

ОСКАР УАЙЛЬД И ГРАНИЦЫ КОМЕДИИ

ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ Оскара Уайльда — “Веер леди Уиндермир”, “Женщина, не стоящая внимания”, “Идеальный муж” и “Как важно быть серьезным” — ошутимо выделяются на фоне его остального творчества, в том числе драматического, как компактная и внутренне цельная группа. Другим его пьесам (“Герцогиня Падуанская”, “Саломея”, “Флорентийская трагедия”) она противопоставлена по многим показателям, прежде всего по форме (проза — стих) и по материялу (современность — история), не говоря уж о его обработке. Противопоставлены эти две группы и в жанровом отношении: вторая тяготеет к трагедии, первая — к комедии. Именно тяготеет; сказать, что все вышеназванные “светские” пьесы Уайльда на равных правах входят в жанровое пространство комедии, невозможно по одной простой причине: при всем их сходстве между собой, они в жанровом отношении неоднородны. “Как важно быть серьезным” — значительно “больше” комедия, чем остальные. Это ясно любому читателю, а автор специально подчеркнул данное различие, дав последней своей комедии определение “легкомысленная”. В чем проявляется эта “легкомысленность” или комедийность на уровне идейной проблематики, видно сразу — в полном ее отсутствии. В чем она проявляется на уровне сюжетных структур и драматических ролей, мы постараемся установить.

Две из “нелегкомысленных” комедий Уайльда — “Веер леди Уиндермир” и “Идеальный муж” — обнаруживают в своем строении значительное сходство. В обеих мы встречаемся с семейной парой, чье прежнее идеальное согласие нарушается появлением третьего лица, в обеих случаях женщины. Леди Уиндермир уверена, что муж ей изменяет с миссис Эрлин, тогда как на самом деле лорд Уиндермир платит не любовнице, а шантажистке: миссис Эрлин — мать леди Уиндермир, бросившая ее в младенчестве ради любовника, и именно этой тайной она шантажирует мужа своей дочери. Аналогичным образом в “Идеальном муже” миссис Чивли шантажирует сэра Роберта Чилтерна, угрожая обнародовать письмо, из которого следует, что начало его политической карьеры было положено должностным преступлением. И леди Уиндермир, и леди Чилтерн являются образцами и сторонницами строгой, высокой и абсолютно бескомпромиссной морали, что делает их особенно незащищенными перед тем тайным, что грозит сделаться явным. Леди Уиндермир убеждена, что согрешившая женщина никогда не может быть прощена (и поэтому ее муж так тщательно скрывает от нее тайну ее рождения: ей придется выбирать между своими принципами и матерью, которая “согрешила”, но которую она, считая ее умершей, сделала своим кумиром). А леди Чилтерн стоит на том, что людей нужно судить по их прошлому (и поэтому для нее ста-

новится таким сокрушительным ударом известие о том, что пьедестал, на который она возвела своего мужа, имеет под собой нечистоплотную сделку). Развязка приводит обеих героинь к смягчению их пуританского ригоризма. “Мир один для всех, — говорит леди Уиндермир. — Добро и зло, грех и невинность идут в нем рука об руку.” Достигается эта развязка разными путями, но общую основу двух пьес дополнительно подчеркивает та роль, которая в достижении развязки принадлежит предметам дамского туалета. Веер леди Уиндермир, забытый ею у лорда Дарлингтона, к которому она, увлекаемая ревностью, чуть было не уходит от мужа, дает возможность миссис Эрлин (в которой проснулись материнские чувства) пожертвовать собой и тем самым дать понять своей дочери, что “в женщинах, которых называют хорошими, таится много страшного... а так называемые дурные женщины способны на муки, раскаяние, жалость, самопожертвование”. А браслет, потерянный миссис Чивли, обращается в оружие против нее, и у лорда Горинга, воспользовавшегося этим оружием, появляется возможность внушить леди Чилтерн, в чем состоит истинное назначение женщины: “не в том, чтобы судить нас, а в том, чтобы нас прощать, когда мы нуждаемся в прощении”.

