

ББК 85.33(0)

А 65

Андреев М.Л.

На границах комедии. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. 32 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 34)

ISBN 5–7281–0327–8

Редактор серии Е.П.Шумилова
Верстка О.Б.Малаховой

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ИД № 05992 от 05.10.2001
Подписано в печать 30.10.2002
Формат 60x84/16. Уч.-изд. л. 2. Тираж 500 экз.
Заказ № 314

ISBN 5–7281–0327–8

© Андреев М.Л., 2002
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2002

Паллиата и Бернард Шоу представляют собой крайние точки последовательной и внутренне структурированной истории европейской комедии. С паллиаты она началась, на Шоу закончилась. Конечно, до Плавта и Теренция были Аристофан и Менандр, но они надолго из активной литературной памяти исчезали – Аристофан на тысячу лет, Менандр на полторы. Теренций же даже в «темные века» продолжал оставаться школьным автором, и именно с возвращения обоих римских комедиографов на сцену началось возрождение комедии как литературного жанра. Отклонения от модели, заданной древнеримским образцом, могли быть довольно значительны – у Шекспира или Лопе де Вега, – но основной поток неизменно устремлялся в направлении, заданном первоначальным импульсом: во Франции от Мольера до Бомарше и далее до Скриба и Лабиша, в Англии от Конгрива до Шеридана и далее до Оскара Уайльда, в Италии от Ариосто до Гольдони, в России от Фонвизина до Островского. После Шоу этот поток иссяк: Шоу – последний крупный драматург, в творчестве которого различимы следы классической комедийной схемы. Она еще будет давать о себе знать, но почти исключительно в литературных и кинематографических субпродуктах.

Именно сюжетная схема, определявшая на протяжении нескольких столетий жанровое лицо комедии, исследуется в двух помещенных в настоящей брошюре статьях. Не творчество Плавта или Шоу – оно элементами сюжетного схематизма далеко не исчерпывается, – а именно сама эта схема в двух ее исторически конкретных вариантах – на стадии формирования и на стадии окончательной амортизации. Судьба ее в период расцвета европейской комедии, когда она еще не стала материалом для художественных экспериментов, а оставалась для жанра его единственным жизненным пространством, – дело дальнейших исследований¹.

Сюжетосложение паллиаты

Сюжеты древнеримской комедии, во-первых, несамостоятельны, а во-вторых, стереотипны. Несамостоятельны, потому что взяты из комедии древнегреческой (отсюда и имя: «комедия паллиата», т. е. «комедия плаща» – от «паллиум», греческий плащ). Однако взяты не просто, не механически, не дословно: у римских авторов большой популярностью пользовался прием «контаминации» – объединения нескольких пьес в одну, причем иногда к основному источнику добавлялся эпизод, иногда же целая сюжетная линия. Теренций в прологе к «Девушке с Андроса» отстаивает свое право на такого рода манипулирование чужими сюжетами и ссылается в обоснование его на пример Плавта, Невия и Энния. Во всяком случае, и Плавт и Теренций, единственные авторы паллиаты, чьи пьесы до нас дошли, к построению сюжета относились как к одной из главных своих задач.

Но что, спрашивается, строить, если в итоге все сюжеты сливаются в один? О.М.Фрейденберг назвала паллиату литературной шарманкой. «Ее напевы не просто стандартны. Они постоянны, как песни ящика, который накручивает один мотив за другим в известном разнообразии мотивов, но в постоянстве и нестерпимой ограниченности этого замкнутого разнообразия. Динамика комедии плаща – это динамика карусели, мчащейся на одном месте»².

Неизвестно, кто и когда впервые выделил метасюжет паллиаты. Во всяком случае, это произошло еще в античности и большого труда не составляет, это под силу любому ее читателю. Юноша влюблен в гетеру (вариант – в девушку, потерянную или подброшенную в младенчестве); чтобы добиться желаемого, ему нужно заплатить своднику; деньги добывает у скупого старика-отца хитрый и изворотливый раб (вариант –

девушка обретает родителей и выходит замуж за юношу). Надо, однако, заметить, что в таком виде этот шаблон встречается не в каждой пьесе; скорее, он определяет некую систему сюжетных возможностей, в рамках которой реализуется конкретный сюжет. Связь его с метасюжетом осуществляется через повторяемость мотивов и ролей. Элемент вариативности (без которого мы попросту имели бы дело с одной и той же пьесой) вносится благодаря тому, что почти каждая из функционально значимых ролей заключает в себе возможность хотя бы частичного самоотрицания.

Наименее мобильна роль юноши: он всегда влюблен и всегда зависим, в материальном плане от старика-отца, в плане ведения интриги – от раба. Резерв вариативности очень незначительный, только через возрастание инициативы, что встречается в единичных случаях (в «Братьях» Теренция Эскин силой добывает гетеру у сводника для своего младшего брата, в «Трех монетах» Плавта Лиситель выходит из принципиальной неморальности своей маски, предлагая взять замуж без приданого сестру своего промотавшегося друга). Правда, есть комедии, в которых эта роль вообще отсутствует (плавтовские «Амфитрион» и «Стих»; в «Персе» раб Токсил выступает одновременно и в своем амплуа, и в амплуа влюбленного, в «Касине» юноша на сцене не появляется, хотя в системе сюжетных связей эта роль есть) или отсутствует влюбленность («Пленники» Плавта; в «Двух Менехамах» у Менехма II есть эпизод с гетерой, но он вписывается в цепную реакцию недоразумений, вызванных его сходством с братом-близнецом, который в эту гетеру влюблен, но, в отличие от брата, не подходит под формальные признаки роли юноши, поскольку давно женат).

Что касается старика, то здесь разброс возможностей значительно больший. Обычная характеристика этой роли – скупость и строгость. Старик не дает сыну денег на выкуп гетеры и не разрешает жениться на бесприданнице; иногда он выступает его прямым соперником (плавтовские «Касина» и «Купец»); находится под каблуком у жены и страшно ее боится; легко поддается на уловки раба; в финале терпит поражение. Но исключения из этого стереотипа есть и их немало. Иногда старик выступает союзником юноши (в «Ослах» Плавта он действует заодно с сыном и даже сам помогает раздобыть нужные для уплаты выкупа деньги, выговаривая себе долю в любовных развлечениях; в «Хвастливом воине» организует совместно с рабом интригу; в «Канате» защищает от сводника его рабыню); иногда он выказывает терпимость к увлечениям молодости, позволяя себе лишь мягко ее направлять (Мегадор из плавтовского «Клада», четыре старика из его же «Трех монет»; в «Братьях» Теренция

традиционному типу прямо противопоставлен сторонник либеральной системы воспитания; в его «Самоистязателе» старик наказывает себя за проявленную в прошлом к сыну суровость). Отсутствует в «Амфитрионе», «Персе» и «Куркулионе».

Кодекс поведения гетеры, как и некоторых других масок паллиаты, неоднократно прямо формулируется представительницами этого амплуа. Его суть – в безусловном доминировании меркантильных интересов при полном отсутствии сентиментальности. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что таких хищных служительниц Венеры в паллиате не так уж много. То, что у Теренция гетера «гуманизируется» (в «Свекрови» отказывается от соперничества с женой героя и улаживает конфликт в его семье; в «Евнухе» проявляет трогательную заботу о своей названной сестре), неудивительно – это согласуется с общим пафосом его творчества. Но и у Плавта образцовых гетер, жестоко эксплуатирующих вызванную ими страсть и раздающих ласки строго по тарифу, отнюдь не большинство: «Вакхиды», «Грубиян», «Два Менехма», отстраненная от главного сюжета пара мать–дочь в «Шкатулке» – вот, собственно, и все. Вместе с тем влюбленную и отвергающую богатых клиентов гетеру мы встречаем в «Ослах», «Привидении», «Псевдоле», «Хвастливом воине», «Купце», «Персе», той же «Шкатулке». С такой гетерой в том случае, если обнаруживается ее добропорядочное происхождение, юноша даже может вступить в брак («Шкатулка», «Куркулион», «Пуниец», «Канат»). Собственно, именно наличие гражданства (открываемого через «узнавание») отличает от маски гетеры маску девушки: в большинстве случаев к моменту «узнавания» девушка либо уже вступила, либо готовится вступить на путь практикующей гетеры. Крайний вариант – невинная девушка, которую герой комедии обесчестил (в этом случае «узнавание» может служить не для выяснения происхождения, а для идентификации лица). У Теренция в четырех его комедиях одновременно представлены оба типа героинь. Отсутствуют как гетеры, так и девушки только в «Амфитрионе», «Пленниках» и «Стихе».

