминает “смешанное” авторство “Рыцаря пламенеющего пестика”.

На этих двух персонажах лежит основная ответственность за провинциальный колорит “трагико-комико-пасторального фарса”, снижающий привычную драматургическую условность до уровня бурлескной пародии. Такое снижение, по видимости, отвечает “бомонтовской” концепции социально обусловленной “порчи” жанрового канона, но ирония автора меняет свое направление. Возьмем, к примеру, такой избитый трагический штамп, как явление призраков. По традиции они тревожат души злодеев – мировых судей, напоминая им о загубленных жертвах. Злодейства, однако, измерены не судьбами наций, а повседневным бытом захолустного прихода. Характер жертв вполне соответствует названному масштабу: это замученные на службе рекруты, “нерожденный младенец” и “не родившая” его (по причине сурового наказания плетью) мать. Насмешка едва ли направлена, впрочем, против самих простолюдинов, “опошляющих” высокий пафос трагической условности. Одно дело – профанация языка романической героини описанием любви бравого Ральфа к “прекрасной даме” Сюзен (она же “дева с грязными пальцами” – “the black thumbed maid”⁸, V.III) или подвигов “рыцаря пламенеющего пестика” на Стренде. Другое – профанация не вели-

ких, но реальных бед человеческих их “переводом” на шаблонный язык трагических штампов. Насмешка Гея амбивалентна: ее объектом служит не только (и не столько) неоправданное снижение высокого, сколько “искажение” обыденного применением к нему ложного языка и масштаба, превращение жизни в “трагическую” карикатуру. Углубление сатирической составляющей бурлеска в фарсе Гея сказалось также в разработке мотива несоместимости сознаний, “ответственных” за форму и содержание пьесы.

В “Рыцаре пламенеющего пестика” расхождение между профессиональным, жанровым мышлением актеров и непрофессиональным, “ломающим каноны” сознанием полуобразованного подмастерья нашло преломление в распадающейся структуре “пьесы в пьесе”, где сцены Ральфа (подмастерья) за одним исключением четко отделялись от сцен Джаспера (купеческого приказчика). Реверансом в сторону лавочников был уже выбор приказчика и купеческой дочки на роли влюбленного героя и героини “оригинальной” актерской пьесы. Но в “пьесе актеров” привычная лесть в адрес публики выражена на языке специфической театральной условности (драматургического “искусства”), тогда как в сценах с Ральфом эта условность нарушена.

В “трагико-комико-пасторальном фарсе” Гея уровень владения драматургической условностью у “автора” и “заказчика” одинаков, зато интересы и цели разные. Пока сэр Роджер лезет из кожи вон, чтобы продемонстрировать своим невежественным соседям (никогда не бывавшим в театре) все возможные драматические жанры “в одной пьесе”, его дворецкого грызет совсем другая забота – как обернуть эту барскую блажь на пользу собственной дочке, соблазненной помещичьим сыном Томасом. Результатом является классический “свадебный трюк” (wedding-trick), благодаря которому свадьба Китти и Томаса, сыгранная понарошку на сцене, оборачивается настоящим браком в жизни. Театральная условность выступает как приманка, на которую хитрый дворецкий ловит “простодушного” помещика. Подыгрывая мании хозяина (“Why, what’s a Play without a Marriage?” – “И что это за пьеса – без свадьбы?”, Final scene. 32⁹), он беспрекословно выполняет все его “театральные” причуды,

чтобы под конец резко и сознательно нарушить иллюзию. Мнимое совпадение вкусов и желаний “автора” и “заказчика”, выразившееся в торжестве милой сердцу обоих “свадебной” уловки, тем самым лишней раз подчеркивает радикальное несовпадение их целей. В дальнейшем Гей, целиком уйдя в “пасторально-оперную” тематику, не будет возвращаться к мотивам своей “трагической шутки” (если не считать оживления Макхита в финале “Оперы нищего”, якобы из опасения превратить “оперу” в трагедию¹⁰). Главным предметом “бурлескного” интереса для драматурга останется смешение жанров и его “объективная” почва, а также социальные коннотации взаимодействия “высокого” и “низкого” в литературе и театре. Бурлескная же разработка трагедийной условности сохранит свое значение лишь как насмешка над частным случаем консервации драматургического штампа. Тем не менее целый ряд приемов, использованных Геем в его бурлесках (в том числе создание обобщенной модели жанрового канона через нагромождение пародийных цитат из большого количества произведений, скриблерианское “теоретическое” предисловие и т. п.), найдут продолжение в бурлескных трагедиях Филдинга.

При всей зависимости от предшественников (в особенности скриблерианцев) молодой Филдинг с самого начала вносит в устойчивый метод бурлескной травести ряд новых нюансов. Он довольно оригинален в трактовке актуальных для бурлеска метафор и аналогий, начиная с травестийной модели уподобления жизни театру и кончая параллелизмом между социальными типами и определенными амплуа драматических персонажей. Филдинг не был первым ни в ироническом отождествлении “великих людей” литературы (включая героев трагедии) с честолюбивыми политиками, ни в персонификации этой метафоры в образе премьер-министра Роберта Уолпола – постоянной мишени бурлескно-сатирических нападок Джона Гея. Однако именно Филдинг придал этим параллелям новую остроту и более сложный смысл. Если Гей из всех литературных метафор социальной жизни отдаст предпочтение “пасторальной” аналогии (жизнь низов как уменьшенная копия жизни власть имущих), то Филдинг вводит последнюю в контекст традиционной театральной метафоры

(театр как уменьшенная копия общества). При этом привычное направление сравнения меняется: не жизнь уподобляется театру, а театр – жизни. Театр не просто “подражает” природе (в том числе социальной природе человека), – он двойственен, подобно “естественной” жизни общества. И здесь и там есть своя “сцена” и своя “кулиса”, и суть того, что “представлено” на первой, не только не совпадает, но принципиально расходится с тем, что скрыто за второй.