Пьеса, написанная в промежутке — “Женщина, не стоящая внимания”, — построена несколько иначе, но варьирует все те же основные мотивы. Здесь также есть преступление против нравственности — в глазах света его совершает миссис Арбетнот, родив ребенка, не будучи замужем. У этого преступления есть судья — очаровательная американская пуританка Эстер Уэрсли: “пусть будут наказаны все женщины, которые грешили” — вот ее девиз. И этот судья, так же как и судьи других двух пьес, смягчает в конце свой приговор: “Я была не права. Закон божий — только Любовь”. У нее иное сюжетное амплуа, чем у леди Уиндермир и леди Чилтерн, она не супруга, чьему семейному счастью грозит катастрофа, она возлюбленная сына миссис Арбетнот и в финале пьесы отдает ему руку, переступая разделяющую их социальную пропасть и пропасть, созданную ее собственным нравственным ригоризмом.

Вообще в пьесах Уайльда характеры не строго соотнесены с амплуа и мигрируют из пьесы в пьесу, оставаясь в основном неизменными, но получая разные сюжетные роли. Характер “пуританки” представлен во всех трех “нелегкомысленных” комедиях, характер “роковой женщины” воплощают миссис Эрлин в “Веере леди Уиндермир” и миссис Чивли в “Идеальном муже” (сюжетная функция у них одна и та же — возмутительница спокойствия, но миссис Эрлин оказывается способна на нравственное возрождение). В “Женщине, не стоящей внимания” тот же характер дан миссис Оллонби, которая вообще не имеет никакой сюжетной роли; ее задача чисто декоративная — оттенять своим “игровым” отношением к жизни пуританскую серьезность мисс Эстер. Все пуританки у Уайльда предельно серьезны и в этом отношении противопоставлены как “роковым женщинам” (“Но это же подлость”, — говорит сэр Ро-

берт Чилтерн. “Нет. Игра”, — отвечает миссис Чивли), так и еще одному постоянному “характеру” — “остроумцу”. Разброс амплуа у персонажей, воплощающих этот характер, еще более широк. В “Женщине, не стоящей внимания” это лорд Иллингворт, чей принцип “ничто не серьезно, кроме страсти”, — персонаж по раскладу ролей отрицательный, во всяком случае, терпящий нравственное поражение: даже жертва, на которую он идет, чтобы вернуть сына (предлагая брак его матери, миссис Арбетнот), оказывается отвергнутой. В “Идеальном муже” это лорд Горинг (“жизнь для него игра, и он в полном ладу с миром”), персонаж положительный: он спасает от катастрофы семейство Чилтернов и получает руку и сердце прелестной Мэйбл Чилтерн. В “Веере леди Уиндермир” этим амплуа поначалу завладевает лорд Дарлингтон, ухаживающий за главной героиней, но очень быстро выясняется, что в его программной “несерьезности” есть один существенный пробел: он “серьезно” относится к леди Уиндермир и хочет, чтобы она также относилась к нему. Поэтому в третьем действии роль остроумца переходит от лорда Дарлингтона, которого отвергнутое чувство лишило всякого остроумия, к компании его гостей и в особенности к Сесилу Грэхему, у которого нет никакой выраженной сюжетной роли (за тем исключением, что именно он обнаруживает забытый леди Уиндермир веер), но есть время и возможность сформулировать главный принцип уайльдовского “остроумца”: “Я никогда не читаю мораль. Мужчина, читающий мораль, обычно лицемер, а женщина, читающая мораль, непременно дурнушка”.

Сесил Грэхем не прав: уайльдовские пуританки, всегда готовые читать мораль, все как на подбор красавицы. Мораль вообще в трех “нелегкомысленных” комедиях Уайльда читают часто и охотно, читают даже “остроумцы”, которым это вовсе не к лицу. Пожалуй, лишь лорд Иллингворт в этом не замечен (хотя и он несколько отступает от принципа тотальной “несерьезности”, делая исключение для страсти), но вот лорд Дарлингтон, по словам того же Грэхема, “читал мораль и распространялся насчет чистой любви”, а лекцию о назначении женщины (чье дело не судить, а прощать) леди Чилтерн слышит не от кого иного, как от лорда Горинга. В “легкомысленной” комедии мораль не читают: некому читать и некому слушать. Здесь есть красавицы, но они совсем не пуританки: Гвендолен и Сесили, героини двух любовных линий, похожи на Мейбл Чилтерн, но уж никак не на Эстер Уэрсли. Роковых женщин здесь тоже нет, а Алджернон Монкриф, законченный тип “остроумца”, даже в любви не несерьезен. Джон Уординг, казалось бы, напоминает некоторых “серьезных” героев серьезных комедий, но серьезен он только в роли опекуна: ни лорд Уиндермир, ни сэр Чилтерн никогда бы не придумали себе беспутного младшего брата, ради которого мистер Уординг, наскучив своей опекунской серьезностью, то и дело отлучается в Лондон.