Раб – единственная маска паллиаты, которая встречается во всех двадцати шести дошедших до нас образцах этого жанра. Обычная его роль – главного двигателя интриги. Именно раб задумывает и осуществляет тот план, который позволяет выманить деньги у старика-отца, обвести вокруг пальца соперника, оставить в дураках сводника. Но и тут возможны существенные исключения. Иногда рабы выступают в парах, где хитрому и изворотливому противопоставлен тупой и простоватый (на таком противопоставлении, к примеру, строится интрига «Хвастливого

воина»). В «Амфитрионе» сам раб оказывается в числе одураченных, в «Персе» ведет интригу не ради хозяина, а для самого себя, в «Пленниках» демонстрирует верность хозяину вплоть до самопожертвования. Случается, что раб уступает ведущую роль паразиту, оставаясь либо его деятельным помощником («Формион» Теренция), либо просто заинтересованным комментатором действия («Куркулион» Плавта). Иногда его роль становится чисто декоративной: сохраняя устойчивые характеристики маски, он существенного влияния на действие не оказывает (плавтовские «Стих» и «Грубиян»). И наконец, имеются случаи, когда он попросту оттесняется на задний план, превращаясь в фигуру фона («Купец» Плавта, где раб выходит на сцену только в первом действии).

Устойчивой характеристикой сводника, маска которого присутствует в пяти комедиях Плавта («Псевдол», «Куркулион», «Канат», «Пуниец», «Перс») и двух Теренция («Формион» и «Братья»), является алчность и сребролюбие при полном бесстыдстве и отсутствии малейшего снисхождения к мольбам влюбленных. В этом он близок гетере в предельном варианте этой маски, отличаясь от нее только карикатурной внешностью. Сводник всегда оказывается в числе проигравших, и его поражение самое сокрушительное: он терпит чувствительные денежные убытки и нередко подвергается физической расправе. В нескольких комедиях сводника заменяет сводня: на расстановку действующих лиц и на порядок действия это существенно не влияет.

Воин присутствует в шести комедиях Плавта («Вакхиды», «Куркулион», «Эпидик», «Хвастливый воин», «Пуниец», «Грубиян»; в «Псевдоде» на сцене появляется только его посланец) и в «Евнухе» Теренция. Его отличительные свойства – самовлюбленность и бахвальство, его роль в действии – соперник юноши (лишь единожды, в «Пунийце», соперничество отсутствует: воин и юноша влюблены в сестер). В «Хвастливом воине» он – персонаж из числа главных, в остальных комедиях участвует в действии эпизодически. В «Куркулионе» оказывается братом девушки, за которую шло соперничество.

Паразит с его титаническим обжорством играет роль, которая может быть как функциональной, так и чисто декоративной. В качестве организатора интриги он заменяет раба в «Куркулионе» Плавта и «Формионе» Теренция, в плавтовском «Персе» активно помогает рабу, в «Двух Менехамах» его наравне с другими персонажами увлекает цепная реакция недоразумений. В остальных своих появлениях в паллиате ограничивается комической самодемонстрацией («Стих», «Пленники») и ролью присяжного льстеца при воине («Хвастливый воин» Плавта, «Евнух» Теренция).

Подручного при сопернике юноши он играет – без резких комических черт – и в плавтовских «Ослах».

Матрона – это, как правило, жена старика, принесшая в дом богатое приданое и потому чувствующая себя в нем полной хозяйкой. Активное участие в действии принимает редко (самые значительные исключения – «Ослы» и «Два Менехма» Плавта), но старики то и дело поминуют ее ревность и самовластие, даже когда она не появляется на сцене. Причем, аттестация ее не смягчается и в том случае, если старик вдов или холост (самый яркий пример – монолог Мегадора из плавтовского «Клада»). У Плавта она несколько выходит из этого стереотипа только в «Касине» (и то потому, что, преследуя ревностью мужа, оказывается на стороне юноши). У Теренция, напротив, она близка к нему лишь в «Формионе», в «Самоистязателе» она оказывается матерью девушки и черты матроны в ней исчезают (еще одна мать девушки выведена в «Братьях»), в «Свекрови» идет на значительные жертвы, чтобы примирить сына с невесткой. Образцовую жену представляет Алкмена в такой во многих отношениях исключительной пьесе, как «Амфитрион».

Никакого влияния на конфигурацию сюжета не оказывает включение в пьесу маски повара. У Плавта повар присутствует в шести комедиях (в «Кладе» поваров двое), у Теренция лишь однажды, в «Евнухе», причем совершенно утрачивает шаблонные черты своей маски – похвалбу своим искусством и вороватость. В трех комедиях Плавта («Куркулион», «Эпидик» и «Привидение») фигурирует ростовщик или меняла – персонаж, столь же комически отрицательный, как и сводник, но, в отличие от него, остающийся при своем интересе. В нескольких комедиях заметную роль играет служанка – вариант раба, но без его сюжетобразующей активности. Есть еще несколько маргинальных и эпизодических персонажей (лекарь, мальчик-раб, управляющий, жрица), но их участие в действии малозначительно.

В составе дошедшего до нас корпуса есть несколько пьес, которые явно выламываются из рамок метасюжета – хотя бы потому, что среди их персонажей нет влюбленного юноши. На маргинальный статус некоторых из них прямо указывается в тексте. Жанровый предел, достигая которого комедия перестает быть собой и готова переродиться в нечто иное, представлен «Амфитрионом»; Плавт спешит сообщить об этом уже в прологе: «Вам смешанную дам трагикомедию»³. В его комической версии зачатия и рождения Геркулеса не нашлось места для большинства более или менее постоянных масок паллиаты: здесь нет юноши, старика, гетеры или девушки, сводника, Амфитрион только родом деятельности

похож на комедийного воина, а Алкмена только семейным положением близка матроне. Остался лишь раб – в двух основных вариантах этой маски. Меркурий при Юпитере играет роль раба хитроумного («а я раба личину принял»), Сосия при Амфитрионе выступает в роли раба одуряченного. Комические положения в пьесе не обязательно связаны с ними, но именно присутствие рабов позволяет причислить ее к разряду комедии («роль раба имеется – вот и возможно дать трагикомедию»). Цари и боги – это из сферы трагедии, в каком бы комическом виде они ни выступали.

«Амфитрион» инороден миру паллиаты не только персонажами, но и сюжетом. Адюльтер – Юпитер принимает облик Амфитриона, чтобы возлечь с его женой Алкменой, – допускается в комедию лишь в мифологическом антураже. В человеческом мире адюльтер может быть только мнимый: в «Хвастливом воине» за матрону выдает себя гетера, и испуг, который испытывает пойманный на этом преступлении заглавный герой, просто не с чем в паллиате сравнить; в «Вакхидах» гетеру выдают за матрону, и испуг старика, который видит, что с ней возлечит его сын, также нешуточный. У Плавта, впрочем, имеется еще одна пьеса, в которой нет ни богов, ни царей, но которая столь же значительно отходит от стереотипа, и эта ее особость столь же определенно обозначена. «Она не то что прочие комедии», говорится о «Пленниках» в прологе. Это комедия без любовного сюжета: как подчеркнуто в эпилоге, «нету в ней ни поцелуев, ни любовных сцен совсем, ни мошенничеств с деньгами, ни подкинутых детей, ни влюбленного, который похищает свой предмет». Юноша Филократ и его раб Тиндар попали в плен; сын купившего их старика тоже находится в плену; старик хочет обменять своих пленников на сына и дает это поручение доставшемуся ему рабу, но дело в том, что Филократ и Тиндар поменялись именами и на родину вместо Тиндара отпущен Филократ. Хитрость эта раскрывается, верный своему хозяину Тиндар отправлен в каменоломни, но верный своему слову Филократ приезжает назад, выполнив поручение, и к тому же выясняется, что Тиндар – младший сын старика, похищенный в младенчестве.