И в жизни, и в театре, далее, есть разные формы соотношения природы и искусства. Искусство может пониматься как нечто “ненатуральное”, “представленное” в отличие от “реального”. Уровнем реальности в этом случае служит “естественная” борьба интересов, самолюбий и страстей, объединяющая театр как коммерческое предприятие с обществом как стихийно сложившимся (“природным”) организмом. Различие между кулисой и сценой тяготеет здесь к прямой противоположности. А “сцена” в самом прямом и вульгарном смысле “представляет” не то, что формально на ней “разыграно”. Данное зрителю (или обычному наблюдателю) содержание образа включает не только то, что последний сознательно изображает (величие, совершенство, искренность, высокое искусство, трагедию), но и то, что, скрываясь за обманчивой видимостью, оставляет на ней свой неизгладимый отпечаток (эгоизм, ничтожество, лицемерие, художественная подделка, неосознанный гротеск). Частным случаем понятой таким образом аналогии между театром и жизнью служила и ироническая параллель между “великими людьми” высокой политики и их малыми подобиями в театральной среде: драматургами, всесильными менеджерами и даже актерами.

И все же в театре, как в жизни, в соответствии с этой метафорой, заложена возможность превращения ложного в истинное – зародыш “естественного” соотношения “сцены” и “кулисы”. Противоположностью ложной видимости является в этом случае не скрытая за ней “низкая” реальность, но зеркальное отношение между мотивом и поступком, словом и делом, правдивостью и игрой. Если “ложный” (неискренний, неблагородный и т. п.) мотив порождает ложную видимость, то мотив “истинный” создает видимость зеркальную, или правдивую. В обще-

стве, как и в театре, это случается, если действия членов социального организма или участников театрального предприятия наполняются содержанием “всеобщего” интереса, определяемого природой (или интереса художественного, обусловленного природой самого искусства). Истинное искусство поэтому естественно (как со стороны формы, так и со стороны содержания) и прозрачно (для самого себя и для окружающего мира). Такое искусство есть более гармоничная форма связи “представленного” и “реального”, поэтому в нем их “естественная” противоположность снимается.

В сатирическом бурлеске, однако, этот художественный идеал осуществляется обратным способом – от противного. “Реальное” несовпадение формы и содержания, воспроизведенное сознательно, способно стать зеркалом подобных ему несовершенств как “внутри” театральной метафоры, так и за ее пределами. У Филдинга объект сатирического изображения, его “механизм” и сама бурлескно-сатирическая “картина” связаны более тесно и более органично, чем у его предшественников: Бомонта, Бекингема и Гея. “Гротескная” литературная форма выступает в филдинговском бурлеске одновременно как *проявленное* отражение самой себя и как зеркало аналогичных явлений в жизни. Отсюда – дальнейшее усиление амбивалентности сатирических объектов и бурлескных приемов, обращенных одновременно “вовне” и “вовнутрь”. У Филдинга, в частности, сатирические образы авторов – “великих людей” театральных подмостков – могут служить не только карикатурными подобиями литературных и политических противников драматурга, но и иметь характер иронического автопортрета (таковы, в частности, Медли в “Историческом календаре за 1736 год” – “The Historical Register for the Year 1736” и Пилладж в “Освистанной Эвридике” – “Eurydice Hiss’d”, обе – 1737). Та же двойственность характеризует и трактовку драматургических приемов, тиражируемых “великими людьми” и пародируемых в пьесах Филдинга. Один из этих приемов зафиксирован в фамилии вымышленного автора – Medley (англ. ‘смесь, мешанина’) из “Исторического календаря” и отсылает к уже известному нам объекту бурлескной сатиры – смешению жанров.

Подобно Бейзу, Медли, не стесняясь, выбалтывает суть своего метода (“<...> in the first place, my piece is not of a nature confined to any rules, as being avowedly irregular” – “Прежде всего моя пьеса не принадлежит ни к одному из принятых жанров, а следовательно – не подчиняется никаким правилам”, *пер. Ю. Кагарлицкого*¹¹), но в “простодушии” филдинговского автора есть двойное дно, которого был лишен персонаж “Репетиции”. “Смешение” здесь не только объект, но и осознанное средство изображения – “кристаллическая” поверхность, отражающая как собственную – внутреннюю форму драматического искусства, так и формы внешнего мира. Установление фиксированной связи между бурлескной формой и социальными явлениями (одно из главных достижений Гея) входит в число условий, благодаря которым сатирическая направленность драмы на литературный объект воспринимается не как “внешнее” отношение литературной формы к этому объекту, а как ее рефлексивное отношение к самой себе. Форма, наконец, подчиняется собственно эстетической задаче, выходя за пределы того “естественного” состояния, в котором художественный (а тем самым и общечеловеческий) интерес поглощался узко эгоистическими интересами и целями драматургов, актеров и менеджеров.

Смешение жанров становится, таким образом, художественно оправданным, поскольку мыслится как естественная аналогия всякого ложного отношения в искусстве и в жизни. У Филдинга это ложное отношение предстает, однако, не как случайное нарушение нормы, но как возведенная в норму фальшь. Связь литературной формы с реальностью подчеркивается с помощью актуальных намеков, но в эстетическом отношении суть дела все же не в них (или не только в них), а в том, что динамика литературных форм представляется “по природе” подобной иным – внелитературным процессам, а значит, способной им “подражать”. Поэтому даже там, где актуальный “сюжет” филдинговского бурлеска редуцирован (или утрачен), взаимная отражаемость литературного и социальных процессов предполагается как данность, которая раскрывает условия бытования литературных форм, иронически отталкиваясь от условий социальной жизни. Тем самым акцент переносится со статичной картины на способ

или процесс, а ложное сознание литературной формы, остраненное переключкой с каким-нибудь внелитературным подобием, дает толчок к пробуждению истинного эстетического сознания. Именно таким “истинным” сознанием трагедийного канона и оказывается бурлескная трагедия, благоприятные условия для последовательной разработки которой складываются только теперь. И только теперь расхождение между объективной художественной несостоятельностью этого канона и закономерностью его “воспроизводства” ограниченным, эстетически “неочищенным” сознанием находит прозрачную форму для своего выражения.