Несерьезен и сюжет этой легкомысленной пьесы: Джон Уординг любит Гвендолен Ферфакс, но, будучи найденным, не устраивает в качест-

ве жениха ее мать леди Брэкнел (характер, встречавшийся на периферийных ролях в других комедиях Уайльда; “я всегда права” — его главная черта; в “Женщине, не стоящей внимания” это леди Кэролайн, в “Веере леди Уиндермир” — герцогиня Бервик). В финале обнаруживается его происхождение: он оказывается племянником леди Брэкнел и старшим братом Алджернона — тем самым материализуется его выдумка о беспутном младшем брате и даже его лондонский псевдоним, Эрнест, оказывается его настоящим именем. Это классическая комедийная развязка — “узнавание”, возвращающая героя в утраченную социальную среду, но она явным образом спародирована всей этой гротескной историей с трехтомным романом, уложенным гувернанткой в коляску вместо младенца, и с младенцем, засунутым в саквояж и сданным в камеру хранения. Такой же пародийный характер имеют внутренние препятствия, встающие на пути влюбленных героев (препятствия внешние — это запрет леди Брэкнел и запрет Уордига как опекуна Сесили): и Гвендолен, и Сесили не желают мириться с тем, что их избранники носят другие имена, чем те, под которыми они их полюбили. Поскольку “earnest” не только имя собственное, но и имя нарицательное (“серьезный”, “искренний”), то пародируются не только жанровые условности комедии как таковой, но и “нелегкомысленные” комедии самого Уайльда с их основной оппозицией — серьезность—игра.

Сюжет в “Как важно быть серьезным” иронически обыгран, но тем самым только подчеркивается, что перед нами традиционный комедийный сюжет (традиционный вплоть до того, что здесь в отличие от “серьезных” комедий существенную, хотя и нефункциональную роль получает обязательный персонаж классической комедии — слуга). В “Веере леди Уиндермир” такого сюжета нет вообще (но надо сказать, что это единственная пьеса данной группы, не имеющая в подзаголовке жанрового обозначения — просто “пьеса о хорошей женщине”); все коллизии разворачиваются здесь внутри семейной пары, на основе мотива адюльтера, в случае лорда Уиндермира и миссис Эрлин — фиктивного, в случае леди Уиндермир и лорда Дарлингтона — потенциального. В “Идеальном муже” есть традиционная любовная пара, но линия лорд Горинг — Мейбл Чилтерн оттеснена далеко на задний план основным сюжетом, вообще не имеющим никаких любовных коннотаций. Наконец, в “Женщине, не стоящей внимания” любовная линия Эстер — Джеральд Арбетнот если и является ведущей, то только в формальном плане: главная роль здесь принадлежит моральным коллизиям, разыгрываемым старшим поколением. Здесь имеется даже классическое комедийное “узнавание”: миссис Арбетнот узнает в лорде Иллингворте своего бывшего любовника и отца Джеральда. Однако ожидаемой развязки, обеспечивающей восстановление семьи, не происходит: лорд Иллингворт готов жениться на миссис Арбетнот, но она отвергает его, поддержанная в этом решении сыном. Причем ее отказ продиктован соображениями исключительно нравствен-

ного характера: “Никогда я не буду стоять перед алтарем и просить благословения божьего на такое отвратительное кощунство, как мой брак с Джорджем Харфордом”. Возможность “узнавания” имеется и в “Веере леди Уиндермир”, но здесь она так и остается возможностью: миссис Эрлин решает не открываться дочери и опять же по соображениям нравственным — чтобы не разбивать ее идеалов. Возникает впечатление, что в серьезных комедиях Уайльда именно мораль встает на пути традиционных комедийных ходов.

