

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
МАГНИТОГОРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

М.В. Кожевников

ПЛАЧУЩАЯ МУЗА.

Английская сентиментальная комедия
в системе драматических жанров.

Магнитогорск 2001

УДК 820
ББК Ш5(4Вел)
К 58

М.В. Кожевников

Плачущая муза. Английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров.

В монографии рассматривается история английской сентиментальной комедии XVIII столетия. Генезис и эволюция этого практически не исследованного в отечественном литературоведении жанра отражает сложный процесс формирования новой жанровой системы, происходящий в английской и европейской драматургии эпохи. Популярная (сегодня именуемая "массовой") литература наследует многие черты английской сентиментальной комедии.

Книга адресована филологам и широкому кругу читателей.

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор Шайтанов И.О.

Введение

Простые люди всегда будут сентиментальны - сентиментален тот, кто не скрывает свои сокровенные чувства, кто не пытается изобрести новый способ их выражения.

(Г.К. Честертон. Назначение многообразия. Пер. А. Ливерганта).

"Простые люди" и "сокровенные чувства" для Честертона в XX столетии – проявление, скорее, "бытового сентиментализма", тогда как в начале XVIII века именно "сокровенные чувства простых лю-

дей" дали толчок рождению нового драматического жанра – сентиментальной комедии.

История сентиментальной комедии в Англии неразрывно связана с эпохой Просвещения. За столетний путь своего развития, пережив периоды беспрецедентной популярности и подчеркнуто-пренебрежительной критики, она стремилась следовать главному просветительскому завету – воспитать человека.

Исследование английской сентиментальной комедии позволяет уточнить хронологические рамки сентиментализма и роль драматургии (в частности, комедии) в формировании и развитии сентиментализма как целостной художественной системы.

Особенности данной системы до сих пор вызывают споры в мировом литературоведении, хотя термины "сентиментализм" и "сентиментальный"¹ как характеристики отдельных явлений (литературных и бытовых) употребляются очень часто. Но чаще происходит то, что М.М.Бахтин назвал "подменой сентиментализма "сентиментальностью", побочным продуктом сентиментализма". Короткий набросок статьи Бахтина точно озаглавлен – "Проблема сентиментализма" (Бахтин, 1997: 304-305). Проблема существует и сегодня, один из важнейших аспектов ее в том, что "в понятие сентиментализм вкладывалось некоторое пренебрежительное, высокомерное отношение" и "бытовое употребление термина несколько упростило и принизило его" (Соловьева, 1996: 12).

Примеры "бытового упрощения и принижения" встречаются уже в XVIII столетии. Так, великий актер Гаррик, вспоминая свою

¹ Чтобы развести литературное и бытовое значение слова отечественные ученые иногда используют определение "сентименталистский": "... **сентименталистское** литературное движение..." (И.Нарский. Пути английской эстетики XVIII века // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. - М., 1982. – С.9); "... первые **сентименталистские** тенденции появляются еще в середине 30-х гг., в поэзии". (История зарубежной литературы XVIII в. - М.,1991. - С.79) (выделено нами – М.К.).

роль в пьесе У. Уайтхеда "Школа для влюбленных", сказал о герое: "... прекрасный, вежливый, сентиментальный сукин сын...". Г. Уолпол в письме 1752 г. заметил: "Я еще достаточно сентиментален (I am still sentimental), чтобы льстить себя надеждой, что человек, который просит шестнадцать гиней, отдаст их". У.Ландор (Landor) в книге "Воображаемые беседы" (1829) писал: "Милый Аддисон! Пьяный, осмотрительный, нравственный, сентиментальный, покрытый (пенной) правды и добродетели" (Dear Addison! drunk, deliberate, moral, sentimental, foaming over with truth and virtue).

Литературное значение сентиментализма локализовано несколькими наиболее изученными именами - в Англии это Стерн, Голдсмит, и жанрами - романом, в первую очередь. В последнее время сентиментальная поэзия (Томсон, Э.Юнг, Грей) также получила законное право на существование². С сентиментальной драматургией сложнее - в отечественном литературоведении дальше указаний на ее существование дело не пошло - к примеру, в работе А.Аникста: "В Англии уже в начале века (XVIII века – М.К.) появляются первые сентиментальные комедии нравоучительного характера" (Аникст, 1967: 293). Термин "сентиментальный" в отношении драматургического жанра - комедии - есть, но ничего не сказано о том, в какой связи (и была ли она вообще?) находится этот жанр с сентиментализмом в целом.

Из определений сентиментализма наиболее близкой нам является мысль М.М.Бахтина из упомянутой выше работы о том, что в его "основе лежит глубоко существенный подход к человеку и миру... Подход, позволяющий увидеть и осмыслить (художественно освоить)

² В академическом издании – пятом томе "Истории всемирной литературы" (1988), - в главе, посвященной английской литературе XVIII столетия есть разделы "Поэзия сентиментализма", "Роман сентиментализма", но раздела "Сентиментальная драма" нет.

такие стороны действительности, которые не существовали для других направлений. Переоценка масштабов, возвеличивание маленького, слабого, близкого, переоценка возрастов и жизненных положений (ребенок, женщина, чужак, нищий). Переоценка жизненной детали, мелочи, подробности. Я существую для другого..." (Бахтин, 1997: 304).

Английская сентиментальная комедия сумела "художественно освоить такие стороны действительности", которые не существовали для других жанров той эпохи, в частности, для комедии Реставрации. Одно из ее открытий – "чувство", ставшее важнейшей отличительной чертой сентиментальной комедии. Чувство становится критерием нравственной ценности человека и его человечности, само же чувство, при этом, осмысливается в нравственном плане, морально облагораживается. Этот "культ чувства" позволяет говорить о том, что хронологические рамки английского сентиментализма могут быть сдвинуты на несколько десятилетий назад - началу XVIII столетия - комедиям Колли Сиббера и Ричарда Стила.

Концепция сентиментализма, предлагаемая нами, основывается на том изменении, которое претерпевает восприятие чувствительности. Характерно, что отечественные и зарубежные литературоведы часто не различают эти понятия – сентиментализм и чувствительность (sentimentalism and sensibility)³. У американского литератора Джеймса Лоуэлла (Lowell) есть очень точное определение сентиментализма – "филигранная работа чувства". В эссе "Старые английские драматурги" (1887) он пишет о комедиях Р.Стила: "Его пьесы отличаются той филигранной работой чувства (that filigree-work of sentiment), которую мы называем сентиментализмом" (Watson, 1987: 348).

³ К примеру: "В книге исследуется философская природа движения XVIII в., называемого чувствительность или сентиментализм (sensibility or sentimentalism)" (Bredvold, 1962: 2). "Слово "сентиментальный" или "чувствительный", как обозначение определенного душевного строя и отношения к миру" (Елистратова, 1988: 66).

Чувствительность в первой половине XVIII в. понималась как способность человека эмоционально реагировать на окружающее⁴. Погружаясь в мир собственных эмоций, человек поражался их богатству и сложности и через них осознавал себя. Таким образом происходило эмоциональное самосознание личности. Чувствительность обеспечивала существование личности, оказывалась мерилем достоинств человека и мыслилась как необходимая основа для функционирования общества. Ее социальное значение заключалось в том, что человек, ею наделенный, острее почувствует страдания ближнего и будет движим стремлением их облегчить. С другой стороны, именно благодаря чувствительности добродетельные поступки доставляют удовольствие тому, кто их совершает. Главное удовольствие чувствительного человека – делать добро. Поэтому в данной системе взглядов чувствительность воспринимается и как источник и высших наслаждений, и главных добродетелей, включая деятельную филантропию, т.е. как особое свойство души - "настроение общественной психики" (А.Н. Веселовский), "дух общественного морализма" (Л.В. Пумпянский), а не чувство и страсть.

На протяжении всей эволюции сентиментализма чувствительность остается его основой, но представление о ее задачах меняется. Первоначально чувствительность воспринимается сентименталистами как панацея от социального и нравственного зла, как средство гармонизации человеческих и общественных отношений, чувствительность и человечность не разделяются: "Человечность (humanity) в первом и главном значении называется богословами доброжелательностью к людям" (good-will towards men), неверующими – "филантропией" или

⁴ "Чувствительность, сентиментальность явились определенным *modus vivendi*, способом реагировать на окружающее, видеть людей и события в эмоциональном, личностном, вызывающем сочувствие и понимание плане" (Соловьева, 1983: 49).

"любовью к ближнему своему". Иногда переводится как "добрая натура" (good-nature)⁵ того, кто, имея благородный характер (nobler character), не удовлетворяется хорошими поступками, но чувствует страдания других с внутренней болью. Тогда ее (человечность – *М.К.*) справедливо можно назвать "чувствительностью", что значительно повышает ее значение" - писал анонимный автор в журнале *Prompter* от 13 июня 1735 г. (Watson, 1987: 515).

Однако с ходом исторического и литературного развития отношение к ней меняется. Становится ясно, что чувствительность не способна изменить действительность, а предложенные способы исправления общества бессильны⁶. Первоначально, однако, такое разочарование не приводит к переоценке самой чувствительности. Только акцент переносится с активной филантропической деятельности на то удовольствие, которое она доставляет. Наслаждение, которое дает чувствительность обладающему ею человеку, начинает восприниматься как нечто самоценное и самоцельное. Так возникает сентиментальный эстетизм в поэзии Томсона, Юнга и Грея. Чувствительность освобождается от утилитарных функций, которые она выполняет в моралистическом сентиментализме, и как бы эстетизируется. Созерцание ее проявлений в себе и других вызывает переживание в известной мере родственное эстетическому: "Чувствительники" отошли от общности в мир своего крошечного "я", в абстракцию "человечности", внутренней "свободы", в уединение, в природу, вещающую

⁵ "Добрая натура" – всего лишь один из огромного числа вариантов значения этого выражения в контексте эпохи. На наш взгляд, наиболее точным в данном случае было бы определение А.Н. Веселовского – "нравственное средоточие" (Веселовский, 1999: 14).

⁶ "Когда сентименталист в условиях буржуазной Англии XVIII в. осознает иллюзорность оптимистических надежд на изменение мира с помощью чувства, когда он воочию убеждается в противоречии между прекраснодушным представлением о человеке и реальным буржуазным человеком, внутри сентиментальной утопии назревает неверие в эту утопию" (Тронская, 1965: 8).

о благодати творца, избыток чувствительности не изощряет глаза... самонаблюдение доходит до болезненной щепетильности" (Веселовский, 1999: 39).

Термин "сентиментальная комедия" своего рода оксюморон, т.к. это "сочетание противоположных по смыслу определений, в результате которого возникает новое смысловое качество" (Словарь литературоведческих терминов). В обиход он вошел после эссе Голдсмита 1773 года "Сравнение между веселой и сентиментальной комедией" (An Essay on the Theater; or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy) и с тех пор занимает законное место в мировом литературоведении (к примеру, одна из последних книг – Ellis F. Sentimental Comedy: Theory and Practice. – Cambridge, 1991).

Термины "сентиментальная" и "комедия", действительно, противоположные по смыслу: в основе первого - чувство, как обозначение определенного душевного строя и отношения к миру, второе же – комедия, как часть комического, по мысли А.Бергсона, имеет такой, "не менее достойный внимания признак, как **нечувствительность** (выделено автором – *М.К.*), сопровождающую обыкновенно смех... У смеха нет более сильного врага, чем переживание" (*Пер. И. Гольденберга*) (Бергсон, 1992: 12). Тем не менее, в результате их сочетания возникает "новое смысловое качество" – один из самых популярных жанров европейской драматургии XVIII столетия – сентиментальная комедия, основным жанровым признаком которой стала, перефразируя Ю.Н Тынянова, - "речевая установка на чувствительность".

Английская сентиментальная комедия прошла несколько этапов развития:

1) Первый, когда моральная установка комедии была отчетливо выраженной, а новый сентиментальный материал смешивался со старым юмористическим материалом, представленный пьесами Сиббера.

Как называет такие пьесы А.Николл, - "Комедии нравов, объединенные с сентиментальными, образовали специфическую нравственно-безнравственную (moral-immoral) драму, где атмосфера была Конгрива, а цель – Сиббера" (Nicoll, 1955: 89).

2) Второй, когда сентиментальная тема представлена в виде прямого назидания, а комический элемент практически отсутствует, как в "Сознательных влюбленных" Р.Стила;

3) Третий, когда комедия стилевского типа все больше превращается в искусственное и недраматичное назидание, совершенно оторванное от реальной жизни, представленный пьесами Холкрофта, Келли, Камберленда и других, а во Франции – "слезливой комедией" (*comédie larmoyante*).

Голдсмит термином "сентиментальная комедия" обозначил всю традицию подобных пьес, начиная со Стила, хотя слово "сентиментальный" появилось лишь в конце сороковых годов (см. § 2 второй главы). Точное авторское обозначение жанра "Сентиментальная комедия" появилось только в семидесятые годы: переделка Чарльзом Дженнером "Отца семейства" Дидро на титульном листе обозначена "Сентиментальная комедия" (1771); первоначальное название комедии С. Фуа "Прекрасная горничная" (*The Handsome Housemaid*, 1773) было "A Sentimental Comedy; or Piety in Patterns".

Огромная популярность новой комедии (еще не названной "сентиментальной") в первой половине XVIII в. заставила многих английских литераторов дать свой вариант ее названия, обозначив им и свое понимание жанра, и свое отношение к нему.

В начале столетия эту комедию называли "моральной": "a moral comedy"⁷ – определение, сделанное анонимным автором в предисловии к пьесе "Современные пророки" (1709).

Эдмунд Берк в 1748 г. назвал ее "плачущей": "Кто изобрел эту плачущую комедию (weeping comedy), не могу сказать".

Для Артура Мерфи (Murphy) в 1754 году новизна подобной комедии неоспорима, но определение "сентиментальная" еще только входило в обиход, поэтому требовало уточнения: "Новый вид драмы (new species of the drama), называемый сентиментальная или трогательная (pathetic). Вполне вероятно, что Мерфи дал английский вариант вольтеровского термина "трогательная комедия" (comédie attendrissante), которым французский писатель заявил свое несогласие с названием популярного в те годы жанра "слезливой комедии" (comédie larmoyante).

Термин "благородная комедия" (genteel comedy) – самый употребительный у сторонников и критиков нового жанра.

Перенос значения данного термина в полной мере отражает процесс эволюции комедийного жанра в XVIII столетии⁸: в начале века так называли комедию Реставрации. Ричард Стил писал о безнравственности комедий Этериджа, которые воспринимаются всеми как "тип модной комедии" (a type of genteel comedy). В данном случае "genteel", в первую очередь, "модная". Именно этой "модной" комедии

⁷ В контексте пьесы и той эпохи данное определение можно трактовать и как "моралистичная комедия".

⁸ Данное явление – перенос значения термина "genteel", отражающее изменение литературной и социальной ситуации – М.М.Бахтин очень точно назвал "социальной оценкой" слова: "Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой" ("Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику". – Бахтин, 1998: 238).

Стил противопоставил свою "добрую комедию" (gentle comedy) ("Зритель" № 65).

Позднее комедию стиловского типа тоже называли "genteel", но понимали под этим словом "благородная, благовоспитанная" комедия⁹.

Джордж Колман в 1775 году писал: "Эта благородная комедия прошлых лет". А в 1779 году один из самых ярых ее противников - Шеридан, в "Критике", едко высмеивавшим современные литературные нравы, не преминул высказаться и о сентиментальной комедии, назвав ее "genteel" (в русском переводе – "изящная"): "Это изящная (genteel) комедия. Написано в том самом стиле, который у нас раскритиковали. В истинно сентиментальном стиле (the true sentimental), представьте, ничего смешного от начала до конца (I, 1, *пер. М.Богословской и С.Боброва*). К этому времени понятия "благородная" и "сентиментальная" полностью совпадают.

Единственное возражение не против определения "плачущая", "благородная" и т.д., а против самого жанра – "комедия", - сделал Х.Уолпол. Его устраивали и добродетельные герои, и льющие рекой слезы, он только не хотел называть подобные пьесы "комедиями": "Я думаю, что первый человек, создавший слезливую комедию, скорее хотел представлять меланхоличную историю из обычной жизни (a melancholy story in private life), чем написать комедию без веселья. И если благодаря этому он "женил" две несовместимые разновидности - трагедию и комедию, или, другими словами, несчастье с веселым финалом, и нарек это слезливой комедией, то назови свой новый вид (had named his new genus) "смешанной или буржуазной трагедией", он дал бы сцене третью разновидность" ("Мысли о комедии", 1777).

⁹ "Сентиментальная комедия была возвеличена своими поклонниками аристократическим термином "благовоспитанная" (genteel). (Nettleton, 1968: 266).

Показательно в данном случае употребление Уолполом слова "меланхолия" (melancholy), значение которого в ту эпоху было особым. Сентиментальная поэзия переосмыслила это слово, т.к. в драме конца XVII столетия оно никак не было связано с чувствительностью.

В комедии Драйдена "Клеоменос: спартанский герой" (Cleomenes: The Spartan Hero, 1692) особо подчеркнуто: "Меланхолия – нечувствительность, оцепенение ума" (melancholy is a numbness of the mind). (I, 1).

В середине XVIII в. "меланхолия" в первую и главную очередь – характеристика чувствительного человека¹⁰: "Эта сфера чувствительности воспитала свою музу: задумчивую Меланхолию, обитательницу развалин, старых келий и теней, не оглашенных весельем" (Веселовский, 1999: 42).

А.Н. Веселовский в своей книге неоднократно говорит о "меланхолии" Жуковского и понимании им этого слова. Высказанная Жуковским в статье 1808 г. "О меланхолии" мысль, что это "грусть, но грусть, не лишенная бодрости, а животворная и сладкая, какое-то смутное стремление", - венчает собой и русскую, и английскую сентиментальную трактовку этого слова¹¹.

В нашем случае важно, что для Уолпола и сентиментальная поэзия, и сентиментальная комедия (у него – "слезливая") – явления одного ряда.

Многочисленные дефиниции нового жанра – результат ожесточенной борьбы на сцене и вокруг нее. Кульминационной точкой этой

¹⁰ Журналист Чарльз Джонсон писал в 1762 г.: "Сентиментальная склонность характера делает меня меланхоликом".

¹¹ Характерно, что в современном русском языке у данного слова однозначно негативная дефиниция: "Меланхолия. Болезненно-угнетенное состояние, тоска, хандра" – С.И. Ожегов. Словарь русского языка. – М., 1988. – С.279.

борьбы стали семидесятые годы. Накал и ожесточенность споров, оскорбительные эпитеты и сравнения (к примеру, "сентиментальная комедия представляет собой сбрендившую разновидность нравственности (drivelling species of morality)", "успех одного дурака соблазнил многих" и т.д.) с той и другой стороны были вполне обычны.

Суть этой борьбы отражена в самом названии трактата Голдсмита "Сравнение между веселой и сентиментальной комедией".

Этот трактат не только отразил сущность спора, но и закрепил за новой комедией термин "сентиментальная": "Новый драматический жанр¹² был введен под названием сентиментальная комедия (a new species of dramatic composition has been introduced under the name of sentimental comedy), в которой были прославлены добродетели семейной жизни. Эти комедии имели позднее большой успех, во-первых, из-за своей новизны, а также тем, что льстили каждому человеку в его любимой причуде".

Голдсмит дал характеристику героям этой комедии: "В этих пьесах все герои - положительные и исключительно великодушные; они щедрые, и хотя стремятся к юмору (humour), но изобилуют чувством (sentiment) и эмоциями (feeling)". Он обратил внимание на отличительную особенность таких пьес – соучастие публики: "Если они (герои – *М.К.*) попадали в беду, зритель не только прощал, но и сочувствовал им, ценя доброту их сердец".

¹² Слово "genre" как "литературный жанр" еще практически не употреблялось. К примеру, Ч.Дженнер в 1770 году писал Гаррику: "Я думаю, что слово "жанр" (genre) не будет воспринято английской публикой так же благосклонно, как "род" (kind), когда речь идет о комедии" (Цит. по: Oxford English Dictionary). Поэтому в ту эпоху (и во многих исследованиях XX века) предпочтение отдавалось более широким по значению и не столь жестким понятиям "species", "kind", "type". Но в данном контексте, на наш взгляд, выражение Голдсмита лучше всего перевести именно как "жанр".

В принципе, Голдсмит, как и Уолпол, не возражал против подобных пьес, его не устраивало то, что они называются комедиями: "Если люди испытывают наслаждение от слез в комедии (*in weeping at comedy*), было бы жестоко отказывать им в этом невинном удовольствии. Хотя эти пьесы и не соответствуют названию комедии, пусть мы и назовем их другим именем, если они доставляют удовольствие публике - они хорошие. Их успех, можно сказать, есть показатель их достоинства". Но, в отличие от Уолпола, предлагает очень "жесткий" вариант жанровой дефиниции такой пьесы - "незаконнорожденное дитя трагедии" (*species of bastard tragedy*).

Столь резкое высказывание Голдсмита относится к сентиментальной комедии третьего этапа, потому что он сравнивает ее с сентиментальным романом: "Но есть один аргумент в пользу сентиментальной комедии, который сохранит ее на сцене, вопреки всему сказанному против нее, - ее очень легко написать (*the most easily written*). Способностей, которых не хватит для создания романа, вполне достаточно для написания сентиментальной комедии. Нужно только возвысить характеры персонажей, украсить героя лентами, или дать героине титул; затем вложить скучный диалог, без особого характера или юмора, представить насколько возможно добрые сердца, прекрасные одежды, дать одну-две жалостливые сцены, пересыпать все это нежным меланхолическим разговором, и, без сомнения, все дамы будут плакать, а все джентльмены – аплодировать". (Цит. по: *Restoration*, 1973: 389).

Бурное развитие романа в середине XVIII столетия, помимо других последствий, привело к резкому увеличению числа читателей и сделало его наиболее авторитетным литературным жанром. Роман становится важнейшим фактором влияния на другие жанры, в частности, на сентиментальную комедию.

Теперь все писатели, в том числе и драматурги, должны ориентироваться на читателя, а социальный состав читающей публики коренным образом изменился - во второй половине века отстаивать буржуазные добродетели не было необходимости, как во времена Сиббера и Стила.

Отношение к сентиментальной комедии отныне совершенно другое – ее рассматривали, в первую очередь, как литературный текст. Уже в 1762 году пьеса У. Уайтхеда "Школа для влюбленных" (School for lovers) в одном из журналов названа "скорее пьесой-беседой (conversation-piece), чем комедией". Недостатки, которые критик нашел в ней, в полной мере раскрывают недраматичность данной комедии: "Беседа естественная, приличная и нравственная, хотя и не отличается разнообразием замысла, сюжета и сценичности"¹³.

Один из главных противников сентиментальной комедии - Уильям Кук (Cooke) обвинил ее авторов в том, что они не смогли придумать ничего нового, кроме замены *vis comica* патетикой, и естественного диалога подробным речитативом". И, делает он вывод, "это роман снабдил их сюжетом" (a novel furnished them with the plot).

Более того, указывались даже конкретные "романные" источники – о комедии Ф.Шеридан "Открытие" (Discovery, 1763) критик написал: "Это скорее повествование в духе Ричардсона (a Richardsonian narration)".

Сентиментальную комедию теперь проверяли не только на сцене, но и "в кабинете", т.е. при чтении.

После удачной постановки самой известной сентиментальной комедии Камберленда "Западный индеец" (West Indian, 1771) в одном из журналов было замечено, что "комедия была успешна на сцене, но теперь ее надо проверить и в кабинете". А сам драматург, представляя

¹³ Цитаты из журналов того времени сделаны по изданию – Sherbo, 1957.

в 1804 году комедию "Дочь моряка", обратился к зрителям с просьбой не относиться слишком критично к его пьесе, поставленной на сцене, "пока не проверят ее в кабинете".

Подобных примеров в указанную эпоху было множество¹⁴, и, характерное совпадение, - первая пьеса с обозначением жанра на титуле "сентиментальная комедия" – переделка Дженнера, - не готовилась к постановке, а сразу была напечатана с его объяснением, что "развлечение для кабинета гораздо полезнее такого же для сцены".