Филдинг как бурлескный писатель¹² начал с типичной жанровой “смеси” (“The Author’s Farce with a Puppet-Show Called The Pleasures of the Town” – «Авторский фарс с кукольным представлением под названием “Столичные потехи”», 1730–1733¹³), в которой трагедии отводилось место одной из множества сатирических мишеней наряду с оперой, фарсом, романом, пантомимой и т. п. Сознательное столкновение обрывков разных жанровых канонов оказалось незаменимо в жанре сатирического обозрения, иронически уравнивавшего литературные реалии с реалиями внелитературными и выворачивавшего наизнанку не отдельный стиль или жанр, но сразу все популярные жанры и стили. Это был, так сказать, бурлеск самой литературности, утратившей связь с эстетическим содержанием собственных профессиональных “инструментов”. Органическим продолжением “Авторского фарса” стали впоследствии такие известные “драматические сатиры” Филдинга, как “Пасквин” (Pasquin”, 1736) и “Исторический календарь” (“The Historical Register for the Year 1736”). Между тем ясность и полнота бурлескно-сатирического обобщения всей системы популярных жанров оставляла возможность самостоятельной бурлескной разработки каждого из них. И самой легкой добычей такого “прицельного” бурлеска стала, бесспорно, трагедия.

Во-первых, слияние с “героической” драмой (как аналогом эпоса) позволило использовать “против” нее весь арсенал богатой традициями ироикомической поэзии. Во-вторых, “демократизация” содержания при сохранении старых композиционно-

стилевых штампов обострила ощущение “смешения жанров” *внутри* трагедийного канона, облегчив тем самым разработку традиционного бурлескного мотива жанровой эклектики на материале самой трагедии. В-третьих, трагедийные штампы на этом фоне предстали как бы совершенно самостоятельными и независимыми от конкретного материала – появилась возможность выделить их “квинтэссенцию”, как это будет сделано, например, по отношению к оде в филдинговском “Историческом календаре”¹⁴. В результате, оставшись единственным из “высоких” драматических жанров, трагедия приняла на себя весь предназначенный им бурлескно-сатирический “удар”.

К сознательной разработке бурлескного трагедийного канона Филдинг-драматург обращался дважды – в пьесах “Мальчик-с-пальчик” и “Ковент-Гарденская трагедия” (обе написаны в начале 1730-х годов и имеют соответствующий иронический жанровый подзаголовок, характеризующий их как бурлескные трагедии). Трагедийный бурлеск положен также в основу позднего фарса “Освистанная Эвридика”, однако приемы бурлескной трагедии используются в нем уже в снятом виде, как достигнутый результат, тогда как в ранних образцах данная разновидность впервые сознательно оформляется, и все внимание сосредоточено именно на этом процессе.

“Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого” (“The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great”, 1731) считается наиболее выдающимся опытом писателя в бурлескной драматургии¹⁵. Первая часть заглавия, появившаяся лишь в печатном издании “Мальчика-с-пальчик” (1731), принципиально важна для определения жанровой специфики пьесы и характеризует ее как некую “метатрагедию” (“трагедию трагедий”). Объект пародии и литературный материал бурлеска – “героическая” трагедия, возникающая как результат обобщения “героических” и собственно трагедийных штампов, имевшая барочную основу, но допускавшая (даже требовавшая) применения классицистических композиционных приемов. Повторяемость образов, тем, сюжетных мотивов и элементов стиля в рамках данной жанровой модели облегчила автору задачу ее пародийного обобщения: собственно,

обобщили приемы героической трагедии уже ее эпигоны, в руках которых жанр (и без того отличавшийся высокой степенью нормативности) свелся к легко вычленяемому набору штампов. Филдингу оставалось лишь остранисть эти штампы, “сделав вид”, что принимает их наивно и соединив с заведомо негероическим материалом. Сотканная из огромного количества скрытых и явных цитат, “Трагедия трагедий” воспринималась поэтому не как насмешка над отдельными авторами, но как гротескный образ самого трагедийно-героического жанра.

Центральный персонаж пьесы – сказочный Мальчик-с-пальчик (или Том Там – англ. Tom Thumb) – под пером Филдинга превратился в самого доблестного полководца и отважного покорителя женских сердец при дворе короля Артура. Победив целое великанье войско и собственноручно убив два десятка королев-великанов, герой завоевывает любовь сразу трех знатных особ: пленной великанши Глюмдальки, жены короля Артура Доллаллоллы и королевской дочери – Хункамулки. Несмотря на ревность двух королев, козни соперника – Гриззла и раздвоенность чувств самой принцессы, герой уверенно приближается к свадьбе, чтобы накануне венчания пасть жертвой ужасного чудовища – рыжей коровы, которая безжалостно проглатывает храбреца.

“Трагической” развязке предшествует штампованный трагедийный ход – явление тени отца Тома Тама главе государства – Артуру (“Призрак – это душа всякой трагедии”, как скажет еще один филдинговский “автор” Трэпуит – в “Пасквине”, действие I, пер. Т. Рубинштейн¹⁶). “Старый Там”, как и положено театральному призраку, нагоняет порядочного туману и сбивает короля с толку своими неясными предсказаниями¹⁷. Общепринятая условность при этом гротескно остранивается: “темная” речь Призрака затягивается до петухов и обрывается в самом начале своей “практической” части, что доводит монарха чуть не до умоисступления. Артуру остается лишь проклинать всех поэтов на свете, включая первого, кто выдумал длинные цепочки сравнений и вложил их в уста театральных призраков (III. III), а также сетовать на неполноту полученных сведений. В финальной “катастрофе” гибнут еще семь персонажей: от придворного Нуддля,

принесшего весть о смерти Том Тама и убитого обезумевшей Королевой, до Короля, который закалывается последним на груди царственных трупов, не забыв сравнить их с колодой рассыпанных карт¹⁸.