Нет любовной темы и, соответственно, нет любовниц – ни гетеры, ни девушки. Нет и тех, кто на любви наживается – сводников и своден. Нет и штатного соперника юноши – хвастливого воина. На это зрителю также не забывает указать автор: «не выпустим ни сводни, ни распутницы на сцену мы, ни воина хвастливого». Единственная маска, ни в чем не изменившаяся по сравнению со своим традиционным образом, – парасит, но к сюжету он не имеет почти никакого отношения (разве что приносит

старика весть о возвращении сына). Всем остальным персонажам пьесы дано заметное моральное повышение: старик – чадолюбив и справедлив, юноша – благороден, раб – предан и самоотвержен. Вернее, так: они введены в моральное пространство, моральная оценка – что для паллиаты редкость – становится существенно важной для характеристики их самих и их действий. И эта новация также отмечена автором: «мало пишут пьес поэты, где б хороший лучшим стал». «Амфитрион» и «Пленников» можно считать двумя полюсами паллиаты. Абсолютной неморальности «Амфитриона» с его темой божественного адюльтера противостоит моральная определенность и даже некоторый ригоризм («словечка в ней не будет непристойного») «Пленников».

У Плавта есть еще несколько комедий, относительно которых трудно или вовсе невозможно говорить о любовной доминанте. Таковы «Три монеты». Юноша Лесбоник растратил на кутежи и любовниц все состояние; его друг Лиситель хочет взять в жены его сестру без приданого: любовь тут не при чем, это просто средство помочь попавшему в беду приятелю. Лесбоник собирается отдать в приданое за сестрой единственное оставшееся у него имение, Лиситель отказывается его принимать – идет борьба великодуший. Старик Калликл, друг уехавшего далеко и надолго Хармида, отца Лесбоника, находит способ использовать в качестве приданого тайно оставленные Хармидом деньги. В действии принимают участие целых четыре старика, все положительные, пекутся о молодежи, из традиционных комических черт маски у них сохранились только сетования на злых жен. Юноши тоже положительные; разгул Лесбоника остался в прошлом, а в конце пьесы за него выдают дочь Калликла, о существовании которой зритель до той поры ничего не знал: тут, как и в случае с Лисителем, ни о какой любви речи нет, это просто семейная сделка, что вполне соответствует античной семейной практике, но совсем не соответствует обычаям паллиаты. Девушки на сцене не появляются, гетер нет вообще – понятно, что нет сводников и хвастливого воина, даже паразита. Раб сохранил свои комические приемы, но в действии не участвует, только его комментирует. Интрига самая рудиментарная: оставленные Хармидом деньги вручают через подставное лицо, выдавая его за посланца Хармида. Все возникающие при этом квикпрокво благополучно разрешаются в пределах одного эпизода.

Ослаблена любовная тема и в «Стихе», во всяком случае, не она направляет сюжет. Старик Антифон недоволен, что мужа двух его дочек отсутствуют уже третий год и не подают о себе вестей; хочет подыскать дочкам других мужей, те не согласны. Возвращаются мужья, существен-

но обогатившись; Антифон тут же с ними примиряется и выпрашивает себе арфистку из числа привезенных рабынь. Готовится праздничный обед в доме одного из вернувшихся; тем временем его раб Стих, получив отгул, устраивает попойку вместе с приятелем и подружкой – весь последний акт является ее изображением. Нет даже намека на интригу, для нее попросту отсутствует почва. Наметившуюся было в первом действии коллизию (попытка старика заговорить с дочерьми о разводе) успешно гасит сначала добронравие дочерей и окончательно приканчивает уже во втором действии возвращение мужей. Из центральных масок паллиаты верен себе (вернее, одной из своих ипостасей) старик – легкомысленный и меркантильный. Матроны образцово положительные, раб занят исключительно собой, у парасита большая, но чисто декоративная роль (он несколько раз напрашивается на обед и получает отказ), юношей, гетер, сводников и воинов нет.

Заметно отклоняются от сюжетного стереотипа и «Два Менехма», чуть ли не самая популярная в последующей традиции плавтовская комедия. Здесь на поиски любовных утех устремляется не юноша, а человек семейный, Менехм I. Его брат-близнец, Менехм II, о любви не думает, занят поисками брата, и приключение с гетерой ему достается только благодаря его разительному сходству с Менехмом I. Главное в этой пьесе – путаница и комические ситуации, ею порожденные, а любовная тема служит лишь своего рода затравкой для цепной реакции ложных идентификаций. «Два Менехма» своей моральной беззаботностью (Менехм I крадет у жены плащ и дарит его гетере, похваляясь кражей как подвигом; Менехм II без тени сомнения присваивает тот же плащ), ощутимой даже на фоне единожанровых произведений, явственно противостоит «Трем монетам» и «Стиху» с их не потревоженными комедийным разгулом семейными ценностями.

Во всех остальных комедиях обязательно присутствует влюбленный юноша (в «Касине», правда, он на сцене не появляется, а в «Персе» в его роли выступает раб) и, соответственно, предмет его страсти – гетера или девушка. У юноши есть противники, помощники и соперники. Противник – это либо сводник, либо старик, либо они оба. Сводник противником является во всех комедиях, где он выведен (т. е. в пяти комедиях Плавта и двух Теренция). У Плавта он всегда проигрывает: лишается не только живой собственности, но и крупной суммы денег. У Теренция он убытков не терпит: в «Формионе» получает за гетеру то, что хотел; в «Братьях» гетеру у него отнимают силой, но деньги потом отдают. В «Псевдоле», «Куркулионе», «Пунийце», «Персе», «Формионе» обман

сводника осуществляется посредством интриги, которую ведет раб или паразит; в «Братях» певичку у сводника отнимает старший брат юноши, а раб лишь пытается сбить с толку старика-отца; в «Канате» раб стойко защищает интересы юноши, но не прибегает при этом к хитрости. Во власти сводника может находиться как гетера (но обязательно либо «любящая» – «Псевдол», «Перс», «Формион», либо без определенных характеристик – «Братья»), так и девушка («Куркулион», «Канат» и «Пуниец» заканчиваются «узнаванием» и браком). Сводня играет заметную роль только в «Ослах», но интрига здесь направлена не против нее и свой куш она получает (в «Шкатулке» и теренциевой «Свекрови» у своден роли эпизодические и маргинальные). Ростовщик, весьма сходный по типуажу со сводником (жадность и безжалостность), во всех трех своих появлениях в паллиате никогда не выступает в качестве противника героя.

Роль прямого противника присвоена старику в пяти комедиях Плавта («Вакхиды», «Шкатулка», «Эпидик», «Привидение», «Псевдол») и четырех Теренция («Девушка с Андроса», «Самоистязатель», «Формион», «Братья»). В большинстве случаев (семь из девяти) в центре комедии стоит добывание денег на выкуп или на оплату гетеры. Только в «Шкатулке» и «Девушке с Андроса» (и в одной из двух сюжетных линий «Формиона») героиня оказывается полноправной гражданкой и дело заканчивается браком; и только в «Шкатулке» нет нужды в интриге и раб не строит никаких каверз. В «Эпидике» интрига и каверзы есть, но возлюбленная юноши оказывается его сестрой и он готов утешиться с прежней возлюбленной, профессиональной гетерой.