Таким образом, в эти десятилетия роман полностью "захватил" сентиментальную сферу, а комедия должна была стать "веселой", по терминологии Голдсмита. К примеру, о комедии миссис Гриффит (Griffith) "Времена" (The Times, 1779) один из журналов написал: "Комедия слишком сентиментальна для сцены. Она могла бы быть хорошей основой для сентиментального романа, но не годна для постановки".

Поэтому объектом нашего исследования стали сентиментальные комедии "годные для постановки" – комедии Сиббера и Стила, в которых "сентиментальная" или "моралистическая" цель достигалась, в основном, драматическими средствами, главным из которых было "совершение добрых дел". Именно в этом видит основное отличие сентиментального романа от сентиментальной комедии Р.Бриссенден: "Предмет сентиментального романа не моральные действия, а моральные разграничения, важно не совершение добрых дел, но правильный анализ нравственно запутанных и озадачивающих ситуаций" (Brissenden, 1974: 119).

¹⁴ "Во второй половине XVIII в. сентиментальные комедии были более популярны в напечатанном виде, чем на сцене" (Page, 1935: 133).

Все исследования сентиментальной комедии, по-разному трактуя сам жанр, сходятся в одном – у ее истоков пьесы Колли Сиббера и Ричарда Стила.

"Драма чувствительности" Бернбаума (первое издание – 1915 год) стала "первой попыткой рассмотрения в одной книге всех драмы чувствительности со времени их расцвета до 1780 года". Он обозначил жанр книги как "набросок истории" ("a sketch of history"), в котором стремился заниматься не бесперспективной актуализацией давно забытой драмы, а определить "степень влияния ее (драмы – М.К.) идеалов на современную литературу".

Современность сентиментализма – основное отличие концепции Бернбаума: "Сегодня сила такой веры в человеческую природу - очевидна. Сентиментализм, распространяясь, объединяет социальные и литературные явления, которые имеют небольшую связь друг с другом. Он поощрил религиозные секты, которые отрицают действительность греха. Он обручил раба со свободой и наделил среднего человека беспрецедентными политическими обязанностями, он изменил воспитание, утверждая, что инстинкты ребенка не должны подавляться дисциплиной. Он дал сильный импульс к движению к социальной реформе. Он утверждал, что бедные не виноваты в их бедности и в их проступках. Он поддержал социалиста и пацифиста в их надежде, что мировой порядок, к которому они стремятся, основанный на всеобщей доброжелательности, выдержит испытание практикой" (Bernbaum, 1958: 3).

Бернбаум дает целую систему определений сентиментализма: "оптимистическая человечность", "жизненный уклад", "осознание человеческого бытия", "сентиментализм слишком постоянная и мощная тоска человеческого сердца, чтобы не найти случайное выражение в литературе любой нации и любого века", "моральное чувство, чувство

восхищения настоящими благородными делами и эмоциями, которое является инстинктивным и стоящим выше этического рационализма".

Но, по терминологии Бахтина, Бернбаум говорит скорее о "побочном продукте" сентиментализма – сентиментальности.

В понятие "драма чувствительности" (the drama of sensibility) Бернбаум включает сентиментальную комедию и "домашнюю" трагедию. Главное их отличие – финал: счастливый в первом случае, и несчастный – во втором.

В появившейся в 1924 г. монографии Джозефа Кратча "Комедия после Реставрации" взгляд Бернбаума на сентиментальную драму подвергается критике. По мысли Кратча не было единственной нравственно-исторической причины "морального движения", которое являлось лишь реакцией на безнравственность эпохи Реставрации. Он понимает это движение не как всеобщее формирование новой "сентиментальной" этики. Сентиментализм для него ограничен только внутрилитературной функцией и обозначает не новую этическую или антропологическую теорию, а "новое отражение новой морали".

Отсюда резко критичное отношение к сентиментализму, как "поверхностной и, обычно, мелкой нелогичной эмоции". А "преувеличенное восхищение добродетелью" – всего лишь "проявление чувствительности". Сентиментальная комедия – "эстетическая реализация этой чувствительности", "идеалистическая, назидательная и плаксивая" (idealistic, moralizing, and lachrymose). Она не может быть ни хорошей, ни плохой, потому что это "не комедия вообще". Кратч отрицает историческую роль данного жанра.

Один из самых известных исследователей английской драмы XVII-XVIII вв. Б.Добрэ в своих книгах ("Комедия Реставрации" и "Трагедия Реставрации") называет комедии Сиббера и Стила "сентиментальными" и считает их основателями данного жанра. Но отноше-

ние к сентиментализму в целом – отрицательное: "Сентиментальное – всего лишь другое название для ошибочности (sentimental is only another name for falsity) (Dobrée, 1929).

А.Николл несколько своих книг посвятил драме XVIII в. Он, используя терминологию Бернбаума, уточняет его определение: "Англия была завалена "гуманной драмой чувствительности" (humanitarian drama of sensibility) (Nicoll, 1931: X).

Два первых тома основного труда Николла - "Истории английской драмы" - содержат противоречивые высказывания о сентиментализме и сентиментальной комедии. Соглашаясь с Бернбаумом и Кратчем в том, что с Сиббера и Стила начинается и достигает расцвета (1696 и 1722 гг. соответственно) развитие этого жанра, отрицает наличие у них устоявшейся "уверенности в доброй природе человека". В то же время считает, что "сентиментализм был всего лишь искусственным одеянием, скрывающим притворную стыдливость пуританина (типа Колльера), частью лицемерного обмана". Но указывает на объединяющую эти комедии черту – "раскаяние героя в пятом акте".

Во втором томе говорит о социальной базе сентиментализма, выросшем на протесте среднего класса против "аристократического цинизма", а сентиментальные комедии отразили этот протест, "являясь отражением реальности" и "преднамеренно излагая моральную или социальную проблему".

Николл исследует историю английской драмы с древних времен до XX столетия. По его мнению, все этапы этого процесса находятся в неразрывной связи друг с другом: "Драма каждого периода черпала достижения прошлого и влияла на творения последующих лет". Сентиментальная комедия, считает он, во многом определила специфику мелодрамы XIX века, поэтому называет пьесы конца XVIII столетия

"сентиментальными мелодраматическими комедиями" (sentimental melodramatic comedy) (Nicoll, 1955: 168).

Монография Артура Шербо "Английская сентиментальная драма" вышла в 1957 году. В ней он попытался исследовать саму природу жанра. В понятие "сентиментальная драма" он, как Бернбаум и Кратч, включает сентиментальную комедию и "домашнюю" трагедию. (Sherbo, 1957: 7).

Новизна подхода Шербо заключалась в попытке вычлениить "основные элементы внутренней структуры сентиментальной драмы": "повторение и продление" (repetition and prolongation), "избежание юмора и непристойности" (eschewal of humor and the bawdy), "особая выразительность и наставление" (emphasis and direction).

"Проверяя" с помощью данных "инструментов" (термин Шербо) большое количество английских пьес, автор обнаруживает "сентиментальные" элементы даже в трагедиях и комедиях Шекспира.

Статья Пауля Парнелла имеет примечательное название "Сентиментальная маска". Для него сентиментализм это "исключительно сентиментальность, а именно слащавая сладость, елейная добродетель, бесконечные раскаяния". Он пытается ответить на "главный вопрос": Почему понятие сентиментализм, имеющее дело с самыми благородными человеческими идеалами, стало восприниматься негативно?" Ответ Парнелла однозначен – из-за несовпадения провозглашаемых идеалов и реальной практикой их претворения на сцене, происшедшего в комедии второй половины XVIII в. Поэтому единственной "по-настоящему сентиментальной книгой" для Парнелла был трактат Ричарда Стила "Христианский герой" (Parnell, 1963: 532).

С середины XX столетия многие исследователи (как и литераторы XVIII в.) попытались заменить определение "сентиментальная" на какое-то другое.

Джон Смит ввел понятие "образцовая комедия" (*exemplary comedy*), считая, что термин "сентиментальная" слишком расплывчатый. По его мнению, первым примером "образцовой комедии" стали пьесы Шэдуэлла, стремившегося удовлетворить спрос женской части аудитории "показать на сцене благопристойную, искреннюю и честную любовь" (Smith, 1948: 23).

Джон Лофтис в диссертации о Стиле продолжил концепцию Смита. Различие между "сентиментальной" и "образцовой" комедией Лофтис видит в способе влияния на публику: первая публике доверяет, апеллируя к ее жалостливым чувствам, вторая предлагает образец для подражания. Для Лофтиса классический пример такой комедии – "Сознательные влюбленные" Стила. Соединение двух типов комедий во второй половине XVIII столетия он объясняет не социальными или историческими причинами, а "драматургической необходимостью" – драматургам, представившим в своих пьесах идеальных героев, пришлось отказаться от сатиры, а образовавшиеся пустоты заполнить пафосом, как единственной альтернативой (Loftis, 1952: 198).

В дальнейших публикациях Лофтиса о комедии Просвещения (Loftis, 1959; Loftis, 1963) история сентиментализма как литературного движения напрямую связана с религиозной и интеллектуальной историей того времени. Но данные определения жанра – "genteel", "exemplary" – вносят нравственный аспект в сентиментальную комедию Сиббера и Стила.

Ширли Кенни, редактор сборника пьес Стила 1971 года, через несколько лет предложила свой вариант – "человечная комедия" (*humane comedy*), которая отличается и от комедии нравов, и от комедии сентиментальной: "Этот тип комедии (*a distinct and significant kind of comedy*), к которому я отношу пьесы Сиббера, Фаркера, Стила и некоторые – Ванбру и Конгрива, - отмечены комбинацией здравости и

энергии (a combination of robustness and energy). Эти драматурги дали последующим поколениям не только склонность к слезливости и морализации, но и обратили внимание на жизнь вне города – Фаркер, и заставили поверить в совершенство человеческой души – Стил" (Kenny, 1977: 31).

Р. Хьюм в книге "Распутная сцена: Исследование английской драмы с 1660 по 1800 гг." достаточно убедительно доказывает, что между 1690 и 1710 гг. в комедии победили "моральные и человеческие интересы", а термин "сентиментальный" не отражает сути свершившегося изменения. Свои дефиниции он дает очень неохотно, ограничившись общей - "августинская драма". Существующие же различные определения жанра ("humane", "reform" и "exemplary comedy") Хьюм объясняет их "гетерогенностью": первое подчеркивает содержательную сторону жанра, а два других - драматическую реализацию (Hume, 1983: 143).

В самом широком смысле этого слова, считает Хьюм, "в стандартах комедии XVIII в. практически каждый комедиограф после 1740 г. был "сентиментальным", не потому что все приняли принципы Шефтсбери, или ставили цель - вызвать слезы, но потому что это было более тонкое и более глубокое изменение во взглядах на юмор и человеческую природу".

Подобная точка зрения была весьма распространенной: "В середине XVIII в. все новые пьесы были сентиментальными" (Kenneth, 1970: 156).

Сложность и неоднозначность развития английской драмы, в частности, комедии, вызвали столь разные точки зрения на этот процесс, поэтому Хьюм был совершенно прав, заявив, что "ни одна категория, касающаяся развития комедии в XVIII столетии не может быть абсолютной".

Но эволюционные процессы, происходившие в английской драме с начала XVIII в., привели к образованию совершенно новых жанров, что, по мнению Хьюма, требует введения новых терминов: "Влияние *comédie larmoyante* и рост интереса к социальным и моральным проблемам рождает пьесы, которые не могли быть правильными комедиями, поэтому я предлагаю термин "серьезная комедия" (*serious comedy*) (Hume, 1983: 31).

В отечественном литературоведении специальных исследований, посвященных сентиментальной комедии нет, за исключением двух книг А.Чебышева: "Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века" (СПб., 1897); "Очерки из истории европейской драмы. Французская "слезная комедия" (Воронеж, 1901).

Автор убежден в том, что сентиментальная комедия впервые появилась в Англии: "До возникновения "слезной комедии" во Франции - в Англии существовала уже аналогичная ей сентиментальная комедия. Предшественниками творца *comédie larmoyante* Нивеля де ла Шоссе (*Nivelle de la Chausee*) были Колли Сиббер и Ричард Стил" (Чебышев, 1897: 4).

В XX столетии история английской сентиментальной комедии оставалась вне поля зрения отечественных ученых. Вместе с тем, данный период (XVIII в.) является одним из самых ярких в истории английской литературы, особенно, драматургии. Именно в это время в английской драме рождаются новые жанры, "востребованные" новой социальной обстановкой в Англии. Попытка проследить судьбу одного популярного жанра должна помочь лучше понять особенности литературного процесса и сделать более полной картину литературной жизни указанного периода. Для этого в научный обиход вводятся ко-

медии Колли Сиббера и Ричарда Стила, ставшие первыми образцами нового жанра¹⁵.

Пьесы Сиббера цитируются, в основном, по изданию, к которому еще не обращались отечественные ученые, - The Dramatic works of Colley Cibber. In 5 vols.- London, 1777. Еще один анализируемый сборник пьес Сиббера носит показательное название – "Три сентиментальные комедии Сиббера" (Colley Cibber. Three sentimental comedies. – London, 1973). При рассмотрении сибберовской переделки "Ричарда III" мы обращались также к электронной версии данной пьесы Колли Сиббера (<http://etext.lib.virginia.edu/modeng/modeng0.browse.html>1996), сделанной на основе первого (1700 год) издания.

Комедии Ричарда Стила анализируются по оксфордскому изданию - The plays of Richard Steele./ Ed. by Shirley Strum Kenny. – Oxford, 1971.

Для характеристики жанра сентиментальной комедии в книге применяется новая категория – *моралистический сентиментализм*.

Теоретической основой книги стали работы А.Н. Веселовского по проблемам исторической поэтики и поэзии В.А. Жуковского; статьи М.М. Бахтина по проблемам сентиментализма; некоторые теоретические положения В.Я. Проппа из его книги "Морфология сказки".

Особую роль в исследовании сыграли работы И.О.Шайтанова о природе жанрового слова.

Теория литературных жанров только разрабатывается в сегодняшнем литературоведении. Жанровые дефиниции часто носят слишком отвлеченный характер и не отражают того многообразия явлений, которые по традиции ассоциируются с тем или иным жанром. Об этом писал известный английский ученый А. Фаулер: "В своем ис-

¹⁵ При цитировании в книге используется следующая схема: поэтический текст (кроме специально оговоренных случаев) дается в оригинале, прозаический, как правило, - в переводе.

торическом развитии жанры претерпевают постоянные изменения", поэтому, когда "мы решаемся на более пристальное и детальное описание, то обнаруживаем, что оказываемся лицом к лицу с временными и местными разновидностями жанра и с теми историческими изменениями, которые постоянно происходят в них" (Fowler, 1982: 45. *Пер. В.Н. Ганина*).

Разработанный И.О. Шайтановым метод "историко-литературной реконструкции" положен в основу данной книги.

С помощью этого метода, используя идеи Ю.Н. Тынянова и теоретические положения М.М. Бахтина, И.О. Шайтанов в своей книге "Мыслящая муза" вводит принципиальное понятие "содержательность жанровой формы", основой для которого стали высказывания Бахтина о соотносительности формального и содержательного моментов в искусстве. Мысль Бахтина о том, что жанр – категория, которая не только диктует выбор темы, но предопределяет "выступление за тему" (то есть определяет не только выбор темы, но, в какой-то мере, и ее оценку), приобретает для исследователя особую значимость. Как отмечает он сам, "благодаря жанровой содержательности мы узнаем произведение до того, как его прочитываем или слышим" (Шайтанов, 1989: 54). Определение жанра произведения необходимо и для того, чтобы более полно понять и правильно интерпретировать его содержание: "Важно сделать жанр новым принципом системности, действительно способным организовать исторический материал, выступающий не как норма по отношению к индивидуальному тексту, а как индивидуальная реализация устойчивых типов высказывания, наличествующих в культурном сознании" (Шайтанов, 1996: 19).

Если рассматривать английскую сентиментальную комедию с таких позиций, то определение ее жанра, сделанное А.А. Чебышевым, в конце XIX века будет очень точными и сегодня: "Признаки сенти-

ментальной комедии: сознательно нравоучительная цель, достигаемая не столько осмеянием человеческих слабостей, сколько выставлением добродетели в привлекательном виде, включение в число действующих лиц представителей примерной добродетели, которые вступают в борьбу с порочными лицами, доводят их до раскаяния и обращают на путь истины" (Чебышев, 1897: 73).

Данное определение можно считать образцовым, потому что оно точно характеризует комедии Сиббера и Стила, которые справедливо называются "сентиментальными", хотя самого слова еще не было в те годы, как именуем мы "сентиментальной" поэзию Томсона, Юнга и Грея, когда слова также еще не было.

Хочется выразить благодарность И.О. Шайтанову за помощь, оказанную в работе над книгой и за "подсказанное" название: специалистам своеобразная переключка "Мыслящая муза" – "Плачущая муза" ясно видна.

В цитируемых текстах по возможности сохранена орфография XVII-XVIII веков.

Глава I. Новый зритель – новый герой – новый жанр: эволюция английской драмы рубежа XVII-XVIII веков.

Во второй половине XVII столетия английский театр пережил несколько острых потрясений, обусловленных особенностями исторического развития страны. "Пуританское наступление" на духовную жизнь английского общества в середине века, связанное с подготов-

кой революции, привело к закрытию всех "дьявольских игрищ". Театр возродился только в условиях реставрированной монархии Стюартов и стал выражением того антибуржуазного, антипуританского духа, которым была пропитана господствующая идеология эпохи. Театр превратился в место увеселения. Английская аристократия праздновала победу над пуританами. Пуританские добродетели: бережливость, скромность, набожность, деловитость – были объявлены смешными и нелепыми. Безнравственность, расточительство, распущенность пришли им на смену. Буржуазия была побеждена – ее презирали, над ней смеялись. Буржуа на сцене тех лет – исключительно карикатурный образ.

На рубеже XVII-XVIII веков в английской драматургии происходят процессы, приведшие к рождению новых жанров - сентиментальной комедии, национальной балладной оперы, буржуазной трагедии.

Комедия нравов эпохи Реставрации уступает место новому жанру – комедии сентиментальной, итальянская опера – национальной, классическая трагедия – буржуазной.

Чтобы распознать "литературную физиономию" новых жанров необходимо распознать их "общейдеологическую физиономию" (М.Бахтин), т.е. социально-экономическое основание новых литературных явлений.

Литература очень быстро и чутко реагирует на изменения в обществе, в этом ее специфика: "... становление мысли, становление этической воли и чувства, их блуждания, их еще не оформленное нащупывание действительности, их глухое брожение в недрах так называемой "общественной психологии" - весь этот не расчлененный еще поток становящейся идеологии отражается и преломляется в содержании литературных произведений" (Бахтин, 1998: 124).

Одной из главных причин, способствовавших рождению новых жанров, было резкое и быстрое изменение социального состава "потребителя" пьес – зрителя. Именно для зрителя, а не для читателя (это произойдет в середине столетия), создавали в те годы свои произведения драматурги, к примеру, комедии Уичерли (последняя поставлена в 1700 г.) впервые были напечатаны только в 1728 году.

После "славной революции" 1689 года "скромная, но значительная часть" (выражение К.Маркса) английского общества – буржуазия – постепенно вытесняет аристократов из зрительного зала. А именно для последних писали блистательные и язвительные комедиографы Реставрации Этеридж, Уичерли, Ванбру, Конгрив и другие.

Тесная связь этих драматургов со вкусами и умонастроениями публики понятна и объяснима: театр эпохи Реставрации был развлечением для аристократов и тяготевшего к ним лондонского светского общества. В немногочисленной и однородной по составу аудитории, заполнявшей зрительный зал, решающий голос принадлежал "изысканным джентльменам": "В расчете на их вкусы создавались пьесы, их поддержки искали писатели. Из этой среды вышло большинство драматургов тех лет" (Nicoll, 1955: 5).

По справедливому замечанию Э. Бентли, "комедия Реставрации была спровоцирована пуританами" (Бентли, 1978: 275). Выражение "спровоцирована", как нельзя лучше, отражает ситуацию – комедиографы Реставрации сознательно высмеивали традиционные пуританские ценности и добродетели, таким образом мстя за годы изгнания и страха. Набожный благочестивый буржуа-пуританин – основной объект осмеяния. Над издеваются, его обманывают, наставляют рога, лишают денег и т.д.

Перемена вкусов вызвана ростом общественного значения буржуазии. Для Сити театр - колыбель разврата и всяких пороков, об

этом писал Шэдуэлл в "Ланкаширских ведьмах" (The Lancashire Witches, 1681):

The city's not our friend
The city neither likes us nor our Wit
They say their Wives learn ogling in the Pit,
They'r from the Boxes taught to make Advances,
To answer stolen sighs and naughty Glances¹⁶.

В последнее десятилетие XVII столетия меняется социальный состав зрительного зала и вместе с ним меняется традиционный объект осмеяния. Сами драматурги, почувствовав изменение общественной и нравственной атмосферы, настойчиво ищут ответ на вопрос – какой теперь должна быть комедия, каковы ее цели и задачи?

Комедия Реставрации – комедия нравов, а в XVII в. термин "нравы" (manners) использовался в значительно более простом и узком значении, особенно в литературной критике. В комедии Реставрации "нравы" были эквивалентом понятия "повадки" (ethos) или "черты характера", как, например, в "Двойной игре" (The Double Dealer, 1693) У.Конгрива:

Леди Вздорнс (Froth). Я признаю, что Милфонт приятный молодой человек, но думается, что у него не лучшие манеры.

Синтия. Не лучшие манеры? А что вы называете лучшими манерами, мэ-дем?

Леди Вздорнс. Нечто особое (some distinguishing Quality), ну вот как bel air (светскость) или блеск (brilliant) у мистера Брехли (Brisk), или значительность в сочетании с любезностью у моего супруга, словом, нечто присущее лишь одному ему, что-то такое je ne sais quoi (неизъяснимое) (II, 1, пер. М.А.Донского).

¹⁶ Горожане не наши друзья / Для них неприятны и мы, и наше остроумие, / Они говорят, что их жены учатся строить глазки, / Глядя на ложи, / Отвечая на тайные вздохи и дерзкие взгляды.

У Драйдена есть следующее определение "нравов": "Нравы в поэме - те склонности (inclinations), естественные или приобретенные, которые нас толкают на действия, хорошие, плохие, или нейтральные; а в пьесе - которые толкают персонажей на тот или иной поступок... Нравы определяют характеры персонажей, то есть, характеры - ничто другое, как склонности, проявляющиеся в различных героях произведения; характер может быть таким образом определен - то, что отличает одного человека от другого" (The Grounds of Criticism in Tragedy). "Нравы" здесь определяют основание, лежащее в основе мотивов и причин человеческих поступков; а характер - внешнее проявление различий, которое является продуктом нравов.

Интерес именно к комедии был вызван тем, что этот жанр был наиболее распространенным и излюбленным, наиболее репрезентативным. Этической и философской основой творчества комедиографов Реставрации было учение Гоббса о "материальном" человеке, наделенном хищным, разрушительным эгоизмом; человеческая природа воспринимается в комедиях этого времени узко и цинично, как взаимосплетение животного эгоизма и чувственности, не ограниченных ни гражданскими, ни государственными, ни религиозными препонами.

Поэтому Джон Драйден считал, что воспитательная роль комедии, в сравнении с трагедией, невелика, главная задача первой – развлечение: "... изображать слабости человеческой природы и необузданные порывы молодости".

Но у Драйдена нашлось немало противников, и голос их становился все громче и весомее. Р.Блекмур прямо заявил: "Назначение комедии – высмеивать пороки, выставлять их на посмешище, осуждение зрителей, заставляя людей стыдиться их грязных и низких поступков" (Critical Essays, 1957: 232).

В те годы литературные дискуссии были очень популярны, на их основе даже родился особый жанр критики – "a sort of free and easy running comment on the writings of the day", отличительной чертой которого "была тесная связь со вкусом социальной группы, формирующим его" (Кратч). К примеру, Т.Дюрфей писал в предисловии к пьесе "Бандиты" (The Banditti; or A Lady's Distress, 1696): "В прошлые времена юмористическая пьеса (a play of humour or a comedy) с хорошим сюжетом могла удовлетворить всех, но сейчас поэт должен искать третий путь и приспособлять свои сцены и сюжет к вкусу критиков, если хочет, чтобы пьеса пошла".