Практической основой бурлескного эффекта здесь служит столкновение двух художественных моделей реальности: монументально-героической и игриво-приватной. “Фатальные” страсти героев и героинь (включая безмерную скорбь великанши по двадцати убитым мужьям и страсть к их бесстрашному победителю) в новом контексте теряют свойство “продуманной иррациональности”, характерной для барокко, и пародийно сближаются с “естественной скандальностью” рококо – недаром великое горе Глюмдальки вызывает оттенок зависти у прочих дам, вынужденных довольствоваться – каждая одним-единственным – супругом (I.III). “Роковая” раздвоенность Хункамунки, неспособной отдать предпочтение кому-то одному из двух своих поклонников, получает сходную мотивировку в смеси безмерного тщеславия и “естественной” похотливости: “Навек разбить мне сердце не спеши: / Для всех есть место в тайниках души. / Мне два героя посланы судьбой, / С ним обручась, вновь обручусь – с тобой” (II.X)¹⁹.

В печатном издании “Мальчика-с-пальчик” принцип “Трагедии трагедий” как метатекста осуществляется еще более последовательно, чем в сценической редакции, – за счет включения пародийного предисловия и примечаний, выворачивающих наизнанку форму ученого комментария. Пародийно-игровая установка задана здесь уже псевдонимом “издателя” – Скриблеруса Секундуса, отсылающим к гротескной манере “скриблерианцев” – литературных соратников Дж. Свифта. В той же пародийно-игровой манере предисловие переворачивает “естественный” порядок отношений между первичным (пародируемым) и вторичным (пародирующим) текстом. В результате текст “Мальчика-с-пальчик” в освещении Скриблеруса Секундуса превращается в текст “порождающий” и возводится к елизаветинским временам – эпохе библейских первоначал английской драматургии. При этом “прототипический” характер “Мальчика-с-пальчик” тут же с уверенностью “доказывается” миллионами текстовых совпадений с тра-

гедиями английских поэтов XVII–XVIII вв. – от Шекспира до Драйдена и от Отвея до Дж. Томсона и Н. Роу.

Прием “лоскутного” цитирования был, конечно, не нов в бурлескном жанре, восходя к бурлескам Бекингема и Гея, но у Филдинга он получил новое ироническое обоснование в рамках “ученого” комментария, заменившего прежние “ключи” к пародийным текстам. Примечания к трагедии продолжают начатую в самом тексте игру, “уличая” английских драматургов за последние сто лет в плагиате у неизвестного автора “Мальчика-с-пальчик”. Этим автором, по уверению Скриблеруса Секундуса, вполне мог быть и сам Шекспир, успевший для многих драматургов и критиков превратиться в некий незыблемый авторитет – не менее жесткий, чем авторитет Аристотеля.

“Шекспировские” фразы и впрямь нередко звучат из уст героев “Трагедии трагедий”: “Том Там, Том Там! Зачем же ты – Том Там?” (II.III)²⁰ – вздыхает, подобно Джульетте, Хункамунка, в то время как издатель не без издевки приводит в параллель к ее словам не оригинальный (шекспировский), а подражательный текст из “Падения Кая Мария” (1679) Т. Отвея²¹. Придворный Нуддль отзывается о самой Хункамунке в тех же выражениях, в каких шекспировский Дон Хуан (“Много шума из ничего”) чернил невинную Геро: “Твоя Хункамунка, / Хункамунка Том Тама, чья угодно Хункамунка” (II.X)²². И наконец, финал явным образом пародирует развязку шекспировского “Тита Андроника”²³. При этом в большинстве случаев Филдингу важнее всего подчеркнуть серийность (а не просто “заёмность”) образов и выражений, используемых авторами трагедий, и именно этой цели служит “ученый” комментарий, нагромождающий бесконечное множество “параллельных цитат” к той или иной фразе из “Мальчика-с-пальчик”.

В отношении стиля “Трагедия трагедий” также пародирует наиболее характерные приемы трагедийного канона, ставшие общим достоянием. В их числе: риторические вопросы, восклицания (“Над кем любви не властно божество? / О Хункамунка, Хункамунка, о!”²⁴, II.V), синтаксический параллелизм, олицетворения, эпифора (“Шепчите, ветры, что она моя! / Тверди мне, эхо, что она моя!”²⁵), а также “россыпь” сравнений, развер-

нутые описания или просто штампованные метафоры, многие из которых иронически “материализуются”²⁶ в тексте пьесы. Так, если герои трагедий XVII – начала XVIII в. нередко бывали “пьяны” скорбью, гневом, любовью, тоской, то персонажи “Мальчика-с-пальчик” (Король и Королева) на радостях готовы в буквальном смысле упиться горячительными напитками, отчасти “подражая” при этом Клавдию и Гертруде²⁷: “Сегодня пьяным быть король желает, / И королева также пусть напьется” (I.II).

Пародирование “героического” стиля нередко достигает особого эффекта, накладываясь в “Мальчике-с-пальчик” на острашение композиционных приемов серьезной драмы. Английская трагедия XVIII в., независимо от ее стилиевой принадлежности, в целом тяготеет к соблюдению пресловутых “единств”, а значит, дню, с которого начиналось действие, суждено было стать и днем трагической развязки, вмести в себя важнейшие фабульные события. В репликах действующих лиц это выражалось в обилии lamentаций или, напротив, восхвалений в адрес “нынешнего” дня, а на уровне символов находило отражение в каком-нибудь “выдающемся” природном явлении. Именно этот прием обыгрывается в первой сцене “Мальчика-с-пальчик”, в которой придворные Дуддль и Нуддль наперебой славословят наступивший день. Заезженные фразы придворных (“Такого дня мы раньше не видели!”) подчеркивают автоматический характер трагических формул, а помпезный стиль к тому же дополнительно “остраняется” банально-сниженными сравнениями и метафорами (солнце сияет, как “щеголь в праздничном кафтане”, природа “оскалилась” в единой мировой “усмешке” и т. п.)²⁸. Метод, использованный здесь Филдингом, опять-таки сродни раблезианскому “извлечению квинтэссенции”, предвосхищая уже упоминавшуюся “Новогоднюю оду” из “Исторического календаря”. В оде абсурд славословия будет даже умножен за счет подчеркнутости контраста между ежегодной повторяемостью праздника и одическим штампом его неповторимой уникальности: “Такого дня за все года / Отцы не знали никогда. / До дня такого, может быть, / И нашим детям не дожить” (*пер. Ю. Кагарлицкого*)²⁹. Приобретая самостоятельную реальность, штамп тем самым естественным образом тяготеет к противоречию с “реальным” со-

держанием, и филдинговский бурлеск подчеркивает это, доводя противоречие до прямой противоположности. Естественной почвой разоблачения этой противоположности служит природное здравомыслие читателя (зрителя), к которому Филдинг обращается “в обход” сложившейся литературной привычки.