У отца героя имеются в паллиате еще две роли – соперник и помощник. Соперником он выступает в плавтовских «Касине» и «Купце». Можно указать еще на «Клад», но здесь старик – не отец, а дядя юноши (это, правда, принципиального значения не имеет), а кроме того, понастоящему с племянником не соперничает: узнав о его влюбленности, тут же отказывается от сватовства. В финалах сходства нет: в «Касине» воспитанница оказывается полноправной гражданкой и дело заканчивается браком; в «Кладе» тоже брак, но после традиционного для аттической комедии изнасилования на празднике; в «Купце» воссоединение с преданной и любящей гетерой. Сходство – в отсутствии сюжетостроительной деятельности раба. В «Купце» раб после первой, экспозитивной сцены вообще бесследно исчезает; в «Кладе» играет заметную роль, но вне отношения к развитию любовного сюжета; в «Касине» принимает в нем участие, но, скорее, в качестве актера, а не постановщика (интригу здесь ведет матрона).

Много чаще в роли соперника выступает хвастливый воин. Соперник он, правда, не всегда активный. В «Пунийце» он вообще, как уже говорилось, увивается за сестрой той девушки, в которую влюблен герой; в «Вакхидах» фактически выступает в роли сводника, продавая гетеру, которая ему принадлежит; в «Эпидике» хочет купить прежнюю возлюбленную юноши. Понятно, что и главный удар в этих комедиях направлен не против него. Но показательно, что среди всех комедий, где его соперничество, пусть даже формально, обозначено, нет ни одной без интриги и плутовства. Правда, раб, главный организатор интриги в мире паллиаты, сохраняет эту роль в комедиях с воином только в «Эпидике», «Хвастливом воине» (где он, однако, делит ее со стариком), «Псевдоле» и «Вакхидах». В «Грубияне» и «Евнухе» интригу ведет гетера, в «Куркулионе» – паразит (в «Касине» интригой руководило и вовсе необычное для этой роли лицо – жена старика). Объединяет все эти пьесы и фигура героини. Лишь в «Куркулионе» происходит узнавание и дело заканчивается браком. Во всех остальных случаях борьба идет за обладание гетерой, причем иногда оказывается возможен и полюбовный раздел ее услуг между соперниками («Евнух»; в «Грубияне» у героини целых три поклонника и это никого не смущает; в «Вакхидах» двух разгневанных стариков-отцов удается задобрить, выделив им долю в любовных наслаждениях). Перспектива раздела возникает и в «Ослах», единственной римской комедии, где с юношей соперничает не старик и не воин, а другой юноша. Интригой здесь заправляют рабы, но дополнительная необычность этой комедии заключается в том, что им активно помогает отец юноши, выговаривающий себе в качестве награды ночь с подружкой сына и ради ее выкупа фактически обкрадывающий сам себя.

Для отца юноши роль его сторонника – крайне редкая. Кроме «Ослов», можно указать только на две пьесы Теренция: «Самоистязатель» и «Братья», причем лишь в последней старик Микион активно вмешивается в действие на стороне сына (впрочем, приемного). В «Самоистязателе» Менедем наказывает себя за жестокость, проявленную к сыну в прошлом, т. е. за обычное для своей маски поведение; новое же его поведение заключается в основном в позволении сыну делать все, что ему заблагорассудится. Обе линии завершаются браком.

Но самый деятельный и самый постоянный помощник юноши – это, конечно, раб. Именно он в большинстве случаев организует действие с помощью обманов и козней – добывает деньги, морочит старика, оставляет с носом сводника и хвастливого воина. Таков он в плавтовских «Ослах», «Вакхидах», «Эпидике», «Хвастливом воине», «Привидении», «Персе»,

«Пунийце» и «Псевдоле»; в «Девушке с Андроса», «Самоистязателе» и «Братьях» Теренция. Заметные, но лишённые организующего начала роли у него в «Кладе», «Касине», «Шкатулке», «Канате», «Куркулионе» и «Грубияне», а из комедий Теренция – в «Евнухе», «Формионе» и «Свекрови». В «Купце», как уже отмечалось, его участие ограничено одной сценой. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что изменение его роли жестко связано с типом героинь и характером финалов. Пьесы, где раб ведет действие, это пьесы с гетерами. Единственное исключение – «Девушка с Андроса»; в «Эпидике» в героине также опознают гражданку, но она оказывается сестрой юноши, и он тут же переключается на свою прежнюю возлюбленную; в «Самоистязателе» и «Братьях» имеются обе линии, но раб обслуживает только линию гетеры. И напротив, пьесы, где раб только комментирует действие или участвует в нем на вторых ролях, проводя в жизнь задуманный другим персонажем план, или верно отстаивает интересы юноши, но не прибегает при этом к хитростям и обману – это пьесы, где девушка обретает своих родителей, а в возлюбленном обретает супруга. Исключений два – «Купец» и «Грубиян». Дважды роль основного помощника юноши и главного организатора интриги достается паразиту: «Куркулион» заканчивается узнаванием и браком, в «Формионе» представлены оба типа героинь и оба финала.

Гетера не только своей включенностью в любовную коллизию как бы провоцирует рождение интриги, но и сама активно участвует в действии. В «Грубияне» она его ведет, манипулируя тремя своими поклонниками и ловко одурачивая воина. В «Вакхидах» искусно приманивает юношу и вместе со своей сестрой и товаркой укрощает разгневанных стариков-отцов. В «Хвастливом воине» мастерски реализует задуманный рабом план. Иногда для целей интриги оказывается нужным привлечь гетеру «постороннюю», никак не связанную с любовным сюжетом (в том же «Хвастливом воине» и «Эпидике»): и в этом случае она в грязь лицом не ударит. Чем дальше она, однако, отходит от своего профессионального кодекса, чем искреннее и любовнее, иными словами, ее отношение к юноше, тем заметнее падает ее активность. Роль ее может быть немаленькой, но от ведения действия она устраняется. В «Ослах» гетера в сцене с матерью-сводней защищает свою любовь, в сцене с юношей ее выражает, в сцене с дурачащимися рабами ее доказывает. В «Привидении» в сцене со служанкой с негодованием отвергает советы зарабатывать изменами, показана еще в сцене попойки. В «Персе» есть аналогичная сцена со служанкой, а попойка дополнена осмеянием сводника. В «Купце» выведена в одной сцене, где выражает свою любовь к юноше и добронравие, в

«Псевдоле» – без речей. У Теренция гетера хищная встречается только в «Самоистязателе» в двух сценах, заметного участия в действии не принимает. Центральным персонажем становится в «Евнухе», где выручает свою названную сестру, и в «Свекрови», где улаживает конфликт в семье – это гетера добронравная. В «Братьях» гетера без речей, в «Формионе» на сцену не выходит.

Еще заметно ниже активность девушки. Плавт дает ей сравнительно большие роли только в «Куркулионе» (любовная сцена и сцена узнавания), «Канате» (где девушка, впрочем, лишь жалуется на свою бедственную судьбу; в сцене узнавания она молчит и ее молчание даже приходится специально объяснять) и «Пунийце» (сцена с юношей и сцена узнавания) – во всех этих случаях, однако, девушка уже вступила или вот-вот вступит на путь профессионального служения Венере. В «Эпидике» появляется лишь в сцене узнавания, в «Кладе» слышны только ее родовые стоны за сценой, в «Касине» нет и этого. Теренций еще более скуп: одна сцена в «Самоистязателе», родовые стоны в «Девушке с Андроса» и ничего в остальных четырех пьесах. Отец девушки – еще одна сюжетно значимая роль старика (у Плавта в «Пунийце», «Кладе», «Шкатулке», «Грубияне», «Канате»; у Теренция в «Девушке с Андроса», «Самоистязателе» и «Формионе», причем в двух последних он одновременно и отец юноши).