В “Как важно быть серьезным” такого препятствия нет. Нет пуританок и нет роковых женщин — и нет полюсов, образующих поле морального напряжения. Нет этого поля — и “остроумец” не принужден колебаться между положительностью и отрицательностью, между лордом Горингом и лордом Иллингвортом, он может оставаться просто обаятельным фразером. Нет этого напряжения — и преступление (дочь, брошенная матерью, как в “Веере леди Уиндермир”, или сын, оставленный отцом, как в “Женщине, не стоящей внимания”) превращается в анекдот (ребенок, перепутанный с трехтомным романом). Даже моральные максимы, возведенные в серьезных комедиях на пьедестал высокой риторики (“Нельзя, чтобы был один закон для мужчин, а другой для женщин... И пока вы не признаете, что позор для женщины есть бесчестие и для мужчины, вы всегда будете несправедливы, и Добро — этот огненный столп, и Зло — этот облачный столп, будут вам видны очень смутно или совсем не видны, а если и будут видны, вы отвернетесь от них”), в легкомысленной комедии становятся предметом комедийной игры. “Девица? — восклицает Джон Уординг, принимая за свою мать мисс Призм, автора того самого трехтомного романа и виновницу недоразумения с саквояжем. — Но кто в конце концов посмеет бросить камень в женщину, которая столько выстрадала?.. Почему должен быть один закон для мужчин и другой для женщин? Мама, я прощаю тебя”.

Иными словами, комедия несовместима с моралью и уничтожает ее, если остается сама собой (или уничтожается ею, если не может ее отвергнуть). Но, может быть, это индивидуально-казусный случай, один из парадоксов Уайльда, перенесенный в область жанрового строительства? Пусть так, но, как почти все уайльдовские парадоксы, он не искажает истину, а лишь предельно ее заостряет. Отношения комедии с моралью осложнились уже задолго до Уайльда. Литературная теория, едва успев появиться на свет, присвоила комедии скромную, но внятную нравственную задачу: изображать нравы и исправлять их смехом. С этой задачей комедия безропотно мирилась (хотя на практике не всегда ей соответствовала), пока в XVIII в. не была поставлена под сомнение сама нерушимость границ двух главных драматических жанров. Многим тогда показалось, что нравственные задачи комедии просто не по плечу. Вот что говорил по этому поводу Бомарше: “Но разве насмешка... есть то оружие, которым следует бороться с пороком? Разве можно его истребить посредством

шутки? Мы видим это в большинстве комедий; к стыду морали зритель слишком часто ловит себя на том, что интересуется мошенником, а не честным человеком, потому что последний всегда бывает менее забавен из двух. Но если веселость спектакля могла увлечь меня на мгновение, я, тут же испытывая нечто вроде унижения при мысли, что поддался на удочку острот или игры актеров, удаляюсь недовольный и автором, и его произведением, и самим собой. Таким образом, мораль веселого жанра или слишком неглубока, или вовсе ничтожна, или противоречит тому, чем она должна была бы быть в театре”.

Это “Очерк о серьезном драматическом жанре”, предисловие к “Евгению”, пьесе, жанр которой, как гласит тот же “Очерк”, представляет собой нечто “среднее между героической трагедией и веселой комедией” и решительно превосходит последнюю высотой и чистотой заключенного в нем нравственного урока (“размягченность душевная имеет тем больше моральных преимуществ над смехом, что она не только касается какого-нибудь объекта, но в то же время производит в нас самих сильную реакцию”). Обратившись затем, в “Севильском цирюльнике” и в “Женитьбе Фигаро”, к жанру “веселой комедии”, Бомарше оказался вынужден доказывать, что “глубокий нравственный смысл чувствуется во всем произведении” (имеется в виду “Женитьба Фигаро”) и что “каждая большая роль в моем произведении преследует нравственную цель”. Вместе с тем он обещал, что следующее задуманное им драматическое произведение, “Преступная мать”, будет “самым нравственным, какое только можно себе представить”.