В жанровом отношении (и по времени создания) к “Мальчику-с-пальчик” оказывается ближе всего “Ковент-Гарденская трагедия” Филдинга (“The Covent-Garden Tragedy”, 1732). На сей раз пародия берет начало от единичного текста – трагедии Амброза Филипса “Страдающая мать” (“The Distressed Mother”, 1712) – переделки “Андромахи” Расина. В своем снижении “высоких” образов и тем Филдинг, однако, идет еще дальше, – перенося действие в публичный дом, где и разворачиваются события, напоминающие фабулу “Страдающей матери” и “Андромахи”. Напомним, что четыре главных действующих лица трагедий Расина и Филипса – это Пирр, влюбленный в пленницу Андромаху; его невеста Гермiona; отвергнутый Гермioniой Орест и сама Андромаха – вдова Гектора и “страдающая мать”, готовая согласиться на брак с ненавистным Пирром ради спасения сына. Оскорбленная Пирром Гермiona обещает отдать свою руку Оресту, если тот отомстит ее неверному возлюбленному, но в финале отталкивает убийцу и кончает с собой, повергая Ореста в безумие.

Похожие страсти бушуют в заведении матушки Панчбаул (“пивной кружки”) из-за щедрого клиента Лавгёрло (“любителя девочек”), изменившего девице “бешеного” нрава Стормандре ради другой красотки – Киссинды. От ярости первая готова нарушить законы своего ремесла и отдаться без всякой платы безденежному пройдохе капитану Билкему, если только последний покарает изменника Лавгёрло. Герои дерутся на дуэли, и Билкем смертельно ранит Лавгёрло. Стормандра кончает с собой, а пораженные обитатели публичного дома один за другим погружаются в сумасшествие, “заражая” друг друга бредовыми видениями и путаной речью, пока, наконец, на сцене не появляются живые и невредимые Лавгёрло и Стормандра, слухи о смерти которых оказались “сильно преувеличены”. Счастливую развязку увенчивает подобие свадебного торжества: Лавгёрло берет на содержание Киссинду, а Билкем – Стормандру. К финальному торжеству

присоединяется и “страдающая мать” этой пьесы – мамаша Панчбаул, чье неизбывное горе объяснялось упадком ее ремесла.

Как и в “Мальчике-с-пальчик”, Филдинг последовательно пародирует стилевые штампы барочно-классицистической трагедии, а объект его пародии выходит за рамки одной только пьесы Филиппа. В то же время бурлескно-трагический элемент по сравнению с “Мальчиком-с-пальчик” приобретает новые оттенки. Так, если в более ранней пьесе “героическое” остраивалось с помощью “приватного” и повседневно-бытового, то в “Ковент-Гарденской трагедии” снижается далее и само “приватное”, достигая сферы быта проституток и их клиентов (прием, знакомый по пьесам Гея). Это снижение, впрочем, не самоцель (вопреки нападкам критиков, в том числе – “скриблерианцев”). “Ковент-Гарденская трагедия” – пародия на неосознанную пародию, или бурлеск неосознанного бурлеска, каковым является в данном случае “Страдающая мать”. В “Страдающей матери” Филипс пытался приблизить трагическую условность к жизни, подвергнув сюжет, образы и стиль французского классициста последовательному обытовлению (точно так же он поступал и в своих пасторалях, осмеянных Дж. Геєм в бурлеске “Пастушеская неделя”). В результате, однако, впечатление искусственности лишь усилилось, и бурлескный ответ на подобное “опрошение” классицистического канона оставался лишь вопросом времени. Иронические отсылки к “Страдающей матери” встречались уже в “трагической шутке” Гея “Как это называется” и во множестве других сочинений, пока, наконец, осмысленная как “квинтэссенция” определенного культурного явления, пьеса Филиппа не превратилась под пером Филдинга в самостоятельную модель бурлескной трагедии.

Филдинг, однако, едва ли стал бы осмеивать пьесу 20-летней давности, если бы не актуальный повод, связанный с жизнью лондонского дна, сыгравший роль катализатора внутрилитературных процессов. Лишь отразив реальные нравы современности, бурлескная трагедия смогла одновременно показать трагедии “серьезной” ее ироническое отражение, а счастливый финал лишней раз высмеял тенденцию к развитию жанра в сторону мещанской драмы и сентиментальной комедии. В бурлеске Фил-

динга Киссинда радуется решению любовника взять ее на содержание так же, как честная сирота чувствительной драмы радуется предложению руки и сердца со стороны благородного героя, и так же (или почти так же) обещает стать ему примерной... любовницей. Лавгёрло отвечает Киссинде не менее восторженно, превознося радости распутства над тяготами семейной жизни. Все это служит, помимо прочего, ироническим автокомментарием к сюжетам и проблематике больших “семейных” комедий Филдинга, начиная с “Современного мужа” (“The Modern Husband”, 1732), как раз в ту пору ставшего мишенью театральных рецензентов, и кончая “Добродушным человеком” (“The Fathers; or, the Good-natured Man”, конец 1740-х, опубл. 1778):

Киссинда. О, если так, благословен мой жребий!
Взамен, клянусь, я буду самой доброй,
Уступчивой и нежной из любовниц
(Да и не слишком дорогой к тому же) <...>
Своей рукой стирать рубашки стану,
Своей рукой – чинить тебе чулки
(Поскольку на чулках бывают дырки),
Своей рукою застелю постель,
Которую вдвоем с тобой измяли.