Античная литературная теория выделяла в паллиате две группы – *motodia* и *stataria*. Характер действия – это, и в самом деле, единственное, что позволяет паллиату не то чтобы классифицировать – для этого сохраненная временем выборка недостаточна велика, – но хотя бы приблизительно выявить в ней те закономерности, которым подчиняются отбор и сочетание сюжетных ролей и соответствующих масок. Действие варьируется в паллиате не по его темпу, а по усилию, вложенному в его сознательное построение, т. е. по наличию в нем интриги. И хотя пьес, совершенно лишенных интриги, в дошедшем до нас корпусе сравнительно немного («Купец», «Клад», «Шкатулка», «Канат», «Стих», «Два Менехма» у Плавта, «Свекровь» у Теренция), но зато имеется вполне ощутимая градация интриги по ее силе и слабости. «Привидение» и «Три монеты» в этом плане стоят на разных полюсах жанра.

Как ни странно, самой зависимой фигурой оказывается раб – штатный организатор интриги. Почти в половине пьес он от этой главной своей функции отстранен. Чтобы заняться своим прямым делом, ему нужна либо определенная цель, либо определенный противник. Цель – гетера, ее присутствие как бы провоцирует сюжетобразующую активность

раба. Исключений немного: одно у Плавта («Купец»), одно у Теренция («Свекровь») – в обоих случаях это гетеры добронравные. Транквилизирующее влияние на раба добронравия надо как-то нейтрализовать – этому служит наличие сводника или на худой конец отца юноши и хвастливого воина в качестве противников. Чем выше добронравие героини, чем ближе гетера к девушке, тем больше шансов на то, что интригу поведет другое лицо или интриги не будет вообще.

Именно тип героини, при том что даже ее присутствие на сцене не строго обязательно, определяет в паллиате строение сюжета. Это легко проверить на примере Теренция, поскольку у него за исключением «Девушки с Андроса», его первой пьесы, в обязательном порядке совмещены оба сюжета (у Плавта они всегда разведены по разным комедиям). В «Самоистязателе» раб обслуживает линию гетеры и линией бедной сироты не занимается вовсе; гетера здесь видит в юноше не возлюбленного, а одного из клиентов. В «Евнухе» гетера добронравная, зато и интриги почти нет: раб советует юноше проникнуть в дом гетеры под видом евнуха, но сам в действии подчеркнуто участия не принимает. В «Формионе» интрига богатая, но ведет ее паразит, раб остается на вторых ролях. В «Братьях» ситуация близко напоминает «Самоистязателя» (раб занят только линией гетеры). Наконец, в «Свекрови» картина вообще для паллиаты необычная: юноша Памфил был влюблен в гетеру и всячески сопротивлялся желанию отца его женить; вынужденный уступить в течение двух месяцев после свадьбы не притрагивался к жене, пока его не победила ее кротость и нежность; вернувшись после отлучки, он узнает, что жена неожиданно ушла к своим родителям, мало того – что она родила. Это досюжетная ситуация, сам сюжет проходит в попытках родителей с обеих сторон наладить отношения между супругами, тогда как Памфил отказывается принимать жену обратно и в то же время старается не раскрыть тайну ее родов. Все противоречия снимает прежняя возлюбленная Памфила, которой он девять месяцев назад подарил кольцо, сорванное с пальца обесчещенной им девушки, этой девушкой оказывается его нынешняя жена, а Памфил – отцом ее ребенка. Два сюжетных варианта сводятся тем самым не только в одной комедии, но и в одной сюжетной линии; добронравие как гетеры, так и девушки выше всяких похвал, добр старик, добра до самоотверженности матрона, никаких противников нет – ни о какой интриге, конечно, и речи быть не может, и рабу остается только сочувственно комментировать события.

Чем свободнее атмосфера комедии от моральных ограничений, тем больше возможностей для разворачивания интриги. Это не непреложный

закон, поскольку встречаются случаи, под него не подпадающие, но это общая тенденция, выраженная со всей определенностью. Раб, попавший в общество снисходительных стариков и добродетельных девушек, превращается в резонера; оказавшись среди распутниц и сводников, начинает целенаправленно строить действие. При этом он не довольствуется торжеством над прямыми противниками – он с удовольствием унижает и тех, кому помогает. «Ослы», где рабы, доставшие деньги для выкупа гетеры, заставляют юношу воздавать себе почести как божествам и даже гарцуют на нем, самый красноречивый, но не единственный пример. Ритуально-праздничные истоки подобной перемены социальных ролей, предполагающей, к тому же, и полную моральную вседозволенность, долго искать на приходится – это сатурналии, древнеримский карнавал, и близкие ему по духу и типу празднества, чья роль в становлении комедии давно, впрочем, не вызывает сомнения⁴. Однако анализ сюжетостроения паллиаты показывает, что генетическая связь с ними сыграла решающую роль и в возникновении одного из главных отличительных признаков классической комедии – сюжетной интриги⁵.

И еще один вывод. Поразительная способность героиня паллиты существенно влиять на конфигурацию и характер действия, оставаясь очень часто от него в стороне или вовсе не появляясь на сцене, комедией не была забыта. При этом, правда, героини будущих комедий на сцену выходят и даже захватывают на ней центральные роли. Так происходит у Хротсвиты Гандерсгеймской, первой в средневековой Европе попытавшейся соперничать и спорить с Теренцием в рамках общего жанра: именно фигуры блудниц и «дев» определяют у нее структуру сюжета⁶. Главной сюжетной особенностью театра Мольера становится перемещение центра действия в семейство героини. Наконец, у Островского, читателя и даже переводчика древнеримской комедии, все сюжетные линии выстраиваются в прямой зависимости от его богатых или бедных невест, в которых с трудом, но узнаются черты гетер и гражданок Теренция.

«Да, я классик...»
Трансформация классической комедийной схемы
в творчестве Бернарда Шоу

Бернард Шоу ни в коей мере не страдал от заниженной самооценки. Он постоянно соотносил свое творчество с творчеством самых великих драматургов всех времен и народов и, по крайней мере, в собственных глазах это сравнение выдерживал. Столь же мало он сомневался в своей способности сказать новое слово в драматургии. Однако этот пафос новаторства, неотъемлемо ему присущий, не распространялся на одну и весьма существенную сторону драматургической деятельности. К обновлению формы театрального произведения он не стремился, о чем сам и с большой настойчивостью заявлял на всем протяжении своей уникальной по продолжительности карьеры. Впервые эта мысль со всей определенностью высказана в предисловии ко второму его сборнику, «Пьесам приятным» (1898): «Я всегда писал пьесы в форме тех веселых комедий, которые ставятся во всех театрах»⁷. Еще более категоричен он был в предисловии к следующему сборнику, «Трем пьесам для пуритан» (1900): «Я, по-моему, не способен в области драматургической техники делать что-то иначе, чем делали до меня мои предшественники... Мои сюжеты – это старые сюжеты, и мои персонажи – это наши знакомые Арлекин и Коломбина, Клоун и Панталоне»⁸. В статье 1920 г. он прямо объявил себя классиком: «Да, я классик. Я никогда не мнил себя никем другим. Я играю в старую игру на старой доске и старыми фигурами, по старинке, совсем как Шекспир»⁹. «Вместо того, чтобы способствовать развитию драматургической техники в календарном порядке, я отвернулся от Парижа и отправился назад – к Шекспиру, к Библии, к Баньяну, Вальтеру Скотту, Диккенсу, Дюма-отцу, к Моцарту и Верди»¹⁰, – это уже высказывание 1946 г. И наконец, в статье, напечатанной за несколько месяцев до смерти, он вновь вернулся к той же мысли: «За пределами Китая и Японии я самый старомодный из всех драматургов»¹¹.