По мнению Джозефа Кратча, сентиментальная комедия и была рождена этой дискуссией, будучи "искусственным продуктом" (an artificial product) она "сформировалась частично как результат дискуссии о морали вообще и в театре, в частности. Основательная чистка языка и нравов - результат социальных изменений, но изменения в драме были еще глубже. Это было изменение метода от сатирического к сентиментальному" (Krutch, 1960: 49, 52).

В литературный спор активно вмешивается и государство: в 1690 г. возникло "Общество для исправления нравов" (существовавшее до 1738 г.), которое не без основания гордилось тем, что настаивало на пути добродетели в одном Лондоне и его окрестностях более ста тысяч человек; королева Анна в начале царствования запрещает ставить безнравственные пьесы, ходить за кулисы и на сцену во время представления, дамам носить маски. Сами монархи становились образцами добродетели, их примеру следовали, в том числе, и драматурги. Конгрив в посвящении к трагедии "Горюющая невеста" (The Mourning Bride, 1697) писал: "... цель моей пьесы - представить добродетель в привлекательном виде, а потому я надеюсь на покровительство ее королевского величества... Добродетель становится модной в

народе, благодаря примеру государей" (Вильгельма III и Марии - М.К.). Стил в предисловии к "Любовнику-лжецу" (1703) отмечал: "Ее величество (королева Анна – М.К.) взяло сцену под свое покровительство, и можно надеяться, что ее доброе влияние на музы заставит сцену служить добродетели".

Особенно ощутимый удар по комедии Реставрации нанес Д.Колльер своим трактатом "Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены" (*Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, 1698). По выражению А.Аникста, этот трактат "пробил брешь, в которую вошла новая драматургия". Колльер затронул не только проблемы абстрактной морали, но также вопросы моральной функции сцены, и как лучше исполнять эту функцию.

Закончив Кембридж, этот священник "высокой Церкви" и крайний тори, написал трактат в защиту изгнанного Якова II, за это попал в тюрьму (1689 г.). Участвовал в заговоре против Вильгельма III.

В предисловии сразу заявил: "Причина развращенности английского общества – современный театр", истинное назначение которого - "поощрять добродетель и противодействовать пороку, изображать шаткость человеческого величия, внезапные перемены судьбы и пагубные последствия насилия, несправедливости и гордыни, представить безрассудство, коварство и вообще все дурное в таком свете, чтобы они вызывали полное к ним презрение" (Collier, 1974: 64).

В первой главе говорится о "нескромности английской сцены". Анализируются комедии Уичерли "Деревенская жена" и "Прямодушный" с таким выводом: "Автор тратит свой талант на столь грязные сцены". Затем разбираются комедии Драйдена ("Мнимый астролог", "Исландский монах", "Торжествующая любовь"), Конгрива ("Лицемер", "Старый холостяк", "Любовь за любовь"), Ванбру ("Неисправи-

мый"), которые не уступают в цинизме пьесам Уичерли: "Все это пошлость и низость. Все это унижает человеческую природу, превращая разум в животный инстинкт и уничтожая различие между человеком и животным; если бы козлы и обезьяны могли говорить, то они выразались бы именно таким образом". Большая часть главы посвящена разбору произведений Плавта, Теренция, Сенеки, Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, Шекспира, Б.Джонсона, Флетчера, Бомонта и Корнелия с целью доказать, что современная английская сцена превосходит цинизмом пьесы всех времен и народов. Только два писателя почти также распутны - Аристофан и Шекспир. Но Аристофан – язычник, поэтому "что можно ожидать от того, кто насмехается над существованием Божьим, над Провидением?". "Шекспир немного выиграл благодаря цинизму... где у него больше грязи, там меньше смысла". Интересен его взгляд на Офелию в сравнении с Федрой Еврипида: "Федра, охваченная преступной связью, всячески старается ее скрыть, она сдержанна в речах, как вполне честная женщина. Правда, стыд, желание, ужас при мысли о возможности удовлетворить эту преступную страсть, - все это приводит ее ум в расстройство. Тем не менее, сумасшествие ее не отличается бесстыдством, она сохраняет свою скромность даже после потери рассудка. Если бы Шекспир подумал об этом при обрисовке характера своей Офелии, то пьеса его значительно бы выиграла. Раз он задумал утопить свою даму как кошку (since he was resolv'd to drown the lady like a kitten), то он должен был немного раньше надеть на нее плавательное снаряжение...".

Вторая глава посвящена нападкам сцены на религию и состоит из двух частей: "О богохульстве и брани в пьесах" и "О неуважительном отношении драматургов к религии и Священному Писанию".

В третьей главе Колльер критикует писателей за их насмешки над духовенством: "... когда остроумие поэтов притупляется и они на-

мерены говорить глупости, то обыкновенно пользуются устами священника, чтобы их выразить". Как и в первой главе, все предшественники уважительно относились к духовенству, за исключением Шекспира, который в двух своих пьесах непочтителен к духовенству - "Виндзорские насмешницы" и "Бесплодные усилия любви".

Четвертая глава о безнравственности, поощряемой сценой. По мнению современных драматургов, "настоящий джентльмен тот, кто распутничает, богохульствует, кто пошляк и атеист". В качестве примера женской морали приводит слова леди Брют из комедии Ванбру "Разгневанная жена": "Добродетель - пустяк, любовник куда лучше".

Колльер полемизирует с Драйденом, считавшим, что главная цель комедии - развлекать и смешить зрителя, поучительный элемент играет второстепенную роль. "Теперь мы знаем, по крайней мере, причину святотатства и цинизма, божбы и проклятий на сцене, одним словом, великого искусства драматургов представлять Бога и добродетель в смешном виде - все это делается ими для того, чтобы доставить удовольствие зрителям. Нечего сказать, превосходное оправдание!" По его мнению, задача комедии - осмеяние разврата, "различие ее от трагедии только в средствах, цель же для обеих одна и та же - поучение. Одна поучает посредством устрашения, другая - осмеяния".

"Честный и строгий протест Колльера" (Кожевников, 1897: 383) вызвал горячую дискуссию, породил ряд сходных сочинений. Много возражений возникло со стороны театральных деятелей и драматургов, но памфлет оказал не только эмоциональное воздействие на театральные и литературные круги – он привел к практическим результатам. Значительно изменился репертуар театров: постепенно господствующее положение на сцене заняли драматургические произведе-

ния, чей пафос заключался в утверждении и восхвалении буржуазных добродетелей.

Сила "Краткого обзора" основывалась на безусловной поддержке нового зрителя – буржуа. Поэтому даже Драйден, ощущая эту поддержку, вынужден был признать свое поражение: "Если он (Колльер – М.К.) мой враг, то пусть торжествует, если он друг, и я не дал ему повода плохо относиться ко мне, пусть порадуется моему раскаянию" (предисловие к "Басням", 1700). Он писал: "Боже милостивый! как профанировали мы божественный дар поэзии! как могли мы превратить музу в проститутку, в развратницу, как унизили мы ее бесстыдством и бесчестьем!" (Ode to the Memory of Mrs Killigrew).

Но многие комедиографы, осужденные Колльером, выступили в защиту своих пьес. Интересной была полемика его с Конгривом, очень точно отражающая отношение к сцене двух авторов.

В "Кратком обзоре" сказано о "Двойной игре" (1693) Конгрива: "В пьесе всего четыре женщины и три из них и самые значительные - распутницы; хороший комплимент - сказать, что только четверть всего прекрасного пола добродетельна". Конгрив ответил памфлетом "Исправление неправильных и ложных извлечений Колльера из "Старого холостяка", "Двойной игры" и т.д." (Amendments of M-r Collier's false and imperfect citations from the O.V., the D.D. etc., 1698): "Сцена - зеркало жизни, мужчины и женщины, которые есть на ней, представляют все человечество, так что если четыре женщины изображены на сцене и три из них порочны - это значит, что три четверти женского пола никуда не годится. Кто настолько смел, чтобы противоречить этому аргументу, пусть противоречит. Что касается меня, то я люблю спорить только с равными противниками - слава Богу, что не все четыре женщины безнравственны".

В комедиях Конгрива есть сентиментальные черты - образ Синтии в "Двойной игре", Валентина и Анжелики ("Любовь за любовь"). Отношение к любви и браку у этих героев имеет нравоучительный и отчасти сентиментальный характер.

Огромное количество памфлетов, безусловно, сыграло важную роль в формировании общественного мнения в пользу морализации сцены.

Полемика длилась долго, почти двадцать лет, и взгляды самого Колльера несколько смягчились. В трактате 1703 года "Мистер Колльер отговаривает публику от посещения театров" (Mr. Collier's dissuasive from the play-house, in a letter to a person of quality, occasioned by the late calamity of the tempest) он делает существенную уступку – не настаивает столь категорично, что следует запретить посещение театров, ведь сейчас "несмотря на всякие уловки поэтов и актеров интерес к добродетели не совсем еще погиб, совесть и скромность есть среди нас". Поэтому нужен ряд мер, которые изменят театр: "Пусть, как и прежде, они ходят в театр, чтобы смотреть на это заморское чудовище, но пусть показываемая пьеса будет избрана лицами достойными и разумными, другими словами, пусть змея будет заморожена, а ее яд обезврежен".

Именно в этой полемике определяются новые задачи английской драмы, главные из которых – "морализация и поучение": "Не надо считать, что драматург должен заимствовать своих добродетельных героев (characters of virtue) из монастырских келий, копируя отшельников. Нет, они должны смело идти в веселый мир, подвергаясь искушению, но не уступая ему, даже в "богохульных театрах" (profane play-houses), говоря языком Колльера. Но это должны быть такие добродетели, которые будут поучительны для публики и "вылечат" сце-

ну" (Edward Filmer. A Further Defense of Dramatic Poesy; Being the Second Part of the Review of Mr. Collier View of Immorality of the Stage).

Изменения, которые произошли в театре конца XVII столетия объяснялись прямым воздействием зрителя на сценическое искусство, - изменилась общественная ситуация, появились новые проблемы и заботы, новые положительные и отрицательные герои.

Для Сиббера авторитет Колльера был очень высок, последний для него – "мудрец" (sage Collier), а его профессия - "исправитель нравов (moral-mender)" ("Апология").

Для нового зрителя создавалась новая комедия. Сиббер в прологе к "Последней уловке любви" (1696) разделил публику на две категории: "Зрители из Сити" (буржуа) и "Аристократы":

Now, Gallants, for the Author. First, To you
Kind City-Gentlemen on the middle Row;
He hopes you nothing to his Charge can lay,
There's not a Cuckold made in all his Play.
Nay, you must own, if you believe your Eyes,
He draws his Pen against your Enemies:
For he declares, to Day, he merely strives
To maul the Beaux— because they maul your Wives.
Now, Sirs, To you whose sole Religion's Drinking,
Whoring, Roaring, without the Pain of Thinking,
He fears he's made a Fault you'll never forgive,
A Crime beyond the Hopes of a Reprieve¹⁷.

Отличительная черта данного эпилога – точная "социальная оценка" (М.Бахтин). В расчете на вкус нового "зрителя из Сити" Ловлас в конце комедии раскаивается и патетически восклицает: "Величайшее счастье на земле – чистые радости добродетельной любви".

¹⁷ Автор обращается к вам, / Добрые горожане в партере; / Он надеется, что вы его не обвините, / Нет в пьесе рогоносца. / Нет, вы должны верить своим глазам, / Он выступает против ваших врагов: / Он просто стремится / Ударить по щеголям, которые пристают к вашим женам. / Теперь, вам, знатные господа, чья религия - пьянство, / Распутство и брань, / Он боится, что сделал непростительную ошибку, / Без надежды на спасение.

Традиционный герой-аристократ постепенно уступает место представителю "новой знати" – буржуа. В двадцатые годы XVIII столетия на сцене английские купцы открыто провозгласили себя "становым хребтом общества" - Сиаленд в комедии Стила "Сознательные влюбленные" (1722) произносит знаменитые слова: "Мы, купцы, и есть дворянство (*we Merchants are a Species of Gentry*), которое поднялось в течение последнего столетия, мы столь же благородны и полезны, как вы, землевладельцы, всегда считавшие себя выше нас только потому, что воз сена или откормленный бычок – все, что вы способны пустить в оборот. Приятные вы люди, ничего не скажешь. Вы воспитаны в лени и считаете предприимчивость неблагородной" (IV. 2).

А через десять лет публика с восторгом внимала словам мистера Торогуда о важной роли английского купечества в разгроме Непобедимой армады в пьесе Д.Лилло с примечательным названием "Лондонский купец"¹⁸ (*The London Merchant, or The History of George Barnwell*, 1731): "... честные купцы именно своей коммерческой деятельностью могут по временам внести свою лепту в дело безопасности своей страны, подобно тому как они постоянно заботятся о ее счастье" (I, 1).

"Лондонский купец" – это первая в XVIII в. буржуазная трагедия, которую также называют "мещанская" и "домашняя" (*domestic*)¹⁹. Сами определения в полной мере отражают принципиально новое отношение к героям и их нравственному облику. Лилло в предисловии в краткой форме изложил основные принципы нового драматического жанра. Главное назначение трагедии – "возбудить страсти с тем, что-

¹⁸ Характерно, что в пародии Бомонта и Флетчера "Рыцарь пламенеющего пестика" (*The Knight of the Burning Pestle*, 1607) бакалейщик (*grocer*) – представитель буржуа – отказался смотреть пьесу под названием "Лондонский купец".

¹⁹ Р.Хэйвенс в статье с примечательным названием "Сентиментализм "Лондонского купца" назвал пьесу Лилло "сентиментальной трагедией" (Havens, 1945: 185).

бы исправить те из них, которые являются преступными либо по своему характеру, либо в силу крайностей, до которых они доходят", т.е. их достоинство измеряется нравственным содержанием, поэтому необходимо, чтобы они оказывали воздействие на многих людей: "Трагедия нисколько не потеряет своего достоинства, будучи приспособленной к условиям жизни большинства людей, ее величественность возрастает пропорционально широте ее влияния и пропорционально числу людей, подвергающихся этому влиянию. Более важно быть орудием добра для многих, нуждающихся в нашей помощи, чем для немногих из их числа". Лилло отмечает, что в трагедии как правило изображаются только люди высшего ранга, а в реальной жизни только очень немногие люди занимают такое положение. Поэтому необходимо создавать произведения, в которых действующие лица по своему положению будут максимально близки к слоям общества, составляющим большинство публики: "Пьесы, основанные на моральных рассказах из частной жизни, могут быть особенно полезны тем, что непреодолимо будут убеждать умы в необходимости напрячь во имя добродетели все душевные способности и силы для того, чтобы задуть порок в самом его основании. Те, кто думают, что это означает возложить слишком много на трагедию, не понимают всей силы этого благородного вида поэзии".

Но Лилло не отрицает пользу для публики и таких трагедий, в основе которых лежат поучительные исторические события или изображения судеб исторических лиц. Вспоминая "Катона" Аддисона, он пишет: "Чувства и пример Катона могут вдохнуть в зрителей правильное понимание ценности свободы, когда они увидят, как этот честный патриот предпочитает лучше умереть, чем быть обязанным тирану, способному из гордости или из мести пожертвовать государст-

венным строем своей страны и свободой человечества" (Аникст, 1938: 87-88).

Лилло признавал новаторство своей трагедии, но отнюдь не считал ее шедевром; он высказывал надежду, что дело, начатое им, будет продолжено и благодаря этому жанр трагедии усовершенствуется. И надежда эта сбылась – в просветительской драматургии XVIII столетия появилось целое направление – буржуазная трагедия (во Франции ставшая буржуазной драмой, или "серьезным жанром" по Дидро), в которой, как у Лилло, обыденная жизнь лондонских горожан была объектом трагедии.

А.А. Чебышев точно отметил главную причину рождения нового жанра: "Чем же было вызвано рождение буржуазной трагедии XVIII в.? Тем же, что вызвало к жизни и сентиментальную комедию, нравоучительные журналы, "Оперу нищего". Она явилась в ответ на запросы развившейся и окрепнувшей буржуазии, одинаково не симпатизирующей распущенной комедии, созданной эпохой Реставрации, переполненной выходками против наиболее дорогих и близких ей идей, и героической трагедии, в которой выступали совершенно чуждые ей ходульные герои, говорившие и поступавшие в разрез с ее моралью и принципами" (Чебышев, 1897: 98).

"Домашние сюжеты" нового жанра ведут свое происхождение еще от моралите, в которых, с течением времени, аллегорические образы пороков и добродетелей все больше приобретали черты реальных англичан XV и XVI вв., а обыденность обстановки изначально отличала этот жанр. Героем моралите был Всякий Человек, Человек вообще - название одного из самых известных моралите конца XV в. – "Everyman".

Именно моралите положило начало той тенденции внутри елизаветинской драматургии, которую принято называть "домашней". В

1592 г. вышла из печати анонимная трагедия "Арден из Февершама" (Arden of Feversham), сюжет которой основан на подлинном происшествии и опубликован в "Хрониках" Холиншеда. В ней рассказывалось об убийстве мужа женой и ее любовником. В 1603 году Томас Хейвуд написал "Женщину, убитую добротой" (A Woman Killed with Kindness), сюжет которой вполне может служить буржуазной трагедии. Узнав об измене жены, муж отказывается с ней видеться и запрещает ей встречаться с детьми, но в остальном обходится с нею со всей возможной добротой. Это ее и губит – она умирает от раскаяния, успев испросить и получить прощение обманутого супруга.

В XVII столетии элементы буржуазной трагедии все чаще встречаются в английских пьесах, а сама трагедия становится нравоучительной в прямом смысле слова, ее авторы стремятся дать зрителям наглядный пример губительных последствий страстей и порочной жизни, считая своим долгом резюмировать нравоучительную цель в финале. Трагедию Отвея "Сирота" (Orphan, 1680) С.Джонсон уже считал законченным образцом "домашней трагедии из жизни средних классов" (Boswell, 1957: 734).

Томас Соутерн в "Фатальном браке" (The Fatal Marriage, 1694) призывает: "Строгие отцы, научитесь прощать, только небеса имеют право наказывать". В том же нравоучительном духе написаны пьесы Николаса Роу, повсеместно признанного одним из ближайших предшественников буржуазной трагедии. Моральный вывод его "Прекрасной грешницы" (The Fair Penitent, 1703) таков: "Научитесь из таких печальных примеров избегать несчастий, которые необходимо происходят от незаконных отношений; одна добродетель может сделать брак спокойным и счастливым". А в прологе Роу прямо высказывается за то, чтобы героями трагедий стали "скромные граждане": "Долго судьба королей и государств была обычным предметом трагедий, как

будто бы несчастье гнездилося только на ступенях трона, и никто не мог страдать, кроме великих людей. Благодаря внешним врагам и внутренним крамолам, они знают мало радостей, и коротки часы их покоя. Такие рассказы мы выслушиваем всегда с удовольствием, но мы не можем соболезновать тому, что от нас далеко и чего мы не можем разделить, подобно отдаленным войнам Польши и Швеции, о которых скромные наши граждане читают во время утреннего кофе, мало интересуясь тем, кто победил и кто будет побежден. Вот почему автор выбрал скромный сюжет, грустный рассказ о страданиях частных лиц, тут нет царей, которые воюют о потерянной власти, вы здесь найдете печали, вами испытываемые" (*Пер. А. Чебышева*).

В предисловии к анонимной трагедии "Роковое безумие" (*The Fatal Extravagance*, 1720) высказаны идеи, под которыми мог бы подписаться и Ричард Стил: "Назначение сцены, если мы правильно его понимаем, - это придумать общепольное наставление о том, как люди могут избежать несчастья в жизни, исправляя страсти, которые естественно вызывают их; затем приискать сюжет, могущий служить примером для подкрепления этой морали и изобразить человека несчастного, благодаря этим страстям, от которых автор учит публику остерегаться". Этими словами определяется характерная черта буржуазной трагедии, главная цель которой - подтвердить тот или иной нравоучительный тезис. Здесь, к примеру, изображены гибельные последствия страсти к азартной игре.

В прологе еще раз звучит призыв приблизить трагедию к обыденной жизни маленького человека: "Напыщенные речи великих королей о своих страданиях вызывают в нас мало жалости. Государственные перевороты и герои в цепях тревожат наше воображение, не причиняя боли сердцу. Горестям, слишком отдаленным от нашей обыденной жизни, мы удивляемся, но не плачем над ними. Другое де-

ло, когда изображены ужасные последствия какой-нибудь из наших излюбленных страстей - тогда сердце наше обливается кровью; мы проникаемся жалостью к страдающему грешнику" (*Пер. А. Чебышева*).

"Лондонский купец" завершал этот процесс, органически соединив все, что накопила традиция. После смерти Лилло была найдена его переделка "Арден из Февершама" (опубликованная в 1759 г.), а речь раскаявшегося грешника на эшафоте в финале стала излюбленным приемом "домашней трагедии", будучи своеобразным эквивалентом трагического очищения, а заодно (в свете религиозных понятий) и счастливого конца – раскаяние и искупление смертью открывало грешнику райские врата:

Все люди, коль они на грех соблазнены,
Покаются пускай, и будут прощены.
Кто кары не понес, тем без прощенья умирать.
Грешить дано всем людям, а небесам – прощать.
(V. 5, *пер. А. Аникста*).

Если бы сцена не завершалась казнью главного героя, то вполне могла быть финалом сентиментальной комедии. По справедливому замечанию Джеймса Кокса, "практически любая сентиментальная комедия превратилась бы в "домашнюю" трагедию, если в финале погибли бы главные герои" (Сох, 1976: 58). К примеру, "Любовник-лжец" Стила вполне мог бы стать "домашней" трагедией, если бы главный герой был казнен за убийство.

Сентиментальную комедию и буржуазную трагедию, в частности "Лондонского купца", объединяет и их близость притче, которой, по сути, был необычайно популярный "Путь паломника" (1678) Джона Беньяна. В произведении четко обозначены социальные акценты, а автор, по выражению Кристофера Хилла, был "одним из самых классово-сознательных писателей в английской литературе". В его книгах все "нежелательные герои почти навязчиво именуется лордами и ле-

ди, джентльменами и дамами", а главный герой – "это человек в лохмотьях, бедный скиталец с бременем на спине. Лендлорды-огораживатели, которые сгоняют его со своих владений, обращаются к нему на "ты" и ожидают почтительного "вы" в ответ" (Хилл, 1998: 414).

Схожими стали и европейские пути пьесы Лилло и сентиментальной комедии: на основе первой Дидро создает новый жанр – мещанскую драму, вторая – у истоков *comédie larmoyante* (слезная комедия). Сами французы признавали особую роль англичан в создании нового жанра, "чтобы научиться смеяться как англичане, французам сперва пришлось у них научиться плакать, - ведь сентиментальное и оказывается зачастую в XVIII веке лишь другим словом для повседневного" (Кагарлицкий, 1987: 56).

Комедия Стила "Сознательные влюбленные" была переведена Антуаном Прево и напечатана в издаваемом им в Англии журнале "За и против" (*Le Pour et le Contre*, 1732). Через несколько лет аббат Ле Блан в письме к создателю французской "слезной комедии" Нивелю де Лашоссе, имея в виду его "Школу друзей" (*L'école des amis*, 1737), писал: "Этот род комедии, в котором вы такой мастер, не так уж нов, как считают всякие недобросовестные и малосведущие критики. Давно уже наши соседи показали нам в этом отношении пример, и вообще они больше преуспевают в трогательных сценах, чем в комических. Комизм в их пьесах зачастую утрирован, но чувство в них всегда правдиво. Тот, кто перевел "Андрианку" на французский язык, мне кажется, не так удачно справился со своей задачей, как Стил, переделавший ее на нравы своей нации и сделавший из нее одну из лучших комедий английского театра. Сцена IV акта, для которой, как он сам говорит в предисловии, написана вся пьеса, чрезвычайно хороша и целиком принадлежит ему; она вполне в вашем вкусе".