Лавгёрло. Когда бы жены так мужей любили!
Безумцем надо быть, чтобы жениться,
Когда красотку можешь содержать! (I.IX)³⁰

Достойным завершением “Трагедии” становится подобие моральной сентенции, вложенной в уста Лавгёрло: “Примеры эти, как и те, нас учат – / Нас учат, – сам не ведаю, чему” (II. Scene, the Last)³¹. Обязательное финальное нравоучение, таким образом, обесмысливается, сводясь к “квинтэссенции” всех финальных нравоучений, но эта бессмыслица является вместе с тем вполне осмысленным намеком на “алгоритм” трагических финалов в современной Филдингу драме, а также на пустоту извлекаемой из них морали.

“Пролегомены” к “Ковент-Гарденской трагедии”, как и предисловие издателя к “Мальчику-с-пальчик”, выполняют самостоя-

тельную пародийно-сатирическую функцию. И если в более ранних бурлесках фигура Автора нередко заменяла собой целые тома критических комментариев, то здесь, напротив, критический комментарий вполне успешно заменяет собой сатирическую фигуру Критика. “Ковент-Гарденскую трагедию” (в соответствии с ее формальной жанровой характеристикой) автор помещенного в “Пролегоменах” критического “Письма в провинцию” судит, опираясь на псевдоаристотелевское определение жанра³², и, конечно, на каждом шагу обнаруживает в ней несоответствия “правилам”. Попутно, обнаруживая глубокие познания и здравый смысл, джентльмен-критик советует автору пьесы подражать “трагедиям” Плавта и “проницательно” уличает создателя бурлеска в плагиате сюжета и образов “Страдающей матери”³³.

Собственно, главный критический комментарий к пьесе – это саморазоблачение “критического” сознания, выступающего как безличный голос общих мест современной трагедии. В этом контексте понятна причина замены образа автора образом критика. Если любая новейшая трагедия есть лишь воплощение некоторого набора штампов, то подлинное авторство любого из них уже не так важно: нагромождение параллельных цитат обнажает саму бессмысленность поиска “оригинала”. В известном смысле “источник”, “автор”, “оригинал” современной трагедии – это многократно растиражированная цитата – цитата, уже оторвавшаяся от первоисточника и ставшая общим местом (отсюда – в поиске оригинала – подмена источника подражанием, Шекспира – Отвеем, а Отвея – “Мальчиком-с-пальчик”). И если “вторичное” (штамп) подчиняет себе “первичное” (“оригинал”, ставший частью жанрового канона), то сознание критика (адвоката штампованной жанровой модели) по праву вытесняет из бурлескной трагедии всякое собственно авторское сознание. “Конкретные” детали, воссоздающие в “Пролегоменах” характер и нравы критика, только подчеркивают отсутствие у него какого-либо индивидуального лица, что и позволяет щеголю-графоману стать воплощенным “сознанием” “драматических общих мест”. Подлинный автор почти не комментирует этот шедевр пародийной критики, предоставляя “эразмовскому” бурлеску говорить самому за себя.

Из сказанного можем заключить, что возможность создания “чистой” бурлескной трагедии во времена Филдинга вырастала из общих принципов осмысления жанра – как формального признака литературности и как “идеальной” художественной формы определенного (обобщенного) содержания. Бурлескная же трагедия при всем ее жанровом своеобразии оказалась весьма характерной моделью для “разоблачения” любого несоответствия жанра и жанровой системы “самим себе”. В этом смысле она, обретя под пером Филдинга относительную самостоятельность, вместе с тем продолжала осуществлять общие задачи бурлескного жанра как формы иронической литературной рефлексии. У Филдинга, как у его предшественников, эта рефлексия опосредована сатирическим изображением условий, порождающих литературные штампы, и в еще большей степени подкреплена параллелизмом литературных и внелитературных процессов. После “Ковент-Гарденской трагедии” Филдинг от “чистого” бурлеска вновь вернется к жанровой “смеси”, но это будет лишь означать, что задачи, связанные с созданием бурлескной трагедии, им уже выполнены. Вновь дополненный бытовой, социальной и “профессиональной” сатирой, трагедийный бурлеск возродит свою актуальность в конце XVIII в., найдя итоговое обобщение в знаменитом “Критике” Р.Б. Шеридана (“The Critic, or, A Tragedy Rehearsed”, 1779).

¹ Общеизвестна роль английских моралистов (от Шефтсбери до Адама Смита) в исследовании амбивалентной природы “частного интереса”, а также значение этих исследований для эстетики века Просвещения. См., в частности: *Соловьева Н.А.* Англия XVIII века: Разум и чувство в художественном сознании эпохи. М., 2008. С. 4–39; *Лифшиц М.А.* Поэтическая справедливость: Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М., 1993. С. 133–178.

² *Q. Horatius Flaccus.* De Arte Poetica liber. Ad Pisonem // *Q. Horatii Flacci opera* / Ed. Sh. Bailey. Stuttgart, 1985. То же: [Электронный документ] // *Encyclopaedia Gentium Boni*; URL: http://www.areopage.net/index_OLD.html (дата обращения: 02.05.2010); *Гораций.* Послание к Писонам об искусстве поэзии / Пер. В. Артюшкова // *Хрестоматия по античной литературе: В 2 т. Римская литература* / Сост. Н.Ф. Дератани, Н.А. Тимофеева. М., 1965.