Даже главное свое нововведение – «дискуссию» – Шоу возводил к той риторической доминанте, которая явственно просматривается в классической драме, от Аристофана до Шекспира. В этой традиции он отвергал лишь одно – «интригу». Соответственно главным его противником была так называемая «хорошо сделанная пьеса», т. е. главным образом театр Скриба и Сарду, где интриге принадлежит центральная роль – мелодрама («невинная жена, застигнутая в полночь на квартире злодея, компрометирующие письма, дуэль и прочие дешевые эффекты, годные для производства драматических игрушек на забаву взрослым детям») ¹² и комедия («труднее сочинять комедии – здесь нужно чувство юмора и большая живость. Однако и тут схема, в сущности, не меняется – надо лишь положить в основу комедийного сюжета какое-нибудь недоразумение») ¹³. Но и у классиков интрига представлялась ему ненужным балластом. «При всей своей занимательности... сюжет “Отелло”, безусловно, куда более случаен, чем сюжет “Кукольного дома”... Он для нас и меньше значит, и менее интересен. Он живет до сих пор не благодаря придуманным в нем недоразумениям, украденному платку и тому подобному..., а в силу затронутых в нем вопросов о природе человека, брака, ревности» ¹⁴. В своей борьбе против интриги он доходил до того, что в корне уничтожал драматический сюжет, отдавая все пространство пьесы под «дискуссию» – в основном в поздних своих вещах, но тенденции такого рода проявились в его творчестве почти с самого начала, первая же пьеса с почти полной редукцией действия, «Вступление в брак», датируется 1908 г.

«Хорошо сделанную пьесу» Шоу отвергал за ее нереалистичность, за идеализм и склонность к дешевой романтике – все это претензии к содержанию. Но имелась у него и претензия, имеющая в равной степени содержательный и формальный характер: его безмерно раздражала эротическая детерминированность действия, ставшая чем-то вроде жанрового закона. «Главная сценическая условность», – писал он еще в 1895 г., – состоит в том, что любовь признается «самой непреодолимой из всех страстей» ¹⁵. А это значит, что критикуемая им схема включает не только комедийное «недоразумение» (или «ложь, хитрые уловки, притворный траур, взаимное непонимание, крещение двух взрослых мужчин» – это его пародийное резюме уайльдовского «Как важно быть серьезным» ¹⁶), но и главный комедийный мотив и почти обязательный комедийный финал.

Спрашивается, как соотносится недвусмысленно заявленная Шоу установка на разрушение сюжетного схематизма («мало сказать, что схема бесполезна [драматургу]: он должен восстать и разрушить ее») ¹⁷ со столь же недвусмысленно утверждаемым принципом верности драмати-

ческим канонам не только классики, но и репертуарного театра («я всегда писал пьесы в форме тех веселых комедий, которые ставятся во всех театрах»)? Если исключить пьесы, в которых «дискуссия» решительно выходит на первый план, попросту не оставляя места для «схемы», то способов разрешения этого противоречия у Шоу было два. В тех его драматических произведениях, которые подходят под жанровые признаки комедии (под них не подходят ни мелодрамы, ни исторические хроники, ни скетчи), схема либо воспроизводится полностью, без всяких изъятий, но при этом более или менее явно утрируется, либо она разбивается на отдельные блоки, которые в составе целого приобретают ранее несвойственные им функции.

Некоторые из этих принципов работы со «схемой» можно заметить уже в первой его пьесе, хотя выражены они здесь пока не очень очевидно: мало того, что «Дома вдовца» (1885–1892) – театральный дебют Шоу, но и писалась эта «оригинальная дидактическая реалистическая пьеса» до определенного момента в соавторстве; полностью Шоу в ней принадлежит только третий акт. «Схема» сохраняет всю свою непреложность: здесь имеются и традиционные любовные мотивировки, и традиционный брачный финал. Единственное существенное отклонение касается конфликта или, как Шоу предпочитал его применительно к комедии называть, «недоразумения». В традиционной комедии препятствия к соединению влюбленных, между которыми лежит социальный или имущественный барьер, исходят со стороны лиц старшего поколения, облеченных родительскими или равными им правами. У Шоу Бланш принадлежит к более состоятельной семье, Тренч – к более уважаемой, но со стороны родственников никаких возражений по поводу их брака не возникает. Пьеса могла закончиться, едва начавшись: недаром Уильям Арчер, соавтор Шоу, говорил, что в «Домах вдовца» сюжет, предназначенный для всей пьесы, был израсходован в одном первом акте¹⁸. Но препятствия все же возникают и со стороны неожиданной, со стороны героя-любownika, которого возмущает происхождение приданого его невесты: Сарториус, отец Бланш, нажил свой капитал, нещадно эксплуатируя бедняков. Этот моральный барьер удается быстро преодолеть – доказав Тренчу, что и его скромная рента имеет тот же источник. Но теперь уже обиделась Бланш: так возникает третий акт, необходимый, чтобы у Бланш окончательно прошла обида, а у Тренча – угрызения совести.

Если в первой «неприятной пьесе» Шоу имеется только изменение статуса конфликта (из социально-имущественного статуса он переводится в моральный), то во второй, в «Сердцеде» (1893), мы встречаемся с опро-

вержением традиционного комедийного финала. Чартерис, герой этой «тематической комедии», всячески уклоняется от близких отношений с влюбленной в него Джулией (тип романтической женщины) и в конце благополучно сдает ее с рук на руки другому претенденту. Одновременно его избранница Грейс (тип современной женщины, «ибсенистки») окончательно отказывает ему, поскольку считает, что брак это рабство, и боится утратить столь дорогую ей свободу. Сознательная игра с жанровыми условностями поддерживается на всем протяжении пьесы: «послушайте, перестаньте вы вести себя, как театральные старики отцы», – это реплика Чартериса, обращенная к отцам Джулии и Грейс, а Грейс подводит итог в реплике, обнажающей условность обычных комедийных концовок: «И мужчины... еще считают это счастливым концом».

В третьей «неприятной пьесе», «Профессии миссис Уоррен» (1893–1894), имеется и отрицание комедийного финала (Фрэнк и Виви расстаются по взаимному согласию: Фрэнк – потому что не может содержать жену, Виви – потому что избирает свободу и самостоятельность), и переосмысление еще одного сюжетного стереотипа комедии – «узнавания». Во-первых, оно помещено не в конец, а в середину пьесы. Во-вторых, резко меняется его характер: в классической драме герой или героиня узнают о своем истинном происхождении и обретают родителей – у Шоу Виви узнает об истинной профессии своей матери, содержательницы публичных домов, но ей так и остается неизвестным, кто был ее отцом. И в-третьих, меняется функция этого сюжетного хода: в классике «узнавание» реинтегрирует героя в утраченную им социальную среду и обеспечивает благополучную развязку – в «Профессии миссис Уоррен» оно только укрепляет героиню в ее решении порвать с матерью и оставить всякие мысли о любви и браке.

«Узнавание» вообще относится к числу тех классических сюжетных стереотипов, которые Шоу использует, соответствующим образом модифицируя, особенно охотно. В «Поживем – увидим» (1895–1896), пьесе, которая заключает группу «пьес приятных», «узнавание» расположено, как и в «Профессии миссис Уоррен», ближе к началу, во втором акте: дети миссис Клэндон, передовой дамы с острова Мадейра, узнают, кто является их отцом, и мистер Крэмpton, явившись с визитом к малознакомым людям, узнает, что будет завтракать с собственным семейством. Для обеих сторон это открытие неприятное: Крэмpton особых симпатий к себе не внушает («вы хотите навязать нам в качестве ближайшего родственника... какого-то ужасного старика»), сам же он затаил жестокую обиду на жену и, к тому же, шокирован воспитанием и манерами своих детей. Как

и в «Профессии миссис Уоррен», «узнавание» вместо того, чтобы подводить к развязке, служит завязкой конфликта. Изменение функции приема подчеркнуто еще и тем обстоятельством, что Крэмpton собирается прибегнуть к помощи закона, чтобы отобрать у бывшей жены их младших детей, – «узнавание» тем самым в противоречии со своей привычной ролью работает не на интеграцию, а на еще большее разединение. Главная любовная линия (Валентайн, зубной врач без гроша в кармане, и Глория, старшая дочь мистера Крэмптона и миссис Клэндон) почти не затронута этим конфликтом; зато она заставляет вспомнить такой традиционный комедийный мотив, как имущественное неравенство влюбленных («но ведь я был бы последним авантюристом, охотником за приданым, если бы...»). Театральная условность сюжета выделена благодаря тому, что весь последний акт проходит на фоне костюмированного бала: близнецы Филип и Долли появляются в костюмах Арлекина и Коломбины, и даже юрист, приглашенный, чтобы разрешить правовой казус, возникший в связи с претензией Крэмптона (вмешательство юридических инстанций в финале – это также прием из числа традиционных), предстает перед аудиторией, нацепив картонный нос и облачившись в домино.