Но "слезная" или "слезливая" французская комедия имела характерное отличие от английской сентиментальной первой половины века – для последней чрезвычайно важным было не просто сочувствие, но соучастие зрителя. Это отличие точно отметил Лессинг в специальной статье, посвященной данному жанру: "Слезливая комедия не изображает ничего иного, кроме добродетелей и благопристойных нравов, притом не иначе, как такими чертами, которые возбуждают удивление и сострадание, не задаваясь вопросом, будет ли или не будет это иметь влияние на исправление слушателей. Игривая насмешка, забавные происшествия, такие положения, какие выставляют глупца во всей его наготе, - все это изгнано из подобных пьес" (Пуришев, 1936: 401). А для Сиббера и Стила поучение, назидательность и, в конечном счете, исправление публики, причем, активно помогающей публики, – одна из главных задач.

По терминологии Генри Хоума, французская "слезливая" комедия – "патетическая" (*pathetic*), английская сентиментальная – "нравственная" (*moral*): "Произведение, будь то драма или эпос, которое не стремится ни к чему иному, как только возбудить страсти и изобразить добродетель и порок, можно назвать *патетическим*; но когда сюжет намеренно построен так, чтобы иллюстрировать какую-либо нравственную истину, показав беды, непременно следующие из необузданных страстей, произведение можно назвать *нравственным* (выделено автором – *М.К.*). Такое произведение не только действует сильнее холодных рассуждений, но и убеждает не менее последних" ("Основания критики", 1762, глава XII "Эпос и драма", *пер. З.Е. Александровой*)²⁰.

²⁰ На наш взгляд, перевод терминов Хоума не вполне точен: "*pathetic*" – скорее "вызывающий жалость или сочувствие", а не "патетический".

Сторонником "среднего" жанра Дидро был Луи Себастьян Мерсье, виднейший французский представитель сентиментализма в драме. В своей главной работе "О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве" (1773) он изложил основные положения своей теории, главные постулаты которой – апелляция к чувству, демократизм, отказ от традиционной жанровой системы: "Новый жанр, называемый "драмой", происходящей от трагедии и комедии, взяв патетическое от одной и наивный рисунок от другой, бесконечно более полезен, более верен и более интересен, потому что он более доступен массам граждан".

Незадолго до этого Мерсье написал драму "Женневаль, или Французский Берневельт" (Jenneval, ou Le Barnevelt françois, 1769) - адаптацию "Лондонского купца" Лилло. В предисловии Мерсье объяснил причину обращения к этому произведению. Признавая достоинства пьесы Лилло, в которой "царят правда и трогательная чувствительность, составляющие душу драматического жанра", он тем не менее усматривал в ней и все "недостатки" английского театра, прежде всего "хаотичность построения", "разорванность действия" и "соединение отталкивающего и возвышенного"; что и побудило его создать на английской основе самостоятельное произведение, новую драму, которая отвечала бы требованиям времени и отечественным вкусам. Его совершенно не устраивал финал Лилло, потому что "следует ли непременно ранить для того, чтобы исцелять? Неужели слабый и обманутый юноша может прозреть и выйти из заблуждения, лишь если в глубине сцены покажут веревку, виселицу и палача? И почему бы в этой трогательной и ужасной ситуации не оставить смятенному и истерзанному юноше возможность вернуться на стезю добродетели? Разве такой возврат не естественен и разве нравственная цель, которая вновь появляется при виде победы таящихся в нас бла-

городных сил, не удовлетворит в равной мере и публику, и философа?" Критика встретила пьесу сочувственно. "Journal encyclopedique" (1770) полагал, что "Мерсье, не прибегая к устрашающему зрелищу, производит на душу зрителя такое же впечатление, как и Лилло" (Grenet, 1971: 168).

В 1761 году на английской сцене появляется еще одна пьеса под названием "Английский купец". История ее создания наглядно представляет необычайно сложный процесс формирования новой драматической теории в Англии и Франции XVIII столетия.

Автором, в данном случае комедии, был Джордж Колман Старший – известный драматург и директор театра в Ковент-Гардене. Его "Английский купец" – переделка комедии Вольтера "Кофейня, или Шотландка" (*Le Café, ou L'Écossaise*, 1760).

"Шотландка" получила европейскую известность, ее переделывали многие известные драматурги, хотя сам автор считал, что его комедия годится для прямого, без всяких изменений, перевода на любой язык. К.Гольдони, переделав эту комедию, "поправил" Вольтера и объяснил его заблуждения: "Не подлежит сомнению, что, как говорит сам автор, "эта пьеса должна понравиться на любом языке, так как в ней изображена природа, которая повсюду одна и та же". Но эта природа сильно изменяется в разных странах, и ее следует изображать везде в свете нравов и обычаев той страны, в которой берешься ей подражать" (Гольдони, 1933: 386).

Поэтому и Колман, в частности, переделал "Шотландку" в свете "нравов и обычаев" своей страны.

Вольтер определил жанр своей пьесы как "трогательная комедия" (*attendrissant*), вызывающая у зрителя "чувствительную жалость" (*sensitif pitié*). В такой комедии, считал он, в наилучшей пропорции соединены смех и слезы (об этом писал еще в предисловии к комедии

"Расточитель" (L'Enfant Prodigue, 1735)). Здесь же представлен один из знаменитых афоризмов Вольтера: "Все жанры хороши, за исключением скучного" (tous le genres sont bons, hors le genre ennuyeux).

"Шотландка" была опубликована под псевдонимом "J.Caaré", мнимого переводчика с английского, а автором Вольтер объявил посредственного шотландского драматурга Джона Хоума (Home, 1722-1808), к которому испытывал личную неприязнь.

Среди главных героев²¹, в основном аристократов, добрый и великодушный купец Фрипорт (Freeport – имя взято из журнала "Зритель"), который вместе с лордом Фальбриджем помогает "шотландке" Линдане.

В переделке Колмана, в соответствии с заглавием, и согласно "своим нравам", центр тяжести переносится с аристократа Фальбриджа на купца Фрипорта. Он без помощи других персонажей определяет судьбу Линданы - раскрывает тайну ее происхождения и удачно выдает замуж. То есть в настоящем английском варианте этой как бы "английской" комедии именно на купца ложится роль спасителя и вершителя судеб других людей, в том числе и аристократов.

Характерно, что именно эта комедия Вольтера привлекла внимание и российских драматургов-сентименталистов. Один из них, Б.Е. Ельчанинов, переделал ее под названием "Награжденная добродетель" (поставлена в 1765 году). Эта переделка не сохранилась, но отзывы известных русских литераторов о ней весьма благосклонны, правда, они так и не поняли, что это пьеса самого Вольтера. Упомянув о ней в

²¹ Один из героев пьесы – Фрелон, продажный журналист, в котором публика без труда узнала злейшего врага Вольтера – Фрерона (Fréron), обессмерченного знаменитой эпиграммой:

В лесной глуши во время оно
Змея ужалила Фрерона.
И что же? Здравствует Фрерон:
Змея подохла, а не он.
(Пер. М.Кудинова)

предисловии к своей комедии "Награжденное постоянство", В.И.Лукин писал в примечании: "Подлинное сочинение англичанина господина Гюма, именуемое "Вольный дом, или Шотландка", на французский язык преложено господином Вольтером, а с оногo уже на российский господином Ельчаниновым; и сия драма, преобразившись в нашу одежду, обогащена еще многими изящными мыслями" (Лукин, 1868: 113).

Александр Волков в статье "Известие о некоторых русских писателях" писал о комедии Ельчанинова: "Награжденная добродетель" <...> есть подражание "Шотландке" Вольтера. Она очень хороша, и автор, наверное, всегда пользовался бы одобрением публики, если б в пьесе его не было излишней изысканности. Героиня его, как и у Вольтера, сирота, благородная, очень добродетельная, но нежность ее слишком искусственна и часто впадает в слезливость. Остальные характеры хорошо схвачены и тщательно отработаны, так что Ельчанинов мог бы поспорить с подлинником Вольтера" (Ефремов, 1867: 139).

Показательной в указанную эпоху была и эволюция образа главного героя в опере, т.к. отличительной особенностью драматургии рубежа XVII-XVIII вв. было то, что в ней "не существовало запретов на смешение приемов драматической и оперной сцены" (Кагарлицкий, 1987: 80).

В эпоху Реставрации утвердился особый жанр – драматическая опера, первыми образцами которой стали переделки шекспировских пьес: "Макбет" (либретто У.Давенанта, музыка М.Локка, П.Чэннела, 1673) и "Буря" (либретто Т.Шэдуэлла, музыка Г.Перселла и др., 1674), сочетавшие в себе музыку, танец, "живые картины" и пышные декорации, а отдельные музыкальные номера или интермедии перемежались с диалогами или целыми развернутыми сценами.

В конце XVII столетия к этому жанру обратился Драйден, создавший вместе с Перселлом "Короля Артура" (1691) – образцовую драматическую оперу, не сходившую со сцены в течение ста лет.

После смерти Перселла в 1695 году в Англии началось повальное увлечение итальянским оперным искусством. Итальянская опера стала развлечением для знати, как едко заметил в "Дунсиаде" А.Поуп, эту оперу ведут под руки "поющие пэры Англии". Историк музыки Дж.Хокинз писал в конце столетия: "Итальянская опера ориентировалась в своей программе на избранные слои населения, постепенно входила в моду и вскоре полностью завладела вниманием аристократов" (Hawkins, 1969: 158).

Одним из первых борьбу за национальную оперу начал Аддисон, посвятивший несколько номеров "Зрителя" анализу современной оперной сцены. Для него совершенно неприемлема единственно развлекательная цель оперы - "удерживать праздное внимание публики" (№5), у нее "вымученные мысли, холодные образы и неестественные выражения" (№13). В 18 номере он рассказал о том, как продвигалась итальянская опера на английскую сцену: "Первой оперой, давшей нам представление об итальянской музыке, была "Арсинья". Огромный успех ее привел к попыткам создания по итальянскому образцу пьес, которые представляли бы собой более *естественное и разумное* (выделено нами – М.К.) развлечение, чем то, с которым мы можем встретиться в изощренных пустячках итальянцев". Несомненно, что под такой пьесой Аддисон имел в виду свою "Розамонду", потерпевшую провал, поэтому продолжал: "Это встревожило рифмоплетов и бездельников Лондона, которые привыкли иметь дело с предметами более обычного рода, а потому установили твердое правило, которое воспринимается как таковое и до сего дня и гласит: "ничто, если оно не является чепухой, нельзя хорошо положить на музыку". Характер-

ная особенность аддисоновской оценки в том, что он обвиняет публику не в отсутствии хорошего вкуса, "здорового смысла", которыми сам обладал настолько, чтобы беспристрастно увидеть достоинства в итальянской опере. Аддисон даже согласен с тем, что "итальянцы превосходят англичан своей гениальностью в музыке", но это не самое главное, так как "англичане гениальны в других видах представлений, более высокого рода и способны доставить уму гораздо более благородное развлечение". Для Зрителя-Аддисона музыка лишь приятное развлечение. Эта функция дает ей право на существование, но "если она полностью завладеет нашим слухом, если она сделает невозможным слышать смысл, если она исключит те искусства, которые обладают гораздо большей способностью совершенствовать человеческую натуру, то, должен сознаться, я бы отвел ей не лучшее место, чем Платон, изгнавший ее из своего государства" (*Пер. Е.С.Лагутина*).

Но в середине столетия отношение к музыке изменяется, для Генри Хоума ("Основания критики", 1762) она помогает рождать нужные чувства, поэтому и названа сентиментальной: "Музыка неспособна вызывать страсть или чувство; но она способна рождать эмоции, подобные тем, какие рождаются чувствами, выраженными в уместной и изящной речи; такую музыку справедливо можно назвать чувствительной". В русском издании "Оснований критики" (М., 1977, С.120), откуда взята цитата, З.Е. Александрова слово "sentimental" перевела как "чувствительная": "It is beyond the power of music to raise a passion or a sentiment: but it is in the power of music to raise emotions similar to what are raised by sentiments expressed in words pronounced with propriety and grace; and such music may justly be termed sentimental".

Сиббер, очень тонко и точно чувствующий зрительский "спрос" и мгновенно отвечающий самым выгодным "предложением" (недаром, в "Апологии" назвал себя "театральным торговцем"), написал и несколько опер. В предисловии к "Венере и Адонису" (*Venus and Adonis*, 1716) он практически повторил аргументы Аддисона против итальянской оперы: "Наше представление - попытка дать городу немного хорошей музыки на языке, который они понимают. Ведь невозможно судить о спектакле, не понимая ничего из происходящего на сцене. Возможно не все, но очень многие наши оперы лишены здравого смысла (*common sense*), как собственные, так и переводные. И мы рабски (*slavishly*) отказываемся от своего языка в пользу этого тирана и попадаем в зависимость от любого иностранного исполнителя. И, хотя наглое обаяние оперы кажется ему выше этого (*though the insolent charms of the Opera seem to be above it*), почему мы должны считать, что немного ясного смысла (*little plain sense*) делает музыке больше вреда, чем добродетель красивой женщине? К тому же, легче научить двух-трех исполнителей сносному английскому языку, чем всю нацию – итальянскому".

Сам Аддисон уже написал "оперу со смыслом" – "Розамонду" (*Rosamond*, 1707), в которой попытался уйти от "бессмыслицы итальянцев", что отметил Тикелл, посвятивший свое стихотворение "Автору "Розамонды":

The opera first Italian masters taught,
Enrich'd with songs, but innocent of thought,
Britannia's learn'd theatre disdains
Melodious trifles, and enervate strains²².

В основу сюжета оперы легла старинная баллада о прекрасной Розамонде, популярная в те годы. Интерес к балладному творчеству –

характерное явление английской жизни начала XVIII столетия. Анализу баллад посвящено несколько номеров "Зрителя", адресат которого – простой человек. Баллады любимы "простым народом", значит, должны быть интересны всем, т.к. "человеческая природа одинакова у всех разумных существ" (№70, 74).

Аддисон существенно изменил сюжет ради главной цели – прославить добродетельную любовь, поэтому, как и в сентиментальной комедии, финал счастливый: король Генрих раскаивается, Розамонда не погибает, а лишь в тиши монастыря "осознает свой грех", королева Элеонора прощает мужа. Такой финал был весьма неожиданным для хорошо знающей сюжет публики, по остроумному замечанию В.Хетцела, "зрители удивлялись не меньше Генриха" (Heltzel, 1970: 74).

Но это для моралиста Аддисона Розамонда совершила греховный поступок, драматургам Реставрации, у которых, по выражению Аддисона, "измена мужу составляет большинство современных пьес" (№446), любовь Розамонды и короля Генриха безнравственной не казалась. Драйден в эпилоге к пьесе Джона Банкрофта (Bancroft) "Генрих II, король Англии и смерть Розамонды" (Henry the Second King of England; with the Death of Rosamond, 1692), обращаясь к светским повесам, писал:

Jane Clifford was her name, as books aver;
Fair Rosamond was but her nom de guerre.
Now tell me, gallants, would you lead your life
With such a mistress, or with such a wife?
If one must be your choice, which d'ye approve,
The curtain lecture, or the curtain love?
I guess your minds: the mistress would be taken,
And nauseous matrimony sent a packing²³.

²² Опера впервые итальянскими мастерами представлена, / Украшенная песнями, но бездумная, / Театр Британии должен презирать ее / Мелодичные пустяки и бессильные страсти.

Неуспех оперы мог быть вызван неправильно выбранным адресатом – аристократической публикой, которой непривычно было слушать знаменитый финал, исполняемый всеми героями: "Кто б к запретным радостям стремился, / Зная счастье добродетельной любви"? (Who to forbidden joys won'd rove, / That knows the sweets of virtuous love?) (III? 4), в котором Аддисон практически повторяет финал первой комедии Сиббера:

The greatest Happiness we can hope on Earth,
And sure the nearest to the Joys above,
Is the chaste Rapture of a virtuous Love²⁴.

Примечательно, что в напечатанном виде "Розамонда" имела "полный успех" (Маколей), так как коренным образом поменялся социально-культурный состав людей, знакомившихся с ней.

Лилло в своем первом произведении - опере "Сильвия, или Деревенские похороны" (Sylvia, or The Country Burial, 1730) вслед за Аддисоном прославил добродетельную любовь. Как и в комедиях Сиббера и Стила здесь страстная защита семейной жизни и брака. Героиня о браке: "Я хочу этим сказать, что мир обязан своим спокойствием, государство - миролюбивым и правильным престолонаследием, а частные семейства своим домашним счастьем - браку" (III, 3).

Интерес к балладе стал почвой для создания нового жанра – балладной оперы, в которой главную музыкальную основу составляли балладные мелодии, а не специально сочиненная музыка. Такая опера

²³ Джейн Клиффорд ее имя, как книги утверждают; / Честная Розамонда - ее псевдоним. / Скажите мне, повесы, нужна вам / Такая любовница, или такая жена? / Если бы вы выбирали назидание, или любовь? / Я думаю - избрали бы любовницу, / А не надоевший брак.

²⁴ Самое большое счастье в мире, / И самая большая радость, - / Это невинный восторг добродетельной любви.

часто создавалась как пародия или сатира, а ее мелодии теснейшим образом были связаны с реальностью: уличные песенки исполнялись на сцене, авторские – со сцены попадали на улицу.

Аддисона, Стила и Сиббера, единых в своем стремлении перевоспитать людей с помощью моральной проповеди, объединяло уважительное отношение к государству и его институтам. А для Свифта и Гея современная Англия вовсе не казалась идеальной. В недрах знаменитого Клуба Мартина Скриблеруса родилась самая известная балладная опера – "Опера нищего" (1728).

Основная задача Гея при создании своей пьесы – дать резкую и критическую картину социальной и политической жизни Англии. Для этого был избран любопытный прием – каноны и штампы итальянской оперы накладывались на жизнь лондонского преступного мира. Во вступлении подчеркивается, что в пьесе есть все сравнения, которые только встречаются в прославленных итальянских операх: с ласточкой, пчелой, челноком, цветком, голубкой и т.д. Пародируя итальянскую оперу, он стремится противопоставить ей простоту английских народных баллад, мастерски введенных в пьесу, что по мысли Б.Бронсона стала одной из двух (вторая – сатира на Уолпола) причин успеха спектакля. По его подсчетам, примерно две трети песен "Оперы нищего" – переделки, иногда очень близкие к подлиннику (Bronson, 1966). А редактор и составитель сборника работ о пьесе Гея Ивона Нобл делает интересное заключение о "народности" "Оперы нищего": "Так как песни для пьесы были выбраны из английского национального музыкального канона, их совокупный результат состоял в том, что в публике возникало глубокое ощущение своего единства" (Twentieth, 1975: 11).

Принципиальная новизна Гея в том, что ему удалось перевернуть привычные понятия о сословных различиях, пригвоздить к по-

зорному столбу тех, кто под покровом высоких титулов и знатной родословной совершает те же преступления, что и разбойник Макхит, и, следовательно, показать, что "пороки людей самого низкого пошиба и пороки богачей сходны". Разбойники и их предводитель понимают, каким должно быть справедливое распределение благ на земле. В образе Макхита Гей выделяет бескорыстие, внутреннее благородство и понимание того, что такое подлинная дружба. Все разбойники ценят его за мужество, щедрость, готовность помочь приятелю, попавшему в беду: "Как видите, джентльмены, я – настоящий друг, а не царедворец, который все обещает и ничего не делает". В вопросах чести Макхит крайне принципиален; он всегда бескорыстен в дележе добычи: "Мы, джентльмены, еще не утратили честь настолько, чтобы жить по законам продажного света" (III. 4, *пер. П.В.Мелковой*).

Единственно, о чем сожалеют разбойники, так это о том, что их капитан слишком много времени проводит в компании знатных господ, играя в карты и посещая увеселительные заведения: общество лордов пагубно влияет на благородного Макхита, прививая ему свои пороки. И, подтверждая правильность выводов, сделанных разбойниками, Гей устами нищего говорит в финале: "На протяжении всей пьесы вы могли наблюдать такое сходство в поведении сильных и слабых мира сего, что трудно решить, кто кому подражает в модных пороках – знатные джентльмены джентльменам с большой дороги или наоборот. Останься пьеса такой, какой я ее задумал, из нее можно было бы извлечь превосходнейшую мораль. Она бы доказала, что низким условиям присущи все пороки высшего и что за это их строго карают".

Здесь проявляется существенное отличие сентиментальной комедии и балладной оперы: создатели первой уверены в изначальной доброй природе всех людей, а для Гейя – все люди одинаковы своей порочностью.

Балладная опера Джона Гея стала родоначальницей целого направления в английской драматургии XVIII века – после нее появилось огромное количество подобных пьес (Kidson, 1922).

Сиббер также написал балладную оперу, действуя по отработанной схеме – за основу взял сюжет своей неудачной пасторальной оперы "Испытание любви" (Love in a Riddle, 1720), добавил несколько популярных баллад и в 1729 году поставил "Дамона и Филлиду" (Damon and Phillida). После двух спектаклей пьеса исчезла из репертуара, но пролог к ней точно отражает творческую манеру и Сиббера, и общее состояние оперной сцены в те годы.

Вымышленный собеседник хвалит Сиббера за то, что тот мог бы обратиться к "знаменитым певцам" (намек на пользующихся до сих пор успехом артистов итальянских трупп), но Сиббер, ратующий за национальное искусство, отвечает:

To that he answer'd – Let your Sounds have Sense,
Old England will with English Throats dispense,
And take what's well design'd, for Excellence.
it is not our nice Performance is the Thing;
Good Songs will always candid Hearers bring;
Provided – we find Airs, which they Themselves may sing²⁵.

Потому что "английская песня, даже плохо спетая, будет приятна доброй природе (good nature)". Мы знаем, что можем спеть ее прекрасно, ведь "любая песня задохнется в клетке", а "любая птица имеет право и на веселую, и на грустную песню": "If songs are harmless Revels of the Heart, / Why should our native Tongue not bear its Part?"

Сиббер приводит и политический аргумент против итальянской оперной "экспансии" – даже во Франции (!) нет такого засилья иностранных песен, там "пэры и крестьяне поют на родном языке": "Ev'n

²⁵ На это он ответил - позвольте вашим звукам иметь смысл, / Старая Англия будет английскими глотками петь, / И перенимать все лучшее. / Хорошие песни будут всегда искренних слушателей привлекать.

France in that her Liberty maintains; / Her Songs, at least, and free from Foreign Chains, / And Peers and Peasants sing their native Strains".

Он хорошо знаком с предметом обсуждения, вспоминает самые известные издания баллад, к примеру, шеститомный сборник Томаса Дюрфея (D"Urfey) "Остроумие и смех, или Средство от меланхолии" (Wit and Mirth, or Pills to Purge Melancholy, 1719-1720). Баллады из этого сборника были по-настоящему всенародными, их пели "и придворный, и сапожник": "Time was, even here, when D"Urfey vamp'd a Song, / The same the Courter and the Cobler sung".

Конечно, ценителям по вкусу шампанское, но разве доброе английское пиво уступит ему: "What tho" our Connoisseurs may love Champaigne; / Must never English Ale go down again?"

Поэтому надо отбросить все опасения и дать дорогу "старым английским песням": "Why troth! ev"n mend your Draught, and let old Songs go round".

Дальнейшее развитие балладная опера получила у Филдинга, придавшего ей откровенно политическое звучание. Самая известная – "Валлийская опера, или У жены под башмаком" (1731), позже переименованная в "Оперу Граб-стрита".

Эта пьеса во многом близка "Опере нищего": вступление в форме разговоров двух актеров, один из которых – Скриблерус. Под псевдонимом "Скриблерус Секундус" опера была издана. Намек Филдинга на кружок Мартина Скриблеруса абсолютно прозрачен.

Хотя сам Филдинг, следуя традиции (и, конечно, откровенно лукавя), желал "всего лишь сделать поучение":

В сих скромных сценах автор с чувством меры
Преподает полезные примеры,
Здесь учит он, как ладить меж собой,
Как управлять супругой и слугой [...]
(Пер. Д.Самойлова)

отчетливый политический подтекст четко осознавался: в образах провинциальных валлийских дворян легко узнавались король Георг II и королева Каролина, с трудом изъяснявшиеся по-английски, в вороватом управляющем Робине нетрудно было угадать премьер-министра Уолпола, а национальная английская опера, которая у Аддисона в начале столетия во многом близка сентиментальной комедии, под пером Филдинга окончательно потеряла моралистический пафос и превратилась в политическую пьесу.