Похоже, что Бомарше вполне серьезно доказывал высокую нравственную ценность своей комедии и не использовал понятия, взятые из этического ряда, как эвфемизмы для, скажем, социальной сатиры. Иначе трудно объяснить, почему он даже “узнаванию” решил дать некоторую моралистическую концовку, почему считал сцену, в которой Марселлина, оказавшаяся матерью Фигаро, требует, чтобы общество карало за безнравственность не только соблазненную, но и соблазнителя, — “пружиной третьего акта” и почему сетовал на исполнителей, которые попросили эту сцену опустить. Остается только радоваться, что он не вывел подобную мораль для всех остальных ролей, преследующих, по его мнению, “нравственную цель”. Тогда “Женитьба Фигаро” действительно превратилась бы в пролог “Преступной матери” и, во всяком случае, комедией бы быть перестала. Там, в “Преступной матери”, Фигаро будет тупо выслеживать нового Тартюфа вместо того, чтобы плести блестящие интриги и сыпать остротами, граф Альмавива будет проклинать и впадать в бездны отчаяния вместо того, чтобы попросту оказываться в дураках, графиня будет терзаться муками совести вместо того, чтобы кокетничать с маленьким Керубино, а сам Керубино будет писать ей своей кровью последнее “прости” вместо того, чтобы бегать за каждой попавшейся ему юбкой. В “Преступной матери” останутся только добродетель и порок, “этот ог-

ненный столп” и “этот облачный столп”, если воспользоваться риторикой мисс Эстер Уэрсли, и всякая игра исчезнет.

Надо заметить, что сравнение с Бомарше возникло не случайно. Конечно, и во времена Уайльда и прежде многие драматурги работали одновременно и в жанре “чистой” комедии, и в жанрах, так или иначе соприкасающихся с мелодрамой. Трудно, однако, указать на другой, кроме данного Бомарше, и столь близкий к уайльдовскому пример жанровой мутации внутри единого драматического комплекса. У Бомарше при переходе от “Женитьбы Фигаро” к “Преступной матери” сохраняются даже персонажи с их именами и биографиями, сохраняются комедийные приемы и ходы (любовная коллизия, интрига, доминирующая роль слуги, “узнавание”, правда, в последнем случае инвертированное) — и при этом меняется все. У Уайльда при переходе от “серьезных” комедий к “легкомысленной” сохраняется общая обстановка действия и не появляется ни одного нового характера — и при этом меняется многое. Драматургия Бомарше и драматургия Уайльда — это как бы два уравнения, которые лишь при наложении друг на друга дают возможность безошибочно вычислить неизвестное.

Для романтиков, впрочем, достаточно было опыта XVIII в., чтобы прийти к выводу о несовместимости комедии и морали. В Германии об этом первым объявил Август Шлегель, в Англии за ним последовал Чарльз Лэм. В эссе “Об искусственной комедии прошлого века” он писал: “У нас не осталось нейтральных эмоций, нужных для восприятия драмы. Мы взираем на театрального соблазнителя, который два часа кряду, и без всяких последствий, развязно повесничает, с той же суровостью, с какой наблюдаем действительные пороки и все плоды их на этом и на том свете. Мы зрители — заговора или интриги (которые в жизни не подпадают под правила строгой морали) — принимаем все это за истину. На место драматического персонажа мы ставим личность и соответственно выносим свой приговор... Мы испорчены — нет, не сентиментальной комедией, но унаследовавшим ей тираном, еще более пагубным для нашего удовольствия, самодовлеющей и всепоглощающей драмой обыденной жизни, где моральный вывод — все... Все, что в характере нейтрально, все, что стоит между пороком и добродетелью, все, что в сущности безразлично к ним, поскольку всерьез вопрос о них не ставится, — это благословенное место отдохновения от бремени непрерывной моральной оценки, это святилище, эта безмятежная Альзация, откуда изгнаны всякие колебания совести, — все это уничтожено и объявлено вредным для интересов общества”.