В следующий раз мы встречаемся с «узнаванием» в «Обращении капитана Брасбаунда» (1899). Хотя Шоу назвал ее «мелодраматической комедией», она больше мелодрама, чем комедия; о другой пьесе из того же сборника «Три пьесы для пуритан», Шоу прямо сказал: «“Ученик дьявола” – избитая мелодрама... по своей технике»¹⁹. Здесь же приметы этого жанра еще более очевидны: экзотическая обстановка Северной Африки, шайка полуразбойников-полупиратов, арабские шейхи, дешевый байронизм главного героя и т. п. «Узнавание» вновь помещено во второй акт и вновь подогревает конфликт вместо того, чтобы его погасить. Сэр Хауард «узнает», что капитан Брасбаунд, нанятый им с его отрядом для охраны, является его родным племянником и горит жаждой мести за свою мать, которую, как считает капитан, сэр Хауард в свое время обрек на нищету и гибель. «Мелодраматизм» этой предыстории, видимо, также носит пародийный характер. Заканчивается пьеса судом над капитаном Брасбаундом – можно говорить о некоторой аналогии с финалом шекспировского «Венецианского купца». Шоу вообще любил судебные концовки: достаточно вспомнить и «Ученика дьявола», и «Разоблачение Бланко Поснета» (где, впрочем, суд занимает все пространство пьесы), да и юридическое разбирательство в «Поживем – увидим» относится к тому же ряду.

В «Великолепном Бэшвиле, или Невознагражденном постоянстве» (1901) Шоу, перекладывая свой ранний роман на язык драматургии, не

скрывает пародийных целей (шекспировский стих, шекспировская риторика и пр. – непосредственным объектом пародии является «Лионская красавица» Булвер-Литтона). В соответствии с этой установкой схема не разрушается, а воспроизводится целиком, что позволяет продемонстрировать всю ее условность. Поэтому и «узнавание» здесь носит вполне традиционный характер и занимает в сюжете традиционное место: безродный боксер оказывается сыном пэра, что снимает все препятствия на пути к его браку с аристократкой.

В «Первой пьесе Фанни» (1911) мы также встречаемся с последовательным и пародийным воспроизведением схемы, но если в «Великолепном Бэшвиле» общее задание этим и ограничивалось, то здесь пародия в отношении комедийного сюжета не самодостаточна, а имеет целью способствовать разоблачению иллюзорной морали (Шоу вообще полагал «разрушение иллюзий» главной целью комедии)²⁰. «Узнавание» или его аналог выполняет поэтому в этой пьесе свою обычную функцию – служит разрешению конфликта. Лакей Джогинз оказывается сыном герцога и тем самым желанным женихом. «Вот это я называю счастливым концом» – одна из последних реплик в пьесе, указывающая на условность ее драматургической техники. Впрочем, это и так очевидно: пьеса имеет обрамление в виде пролога и эпилога, в которых излагаются обстоятельства ее создания и постановки («автор написал ее так, как полагается писать для репертуарных театров самого высокого разряда»), а также обсуждается она сама (прием «пьесы в пьесе», заимствованный из «Укрощения строптивой» Шекспира). У рамы и собственно пьесы одно и то же идейное задание: «единственное, что молодежь может сделать для стариков, – говорится в прологе, – это шокировать их и приближать к современности». Рама в качестве такого рода «морального шока» предлагает пьесу, в пьесе же ее молодые герои ставят себя вне норм респектабельного общества и отказываются им подчиняться. Заметим, что бунт молодости против старости – архетипический мотив комедии – является одной из центральных тем драматургии Шоу. Именно тем, потому что не столько проигрывается (как в данной пьесе или в «Профессии миссис Уоррен»), сколько упоминается, иногда без всякой связи с сюжетом (например, в «Другом острове Джона Булля» или в «Тележке с яблоками»; как сказано в «Человеке и сверхчеловеке», тоже без особой сюжетной необходимости, «закон, который управляет взаимными чувствами отца и сына, матери и дочери, – не закон любви: это закон борьбы, революции, вытеснения старых и немощных молодыми и сильными»). Перемена любовного партнера (помолвка Бобби и Маргарет расстраивается; Маргарет получает взамен сына гер-

цога, а Бобби – девицу легкого поведения) в качестве основной сюжетной коллизии относится к числу привычных приемов Шоу (впервые – «Оружие и человек»): он направлен на дискредитацию брака как социального института и одновременно на демистификацию привычных комедийных концовок («Теперь на очереди вопрос... который занимает всех пожирателей романов и завсегдагаев театров... Вопрос о том, какого молодого человека избрет себе в мужья некая молодая женщина», – говорится в «Неравном браке»). А фоном для «пьесы Фанни» служат несбывшиеся ожидания ее отца увидеть стилизованную комедию масок в духе Реньяра или Мариво: «героиней будет изысканная Коломбина, ее возлюбленным – изящный Арлекин, ее отцом – колоритный Панталоне, а лакеем, который водит за нос отца и устраивает счастье влюбленных, – гротескный, но обладающий вкусом Пульчинелло, или Маскариль, или Станарель».

В «Майоре Барбаре» (1906) – с этой «дискуссией в трех действиях» мы возвращаемся к тем пьесам Шоу, в которых производится дезинтеграция схемы – функция «узнавания» остается традиционной, но полярно меняется его характер. «Узнавание» позволяет учителю греческого языка Казенсу стать наследником самого богатого человека в Англии и женихом его дочери, т. е. выполняет привычную для комедии роль. Вместе с тем в противоречии с обычным порядком вещей, предполагающим восстановление утраченных родственных связей, Казенс оказывается подкидышем (его мать – сестра первой жены его отца, что возможно в Австралии, откуда он родом, но запрещено английским брачным законодательством) – статус незаконнорожденного ему необходим, так как традиция фирмы Андершафтов требует, чтобы дело передавалось только приемным детям.

Совсем стертый след «узнавание» оставило в «Пигмалионе» (1912–1913): отец Элизы Дулитл неожиданно получает наследство и вынужден, несмотря на все свое нежелание, оставить прежний люмпенизированный образ жизни, оформить законным порядком свои отношения с мачехой Элизы и тем самым изменить и социальный статус своей дочери. Появление respectable семейства завершает тот процесс превращения уличной цветочницы в герцогиню, который составляет сюжет «Пигмалиона», и снимает последние препятствия на пути к обязательному для романа или комедии финалу. Однако очередной парадокс Шоу заключается в том, что финала этого нет, хотя его призрак постоянно витает над этим «романом-фантазией», начиная со второго действия, где профессор Хиггинс, уговаривая Элизу принять участие в его эксперименте, рисует перед ней перспективу стать персонажем избитого романического сюжета («вы выйдете замуж за гвардейского офицера с роскошными усами; это будет

сын маркиза, и отец сперва лишит его наследства за неравный брак, но, тронутый вашей красотой и скромностью, смягчится») ²¹, и кончая последним, где профессор пользуется тем же приемом, убеждая Элизу вернуться в его дом («Вы выйдете замуж за иностранного посла. Вы выйдете за генерал-губернатора Индии, или за ирландского лорда-наместника, или за какого-нибудь принца, которому нужна королева-регентша»). Против любых намеков, в том числе данных и через сценическую интерпретацию, на возможность романтических отношений между Хиггинсом и Элизой Шоу протестовал весьма решительно и, чтобы их полностью исключить, дал в послесловии собственный вариант дальнейшей судьбы Элизы, выдав ее замуж за Фредди, второстепенного персонажа пьесы, и сделав хозяйкой цветочного магазина. Трудно подобрать в творчестве Шоу пример более радикального отрицания традиционной комедийной концовки.