"Лондонский купец" и "Опера нищего" – результат ожесточенной борьбы на сцене и за ней, борьбы, длившейся два десятилетия, итог ее – новые герои и новые жанры. Похожие процессы происходили не только в драматургии: главным героем романа Дефо стал "простой моряк из Йорка" Робинзон Крузо, представленный как "образцовый английский торговец".

Так назывался трактат Дефо 1727 года (*The Compleat English Tradesman*), в котором дан идеальный образ купца. Всех торговцев (*tradesmans*) он разделил на три группы: первая – кто сами не производят то, чем торгуют (купцы); вторая – сами производят продаваемый товар – ремесленники (*handicrafts*); третья – производят, но не торгуют – промышленники (*manufacturers*) и художники (*artists*). Автора интересует, прежде всего, первая группа, которая также подразделяется на купцов, импортирующих товар, связанных с морской торговлей и т.д.

Купец должен быть "образцовым" во всех отношениях: в своей профессии, характере, нравственных качествах (Оссовская, 1987). Главная отличительная черта и новая добродетель купца – это "человек, всем обязанный себе самому", поэтому он, по праву, может быть джентльменом. И если в романе *"Молль Флендерс"* (1722) героиня с большим трудом находит "эту амфибию, это земноводное", то в трак-

тате об "Образцовом английском джентльмене" (1729) он объясняет, как купец может стать настоящим джентльменом.

Полное название этого малоизвестного в России произведения²⁶ уже дает возможность понять отношение автора к образу джентльмена и его отличительных признаках – "The Compleat English Gentleman: containing Useful Observation on the General Neglect of the Education of English Gentleman, with Reason and Remedies. The Apparent Difference between a Well-Born and a Well-Bred Gentleman. Instruction how Gentleman may Recover a Deficiency of their Latin, and be Man of Learning, Tho' without the Pedantry of School".

Симпатии автора на стороне джентльмена по воспитанию, потому что он также "всем обязанный себе самому", в отличие от джентльмена по рождению.

Но наиболее убедительным новым личностным образцом Дефо все же остался герой художественного произведения - Робинзон Крузо.

Эта убедительность основана, кроме остальных причин, и на удивительной достоверности героя и романа в целом. Общеизвестен источник романа – очерк Стила об Александре Селькирке в журнале "Англичанин". Дефо, Аддисона и Стила (при всей их личной неприязни) объединяет пристальное внимание к конкретным жизненным фактам. Более того, даже в традиционных жанрах той эпохи происходят сходные процессы: на частном факте основан сюжет ироикомической поэмы А.Поупа "Похищение локона" (1714). А знаменитая трагедия Аддисона "Катон" (1713), ставшая первым образцом трагедии просветительского классицизма, своим беспрецедентным успехом обязана и попытке враждующих партий привязать античный сюжет пьесы к

²⁶ Например, в издании "Дневника чумного года" (М., "Наука", 1997) в списке произведений Дефо этого трактата нет.

конкретному политическому факту английской жизни заключению Утрехтского мира в войне за Испанское наследство.

Все эти эволюционные процессы, происходящие на сцене и приведшие к рождению новых жанров, отчетливее всего отразились в жанре комедии, которая у Сиббера и Стила стала комедией "сентиментальной".

Срединное, промежуточное (между традиционной комедией и трагедией) место нового жанра было отмечено еще в указанную эпоху. Джордж Фаркер в предисловии к единственной сентиментальной комедии "Близнецы-соперники" (Twin-Rivals, 1702) писал: "... существует мнение: дело комедии – критиковать глупость и безрассудство, цель трагедии – бичевать порок. Но что же делать со злом "средним", слишком высоким для комедии и слишком низким для трагедии? Неужели оно может оставаться безнаказанным? Разве не опасны для общества злодейства, разоблаченные в моей пьесе – мошенничество, злословие, интриганство, подлог? Но персонажи мои слишком мелки для трагедии. Что же с ними делать? Конечно, они должны стать предметом комедии" (Фаркер, 1973: 15). В середине века известный теоретик и критик Р.Херд назвал сентиментальную комедию промежуточным жанром.

Отличительная особенность комедии Реставрации – изображение различных человеческих типов с учетом их социальных и психологических особенностей. Эти типы она находила в жизни и представляла их на сцене, как писал Конгрив, "таково ремесло сочинителя комедий: изображать пороки и безумства рода человеческого".

И все же 1700 год и начинающийся XVIII век стали роковыми для традиционной комедии Реставрации. В этом году умер Драйден, завещавший "начать все заново", написал последнюю комедию "Так поступают в свете" У.Конгрив, закончили самостоятельное творчество

Уичерли и Ванбру. Новый век определил новые задачи, для них оказавшиеся невыполнимыми.

На перепутье оказался и Джордж Фаркер – последний представитель комедии Реставрации. За восемь лет творческой деятельности он прошел, по сути, вековой путь английской комедии: от комедии нравов эпохи Реставрации к сентиментальной и "веселой" комедии Голдсмита и Шеридана.

Начинал Фаркер с типичной комедии Реставрации – "Любовь и бутылка" (*Love and a Bottle*, 1698), которая, при этом, имела существенное отличие от пьес Этериджа и Уичерли: "человеческий климат" ее теплее и добродушнее. Таков главный герой – Роубак, внешне очень похожий на "изысканного джентльмена": повеса, соблазнитель и дебошир, и это отвечало желаниям зрителя: "Большинство публики еще крепко держится за прежнюю поэтическую вольность", считая отсутствие скабрёзности на сцене "за такое же лишение, как отсутствие ростбифа и пудинга на праздничном обеде". Но пружиной всех действий и поступков героя в данном случае был не изощренный и холодный ум щеголя, а, скорее, молодость, с ее избытком душевных и физических сил, неумемностью желаний и бесшабашностью.

Во второй, сентиментальной, комедии "Близнецы-соперники" (1702) главная героиня Констанция во многом похожа на Аманду Сиббера. Она долгое время преданно ждет уехавшего жениха Якобы (*Wouldbe*), отвергая попытки его брата-близнеца совратить ее. Но все махинации последнего бессильны перед ее верностью, даже известие (мнимое) о смерти Якобы не отклоняет ее от добродетельного пути. В типично сентиментальной сцене оплакивания жениха (он не видим ею, но его видит публика) она произносит:

Констанция. Теперь только темнота передо мной... Только раненное сердце и только слезы... [Пристально смотрит на его портрет] С ним я буду горевать, пока не ослепну от плача...

Якобы. [выходит вперед] Позволь мне склониться перед таким совершенством, чья добродетель могла бы и ангелов заставить улыбнуться, видя такую чистоту в человеческом виде! (III, 3)

В сентиментальном духе написана и сцена в тюрьме, в которой Констанция приходит к жениху. Фаркер вводит здесь образ щедрого купца Фаирбанка (fair - справедливый, bank - банк), который отдает долг за Якобы, освобождает его из заключения. По мысли последнего, он совершил "гражданский поступок":

Якобы. Gramercy, гражданин (citizen)! Конечно, если бы справедливость (Justice) была герольдом (herald), оно дала бы этому купцу более благородный герб чем мой брат. (III, 2)

Более сентиментально выстроен сюжет с другой парой героев Ричмора (Richmore) и Клелии (Clelia). Ричмор бросил ее, но когда она спасает его на поединке, то Ричмор раскаивается и произносит: "Ваша добродетель изменила меня". Как и положено сентиментальной комедии, в финале – счастливые браки. "Неискренность" своего сентиментализма Фаркер подчеркнул в предисловии, отметив, что "Ричмор только на сцене такой, а бедная девушка продолжает страдать".

Неудача этой комедии заставила Фаркера на несколько лет прекратить творчество.

Две последние комедии "Офицер-вербовщик" (The Recruiting Officer, 1706) и "Хитроумный план щеголей" (The Beaux" Stratagem, 1707) принесли ему огромную популярность. Эти пьесы стали для автора и жанра в целом подведением итогов и наметили для комедии дальнейший, отличный от сентиментального, путь. Как заметил профессор Штраус, "Фаркер не открыл какого-нибудь нового принципа,

он соединил в более правильной пропорции, чем кто-либо из живших до него комедиографов, основные элементы характера, интриги и ситуации, сделав их такими же интересными, как диалог, который подчинил их себе в одержимой страстью к остроловию комедии Реставрации. В результате он создал новую форму комедии, непревзойденную по естественности и верности жизни, - комедию, принципы которой переняли и усовершенствовали Шеридан и Голдсмит" (Restoration, 1966: 93).

Фаркер и сам понимал, что в изменившейся социальной ситуации просто изображать порок, веселя публику, мало. Отвечая на трактат Колльера, писал – "комедия должна научить человечество лучшим нравам". Сентиментальное решение этой проблемы его не устраивало, поэтому предложил свой путь – увел героев в провинцию.

В "Офицере-вербовщике" впервые вместо светских остроумцев и повес Лондона перед нами простые люди маленького захолустного города. Автор уважает провинцию – люди здесь выше душой и чище нравом, чем герои лондонского света у Ванбру, Этериджа, Уичерли. Хотя последние иногда и изображали провинциальных дворян, но всегда в отрицательном свете: это всегда тупые, ленивые и недалекие обжоры.

Совсем другие провинциалы Фаркера: судья Бэланс, его дочь Сильвия, шропширский джентльмен мистер Уорти – умные и образованные люди. Как точно было подмечено исследователем творчества Фаркера, английская комедия начал XVIII века вырвалась из узкого замкнутого круга фешенебельных гостиных и кофеен Лондона и перекочевала на рыночные площади, проселочные дороги, дом сквайра (Restoration, 1966: 112).

Доброе отношение автора проявилось и в сознательном отказе представлять своих героев в карикатурных образах, тогда как карика-

тура – частый сценический прием в эпоху Реставрации. Исключение здесь – капитан Брейзен, нахальный, болтливый и пошлый. Он все знает, везде побывал, во всех битвах участвовал. Под пером Фаркера он превратился в посмешище – по свидетельствам очевидцев, каждое появление Брейзена на сцене сопровождалось громким смехом. Этим смехом новый зритель – буржуа – казнил распушенность нравов, глупость и безрассудство уходящей эпохи. Новый зритель не только смеялся, в финале он торжествовал: Мелинда отдавала руку и сердце (а вместе с ними приданое в двадцать тысяч фунтов) мистеру Уорти. Богатство и красивая жена (но богатство прежде всего!) становились наградой добродетельному шропширскому джентльмену, а не распутному Брейзену.

В "Хитроумном плане щеголей" продолжается разработанная в предыдущей пьесе характерология. Снова перед нами провинциальный городок, милые, доверчивые, простые люди. В этой атмосфере покоя и доверчивости два лондонских щеголя Эймуэлл и Арчер кажутся совершенно инородными элементами. Погоня за богатым приданым приводит их в провинцию.

Но традиционный для комедии Реставрации сюжет с самого начала оттеняется новым авторским отношением – Фаркер сознательно осуждает намерения своих героев. Два лондонца должны избавиться от пороков, пройти сквозь ряд испытаний, доказать, что они способны на душевные порывы, на честные и благородные поступки. Только в этом случае они награждаются и богатством и красивой женой. Снова подобный "Офицеру-вербовщику" мотив: деньги – слишком серьезное дело, чтобы доверить его прощелыгам, деньги должны быть только у добропорядочных и степенных людей. А такими и были рукоплескавшие комедии зрители-буржуа.

В единственной комедии Аддисона "Барабанщик" (1716) осуществлена попытка синтезировать сентиментальный (Стил) и фаркеровский путь развития комедийного жанра. Перед нами весь инвентарь комедии Реставрации: уехавший муж, одинокая жена, домогавшиеся ее любовники. Но традиционная расстановка сил перевернута на сто восемьдесят градусов: не любовник обманывает мужа, а неожиданно вернувшийся супруг с позором изгоняет любовника.

Сентиментальное звучание "Барабанщика" особенно проявилось в переделках на французском, итальянском и русском языках. Близость комедиям Фаркера – в обрисовке героев-провинциалов. И здесь это люди добрые и верные, странности и чудачества только подчеркивают их индивидуальность.

Главная заслуга Фаркера в демократизации традиционной комедии нравов, герои стали многообразнее и объемнее, обстоятельства действия максимально близки обыденной жизни. Кратковременное увлечение сентиментальной комедией не прошло даром, хотя у него нет добродетельных героев и раскаявшихся злодеев, за краткое время знакомства с нею Фаркер научился главному – умению изображать обыденную жизнь.

Профессор Штраус справедливо назвал Фаркера "провозвестником нового порядка", но до установления этого "нового порядка" прошло почти семьдесят лет, когда Голдсмит и Шеридан написали свои прославленные комедии – "Ночь ошибок" (1773) и "Школу злословия" (1777). А почти сорок лет из семидесяти сентиментальная комедия чувствовала себя на сцене полноправной хозяйкой.

Глава II. Сентиментальная комедия –
предпосылки рождения жанра.

§ 1. Сентиментализм "христианский" и рождение
чувствительности.

Термин "сентиментализм христианский" впервые заявлен в работе Крейна "Предположения о происхождении "Чувствительного человека" (Crane, 1967). Он сформулировал тезис о зарождении культа чувствительности в трудах английских богословов конца XVII столетия, ставших важной частью общего изменения "настроения общественной психики": "С первой трети XVIII в. в европейских литературах начинает водворяться новый стиль; там, где он зародился, ему предшествовало и соответственное настроение общественной психики, как отражение совершившегося социального переворота. Так было в Англии; этим объясняется ее передовая роль в последующих течениях европейской мысли, влияние ее нравоучительной и слезной комедии, ее романистов, которыми зачитывались Руссо и Дидро.

Сущность водворившегося настроения состояла в переоценке рассудка и чувства и их значения в жизни личности и общества. Первый создал искусственную культуру, с ее законами, устоями нравственности и салонным этикетом, обуздал чувство требованиями обрядового приличия, фантазию - стеснительными литературными формами; он верил в свою непререкаемость, в просветительскую силу своей логики, своей науки, ее же положений не преидеши. Все это связывало свободу личности, и протест растет; условной рассудочной культуре противопоставляется идеал человека, каким он вышел из рук творца, человека, доброго по природе, не испорченного цивилизацией: идеал, поставленный еще в XVII веке и развитый Руссо. Чувство ставится выше рассудка" (Веселовский, 1999: 39).

У истоков этого культа – эссеистика и драматургия первых десятилетий. Но неменьшую роль сыграли проповеди богословов, получивших название латитудинарии (широкое распространение данного термина отразилось и в драматургии, к примеру, в комедии У.Уичерли "Прямодушный" (Plain Dealer, 1676, I, 1): "Why, thou art a

Latitudinarian in Friendship, that is no Friend; thou dost side with all Mankind, but wilt suffer for none").

"Чтобы понять происхождение и широкое распространение идей, которые к середине XVIII в. выросли в культ чувствительности, необходимо обратиться к произведениям группы людей, чьи возможности влияния на обычных англичан были намного большие, чем у наиболее аристократических из деистов. По моему мнению, самый ранний импульс, который привел к триумфу "сентиментализма" в середине века, проявляется впервые не в моральной философии Шефтсбери и его последователей, а в объединенном влиянии многочисленных англиканских богословов – латитудинариев, называемых также "свободомыслящие) (самые известные из которых – Джон Тиллотсон, Ричард Бентли Утльям Шерлок), которые еще в эпоху Реставрации в своих проповедях и книгах выдвинули новую этику: benevolence²⁷, "good nature", "tender sentimental feeling" (Crane, 1967: 189).

Основные положения этой этики следующие:

1. Добродетель как всеобщая доброжелательность. Одной из многих целей "свободомыслящих" было стремление освободить англичан от тех ошибок относительно природы Бога и ценности человеческих деяний, которые были распространены пуританами. Впервые об этом открыто заявил Джозеф Гланвилл (Glanvill) в 1676 г.: "Необ-

²⁷ В ту эпоху слово, в первую очередь, означавшее "доброжелательность", "милосердие". К примеру, в словаре Бейли 1721 г.: Benevolence: Good-will: that sort of love which disposes one Man to confer a Kindness upon another; also a voluntary Gratuity given by the Subjects to the Sovereign. В издании 1730 г. добавлено: Benevolence: Benevolentness: good-will, favor; that kind of love that disposes one man to confer a kindness upon another. В словаре С.Джонсона 1755 г.: Disposition to do good; kindness; charity; good-will. Филдинг в романе "История Тома Джонса, найденыша" (Кн. VI, гл. 1) также дает определение данного слова. В переводе А.А.Франковского оно следующее: "... в сердцах некоторых (я убежден, даже многих) людей живут добрые и благожелательные чувства, побуждающие их способствовать счастью других; что эта бескорыстная деятельность, подобно родительской и сыновней любви, подобно всякой вообще филантропии, доставляет сама по себе большое и изысканное наслаждение...".

ходимо обучение нравственным добродетелям, а христианство - самое высокое усовершенствование их. Власть его состоит в подчинении своеволия, управлении нашими страстями и уменьшении наших appetitов, и в стремлении быть справедливыми и к Богу, и к ближнему своему". При всех различиях отрицательное отношение к пуританской доктрине объединяло их, как и стремление к возвеличиванию "доброй природы" (good nature) человека и прославления "всеобщего милосердия и общности" (Айзек Барроу). Поэтому, вполне естественным было проповедование ими не только религиозных, но и социальных добродетелей.

Милосердие (charity) стало одной из любимых тем, оно проявлялось не только в любви к Богу, или к ближнему своему. Главным проявлением милосердия стала "общая доброта" ко всем людям, которая и отличала человека от других существ, стремление облегчить их страдания, если нет возможности изменить социальные условия. В проповедях Барроу и остальных последней трети XVII в. впервые звучали слова, которыми милосердие будет характеризоваться в следующем столетии: "humanity", "good nature", "universal benevolence".

Еще в 1621 г. Роберт Бартон писал в "Анатомии меланхолии" о "всеобщей доброжелательности" (universal benevolence): "Это все постигающая, боготворящая, утонченная, чистая, божественная любовь, настоящий философский камень. Это истинная любовь, дающая счастье смертным, которая примиряет все существа и соединяет их в бесконечном дружелюбии и тесном союзе. Эта любовь не нуждается в дополнении, любовь к Богу и любовь к людям. Любовь к Богу порождает любовь к людям; а этой любовью к ближнему любовь к Богу возвеличивается" (Greene, 1977).

В проповедях С.Паркера прозвучала любопытная мысль о том, что все законы природы можно свести к одному – "всеобщей справед-

ливости и человечности (justice and humanity), т.к. именно они направляют каждого человека в поисках счастья и для себя, и для общества в целом".

В начале XVIII в. число подобных проповедей увеличилось во много раз. Не только граф Шефтсбери призывал "любить людей, учиться всеобщей доброте, трудиться во имя интереса всего общества – именно такой характер и такого человека можно назвать совершенным" ("Характеристики...". Интересно, что в оригинале слово 'divine', первое значение которого – "божественный"). С сотен церковных кафедр по все стране звучали похожие призывы. К примеру, С.Кларк в трактате "The Great Duty of Universal Love" 1705 г. писал: "Конечная цель религии – сделать людей лучше и мудрее, совершенствовать их характер, учить их любить, повиноваться и подражать Богу, и распространять свою любовь и доброту на всех ближних своих".

В "Опыте о человеке" – поэтическом аналоге "Моралистов" Шефтсбери" (Субботин, 1988: 231) А.Поуп провозгласил милосердие одним из главных составляющих человеческого счастья: "Знай: Счастье – вершина Доброты, / Чем милосердней, тем счастливей ты..." (Пер. В.Микушевича).

Один из наиболее существенных вкладов доктрины "свободо-мыслящих" в развитие сентиментальных (в контексте эпохи - нравственных) отношений было убеждение, что добродетельную жизнь, необходимую для грядущего спасения, приятно и выгодно вести на практике. Архиепископ Тиллотсон (Tillotson) в "The present and future Advantage of an Holy and Virtuous Life" (1691) - проповеди с практической буржуазной ориентацией, перечисляет существующие преимущества добродетели: она дает спокойствие уму, доброе имя, благодарное потомство и т.д.: "Благочестие и добродетель не только восхитительны сами по себе, но оставляют мир и удовлетворенность за со-

бой". По его мнению, современные пьесы поощряют неверность и порок. Они могли бы, при этом, быть "поучающими и полезными", если их авторы поймут, что "две главные задачи имеющейся у человека способности говорить - прославление Бога, создавшего человека и поучение ближнего своего".

В том же духе написана проповедь Френсиса Сквайра (Squire) 1714 г. "Universal Benevolence: or, Charity in its Full Extent", прославляющая доброжелательного человека. Характерно, что эта проповедь была "смирненно (humbly) посвящена Ричарду Стилу", имя которого не случайно появляется здесь.

Ричард Стил поддержал "свободомыслящих" своим трактатом "Христианский Герой" (The Christian Hero, 1701) с примечательным подзаголовком: "Доказательство того, что только религиозные принципы способны создать великого человека" (An Argument Proving that no Principles But Those of Religion Are Sufficient to Make a Great Man). Он добавляет к идеям честности и справедливости понятие доброжелательности. Стил уверенно заявляет о естественной склонности человека к добру (to good), действительности христианства, направляющего человека и чувстве как лучшем стимуле всех его действий. "Вечный Бог, - он пишет, - ... призывает нас самым естественным образом к тесной связи друг с другом". В этом союзе "мы сопереживаем и радуемся от всего сердца, которое по своему естеству точно разделяет плохое и хорошее". В "Апологии" Стил писал о своем трактате: "Он был написан с единственной целью – точно зафиксировать в умах строгое представление о добродетели и религии".

Аддисон, ближайший друг и соратник Стила, в журнале "Зритель", не вдаваясь в перипетии развернувшейся в те годы религиозной полемики, отстаивал "моральное" преимущество религиозной веры как "руководительницы нравственности":

- 1). Вера разъясняет и возвышает многие пункты морали;
- 2). Дает новые, более сильные мотивы для нравственной деятельности;
- 3). Дает нам лучшие идеи о Верховном Существо, о нас самих и о человеческой природе;
- 4). Показывает нам мерзость и безобразие порока;
- 5). Приводит нас нравственным путем к спасению.

Исходя из этого, он делает вывод: "Человек не может быть совершенным в нравственности, если не усиливает и не поддерживает ее христианской верой" (№ 459).

В то время у подобных мыслей были огромные перспективы. Добродетель, провозглашаемая с кафедр и со сцены, очень скоро стала добродетелью общества, "потому что является опорой и украшением человеческих дел, поддерживая общность, сохраняя союз, дружбу и равенство среди людей" (Шефтсбери).

Бороться против порока и отстаивать добродетель – главная цель Стила, ради нее он готов нарушить правила поэтики, в предисловии к комедии "Любовник-лжец" (*The Lying Lover, or The Ladies Friendship*, 1703) прямо говорит об этом: "Горе, которое обнаруживает он (герой), взаимная печаль нежного отца и единственного сына в несчастии, очень может быть нарушают правила комедии, но я уверен, что они вполне согласны с правилами нравственности. Так как подобные сцены зачастую вызывают в публике знаки одобрения, то давно пора перестать смешить картинами, на которые религия нашей страны учит нас смотреть с трепетом и ужасом".

Проповеднический характер творчества Стила (особенно, его эссеистика) был должным образом оценен современниками. Но и комедии Стила, "издалека предвещающие еще не вошедшую в моду чувствительность" (Шайтанов, 1987: 9), также приравнивались к про-

поведям. Пастор Адамс в романе Филдинга говорит о комедии "Сознательные влюбленные": "... в ней есть места, почти достаточно торжественные для проповеди..." ("История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса", кн. III, гл. 11, *пер. Н.Вольпина*. У этой главы характерный подзаголовок: "Содержащая увещания пастора Адамса, обращенные к его убитому горем другу; написана в целях наставления и усовершенствования читателя"). Для Сиббера собственные пьесы также сравнимы с проповедями, в прологе к комедии "И да, и нет" (1702) он пишет:

Critics, tho' Plays without your smiles subsist.
Yet this "was writ to reach your generous taste,
And not in stern contempt of any other guest.
Our humble author thinks a Play should be,
Tho' ty'd to rules, like a good sermon, free
From pride, and stoop to each capacity²⁸.