- 3 Посредством “перевода” стиха в прозу и прозы в стих.
- 4 Цит. по: *Buckingham G.V. The Rehearsal. Sheridan R.B. The Critic, or a Tragedy Rehearsed. N. Y., 1960.*
- 5 Опубликован как предисловие к героической драме “Завоевание Гранады” (“The Conquest of Granada”).
- 6 В “Репетиции” Бейз говорит о составленной им книге драматических общих мест (“my book of Drama Common-Places”, I.I): *Buckingham G.V. Op. cit.*
- 7 “Our author shuns by vulgar springs to move / The hero’s glory, or the virgin’s love; / In pitying love we but our weakness show, / And wild ambition well deserves its woe. / Here tears shall flow from a more gen’rous cause, / Such tears as patriots shed for dying laws” – “Наш автор избегает волновать [сердца] низкими предметами / героической славы и девичьей любви; / сочувствуя влюбленным, мы выдаем нашу собственную слабость, / а неукротимое честолюбие заслуживает своей [печальной] участи. / На этом представлении слезы прольются по более достойному поводу – / те слезы, которые проливают патриоты, видя, как гибнет власть закона” (Prologue by Mr. Pope to Addison’s *Cato*). См.: *Addison J. Cato. A Tragedy // The Beggar’s Opera and other Eighteenth-Century Plays. L.; N. Y., 1975. P. 5.*
- 8 *Beaumont F. The Knight of the Burning Pestle // Мультиязыковой проект Ильи Франка. Beaumont_The_Knight_of_the_Burning_Pestle[1].rar // URL: http://www.franklang.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=10097 (дата обращения: 28.04.2010). P. 120. Ср. в пер. П.В. Мелковой: “Но все ж ее любовь отверг и верность / Сюзанне грязнолапой не нарушил” (Бомонт Ф., Флетчер Дж. Пьесы: В 2 т. М., 1965. Т. 1).*
- 9 *Gay J. Dramatic Works: In 2 vol. / Ed. by John Fuller. Oxford, 1983. Vol. 1. P. 204.*
- 10 “*Player. Why then, Friend, this is a down-right deep Tragedy. The Catastrophe is manifestly wrong, for an Opera must end happily*” (III.XVI.8–10) – “*Актер. Но в таком случае, друг, это уже не просто пьеса, а настоящая беспросветная трагедия. Нет, такая развязка явно неуместна: у оперы должен быть счастливый конец*” (*Gay J. Op. cit. Vol. 2. P. 63–64. Рус. пер. П.В. Мелковой цит. по: Английская комедия XVII–XVIII вв.: Антология. М., 1989*). Эта пародийная аргументация – отголосок неуспеха “трагической” оперы Гея “Диона”, которая не была даже поставлена на сцене.
- 11 *Фильдинг Г. Избранные произведения: В 2 т. М., 1954. Т. 1. С. 237.*
- 12 Бурлескная драма Фильдинга явилась предметом основательного анализа в работе Питера Льюиса: *Lewes P. Fielding’s Burlesque Drama: Its Place in the Tradition. Edinburgh, cop. 1987. VIII, 220 p.* В настоящей статье, однако, бурлескная трагедия рассматривается как самостоятельная жанровая разновидность бурлеска, опирающаяся на общеэстетические установки жанра и по-своему их развивающая.
- 13 Перевод названия приводится по изд.: *Фильдинг Г. Авторский фарс с кукольным представлением под названием “Столичные потехи” / Пер. Р. Померанцевой; стихи в пер. Д. Самойлова // Фильдинг Г. Фарсы. М., 1980. С. 37–107.*

- 14 “Здесь заключена, сэр, самая соль и квинтэссенция всех од, которые мне довелось прочесть за последние несколько лет”, – говорит Медли по поводу своей “Новогодней оды” (пер. Ю. Кагарлицкого). См.: *Фильдинг Г. Избр. произведения. Т. 1. С. 239.*
- 15 Эта пьеса была рассмотрена в статье Н.Я. Дьяконовой и Г.В. Яковлевой как пародия на трагедию классицизма (*Дьяконова Н.Я., Яковлева Г.В. Театр английского классицизма в зеркале литературной пародии // Драма и драматургический принцип в прозе / Под ред. Г.В. Стадниковой. Л., 1991. С. 16–27*). Между тем в свете сказанного о развитии английской трагедии в первой трети XVIII в. следовало бы уточнить и ее пародийный объект, и собственно жанровую природу.
- 16 *Фильдинг Г. Избранные произведения. Т. 1. С. 176.*
- 17 “*Ghost. Hail! Ye black horrors of midnight’s midnoon!.. etc.*” (III.I–III) – “*Призрак. Вы, полнолуной полночи кошмары!.. и т. д.*” (с характерной погрешностью стиля – “midnight’s midnoon”). Цит. по: *Fielding H. The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great // The Beggar’s Opera and Other Eighteenth Century Plays / Selected by J. Hamden. L.; N. Y., 1975. P. 198.* (Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод пьес Фильдинга мой. – Т. Ч.) Отрывки из этой пьесы в переводах Ю. Кагарлицкого и В. Харитонова помещены также в изд.: *Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Театр эпохи Просвещения (XVIII век). М., 1955. Т. 2. С. 80–84; Роджерс П. Генри Фильдинг. Биография / Пер. с англ. В. Харитонова. М., 1984. С. 25–26.*
- 18 *Queen. Not so much in a swoon, but I have still
Strength to reward the messenger of ill news. (Kills NOODLE.)
Noodle. Oh! I am slain.
Cle. My lover’s killed, I will revenge him so. (Kills THE QUEEN.)
Hunc. My mamma killed! Vile murderess, beware. (Kills CLEORA.)
Doodle. This for an old grudge, to thy heart. (Kills HUNCAMUNCA.)
Must. And this
I drive to thine, O Doodle! For a new one. (Kills DOODLE.)
King. Ha! Murderess vile, take that. (Kills MUSTACHA.)
And take thou this. (Kills himself, and falls.) <...>
Kings, queens and knaves throw one another down,
Till the whole pack lies scattered and o’erthrown;
So all our pack upon the floor is cast,
And all I boast is – that I fall the last. (Dies.) (III.X)
<Королева. Не в обмороке я – еще есть силы,
Чтоб наградить гонца дурных вестей. (Убивает Нуддля.)
Нуддль. О, я убит!
Клеора. Возлюбленный, о горе!
Я отомщу злодейке кровожадной (Убивает Королеву.)
Хункамунка. Убили маму. – Берегись, убийца! (Убивает Клеору.)*