Последняя пьеса Шоу, в которой еще отчетливо различимы следы классической комедийной схемы, это «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1917). Девушка, просватанная против ее воли за пожилого и крайне антипатичного капиталиста и влюбленная в романтического красавца, – такой, т. е. классически комедийной, видится поначалу основная коллизия не только зрителю, но и миссис Хэшебай, которая немедленно берется за то, чтобы этого отвратительного брака не допустить, иными словами, готова взять на себя традиционное комедийное амплуа субретки. Но очень быстро выясняется, что Элли идет замуж, хотя и не по любви, но по доброй воле, что отец ее – добряк и идеалист, неспособный принуждать кого-либо, тем более дочь, к каким-нибудь меркантильным сделкам, что ее жених – кто угодно, но только не богач, и что мужчина ее мечты – отъявленный лгун и, кроме того, состоит в законном браке с самой миссис Хэшебай. В итоге Элли отдает свою руку капитану Шотоверу, который, хотя и значительно симпатичнее босса Менгена, но по возрасту подходит ей еще меньше: в пьесе Шоу осуществляется та развязка, которой пуще смерти страшились и благополучно избегали героини бесчисленных комедийных сюжетов.

Из поздних вещей некоторые следы комедийная классика оставила лишь в «Сватовстве по-деревенски» (1933) и «Миллионерше» (1935); мотив активной роли героини в любовной истории связывает эти пьесы с «Человеком и сверхчеловеком» (1901–1903). Причем, в пьесах тридцатых годов этот мотив, восходящий, видимо, к шекспировской комедии «Конец – делу венец» (которую Шоу при всем его неоднозначном отношении к Шекспиру ценил весьма высоко), выражен куда более слабо,

чем в «Человеке и сверхчеловеке», где борьба Энн Уайтфилд за своего возлюбленного порой принимает характер самой настоящей погони. В этой пьесе, которую автор не без некоторой иронии называл современной редакцией легенды о дон Жуане (и которую мы до сих пор не рассматривали, потому что в ней отсутствует «узнавание»), параллельно развиваются две любовные линии. Второстепенная оформлена в соответствии с привычными канонами: препятствием к заключению (вернее, к оглашению) брака является запрет отца героя. В главной в качестве препятствия выступает одушевляющая героя идея бунта против всех и всяческих порабошающих человека институций. С каноном – через его пародийное отрицание – эту линию связывает то обстоятельство, что Джон Тэннер является опекуном Энн: в традиционной комедии эта роль достается, как правило, нежеланному претенденту. Здесь герой, во-первых, желателен во всех отношениях, во-вторых, претендентом себя не считает и, наконец, обязанности опекуна получил стараниями самой героини. Игра с сюжетными условностями начинается с представления одного из первых появляющихся на сцене персонажей: «Мистер Робинсон – молодой человек на редкость приятной наружности. Невольно возникает мысль, что это и есть первый любовник, так как трудно предположить, что в одной пьесе могут оказаться два столь привлекательных персонажа мужского пола». Продолжится она идущей через всю пьесу темой любовного преследования, которому подвергается современный дон Жуан; здесь побочная, но маркированная роль принадлежит шоферу Джона Тэннера: именно он открывает глаза своему хозяину на то, кто является «трутнем, пауком, намеченной добычей, обреченной жертвой», и именно он по ошибке приводит к Вайолет, героине второй линии, ее свекра, тем самым способствуя разрешению конфликта. Так как Стрэйкер по прямому признанию автора занимает в пьесе место Лепорелло, нельзя расценивать его роль в сюжете иначе, как некоторую пародию на комедийную интригу, главным двигателем которой по традиции является слуга.

У Шоу тем самым имеются два подхода к традиционным комедийным ходам – либо полное игнорирование, либо полная или частичная деформация. Игнорирует он интригу и все сюжетные роли, с ней связанные; деформирует мотивировки действия (и главную из них – любовную) и его поворотный пункт («узнавание»). Интригу он отвергает по соображениям эстетическим – за ее устарелость («в пьесе есть интрига – грубый анахронизм», – сказано им о последней комедии Уайльда)²²; любовь в качестве главной сюжетной цели и ценности – по соображениям идеологическим (поскольку есть другие и более важные цели и ценности). О том,

почему он не изгнал, а лишь трансформировал «узнавание», не менее, если не более архаичский признак жанра, чем козни раба и слуги, знакомый уже новоаттической комедии, можно лишь строить догадки; прямых высказываний у Шоу на этот счет нет. Может быть, причина в том, что он считал «узнавание» приемом не собственно комедийным, роднящим комедию со столь любимой им мелодрамой (и действительно, в XIX в. оно стало неотъемлемым элементом этого жанра)? Так или иначе если не по форме, то по содержанию преобразование комедийной «схемы» в творчестве Шоу идентично главным направлениям реформирования комедии в постклассический период: и у Гольдони, и у Островского мы находим ослабление или устранение интриги, ослабление или устранение любовной доминанты (и у них же мы находим сдвиг «узнавания» в сферу мелодраматической патетики – достаточно вспомнить из пьес Гольдони «Памелу», а из пьес Островского – «Без вины виноватые»). Конечно, эту операцию Шоу проводит значительно более радикально, но «схема», утрачивая у него узнаваемость, сохраняет императивность. Следующий шаг – снятие императивности – напрашивается, и он, собственно, был сделан самим Шоу; поэтому о нем и можно говорить как о последнем классике.

Примечания

- ¹ Некоторые работы, в которых европейская комедия рассматривается под этим углом зрения, автором уже опубликованы. См.: Начало новоевропейской комедии / *Arbog mundi*. 1994. № 5; Оскар Уайльд и границы комедии / Там же. 2001, № 8; Метасюжет в театре Островского. М., 1995; Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации. М., 1997; «В сюжетах у Мольера недостатка не будет...» / Человек – Культура – История. В честь семидесятилетия Л.М.Баткина. М., 2002.
- ² *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М., 1988. С. 37. Монография О.М.Фрейденберг о паллиате вошла в это издание отдельными фрагментами, но благодаря любезности Н.В.Брагинской я имел возможность познакомиться с полным текстом рукописи.
- ³ Комедии Плавта цитируются по изд.: *Плавт*. Комедии. Т. 1–2. М., 1987.
- ⁴ «Паллиата и сатурналии неизбежно сливаются, потому что у них общий смысловой генезис» (*Фрейденберг О.М.* Миф и театр... С. 54–55).
- ⁵ Этой теме О.М.Фрейденберг посвятила специальную работу. См.: *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературной интриги / Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973.
- ⁶ См.: *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление. М., 1989. С. 23–27.
- ⁷ *Шоу Б.* Полное собрание пьес в шести томах. Т. I. М., 1978. С. 316 (далее – ПСП).
- ⁸ ПСП. Т. II. С. 35.
- ⁹ *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963. С. 518 (далее – ДиТ).
- ¹⁰ ДиТ. С. 579.
- ¹¹ ДиТ. С. 600.
- ¹² ДиТ. С. 503.
- ¹³ ДиТ. С. 506.
- ¹⁴ ДиТ. С. 71.
- ¹⁵ ДиТ. С. 127.
- ¹⁶ ДиТ. С. 141.
- ¹⁷ ДиТ. С. 509.
- ¹⁸ *Образцова А.* Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965. С. 32.
- ¹⁹ ПСП. Т. II. С. 24.
- ²⁰ ДиТ. С. 367.
- ²¹ Цитирую в переводе Е.Калашниковой, который в ПСП был заменен на значительно менее удачный перевод П.Мелковой.
- ²² ДиТ. С. 140.

Оглавление

Сюжетосложение паллиаты

4

«Да, я классик...»:

Трансформация классической комедийной схемы
в творчестве Бернарда Шоу

18