Сторонники новой доктрины почувствовали поддержку литераторов и приветствовали ее, понимая общность своих целей. В 1731 г. Джордж Стивенс (Stephens) писал: "Сравните характеры справедливого и доброго человека (just and good man) и увидите, как они отличаются. Первый вызывает в нас страх и почтение, второй – любовь и восхищение. Я думаю, будет полезно для религии, если использовать эту мысль дальше. Нравственные писатели (moral writers) верно наблюдают, что справедливость (justice) – лучшая добродетель общества, потому что скрепляет его подобно цементу. Но одинаково истинно, что доброта (goodness) – украшение и удовольствие общества".

2. Доброжелательность как чувство.

²⁸ Критики, хотя пьесы без ваших улыбок живут. / Все же их писали на ваш вкус, / Наш скромный автор считает, что пьеса и должна, / Соответствовать правилам, и, / Как хорошая проповедь, быть свободной / От гордости, и нравиться всем.

Для большинства богословов той эпохи слова "милосердие" (charity) и "доброжелательность" (benevolence) имели двойной смысл, обозначая как сами действенные проявления милосердия и доброжелательности, так и чувства, вызывающие их. С этим связана антистоическая направленность их проповедей. Ссылаясь на Аристотеля, они считали, что страсти сами по себе не могут быть хорошими или плохими. Под влиянием добродетели страсти получают положительный импульс, потому что только они, а не разум, определяют наши поступки и оценку окружающего мира. Джеймс Лоуд (Lowde) писал в 1694 г.: "Стоики пытались сделать человека настолько рациональным, что он перестал быть разумным. Они полностью исключили естественные чувства и страсти из человеческой природы...".

Епископ Джон Хикман (Hickman) в одной из проповедей 1700 года привел показательное сравнение чувства и разума: "Наш разум немного влияет на формирование нашего ума и воспитание в нас стремления к добродетельной религиозной жизни. Только наши страсти и привязанности делают это, пока они не начинают проявляться, разум подобен колеснице с неподвижными колесами".

Идеалом становится не сенекеанский мудрец, а сострадательный христианин, а сами характеристики сострадания все более и более проявляют черты, ставшие основополагающими для "чувствительного человека" XVIII столетия. Можно сказать, что они проповедовали особую разновидность сентиментализма – "сентиментализм христианский" (Crane, 1967: 195).

Одним из его проявлений стала "мягкосердечность" (tenderheartedness - согласно Oxford English Dictionary слово это появилось именно в XVII веке).

По определению Грегори Хаскарда (Hascard) это "значит быть необычайно чувствительным к бедствиям наших ближних. Это источ-

ник и основание нашего милосердия и смиренности, нашей любви и сострадания" (проповедь 1685 года).

Как писал У.Шерлок (Sherlock) в 1697 году, "именно внутренний принцип человека, самый сильный в нем. Основой этого принципа являются чувство и эмоция, а проявление его – милосердие".

Слово "чувствительность" (sensibility) в конце XVII в. еще не стало модным и не приобрело то значение, которое в него вкладывали в следующем столетии. Но многие черты доброжелательного человека, прославляемые "свободомыслящими", войдут и в определение чувствительности. Александр Форбз (Forbes) в "Нравственных и философских опытах" (Essays Moral and Philosophical, 1734) писал: "Чувство или чувствительность (Feeling or Sensibility), мне кажется, распространяются на все тело, снаружи и внутри, и считаются основанием того, что обычно и точно называют удовольствием и страданием (Pleasure and Pain). Остальные чувства (Senses) передают то, что приятно (для глаз и ушей, например), но они не вызывают ни то жестокое мучительное удовольствие, называемое страданием или мукой (Pain or Torture), ни то нежное приятное впечатление (Impression), называемое наслаждением (Pleasure)" (Watson, 1987: 514).

3. Доброжелательные чувства (benevolent feeling) естественные для человека.

Когда Шефтсбери в 1698 г. похвалил Бенджамина Уичкота (Whichcote) за его защиту "естественной доброты" (natural goodness) и назвал его "проповедником доброй природы" (предисловие к "Избранным проповедям" Уичкота), то использовал термины "свободомыслящих", для которых сама основа человека была "доброй".

Несомненно, такая оценка человеческой природы имела антипуританскую направленность. Но не менее опасным противником для них стало учение Гоббса о государстве, суть которого в том, что без

последнего человек под влиянием своих страстей будет разрушать себя и окружающих. Поэтому в новой доктрине основной удар наносился именно по Левиафану – человек и без государства, сам по себе, вполне может ужиться с себе подобными, потому что он "создание чувствительное и сострадающее", он уживется в обществе не столько благодаря своему уму, а тем "страстям и привязанностям, которые одинаковы у всех людей", и которые "имеют мощную склонность к проявлению любви и доброжелательности" (из проповеди С.Паркера).

Одним из самых ярких противников Гоббса был Тиллотсон. В одной из проповедей 1685 года он заметил: "Как далеко от истины утверждение мистера Гоббса, что естественным состоянием людей является война всех против всех. Более умный и знающий человек, я имею в виду Аристотеля, справедливо сказал, что естественное состояние людей – родство и дружба, которые являются природным проявлением их склонностей".

Характерно, что именно в эти годы в проповедях начинает звучать мысль о том, что сострадание свойственно "маленьким" людям: "Люди простые и неотесанные (simple and rustic) больше склонны к жалости и сочувствию" (проповедь 1686 года).

Подобных примеров было достаточно в те годы, и итог им подвел Ричард Фиддс (Fiddes) в 1710 г.: "Господь наделил нас чувством сострадания к другим. Когда мы видим несчастье ближнего своего, то естественно, я даже скажу, механически, стремимся помочь ему...".

Он же дает специфически английское определение этой человеческой особенности: "Греки называли ее филантропией (philanthropy), римляне – человечностью (humanity), а на языке нашей нации, с особым уважением к ней - добрая природа (good nature)".

Аддисон расширил это определение: в "Зрителе" № 169 писал о том, что в понятие "good nature" входят две главных составляющие -

"дружелюбный инстинкт и моральная добродетель (amiable instinct, moral virtue)".

Таким образом, главная цель проповедей – призвать человека жить в соответствии с его природой, которая заставляет нас "чувствовать несчастье ближнего как собственное и способствовать избавлению от него. В этом и состоит радость и удовольствие жизни" (А.Барроу).

4. Радость самоодобрения.

Близость данной доктрины к сентиментализму проявилась и в настойчивом стремлении "свободомыслящих" к увещанию и поучению своих слушателей и читателей в том, что доброжелательные чувства приятны сами по себе. Как заметил С.Паркер, "главная награда добродетели – она сама", а "проявления любви и доброты приносят удовольствие сами по себе, т.к. соотносятся с человеческой природой. Удовольствие от результата их проявления одинаково с первым, что, в целом, приносит двойную радость".

В литературе тех лет (последнее десятилетие XVII в.) эта мысль звучала очень часто: "Добродетель – уже сама награда, это удовольствие творить добро, приятное само по себе". (Д.Ванбру "Неисправимый", 1696, V.3); "Добродетель – награда сама по себе" (М.Прайор "Ода", 1692).

Подводя итог, можно сказать, что основные положения этики латитудинариев органично вошли в философию "чувствительного человека" XVIII в., а этот "поворот в сторону чувства и веры был не возвращением назад, а, наоборот, настоящим прогрессом, потому что имел своей целью не восстановление отжившего мировоззрения, а воплощение в новых светских, гуманистических формах тех вечных стремлений человеческой природы, которые были временно отодвинуты на задний план и ослаблены рационализмом. Т.н. философия

чувства и веры не уничтожала результатов предшествующего хода европейской культуры, а только дополняло их" (Кожевников, 1897: 10).

Данная гипотеза не претендует на полное объяснение заявленной проблемы. Безусловно, огромную роль в появлении "культы чувствительности" XVIII столетия сыграла моральная философия Шефтсбери и его последователей. Нет сомнения и в том, что в формировании новой этики и нового человека очень важны эссеистика и драматургия первых десятилетий.

Прослеживая развитие "семейства" слов, связанных с чувствительностью, необходимо обратить внимание на экстраординарную широту и разнообразие значений, приписанных этим терминам в XVIII столетии: "Особенно в течение этого периода они [слова] несли большую и часто неопределенную эмоциональную силу - моральную, сексуальную, политическую, часто полурелигиозную. Они представляли или должны были представлять созвездие высоко значимых общих идей и чувств; в то время как в то же самое время они могли использоваться с точностью, деликатностью и научным нейтралитетом. Они охватывали весь спектр мысли и рассуждения: слово в одном контексте могло быть холодно эмпирическим, в то время как в другом могло излучать наиболее восторженный идеализм. На самом высоком уровне они играли роль, иногда существенную, в языке физиологии, психологии, философии и рождающихся социальных наук" (Brissenden, 1974: 12).

В словарях эпохи слово "чувствительность" понимается примерно одинаково у всех авторов, вносятся лишь некоторые коррективы:

Словарь Н. Бейли 1721 г. - Sensibility: Quality of being sensible;

Издание этого словаря 1730 г. уточняет, что это не только свойство (quality), но и способность - the sensible Faculty.

Словарь С.Джонсона 1755 г. - Sensibility: 1. Quickness of sensation; 2. Quickness of perception.

Характерно, что в четвертом, значительно переработанном издании 1778 г. указан и французский вариант данного слова, а под чувствительностью понимается и "способность ощущений" (feelings):

I. Sensibility. [sensibilité. French] - Quickness of perception.

II. Feelings. [from feel] - Sensibility; tenderness.

III. Sensibleness. [from sensible]

1. Possibility to be perceived by the senses.

2. Actual perception by mind or body.

3. Quickness of perception; sensibility.

Ханна Мур (Hannah More) в стихотворении "Чувствительность" ('sensibility', 1782 г.) представила дух эпохи:

Sweet Sensibility! Thou keen delight!
Thou hasty moral! Sudden sense of right!
Thou untaught goodness! Virtue's precious seed!
Thou sweet precursor of the generous deed!
Beauty's quick relish! Reason's radiant morn,
Which dawns soft light before Reflection's born.

Перед нами итог развития термина и его главные составляющие: мораль, способность дать оценку окружающему миру (sudden sense of right), изначальная доброта (т.е. идущая от природы), добродетель, красота и, главное, она исконно присуща человеку, постигающему с ее помощью мир, а разум обогащается ее "нежным сиянием".

Такое отношение к чувствительности было характерно для эпохи²⁹: Для Аддисона она "изящная" (exquisite, еще одно значение –

²⁹ Для поэтов другой – романтической – эпохи чувствительность "болезненная" (sickly) (Байрон "Романс" 1807 г.). Саути в журнале 1823 г. писал: "Руссо обращался к сентиментальным классам, людям пылкой или болезненной чувстви-

"сильная"), в "Зрителе" №231 (1711 г.) читаем: "Скромность – быстрое и тонкое чувство души. Это такая изящная чувствительность, которая позволяет женщине избегать пагубных вещей". У. Купер в одном из стихотворений 1762 г. называет чувствительность "нежной" (sweet). Джеймс Ашер (Usher) в трактате "Клио" (Clio, or, A Discourse on Taste, 1769) отмечает: "Есть союз утонченных страстей (fine passions), настолько неуловимый, что Вы не можете думать об одной из них, отделяя ее от остальных, союз этот называется чувствительностью (sensibility), которая есть признак изящных манер; союз этот располагается в глазах, которые действительно являются вместилищем страстей" (Watson, 1987: 516).

А одно из самых известных определений середины века принадлежит Л.Стерну: "Милая (dear – *М.К.*) Чувствительность! неисчерпаемый источник всего драгоценного в наших радостях и всего возвышающего в наших горестях!" ("Сентиментальное путешествие", 1768 г., гл. "Бурбонне", *пер. А. Франковского*).

Отказ от рационализма и обращение к чувству как источнику совершенствования человека определяют путь развития эстетики английского сентиментализма и в полной мере проявляются в определении "местонахождения" чувствительности. В начале века она – детище ума, в проповеди 1715 г. сказано: "Естественная чувствительность ума (natural sensibility of mind), которая заставляет опасаться любой вещи, сделанной несоответственно природе". А в середине столетия – источник и сосредоточение чувствительности – сердце, об этом пишет в 1759 г. А.Джерард ("Опыт о вкусе"), а Х.Мур прямо указывает: "Чувствительность характеризует преданное сердце".

"От ума к сердцу" – такова эволюция чувствительности в XVIII столетии. Основные составляющие самой чувствительности, при

тельности (ardent or morbid sensibility), которые считают, что составлены из более

этом, остаются прежними: Сиббер в 1702 году писал, что комедии, конечно, необходимы остроумие и юмор, но к ним обязательно нужно приложить красоту, чувство и добродетель: "But wit and humour, with a just design, / Charm, as when beauty, sense and virtue join...". А чувство для него, в первую очередь, любовь, потому что именно "Любовь делает мужчину" (так называется его комедия 1700 г. - "Love makes a Man), в финале которой знаменательные слова: "But love, in one soft moment, taught me more / Than all the volumes of the learn'd cou'd teach".

К середине XVIII столетия входящий в обиход термин "сентиментализм" вбирает в себя все составляющие чувствительности, отныне "сентиментализм" и "чувствительность" очень часто взаимозаменяемы. Х. Мур в трактате "О сентиментальных отношениях" (On Sentimental Connections, 1778) подводит итог эволюции данного понятия, назвав чувствительность "очаровательной" (charming), включающей в себя "добродетель" (virtue), "истинное подлинное чувство" (true genuine sentiment) и "энтузиазм сердца" (enthusiasm of the heart).

Таким образом, драматургический моралистический сентиментализм XVIII столетия, в первую очередь, основывается на культуре чувствительности. Появившийся в сороковых годах термин закрепил целую традицию подобных произведений, главным образом, - комедий.

§ 2. Сентиментализм "моралистический" – рождение термина.

У исследователей сентиментальной комедии отношение к ней двойственное: от безусловного принятия (Бернбаум и его последователи) до полнейшего отрицания (Лаура Браун). Такой разброс мнений

прекрасных элементов чем остальные".

вызван (помимо других причин) тем, что, с лингвистической точки зрения, определение "сентиментальный" применяют к тем явлениям, когда самого слова еще не было.

Так, в 1747 г., в прологе к "Найденышу" (The Foundling) Э.Мура перечислены все черты жанра без слова "сентиментальный":

He forms a Model of a virtuous Soul,
And gives you more of moral than of Sport,
He rather aims to draw the melting Sigh,
Or steal the pitying tear from beauty's Eye;
To touch the Strings, that humanize our kind,
Man's sweetest Strain, the Music of the Mind³⁰.

Перед нами круг основных понятий, которые сегодня определяются терминами "сентиментализм", "сентиментальный". Но само слово еще не произнесено, это произойдет чуть позже.

Как утверждает Oxford English Dictionary слово 'sentimental' впервые зафиксировано в 1749 г. в письме Леди Бредшай³¹ С.Ричардсону, как новое модное выражение (much in vogue):

"What, in your opinion, is the meaning of the word sentimental, so much in vogue among the polite. Everything clever and agreeable is comprehended in that word; but I am convinced a wrong interpretation is given, because it is impossible everything clever and agreeable can be so common as this word. I am frequently astonished to hear such a one is a sentimental man; we were a sentimental party; I have been taking a sentimental walk. And that I might be reckoned a little in the fashion, and, as I thought, show

³⁰ Он дает образец добродетельной души, / И стремится быть моральным, / Он показывает каждый жалостливый вздох, / И жалостливую слезу, / Касается струн, которые делают нас человечнее, / Рождая музыку ума.

³¹ Lady Bradshaigh (1706-1785) вела оживленную переписку с Ричардсоном. После публикации первых двух частей "Клариссы" в 1747 г. написала ему письмо под псевдонимом "Mrs Belfour", в котором предлагала, чтобы Ловлас исправился под влиянием Клариссы, а роман закончился счастливой свадьбой. Известно также, что при создании "Чарльза Грандисона" она постоянно напоминала автору, что он пишет книгу о "хорошем человеке" (good man).

them the proper use of the word, about six weeks ago, I declared I had just received a sentimental letter" ("Что, по вашему мнению, значит слово "сентиментальный", очень модное в обществе, в городе и деревне? Все умное и приятное обозначают этим словом; но я убеждена, что это неправильная интерпретация, т.к. невозможно, чтобы все умное и приятное могло быть настолько обычным как это слово. Я часто удивляюсь, услышав, что тот - сентиментальный человек; мы были сентиментальной компанией; я совершил сентиментальную прогулку. И что я могла бы немного считать модным, и показать надлежащее использование слова, около шести недель назад, я говорила, что только что получила сентиментальное письмо").

Известно, однако, что Уолпол использовал слово 'sentimentally', без какого-либо комментария еще в 1746 г. в письме к Генри Сеймуру, он же (Уолпол) первым употребил выражение "unsentimental" в 1752 г. в одном из писем: "He was even so unsentimental as to talk, of desiring to make her happy".

Наиболее распространенная точка зрения, что слово 'sentimental' связано со Стерном. По утверждению дочери писателя слово появилось в письме к невесте, написанном примерно в 1739-1740 гг., но неопровержимых доказательств этому нет³².

Если же согласиться с утверждением Леди Бредшай, что слово 'sentimental' было "much in vogue among the polite", быстрое распространение этого термина именно в литературе - дело случая. До "Сентиментального путешествия" слово редко упоминалось. Одним из первых был автор пролога к пьесе Уайтхеда (Whitehead) "Римский Отец" (Roman Father), напечатанном в Gentleman's Magazine в 1750 г.,

³² Например, по мнению А.А.Елистратовой, данные письма Стерна – искусная фабрикация. См.: Елистратова А. Лоренс Стерн // Лоренс Стерн. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. – М., 1968. – С.7.

причем, новизна подчеркивалась особым (римским) шрифтом, которым выделялось только это слово:

Our bard has played a most adventurous part
And turned upon himself the critic's art:
Stripped each luxuriant plumes from fancy's wings,
And turned up similes like vulgar things.
Nay even each moral, **sentimental**, stroke
When not the character but poet spoke³³.

Любопытное совпадение – данный пролог написан ровно в середине столетия, и подводил итог первому этапу развития нового жанра. Уайтхед выделил важнейшие его особенности: 1) моральная заданность отмечается особо – эти строки произносит автор, а не герой; 2) слова "моральный" и "сентиментальный" стоят в одном ряду, в данном контексте они синонимичны. Это не случайно, с начала XVIII столетия большое количество пьес (в основном, комедий) были "моральными", позднее названными "сентиментальными". К примеру в посвящении к анонимной комедии 1709 года "Современные пророки" (The Modern Prophets: Or, New Wit for a Husband) прямо заявлено: "Тема одновременно новая и морально заданная (morally intended)". А пролог еще раз подчеркивал: "Мы очень смиренно представляем моральную комедию (a moral Comedy)".

Поэтому справедливо говорить, что термин "сентиментальный" применительно к жанру комедии первой половины XVIII века, в первую очередь, означает "моральный"³⁴, или "моралистический сентиментализм"³⁵.

³³ Наш бард очень опрометчиво / Направил на себя удары критика: / Полетел на крыльях фантазии, / И вставил банальные сравнения. / А каждую моральную, сентиментальную сточку / Не герой, а автор произносил.

³⁴ К примеру, комедия Сиббера определяется как сентиментальная или моральная (sentimental or moral) (D.Habbema, 1967: 75).

³⁵ В отечественном литературоведении это определение впервые использовано в диссертации Зорина А.Л. "Литературное направление как межнациональная общность (английский и русский сентиментализм)" (М., 1983). В зарубежном

Во второй половине столетия эти понятия начинают расходиться. О пьесе Френсис Шеридан "Открытие" (1762), поставленной в 1776 г. один из лондонских журналов написал: "Комедия сентиментальная и одновременно моральная".

Утилитарность моралистического сентиментализма в полной мере проявилась в комедиях Сиббера и Стила. К примеру, Сиббер в "Апологии" прямо провозглашает "утилитарный" характер всего своего творчества: "Как бы слабы в литературном отношении не были мои произведения, в них всегда было то, чем пренебрегали наши лучшие поэты и без чего, по моему мнению, не может быть безусловно хорошей пьесы, которой умный и благочестивый человек мог бы гордиться. Я имею в виду то, что поэты не хотят одновременно *prodesse et delectare*, приносить пользу и развлекать. Принцип *Utile Dulci* издавна был моей целью, как бы часто я не ошибался".

В "Тристреме Шенди" Стерна слово "sentimental" употребляется всего два раза, но на русском языке не звучит. К примеру, А.Франковский дает такой вариант: "Дядя Тоби ... испускал по временам горестное охохо!.." В оригинале: "Then whiffing out a sentimental heigh ho!" (Т.8, гл. XXVI).

В 1752 г. в комедии Филипа Фрэнсиса (Francis) "Евгения" впервые встречаются фразы 'some sentimental merit' и "the sentimental language". К этому времени слово становится более употребительным в драме, без всяких объяснений его значения.

Автор (точнее, переводчик) первой пьесы, в которой жанр "Сентиментальная Комедия" обозначен на титульном листе, побоялся представить ее на сцену и обратился к печатному варианту. В предисловии к "Отцу семейства" (The Man of Family, 1771) Чарльз Дженнер

- американский ученый Р.Нойхезер выделил две разновидности сентиментализма: "моралистически-дидактический сентиментализм" и "сентиментальный эстетизм" (Neuhäser, 1974: 25).

(Jenner), объяснял причины обращения к одноименной пьесе Дидро и ее интерес для английских читателей: "Автор сознает, что очистил чувства, которые погибают, если они не посеяны в теплой и приветливой почве. Он преднамеренно воздерживается вступать в любое обсуждение достоинств сентиментальной или характерной (characteristic) комедии по сравнению с фарсом и т.д., и не будет осуждать свое время за легкомыслие (frivole), изгнавшее природу и чувство со сцены" (Nicoll, 1955: 94).

После "Сентиментального путешествия" становится модным словом, появляется много произведений, имеющих 'sentimental' в названии:

Sentimental Fables. Designed chiefly for the use of Ladies, 1771.

Sentimental Sailor, 1773.

The sentimental Exhibitor; or young actor's companion, etc. The whole comprising the essence of theatrical delivery and the beauties of dramatic poetry, 1774.

Sentimental Discourses upon Religion and Morality. By a Lady, 1776.

Sentimental and Practical Theology. From the French, 1777.

A Sentimental History of Chimney-Sweepers in London and Westminster, showing the necessity of putting them under regulations to prevent the grossest inhumanity to the Climbing Boys. By Hanway. 1785.

Появляются даже журналы:

The Sentimental Magazine, 1773;

The Sentimental and Masonic Magazine, 1795.

А термином "сентиментальная комедия" обозначаются произведения не драматические, он нужен для того, чтобы нравственный урок был более действенным: James Nelson's The Affectionate Father, A Sentimental Comedy: Together with Essays on Various Subjects (1786).

В словарях эпохи слово "sentimental" только в Entick's New Speeling Dictionary, опубликованном в Лондоне в 1784 г. (это 2 издание, первое – 1764 г. – не сохранилось). Примечательно, что в словаре Джонсона 1755 г. и более поздних изданиях слова нет.

Согласно Oxford English Dictionary три значения слова "sentimental":

1. Of persons, their dispositions and actions: Characterised by sentiment. Originally in favourable sense: Characterised by or exhibiting refined and elevated feeling. In later use: Addicted to indulge in superficial emotion; apt to be swayed by sentiment.

2. Pertaining to sentiment. Arising from or determined by feeling rather than by reason.

3. Of literary compositions (occasionally of music or other art): Appealing to sentiment; expressive of tender emotions, especially such as love.

В этой связи представляется важным проследить, как менялось значение слова 'sentiment' в различных словарях и энциклопедиях XVIII столетия.

С самого начала столетия чувство неотделимо от человека - в 1704 г. Джон Норрис писал: "Если обозначить одним словом точное определение человека, - это Идея, которую мы видим в Боге, и чувство (sentiment), которое мы ощущаем в самих себе" ("Essay toward the Theory of the Ideal or Intelligible World").

Несколькими годами позднее Аддисон уже различает "высокое" и "низкое" чувство: "Что касается лично меня, то я безусловно предпочитаю благородное чувство (noble sentiment), приниженное невыразительным языком, грубому чувству (vulgar sentiment), раздутому сверх меры с помощью всей звучности и силы выражения. ("Зритель" № 39, 1711, пер. Е.С.Лагутина).