Любопытно не то, что Уайльд идет по стопам романтиков — это как раз вполне естественно. Любопытно, что он идет по ним словно бы нехотя и преодолевая внутреннее сопротивление. В большинстве своих комедий он, если вновь процитировать Лэма, не смеет “вообразить такого положения, при котором никому не причитается ни кары, ни воздания”. Он

КОМЕДИИ И ЗАМКИ КАРЛА ШТЕРНХАЙМА

“крепко держится за горестную неотвратимость стыда и порицания”. И только отбросив эту неотвратимость, он пишет единственную свою настоящую комедию, комедию в чистом виде, комедию, которой не отказали бы в таком имени ни Шлегель, ни Лэм.

Разумеется, для современной точки зрения, не признающей существования абстрактных жанровых сущностей, комедия “в себе”, комедия в чистом виде — это некий фантом. Но в классической комедийной сюжетики ничего иллюзорного нет: пока сохраняется традиционное распределение жанровых ролей, сохраняют свою императивность определенные сюжетные схемы. К одной из этих схем и возвращается Уайльд в своей комедии, и совершенно неважно, что относится он к ней без всякого почтения — важно, что он воспроизводит ее без всяких изъятий. “Серьезность”, которая в “нелегкомысленных” комедиях твердо удерживала свои позиции в постоянном споре с “игрой”, в “Как важно быть серьезным” решительно удаляется со сцены, что ясно и недвусмысленно подчеркнуто подзаголовком — “легкомысленная комедия для серьезных людей”. Серьезность изгнана в зрительный зал, на сцене же серьезна только игра. “Надо же в чем-то быть серьезным, если хочешь наслаждаться жизнью”, — говорит Алджернон, оправдывая свое “бенберированное”, т. е. высшее проявление своей несерьезности.

НЕБОЛЬШОЙ, НО ОЧЕНЬ репрезентативный период истории немецкой литературы — с начала XX в. до первой мировой войны, “начало века”, обладал несомненным единством культурной, да и бытовой атмосферы. Современники этой эпохи на всю жизнь сохранили к ней любовное отношение. Воспоминания о 1900—1910-х годах начали писать уже в “золотые двадцатые”¹, почувствовав, как быстро и безвозвратно исчезают эти особые формы жизни, меняется стиль эпохи.

Конец эпохе положили война и последующие катаклизмы. Война, революция и кризис очень упростили формы человеческой жизни, унифицировали их. (Пример разрушения бытового уклада, приводящего к потере индивидуального стиля жизни, — существование российской интеллигенции в революцию.) В 1918—1919 гг. сходная ситуация была в Германии, когда формы жизни разных людей сделались малоотличимыми, когда все подчинилось необходимости выживания.

О разнообразии культуры рубежа веков написано немало. Но был все-таки и “большой” жизненный стиль, стиль эпохи, сказавшийся и в быту, и в искусстве. Взаимные перетекания этих сфер, их влияние друг на друга проявляются в самых неожиданных ситуациях. Даже в том, как в начале века сходили с ума (тема, ждущая своего Мишеля Фуко), изменяли женам или влюблялись. Можно сказать, что именно сумасшествие, невроз — ситуация вовсе не второстепенная для эпохи, которая часто и охотно рассуждала о “болезненности”, “умирании” или “безумии” цивилизации. Редко кто из молодых литераторов начала века, или же их близкие, избежал хотя бы однократного пребывания в нервной клинике либо санатории. Это была примета времени, такая же, как возникновение и распространение психоанализа или философии Отто Вайнингера. В случае со Штернхаймом о неврозе непременно нужно помнить, поскольку болезнь оказалась тяжелой и губительной для личности².

Были, конечно, и исключения даже в “нервной” писательской среде: например, предшественник Штернхайма — знаменитый драматург Франк Ведекинд, с юности закаленный жизнью в холодном, без водопровода замке в Швейцарии, куда вела лестница в 365 ступеней. Ему, кажется, удалось, несмотря на тюремное заключение, тяжелые операции и прочие испытания, в том числе славой и благополучием, обойтись без тяжелых нервных срывов. Однако известно, что и в жизни Ведекинда случались трагические осложнения. Его жена, актриса Тилли Ведекинд, очень страдала от болезненной ревности мужа³. Он переносил законы театра, символику своей собственной драматургии в реальную жизнь⁴. Театр во всех его проявлениях был главным “жизненным кодом” Веде-