- Дуддль. Я отомщу тебе – ударом в сердце. (Убивает Хункамунку.)
 Мусташа. За ней ступай, о Дуддль, – настал черед твой! (Убивает Дуддля.)
 Король. Убийца подлая, навеки смолкни! (Убивает Мусташу.)
 Теперь и я – отправлюсь вслед за ними. (Убивает себя и падает.) <...>
 Рассыпана, распалась вся колода:
 Повержены валеты, королевы.
 И если чем могу я похвалиться,
 То только тем, что я последним пал. (Умирает.) (Fielding H. Op. cit. P. 209).
- 19 “Oh! Be not hasty to proclaim my doom, / My ample heart for more than one has room, / A maid, like me, Heaven formed at least for two, / I married him, and now I’ll marry you” (Fielding H. Op. cit. P. 196–197).
- 20 “Oh, Tom Thumb! Tom Thumb! Wherefore art thou Tom Thumb?” (Ibid. P. 186).
- 21 “Oh! Marius, Marius; Wherefore art thou Marius?” – “О Марий, Марий! Ну, зачем ты – Марий?” (Ibid).
- 22 “Your Huncamunca, / Tom Thumb’s Huncamunca, every man’s Huncamunca” (Ibid. P. 196). Ср.: “Even she; Leonato’s Hero, your Hero, everymen’s Hero” – “Вот именно, она: дочь Леонато, ваша Геро, чья угодно Геро!” (III. II; пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник). Цит. по: Shakespeare W. Much Ado about Nothing // Shakespeare W. The Complete Works of. Ware, 1994. P. 534; Весь Шекспир: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 861.
- 23 “Titus Andronicus. <...> ’Tis true, ’tis true; witness my knife’s sharp point. (He stabs the EMPRESS.) / Saturninus. Die, frantic wretch, for this accursed deed! (Kills TITUS.) / Lucius. Can the son’s eye behold his father bleed? / There’s meed for meed, death for a deadly deed! (Kills SATURNINUS)”. – “Тум. <...> Все, правда. / И острие ножа тому порукой. (Убивает Тамору.) / Сатурнин. Умри, злодей, за свой проклятый грех! (Убивает Тума.) / Луций. Сын кровь отца ужели в силах видеть? / Нет, дар – за дар, за смерть возмездье – смерть! (Убивает Сатурнина.)” (V. III; пер. О. Чюминой). Цит. по.: Shakespeare W. Titus Andronicus // Shakespeare W. The Complete Works of. P. 139–165; Весь Шекспир: В 2 т. Т. 1. С. 242–243.
- 24 “For what’s too high for love, or what’s too low? / Oh! Huncamunca, Huncamunca, oh!” (Fielding H. Op. cit. P. 189.) Эта фраза, впрочем, является также пародией на известное выражение из “Софонисбы” Дж. Томсона (1730), сразу же породившее множество иронических парафраз. См. об этом: Cumberland R. Life of James Thomson // The British Drama: A Collection of the most esteemed Dramatic Productions by R. Cumberland: In 18 vol. L., 1817. Vol. XII. P. VIII.
- 25 “Whisper, ye winds that Huncamunca’s mine! / Echoes repeat, that Huncamunca’s mine!” (Fielding H. Op. cit. P. 180).
- 26 См. об этом подробнее: Дьяконова Н.Я., Яковлева Г.В. Указ. соч. С. 16–27, особенно с. 26.
- 27 См.: Там же. “To-day it is our pleasure to be drunk, / And this our Queen shall be as drunk as we” (Fielding H. Op. cit. P. 176–177).
- 28 “Doodle. Sure, such the day as this was never seen! / The sun himself, on this auspicious day, / Shines like a beau in a new birthday suit: / This down the seams embroidered, that the beams. / All nature wears one universal grin. / Noodle. This day, O Mr. Doodle, is a day / Indeed! – ; A day we never saw before” (I. I). – “Дуддль. Такого дня мы раньше не видали! / Как ярко в этот день сияет солнце, / Как будто щеголь в праздничном кафтане. / Лучи нарядной вышивкой играют. / И кажется, что нынче вся природа / Оскалилась в усмешке мировой. / Дуддль. То день воистину – без страха и упрека, / Невиданный доселе: день из дней!”
- 29 Филдинг Г. Избранные произведения. Т. 1. С. 239.
- 30 “Kiss. Then I am blest indeed – and I will be / The kindest, gentlest, and the cheapest girl <...> / Then when a hole within thy stocking’s seen, / (For stockings will have holes) I’ll darn it for thee; / With my own hands I’ll wash the soaped shirt / And make the bed I have unmade with thee. / Love. Do virtuous women use their husbands so, / Who but a fool would marry that can keep?..” Здесь и далее переводы цитат из “Ковент-Гарденской трагедии” выполнены по изд.: Fielding H. The Covent-Garden Tragedy // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding: In 16 vol. N.Y., 1902. Vol. 10. P. 101–134.
- 31 “From such examples such as of this or that / We are all taught to know I know not what”.
- 32 “Tragedy is a thing of five acts, written dialoguewise, consisting of several fine similes, metaphors, and moral phrases. With here and there a speech upon liberty. <...> it must contain an action, characters, sentiments, diction, and a moral. Whatever falls short of any of these, is by no means worthy the name of a Tragedy” – “Трагедия есть сочинение из пяти актов, написанное в диалогической форме (букв. – “диалогоподобно”. – Т. Ч.), состоящее из нескольких изящных сравнений, метафор и моральных сентенций, разнообразно украшенное панегириками свободе. Трагедия включает действие, характеры, чувства, речь и мораль. Всякая пьеса, лишенная этих частей, недостойна имени Трагедии” (Fielding H. The Covent-Garden Tragedy. P. 105).
- 33 Ibid. P. 107–108.