Для Стила данное слово, в первую очередь, означает "чувство". В "Сознательных влюбленных" (1722) героиня (Люсинда) восклицает: "Я не знаю, что любой ученый чурбан называет чувствами любви и страсти" (sentiments of love and passion) (III, 1).

Первым словарем эпохи стал An Universal Etymological English Dictionary Н.Бейли (Bailey), вышедший в 1721 г. Здесь слово 'sentiment' трактуется как проявление разума: 'sentiment: Opinion, Judgment'.

Но уже в первом издании 1728 г. знаменитой "Энциклопедии" Чамберса (Ephraim Chambers' Cyclopaedia) "sentiment" может проявляться как страсть и связан, в первую очередь, с литературой, особенно драматургией: "(sentiments) in poetry, and particularly dramatic, are the thoughts which several persons express: whether they relate to matters of opinion, passion, business or the life".

Эти годы стали очень показательными в переоценке данного слова, потому что во втором издании словаря Бейли 1730 г., названного "Dictionarium Britannicum", к указанным ранее значениям добавлены принципиально важные: "Inclination, Passion".

Именно в эти годы А.Поуп уже видел разделенность чувства и разума, заявив в "Опыте о человеке" (1733-34): "What thin partitions Sense from Thought divide" (I, VII). (Инстинкт и разум! Как тонка стена / Меж ними, но она всегда прочна. / И память с помышленьем заодно, / Но чувство с разумом разлучено. / Как будто бы союз необходим, Но как соединить одно с другим?" (Пер. В.Микушевича).

По мысли Джеймса Херриса это соединение может произойти в высказываниях людей. В "Трактате о музыке, живописи и поэзии" ("A Discourse on Music, Painting and Poetry") 1744 года он писал: "Чувства в реальной жизни проявляются только в высказываниях людей. Характеры, манеры и страсти людей выражаются в их разговорах". А са-

ми чувства теснейшим образом связаны с литературой: "С помощью поэзии выражается чувство (sentiment)", - заметил С.Джонсон в журнале "Рамблер" № 168, 1750 г.

И все-таки до конца столетия двойственное значение слова, его еще легко ощущаемая близость "разуму" отчетливо видны: для С.Джонсона (A Dictionary of the English Language, 1755 и другие издания) 'sentiment', в первую очередь, "thought; notion; opinion". Генри Хоум (Home) в "Основаниях критики" (Elements of Criticism, 1752) соединяет мысль и чувство: "Любая мысль, выраженная со страстью или эмоцией (passion or emotion), называется чувством".

В словаре Джона Уэсли (Wesley) 1764 года добавлено к значениям Джонсона – "inclinations"; словарь Томаса Шеридана (A general dictionary of the English language, 1780) полностью повторяет словарную статью С.Джонсона.

Анонимный автор в журнале "Philological Enquire" (1780) уточняет "моралистическую" составляющую чувства: "Есть другая, и более ограниченная разновидность чувства (sentiment), которая называется нравоучительное (Gnomologic), или проницательное чувство".

Пятое издание энциклопедии Чамберса 1783 года подводит итог развернувшейся дискуссии и дает окончательное объяснение слову: "The word sentiment, in its true and old English sense signifies a formed opinion, notion or principle; but of late years, it has been much used by some writers to denote an internal impulse of passion, affection, fancy, or intellect, which is considered rather as the cause or occasion of our forming an opinion, than as the real opinion itself" (слово "чувство", в его истинном и старом английском значении означает сформированное мнение, понятие или принцип; но в последние годы оно использовалось некоторыми авторами, чтобы обозначить внутренний импульс страсти, привязанности, воображения, или ума, который рассматривается ско-

рее как причина или повод формирования нашего мнения, чем как само мнение непосредственно).

Таким образом, определение "чувства" (sentiment) как "изысканной и возвышенной эмоции" (Oxford English Dictionary) и его "благоприятное значение" в полной мере проявляются уже в первой половине XVIII в. Движение слова от "разума" к обозначению "внутреннего импульса страсти и привязанности" (Чамберс, 1783) практически совпадает с эволюцией чувствительности, приведшей к "культу чувствительности" XVIII столетия и рождению сентиментальной комедии.

§ 3. Сентиментализм драматургический – круг основных понятий.

Главным отличием драматургического сентиментализма первой половины XVIII в. была отчетливо выраженная моралистическая заданность, определившая сцену как "школу нравственности" (пролог к комедии Хью Келли "Неискренняя щепетильность" ("False Delicacy", 1738). Впервые эта задача отчетливо поставлена в пьесах Сиббера и Стила. Сиббер в посвящении к комедии "Последняя ставка, или месть жены" (The Lady's Last Stake: or, The Wife's resentment, 1708) прямо заявил: "Цель этой пьесы состояла главным образом в изображении и

реформировании тех безнравственных неправильностей, которые слишком часто нарушают мир и счастье семейного очага. Пьеса без надлежащей морали (just moral) является бедным и банальным творением (poor and trivial undertaking), именно на такие пьесы обрушил свой безжалостный топор Колльер". Поучительность – отличительная черта Стила-драматурга: "Мои пьесы безобидны, и, главное, поучительны (instructive)", - писал он в "Апологии". Таково было требование новой эпохи - сцена должна "быть школой нравственности, т.к мы знаем, что молодежь формируется под влиянием сцены, заимствуя речь и поведение ее героев" (Mist's Weekly Journal, 1735).

Важнейшим понятием драматургического сентиментализма была добродетель, занимавшая столь важное место, что сентиментальную комедию называют "комедией добродетели" (comedy of virtue), противопоставляя ее "комедии остроумия" (comedy of wit) эпохи Реставрации (Сох, 1976: 113).

А.Поуп в поэме "Опыт о человеке" точно определил отношение новой – просветительской – эпохи к добродетели, одновременно уже суммируя первые итоги этой эпохи: "Вот завершение мудрости земной: / "Все счастье в добродетели одной". (Пер. В.Микушевича).

Поуп отметил отличительную особенность добродетели в первой половине XVIII столетия – многозначность, - это не одно качество (характера человека или его поведения), а целая система моральных норм и понятий, при этом, "добродетель не уничтожает склонностей души, но обуздывает их, наводит в них порядок" ("Зритель" № 494).

Важная часть этой системы - "Слезы Добродетели" (в оригинале Поупа – The broadest mirth unfeeling Folly wears, // Less pleasing far than Virtue's very tears). Эти слезы, в первую очередь, проливались в сентиментальной комедии, и поэтому леди Изи, "настоящая женщина" из "Беззаботного супруга" Сиббера, - "должна уметь пустить слезу" (V,

б), когда ее добродетель подвергается испытаниям. Слезы и плач – обязательный атрибут "моральной добродетели" (Аддисон), они являются непреложной характеристикой "настоящего человека" (properly men): "Моральный плач"³⁶ (moral weeping) - признак столь благородной страсти, что можно усомниться, являются ли настоящими людьми те, кто никогда не плачут. Они могут притворяться героическими и гордиться своей стоической нечувствительностью; но они никогда не смогут быть верными судьями человеческой природы. Что может быть более человеческим, чем иметь чуткое сентиментальное чувство (tender sentimental feeling) к своим и чужим несчастьям? Таковую степень чувствительности каждый человек должен иметь для собственной пользы, т.к. она лучше проявляет все его добродетели и дает ему благополучие и счастье ("Man", № 43, 1755).

Как заметил А.Веселовский, "Показатель чувствительного благоустроенного сердца - способность проливать слезы. Стерн говорит об упоении слез, joy of grief и сам плакал над встречным ослом и птичкой-узником; Юнг открыл "философию слез", а сентименталистам торный путь: полились слезы, явился дар беспечальных слез" (Веселовский, 1999: 42).

"Дар беспечальных слез" характеризует, в первую очередь, сентиментальную поэзию и роман, а в сентиментализме драматургическом "слезы печальные" (tears of sorrow, по выражению Стила), для них есть конкретный повод – порочность близкого человека ("одни слезы остаются мне", - восклицает леди Иззи, уличив мужа в неверности), но эти пороки (распутство и т.д.) непременно нужны автору, чтобы в финале показать обязательную победу добродетели, которую обеспечили в том числе и "печальные слезы".

³⁶ Столь прямой перевод английского выражения не совсем правилен, но, он, по нашему мнению, наиболее точен в данном контексте.

Сама же добродетель, по убеждению тех лет, настолько изнутри присуща человеку, что "ее можно сколько угодно злословить, но повредить нельзя" (комедия "Тон" леди Уоллес, 1738, II, 3), поэтому важнейшая задача комедиографа-сентименталиста - обличить порок и прославить добродетель.

Генри Маккензи, автор широко известного романа "Человек чувствительный" (The man of Feeling, 1771), написал единственную комедию "Ложный стыд, или Белый лицемер" (False Shame, or The White Hypocrite), поставленную на сцене в конце восьмидесятых годов. В прологе, в манере тех лет, спор двух муз – веселой и печальной. В словах первой выражена отличительная особенность драматургического сентиментализма XVIII века:

"You sister Grave-Airs!" said the laughing Muse,
"Who stalk with stately pace on high-heeled shoes,
"Whose face demure was formed to whine and cry,
"You give us precious stuff for comedy,
"In fine long words your moral truths rehearse,
"And turn the Ten Commandments into verse³⁷.

"Десять заповедей", которые проповедует муза "Печального облика", прямо говорят о близости морали сентиментальной комедии христианской морали, понимаемой в самом широком смысле слова, потому что христианская мораль как единое историческое целое не существует; такое единое целое нельзя отыскать даже в Евангелиях. Под ней, чаще всего, понимается тип морали, который стал представительным для христианской морали определенной эпохи и в конкретной социальной среде. При этом обычно подразумевается мораль с преобладанием "мягких" добродетелей (милосердие, сочувствие,

³⁷ Ты, печального облика сестра, - сказала веселая Муза, / Которая шествует величественно на высоких каблуках, / Чье лицо скромное задумано, чтобы скулить и плакать, / Вы даете нам драгоценный материал для комедии, / В прекрасных длинных строках ваши моральные истины повторяются, / И Десять Заповедей претворяются в стихи.

смирение, терпение), которыми могут обладать люди мягкосердечные, но чуждые какой-нибудь христианской догматике. То есть, понимаемая таким образом христианская мораль не обязательно мораль христиан. То же самое можно сказать о буржуазной морали и морали буржуа.

Поэтому именно вокруг добродетели выстраивалась новая нравственная парадигма, то есть система нравственных ценностей эпохи. Идеи "свободомыслящих", комедии Сиббера и Стила, эссеистика начала XVIII столетия придали добродетели новое значение, основанное на вере во врожденное совершенство человека. Это естественное нравственное совершенство стало добродетелью новой эпохи, ниспровергнув представление о полной развращенности человека, характерное для Реставрации.

В начале века многие этические и эстетические категории теряют статус каноничности и подвергаются переосмыслению. Моралистичность определяла содержание первых пьес начала XVIII столетия. Писатели самых разных политических и эстетических пристрастий в равной мере обращались к добродетели как единственно верному ориентиру в определении сущности нового времени, а к этому моменту добродетель приобрела черты этической и эстетической категории. При этом, необходимо учитывать, что система моральных ценностей отчасти складывается по принципу калейдоскопа, когда один и тот же состав элементов дает каждый раз новую картину, благодаря их различному сочетанию, а добродетель, по-разному трактуемая и наполняемая, всегда входила в основной состав элементов.

Еще Аристотель в "Этике" рассуждал о моральных качествах – добродетели и пороках, понимая под первой "преднамеренное (сознательное) приобретенное качество души, состоящее в субъективной середине и определенное разумом, и при том определенное так, как бы

ее определил благоразумный человек, середина двух зол – избытка и недостатка. Сверх того, она потому середина, что порок переступает границу должного в аффектах и действиях – то по отношению к избытку, то по отношению к недостатку; добродетель же находит и избирает середину". При этом Аристотель соединял учение о добродетели с практическими проблемами, в частности с проблемами воспитания: "Мы рассуждаем не для того, чтобы знать, что такое добродетель, а чтобы стать хорошими людьми... Для нас не так уж важно знать, что такое добродетель, как важно знать, как добродетель приобретается и при каких условиях она внедряется...".

В XVIII веке добродетель включала в себя и такие понятия, которые были тесно связаны с земными интересами человека и его земным счастьем: свобода, справедливость, любовь. Добродетель стала критерием истины, утверждаемой в практике человеческих взаимоотношений. Можно говорить о трех уровнях ее проявления (обыденный, нравственный, философский), а также многих составляющих ее понятий (См.: Ерофеева, 1997).

I уровень – обыденный, когда для каждого человека сразу становится ясным, что заключено в словах "дом", "родители", "дитя". На этом уровне восприятие окружающей действительности редко выходит за рамки привычки, ставшей некоторой нормой обыденного мышления. Именно здесь создавались правила повседневного поведения, авторство которых установить нельзя. Здесь рождались и бытовые традиции, в основе которых лежит постулат "так было всегда", а идея преемственности всячески культивировалась из поколения в поколение. Первый уровень сознания был объектом новой идеологии, когда речь заходила о массовых зрелищах типа театра. Драматургам, ломающим традиционное и во многом вековое представление о мире и обществе, было очень важно получить одобрение своих идей у про-

стого человека. Поэтому Стил настаивал в "Апологии", что при создании своих пьес всегда "руководствовался интересами чести и добродетели".

II уровень – нравственный, когда нормы и правила поведения приобретают определенные оценки - "хорошо", "плохо", "красиво" или "безобразно". Регламентация взаимоотношений и эмоциональных оценок во многом зависели от сословной принадлежности человека. В этом случае из обыденного сознания приходили некие формулы "добра" и "зла" для каждой социальной группы в отдельности. Утверждались нормы того, что и кому можно, а что нельзя. В эпоху Реставрации господствующий аристократический нравственный образец имеет личностную форму, его носителем может быть только человек благородного происхождения; основой основ этого образца является убеждение, что честь и достоинство личности выше любых материальных благ, самой жизни. Пришедший ему на смену буржуазный нравственный образец, можно сказать, безличен. Он переносит акцент с личности на эффективность ее действий; польза и богатство рассматриваются как показатели нравственного достоинства человека или, как считал Бенджамин Франклин, кредит – мерило добродетели.

При этом, смена господствующего личностного образца в общественном сознании часто происходит не путем плавного перехода, а в форме решительного отрицания. Буржуазный образец личности находится в резкой конфронтации с аристократическим идеалом, он, в первую очередь, и формируется путем сознательного отрицания последнего. Там, где утверждалась нарочитая праздность, провозглашается трудолюбие. К примеру, Беллмур, герой "Старого холостяка" (1693) У.Конгрива восклицает: "Дело, друг мой, - главный камень преткновения в жизни: оно извращает наши намеренья, вынуждает идти обходными путями и мешает достичь цели... Пусть низменные

натуры копошатся на этой земле, пока не выроют себе могилу глубиной в шесть футов! Дела – не моя стихия: я возвращаюсь в более возвышенной сфере..." (I, 1, *пер. П.В.Мелковой*). А в комедии Сиббера Ловлас (!), образец изысканного джентльмена, раскаиваясь в своем распутстве, готов даже "трудом" доказать это: "Я буду работать, копать, умолять или голодать, (labour, dig, beg, or starve) чтобы подтвердить мою искреннюю любовь" (V, 2). Там, где господствовала щедрость вплоть до расточительного пренебрежения к деньгам, возникает расчетливость и бережливость; там, где властвовал баловень судьбы, появляется человек, во многом обязанный самому себе и несущий ответственность за свои действия.

В этой связи, весьма показательна эволюция понятия "честь", происшедшая в XVIII столетии. До этого времени честь – главный атрибут рыцарского этоса, потеря чести страшнее смерти (классический пример – смерть главного героя в "Песне о Роланде"). В последующие века, в частности, в Англии XVI в. понятие чести сочетается со специфически джентльменским кодексом поведения (Barber, 1957: 28). В XVII в. честь - достояние высшего класса, прерогатива дворянства. В драме тех лет слово "честь" употребляется в различных значениях, среди которых особое внимание уделяется трем. В первом из них честью наделен тот, кто пользуется признанием, уважением, почетом, славой. В этом значении слово "честь" выступает синонимом слова "репутация" (reputation). Во втором значении честь понимается как нечто присущее самому человеку, независимо от отношения к нему окружающих, как совокупность черт характера, которые и дают человеку право на уважение, - словом, как духовное благородство. Наконец, в своем третьем значении понятие чести относится к женщинам и понимается как целомудрие (chastity). Тримя этими значениями не исчерпываются все возможности, но именно они наиболее важные. В

указанной книге Барбер провел скрупулезный анализ 235 пьес, в том числе и шекспировских, для подсчета того, как часто и в каком контексте встречается в исследуемых текстах слово "честь". По его мнению, частота появления слова служит показателем интереса к вопросам чести и дает возможность проследить изменения исследуемого понятия и выяснить, какие требования предъявлял XVII век "человеку чести" и какова была их иерархия.

Обнаруженные в текстах нормы разделены на две группы: нормы, противоречащие заповедям христианства, и нормы, не расходящиеся с его требованиями. Во-первых, "человек чести" особенно чувствителен к обидам. В любви он не терпит соперников, а если соперник появится, следует прибегнуть к дуэли. Он не может позволить перехитрить себя, если это наносит ущерб его репутации. Его долг – настаивать на своих правах и оберегать свое положение в обществе. Жить он должен в соответствии со своим положением, то есть на широкую ногу. Ему не пристало подчиняться чужой воле. Он не должен жениться на женщине более низкого звания, а также делать что-либо, связанное с услужением. Он теряет честь, если его жена или кто-либо из родственников отличаются дурным поведением. Если он обручился, то не может отказаться от своего обязательства. Соблазнять жену друга запрещено. С дамами "человек чести" учтив и заботится о их репутации. Он не вызывает на дуэль человека, по отношению к которому имеет какие-нибудь обязательства; сначала он должен освободиться от них. На войне он сражается с соблюдением правил войны: не начинает военных действий без объявления войны, отличает гражданское население от тех, кто носит оружие, не убегает из плена, не соглашается на позорную смерть, но кончает жизнь самоубийством, если нет другого способа спасти честь.

К требованиям, которые церковь могла бы одобрить, относятся: уплата долгов, правдивость, исполнение обещаний, лояльность по отношению к законным властям, отказ от обмана, взяток, грабежа, насилия, вероломства, убийства. Отвага в бою, как обычно, - источник чести, а трусость означает ее утрату. Автор констатирует, что к концу XVII столетия честь все больше проявляется только как совокупность черт характера, т.е. во втором значении. Этому изменению сопутствует увеличение числа аристократов среди театральной публики, что связано, в немалой степени, с отрицательным отношением пуритан к театру. Расхождения между аристократией и буржуа возрастают. Аристократия все больше замыкается в себе, в общественных делах участвует все меньше и меньше. О чести все чаще говорят в семейном, частном кругу. По мере того как тускнеют военные идеалы, падает роль военной аристократии. Военное ремесло все чаще предоставляется профессионалам. Увеличение числа дуэлей свидетельствует о стремлении разрешать споры в собственном кругу, не обращаясь к суду, в котором заседают и недворяне. (Дуэль, сообщает автор, пришла на смену ордалиям лишь в середине XVI века; впервые она состоялась в 1548 г.). Аристократия живет согласно моральному кодексу, который враждебен пуританизму.

В эпоху Реставрации "человек чести" становится "изысканным джентльменом" (*fine gentlemen*), отличительная черта которого - "остроумие". В XVII столетии слово "wit" (природные способности, ум, остроумие) имело разветвленную систему значений, которые определяли разновидности умственных способностей человека. Во второй половине века этот "ум" или "остроумие" принял явно выраженный антибуржуазный характер. Джон Деннис в 1696 г. писал: "Остроумцы - те, кто стремятся выделиться и отличиться, кому претит практическая деятельность, они всегда одержимы тщеславием, нетерпеливы к

порицанию и жадны до славы" ("Заметки о книге, озаглавленной "Король Артур"). "Остроумие" воспринималось как синоним беззаботной жизни, далекой от земных и обыденных дел, посвященной забавам, пирушкам, развлечениям. Как уточнил Драйден в эпилоге к "Модному человеку" (The Man of Mode, 1676) Этериджа, его герой (Фоплинг Флуттер) – "рыцарь, и этим все сказано": "Yet none Sir Fopling him, or him can call; / He's Knight o'th'shire, and represents ye all".

Поэтому его пороки и недостатки имеют не столько личный, сколько сословный характер. Светский кутила стал самым распространенным типом джентльмена-остроумца, для речи которого были свойственны манерность, вычурность, обилие галлицизмов, изысканность метафор и сравнений, потому что "остроумие" – это еще и "ловкость мысли" (dexterity of thought), - писал Давенант.

В пьесах эпохи "остроумцы" часто излагали свое жизненное кредо: дон Джон (вариант мольеровского Дон Жуана) в "Распутнике" (The Libertine, 1675) Шедуэлла, опрометчивый, бесстрашный человек, наделенный всеми пороками", гордится своими исключительными способностями, широким взглядом на жизнь в противоположность "практическим людям" с их сдержанностью в речах, умеренностью и рассудительностью: "Мое занятие – удовольствие. Ради этого я пойду на все, не разбираясь в средствах. Какая разница, прав я или не прав. Главное – добиться наслаждения" (II, 2).

Джордж Этеридж – один из самых известных комедиографов Реставрации – выделялся среди них убедительной реалистичностью своих пьес: "Он значительно выше всех других драматургов того периода, потому что сделал нечто очень редкое в нашей литературе - представил жизнь такой какая она есть в действительности" (Dobrée, 1924: 76).

У героев Этериджа есть реплики, которые очень точно характеризуют беспомощность человека той эпохи перед своими желаниями, торжество тела над умом. В финале комедии "Она хотела, если б могла" (*She Would if She Could*, 1668) происходит разговор главных героев, наконец-то нашедших себе невест. Сэр Джослин спрашивает: "Ну что, теперь будет свадьба?", - и слышит от одного из женихов весьма показательный ответ: "Если сердце человека не очень лживое, что весьма вероятно, вполне может быть". В оригинале этот обмен репликами еще более значим: "Is it a match, boys?" – "If the heart of man be not very deceitful, 'tis very likely it may be so", потому что слово "match" очень точно характеризует отношение к браку в ту эпоху, его первое значение – "состязание", а потом уже "свадьба", "брак".

В прологе к своей первой пьесе "Комическое мщение" (*The Comical Revenge, or Love in a Tub*, 1664) призвал зрителя забыть об искусстве Бена Джонсона и правде Флетчера и сравнить его пьесу "с тем, что наше время предлагает всем". И действительно, публика находила в его комедиях много "временных ассоциаций", ей казалось, что герои спектакля поднялись на сцену прямо из партера, принеся с собой на подмостки дыхание современности, шум лондонских улиц, обычаи и нравы своего поколения, которое, по утверждению Э.Кларендона – политического деятеля эпохи, - "не испытывало уважения ни к власти, ни к религии, которое было свидетелем того, как рушились семейные отношения, как отбрасывались прочь обветшалые понятия и нормы" (*Restoration*, 1967: 46). По общепринятому мнению тех лет, некоторые герои Этериджа просто "списаны с действительности".

Таков, к примеру, Доримант из комедии "Поклонник моды" (*The Man of Mode*, 1676), первый "изысканный джентльмен" на английской сцене. При создании образа Этеридж использовал черты живших в то

время известных остроумцев графов Дорсета (Dorset) и Рочестера (Rochester). Джон Деннис отмечал: "Доримант - молодой придворный, надменный, склонный к ярости, влюбчивый, лживый и непостоянный, но такова истинная природа молодых мужчин, а драматург должен правдиво изображать жизнь. Все эти качества Доримант унаследовал от графа" (A Defense of Sir Fopling Flutter).

Характерные черты Дориманта станут образцовыми для "изысканного джентльмена": он должен хорошо одеваться, хорошо танцевать, красиво и обаятельно улыбаться, составлять любовные письма, быть остроумным, как и подобает джентльмену. В то же время истинному остроумцу не обязательно быть практичным: если он разорился во время гражданской войны, то теперь должен жить, играя в карты или успешно жениться, причем, любовь к браку никакого отношения не имеет. Доримант презирает женщин, они для него низшие существа, предназначенные услаждать мужчин: "... подбирая себе новую любовницу, мне нравится ссориться с прежней, да и дьявол с ней, нечего переживать! Бросить любовницу для меня так же легко, как сломать ее веер." (I, 1)

Для такого героя традиционное наполнение понятия "честь" перестает существовать, впрочем, и к самому понятию отношение резко отрицательное: "Честь - это общественный надзиратель, а совесть - обыкновенный домушник; и если кто хочет радоваться жизни, он должен подкупить первого и войти в долю со вторым" (У.Конгрив "Любовь за любовь", III, *пер. Р.Н.Померанцевой*).

С начала XVIII века происходит переосмысление понятия "честь", по терминологии Барбера, "честь" больше понимается в первом (репутация) и третьем (целомудрие) значениях, сближаясь и входя в понятие "добродетель". Особенно ярко это представлено в комедиях и эссе Р.Стила.

Для него "изысканный джентльмен" – "плут в действиях и клоун в выражениях" (характеристика Дориманта в № 51 "Зрителя"), его следует наказывать, поэтому "нельзя ли сделать так, чтобы тот, кто сейчас изображается в виде изысканного джентльмена, - хотя он оскверняет честь и ложе своего ближнего и друга, сходится с половиной женщин в пьесе и, наконец, получает в награду самую лучшую из них, - нельзя ли сделать так, чтобы в развязке он был изобличен как предатель и заклеямен соответствующим презрением?".

К сожалению, у Дориманта еще много поклонников, но разумные люди должны "презирать подлый плен греховности", чтобы не уподобляться зверям, к чему и призывал написанный Стилом эпилог к поставленной в 1709 г. комедии Шекспира "Мера за меру":

The perjur'd Dorimant the beaux admire;
Gay perjur'd Dorimant the belles desire:
With fellow-feeling, and well conscious gust,
Each sex applauds inexorable lust.
For shame, for shame, ye men of sense begin,
And scorn the base captivity of sin:
Sometimes at least to understanding yield
Nor always leave to appetite the field:
Love, glory, friendship languishing must stand,
While sense and appetite have sole command;
Give man sometimes some force in the dispute,
Be sometimes rational, tho' oftener brute"³⁸.

Осмысление и переоценка понятия "честь" проходит у Стила несколько этапов. Он стремился вернуть былое моральное благородство дворянству. В "Опекуне" писал о том, каким ему представляется совершенный джентльмен – "человек, который способен одинаково хорошо служить обществу и охранять его интересы, а также быть его

³⁸ Лживым красавчиком Доримантом восхищаются; / Веселый лживый Доримант нравится всем: / С сочувствием и рвением, / Каждый пол к похоти стремится. / Это позор – понимают разумные люди, / И презирают порок: / Ослабшие любовь, слава и дружба должны подняться, / Если только чувству подчиняться, - / Надо найти силы, чтоб противостоять ему.

украшением". Обязательны для джентльмена ум и обширные познания. Он должен быть свободен от неумеренных страстей и доброжелателен. В том, что касается манер, джентльмен должен быть "скромным, но не приниженным, искренним, но без панибратства, готовым помочь, но не угодливым, невозмутимым и неунывающим" (№ 34).

В конце XVII века еще не возникала мысль отделить "честь" от знати, как заметила героиня "Верной супружеской пары" (The Constant Couple, 1699) Фаркера, "оставьте честь знати, которая достойна ее, а мы, простые люди, не претендуем на нее" (Leave honour to nobility that can support it; we poor folks have no pretence to it) (III, 1).

В первой комедии Стила "Похороны, или Модная печаль" (The Funeral or a Grief a la mode, 1701) главный герой лорд Брумpton, по наущению своей неверной жены изгоняет из дому сына - лорда Харди. Но в финале все образуется: порок наказан, добродетель торжествует, а прозревший лорд-отец наставляет сына. Перед нами своего рода возвращение к кодексу чести до "изысканного джентльмена": титул надо "осознавать", а не просто "гордиться" им, не противопоставлять остальным свою добродетель, соответствовать "чести" своего рода и тогда "наши ослепительные добродетели" докажут, что ставший презираемым "Noble Order" еще послужит 'supererogatory Morality': "But thou against my Death, / must learn / A supererogatory Morality".

Стил практически воплощает поставленную Аддисоном в журнале "Болтун" (№ 8) задачу: "Цель драмы - сделать воспитанным и нравственным дворянство" (making a polite and moral Gentry).

"Человек чести", по Стилу, должен сдерживать свои страсти, потому что "тело – всего лишь инструмент разума" (instrument of the mind) и необходимо "управлять этим инструментом", чтобы идти по "пути чести": "You who the Path of Honour make your Guide, / Must let your Passion, with your Blood subside".

Стил соединяет понятия "честь" и "добродетель", отныне и на-долго эти понятия будут неразделимы. Барон Джордж Литтелтон (Lyttelton), поэт и покровитель многих литераторов в книге "История жизни Генриха II" (1767) писал: "Идея чести (idea of honours) отличается от простой честности (probity), предполагая в джентльменах более сильное неприятие вероломства, лжности или трусости (perfidy, falsehood, or cowardice), и более возвышенное и тонкое понимание достоинства добродетели (dignity of virtue), чем у обычных людей (in vulgar minds)".

В посвящении ко второй комедии "Любовник-лжец" (The Lying Lover or The Ladies Friendship, 1703) Стил определил основные понятия нового морального кодекса: "В основе моей комедии – честность мыслей, добрая природа, дружба и честь" (simplicity of mind, good-nature, friendship, and honour), соединение и взаимодействие которых и есть новая добродетель. Наделенный такими чертами человек должен прийти на смену остроумцам (wits). В прологе он прямо заявляет, что "идет на сцену с желанием реформировать век", для этого "остроумцы должны перестать распутничать, посвятив себя служению добродетели", и тогда "с порока снимут покров веселого грешка и оденут его в подобающую ему одежду – позор, презрение и бесчестие" (shame, contempt and dishonour).

Можно сказать, что здесь рождение нового кодекса окончательно оформилось: перечислены главные добродетели (честность мыслей, добрая природа, дружба и честь) и пороки (позор, презрение и бесчестие). Отныне быть добродетельным - служить первым и бороться со вторыми.

В этой комедии происходит и окончательный разрыв с аристократическим нравственным образцом³⁹. Одна из сюжетных линий связана с дуэлью главных героев – Буквита и Ловмора. Буквит, как ему кажется, убивает своего друга Ловмора и попадает в тюрьму, в которой и происходит действие интересующей нас сцены. Верный слуга и друг Латин приходит к нему с утешением. Буквит укоряет себя за то, что поддался страстям и забыл о законах дружбы. В ответ на реплику Латина – "не переживайте сильно, ведь была задета ваша честь" – он произносит знаменательную фразу:

"Honour! the horrid Application of that sacred Word, to a Revenge against Friendship, Law and Reason, is a damned last shift of the damned envious Foe of Human Race. The routed Fiend projected this but since the expansive glorious Law from Heaven came down - Forgive" (V, 1).

Это "священное" понятие для него не имеет никакого смысла, в старом значении оно совершенно неприемлемо. Оно противоречит и современной морали (в частности, дружбе), и законам современного общества. В пьесе нет точного определения социального статуса героев: о Буквите сказано – "молодой джентльмен, только что вернувшийся из Оксфорда", но в самой известной комедии Стила – "Сознательные влюбленные" (1722) данный статус героев определен абсолютно точно – купцы (merchants). К ним у Стила особое отношение: "Никого я не почитаю так высоко, как купца (merchant)" (журнал "Англичанин" № 4, 1713).

"Честь" играет не менее важную роль в данной пьесе: все главные персонажи обязательно представлены как "люди чести", - мужчи-

³⁹ У Сиббера, не столь последовательного в создании нового морального кодекса, тем не менее, есть отдельные показательные примеры переосмысления традиционных нравственных норм. В предисловии к переделке "Сида" – "Химене" (1718) он дает свою характеристику корнелевскому графу Гормасу: "настолько наглый, жестокий и тщеславный, что теряет всякое достоинство, и, непонятно, как Химена может проявлять свои дочерние чувства к такому отцу".

ны в первом значении (репутация): главная героиня Индиана характеризует своего возлюбленного - "Сознательная Честь определяет все его действия (Conscious Honour all his Actions steers)", а женщины – в третьем (целомудрие): она говорит о себе - "Сознательная Невинность разгоняет мои страхи (Conscious Innocence dispels my Fears)", для Бевила это "женщина чести и добродетели" (II, 3).

Герои копируют кодекс чести аристократов, что было вполне естественной защитной реакцией рождающейся и потому по неизбежности еще слабой буржуазной морали. И только по мере того, как она укрепляется, становится господствующей в общественном сознании, меняется отношение к рыцарской морали прошлого: конфронтация сменяется компромиссом, отрицание – заимствованием. Победившая буржуазия стремится придать своему социальному облику аристократический лоск. Купец хочет стать к тому же еще и джентльменом, и во второй половине XVIII в. он им становится: Джеймс Босуэлл (Boswell, 1957: 976) приводит высказывание С.Джонсона о том, что "теперь английский купец стал новым типом (species) джентльмена", сделанное по поводу знаменитого отрывка из "Сознательных влюбленных", в котором купец Сиаленд с гордостью утверждает: "Мы, купцы, и есть дворянство" (we merchants are a species of gentry) (IV, 2). И теперь "человек чести", в первую очередь, купец, и "подобно тому как звание купца не унижает джентльмена, так оно и не исключает возможности быть им" – произносит купец Торогуд в "Лондонском купце" (1731). "Честь" окончательно "отбирается" у знати к середине века: в словаре Джонсона (1755) у слова следующее определение – "Honour: The title of a man of rank. Not now used".

III уровень – философский, формирующий мировоззренческие понятия, которым предстоит войти в жизнь человеческого общества и утвердиться в его морали. Это своего рода методологическая лабора-

тория, результаты деятельности которой фиксируют философские труды, энциклопедические и толковые словари.

Основой нового понимания добродетели стали работы Локка и Шефтсбери, в которых добродетель получает общечеловеческий смысл. Эти работы также написаны в последнее десятилетие XVII в., т.е. в период активного формирования новой морали.

В "Опыте о человеческом разуме" (1690) Локк пишет: "Добро и зло ... представляют собой удовольствие или страдание или же то, что их вызывает. Следовательно, нравственные добро и зло являются всего лишь соответствием либо расхождением наших добровольных поступков с неким законом, с помощью которого добро и зло навлекаются на нас волей и властью законодателя, а то добро или зло, то удовольствие или страдание, которые сопровождают соблюдение или нарушение нами закона, установленного законодателем, представляют собой именно то, что мы называем наградой или наказанием".

Законы, с которыми люди обычно соотносят свои действия, бывают трех типов: 1) божественные; 2) гражданские; 3) законы общественного мнения, или репутация. Если судить человеческие поступки по критериям первого типа законов, то они являются "грехами" либо "обязанностями", "долгом"; судимые по критериям второго типа законов, человеческие поступки считаются "преступными" или "безвинными"; рассматриваемые через призму критериев третьего типа законов, человеческие поступки называются "добродетелями" или "пороками" (Локк, 1985: 347).

В "Исследовании добродетели, или достоинства" (An Inquiry concerning Virtue, or Merit, 1699) Шефтсбери пытается узнать, "до какого момента религия с необходимостью включает добродетель и прав ли тот, кто говорит, что невозможно, чтобы атеист был добродетелен, честен и с достоинством". По общему мнению, никем еще не

оспоренному, религия и добродетель тесно взаимосвязаны. Но, замечает Шефтсбери, наблюдения над действительностью опровергают это расхожее мнение. Мы знали людей, которые, выказывая большое религиозное рвение, были в то же время лишены обычных человеческих чувств. Другие же, считаясь атеистами, на практике следовали нормам морали и действовали во многих обстоятельствах с любовью к людям, что заставляло нас признать их добродетельными людьми. "И в целом важны чисто моральные принципы".

Шефтсбери, признавая мораль автономной, приходит к теории врожденных качеств человека. Среди них не столько рациональные идеи, сколько "чувства" (senses), ощущения или, иначе, этические и эстетические аспекты поведения. В человеке есть "чувство", составляющее часть его природного дара, лежащее в основе этических и эстетических оценок, равно как и религиозных убеждений: "... Многочисленные движения, склонности, страсти, отношения и соответствующее им поведение и обычаи людей в разных жизненных ситуациях представляются духу с разных точек зрения, давая ему возможность с готовностью судить о том, что хорошо и что плохо для биологического вида или общества". Шефтсбери обращает внимание, что человек, еще до получения ясного и точного знания о Боге, обладает чувством справедливого и несправедливого, порока и добродетели. Это "моральное чувство" (moral sense) врожденное, или инстинктивное, как инстинктивно в человеке чувство симпатии к другим, доказывающее по меньшей мере четыре вещи: 1) Гоббс ошибается, когда настаивает на эгоистическом инстинкте как на основном, свойственном исключительно человеку; 2) не существует состояния природы, противоположного состоянию общества: общество не рождается из договора изолированных и независимых индивидов, поскольку человек по своей природе социален, невозможно представить себе челове-

ка вне общества; 3) следовательно, не может быть противопоставления между эгоизмом и симпатией к другим; 4) не только нет противопоставления между эгоизмом и альтруизмом, но между ними даже можно поставить знак равенства, как можно видеть на примере дружбы и любви, которые рождаются из симпатии к другим и в то же время удовлетворяют эгоизм. И если есть естественная доброта в вещах и целях, ради которых они сделаны, добродетельным является то действие, которое сопровождается добрыми намерениями. Поэтому добродетель типична для сознательных (в оригинале - *conscious*) человеческих действий (Shaftesbury, 1900: 47, 54). В этой связи показательным названием самой известной и ставшей образцовой сентиментальной комедии Ричарда Стила – "Сознательные (*conscious*) влюбленные", главный герой которой – Бевил, – по выражению своей возлюбленной, "сделал добродетель модной".

Добродетель в сентиментальной комедии начала XVIII в. обязательно противопоставлялась пороку (*vice*), поэтому главная задача драматурга – "показать отличие порока от добродетели" (Сиббер).

Отсюда и особенный герой этой комедии – герой добродетельный, как справедливо уточняет Р.Зимбардо, не просто "*virtuous characters*", а "*characters of virtue*" (Zimbardo, 1986: 205).

Добродетель такого героя ярче всего проявляется в любви, т.к. она одна из тех страстей, которые обязательно должны быть в художественном произведении. Джон Драйден, полемизируя с Раймером, писал: "Если прославление добродетели и обличение порока - цель поэзии, в частности, трагедии, то жалость и ужас (*pity and terror*), хотя и верные, но не единственные средства. Следующие страсти, в порядке очередности, должны быть: радость, гнев, любовь, страх (*joy, anger, love, fear*), а главная задача актеров возвышать эти страсти, чтобы они

проявлялись в характерах, словах и действиях их героев". ("Наброски ответа Раймеру", 1677, впервые опубликовано – 1711 г.)⁴⁰.

Перед драматургами вставала новая задача – воздействовать на сердце зрителя с помощью страстей, особенно "нежных страстей", потому что именно они рожают чувства симпатии и привязанности. В одном из журналов конца XVII в. читаем:

Minds from each other's motions take their bent;
In Love, Joy, Rage, and even in Hate consent,
The Angry urge us, and the Gay delight.
The Proud and Scornful our aversion prove,
As all the Tender our Affections move.
(Gentleman's Journal, 1692).

А через несколько лет, в эпилоге комедии "Похороны" (1701) Р.Стил призывает воздействовать на душу зрителя с помощью страстей, потому что они "волнуют" или "успокаивают" ее: "Love, Hope and Fear, Desire, Aversion, Rage, / All that can move the Soul, or can assuage, / Are drawn in Miniature of Life the Stage".

Как видно из приведенных отрывков, любовь – на первом месте. Но отношение к ней меняется коренным образом. Комедии Сиббера и Стила были не просто исправленными комедиями нравов эпохи Реставрации. Нарастающий протест против безнравственности последней, действительно, способствовал развитию нового жанра. Этот жанр реализовал происшедшие в обществе и театре, в частности, реформы, т.к. в его классическом виде (комедиях Р.Стила) язык очищен от грубости, мораль безупречна, а герой вызывал только восхищение публики.

⁴⁰ Об этом же писал А.С.Пушкин: "Народ требует сильных ощущений, для него и казни – зрелище. Смех, жалость и ужас суть три структуры нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством". ("О народной драме", заметки тридцатого года).

Лучшие из комедиографов Реставрации были в значительной степени реалистами. Они видели безнравственное общество и показали правдиво с достаточно циничным и рассудочным удовольствием его пороки и безумства. Эмоции, кроме мизантропических, обычно отсутствовали. Рождающаяся сентиментальная комедия начала использовать некоторые функции трагедии. Публика теперь не только смеялась над героями, но и сопереживала их радостям и печалям. Она не должна была с олимпийским спокойствием отрешенно наблюдать, но страдать и сочувствовать. При этом, обязательными стали прославление добродетели, доброжелательности (*benevolence*) как отличительной характеристики человека, а исправление распутника – основной темой нового жанра.

Изменяется отношение к любви. В комедии Реставрации любовь – это форма борьбы. Женщины обладают некоторой властью над мужчинами, но власть эту снисходительно предоставляют им сами мужчины. Нельзя открыто отказывать им в исполнении любых желаний, но можно их обманывать. В любви необходимы деньги и широта натуры. Бедность унизительна для уважающего себя человека. Любовь кажется настолько неестественной, что характеризуется как "проклятая болезнь" (*damned malady*) и "хандра" (*distemper*) ("Деревенская жена" Уичерли). О святости семьи здесь нет и речи, а любовь между супругами не служит оправданием для уклонения от любви вне брака. Более того, между супругами любви быть не может, потому что она требует тайны и поцелуев украдкой. Любовь к тому же невозможна без ревности, то есть без постоянной тревоги о том, как бы не потерять возлюбленную, а в браке ничего подобного нет.

Постоянство в любви, особенно в браке, по выражению героини Ванбру – занудство (*bore*). В его "Разгневанной жене" (*The Provok'd Wife*) главный герой – Брют – очень точно определил отношение

"изысканного джентльмена" к браку: "Как приедается это блюдо – любовь, когда соусом к нему служит супружество! Двухлетний брак испортил все мои чувства... Никакому ребенку так не надоел его наставник, как мне моя жена со дня свадьбы. Уверен, есть какое-то скрытое проклятие в самом слове жена! Женщина сама по себе достаточно хороша; у нее нет пороков, которые я знаю, но она – моя жена, и будь она проклята" (II, 1).

Этот монолог сэр Джон Брют произнес в 1697 г., но это было обычной практикой уже тридцать лет. Сэр Коквуд в комедии Этериджа "Она хотела б, если б могла" (*She Would If She Could*, 1668) говорит в том же духе: "Позволять одной женщине любить себя – слишком большое беспокойство. Есть недотепы, которые думают, что будут счастливы с такой дамой, но для настоящего джентльмена такое постоянство отвратительно" (III, 3). И если в глазах остальных он и выглядит дураком, то только потому что слишком неуклюж в выражениях. Как говорит другой персонаж – Фриман - "глупо выглядит тот, о ком в хорошей компании подумают, что он влюблен в собственную жену" (III, 3). В "Деревенской жене" Уичерли дано любопытное определение женского ума: "Ум для женщины хорош тем, что дает ей возможность наставлять рога мужу" (I, 2).

Этот обычай сохраняется и у более сдержанного Конгрива: "Нет людей обходительнее женатых мужчин. Не пройдет и года после свадьбы – и они уже верх воспитанности: срывают сердце на жене и являются на люди милыми да любезными" (У. Конгрив "Любовь за любовь", 1695, II, 2, *пер. Р.Н.Померанцевой*).

В "Модном браке" (*Marriage à la Mode*, 1672) Драйдена герои поступают по обычным правилам - постоянство глупо, а любовь только растет в разнообразии. Уровень любовных отношений пьесы

определен в открывающей ее песне: "Why should a foolish marriage vow, / Which long ago was made, / Oblige us to each other now".

Как заметил Б.Добрэ, "отношение к любви в комедии Реставрации суммируется в этой песне" (Dobrée, 1924: 106). В каком-то смысле он прав: комедия Реставрации нигде не дает более яркое отражение реальной практики человеческих взаимоотношений эпохи Реставрации, чем здесь.

В комедиях Уичерли и Этериджа практически нет чувства, а герои редко переживают. Если они и собираются вступить в брак, то просто заключают своего рода соглашение. Он, к примеру, нуждается в средствах и устал от многочисленных любовниц. Она, в свою очередь, видит в нем мужчину, который не будет ограничивать ее свободу.

Сама любовь, как проявление чувств, находится еще под властью рассудка, но именно он доказывает, что "любовь важнее любой философии": "In Life there's no Philosophy like Love" (Сиббер).

Новый моральный кодекс освобождает любовь от этой власти, теперь она "не должна быть побеждена рассудком" (Аддисон "Катон", 1713), "не надменный разум отверзает врата неба, любовь находит доступ туда, где гордой науке нет хода" (Э. Юнг "Ночные думы"), для Стила любовь – "самая благородная страсть" (журнал "Доброжелатель" № 5). Освобождение любви из под власти разума происходило не только в литературе. В многочисленных проповедях, утверждавших "добрую природу" человека, его страсти также отделялись от разума. Вместилище их сердце: "Все наши привязанности (affections), включая и рациональность, содержатся в сердце. Именно в этом значении данное слово используется и в Священном писании, и в моральных трактатах" (С.Батлер, проповедь 1729 г.). А в середине столетия С.Джонсон окончательно определил "чувствительную" основу

любви: "Любовь - предмет не рассуждения, а чувства (Love is not a subject of reasoning, but of feeling)".

"Революционность" (выражение Бернбаума) первой комедии Сиббера заключалась и в том, что в ней впервые на сцене отчетливо прозвучала мысль о победе любви над разумом. В четвертой сцене V акта действуют аллегорические персонажи: Любовь, Разум и Брак (Love, Reason, Marriage). Любовь восседает на троне, ее власть безгранична, все сердца принадлежат ей:

Hail! hail! victorious Love!
To whom all Hearts below,
With no less Pleasure bow,
Than to the thundering Jove,
The happy Souls above.

Лишь Разум пытается оспорить власть любви, его главный аргумент в том, что любовное счастье недолговечно, а его (Разума) счастье - бессмертно:

Cease, cease, fond Fools, your empty Noise,
And follow not such idle Joys:
Love gives you but a short-lived Bliss,
But I bestow immortal Happiness.

Но последнее слово все же остается за Любовью, вопреки Разуму, "самому ненавистному из ее рабов", она будет "процветать и править":

Rebellious Reason, talk no more;
Of all my Slaves, I thee abhor:
But thou, alas! do'st strive in vain
To free the Lover from a pleasing Chain:
In spite of Reason, Love shall live and reign,

В спор вступает Брак с хомутом на шее. Он несчастен, потому что жестокий Бог любви навесил на него этот хомут – жену:

O! tell me cruel God of Love,
Why didst thou my Thoughts possess
With an eternal Round of Happiness?
And yet alas! I lead a wretched Life,
Doomed to this galling Yoke, - the Emblem of a Wife!

Любовь упрекает его в неблагодарности, потому что она наделила его "радостями супружеского ложа", а на вопрос "Где мне найти покой?", она отвечает: "Ты его найдешь в добродетели твоей жены": "Where first I promised thee a happy Life, / There thou shalt find it in a virtuous Wife".

Сцена завершается знаменитыми словами Ловласа: "Теперь вся цель моей жизни – показать, как я одобряю мораль (how I approve the Moral). Наученный моим примером, пусть каждый, кого судьба связала брачными узлами поймет: нельзя давать волю диким страстям и желаниям, ибо всякое легкомысленное чувство - безумие. Величайшее счастье на земле - чистые радости добродетельной любви".

The greatest Happiness we can hope on Earth,
And sure the nearest to the Joys above,
Is the chaste Rapture of a virtuous Love.

Название одной из следующих комедий Сиббера подтверждает, что именно "Любовь делает мужчину" (Love makes a Man, 1700), но любовь добродетельная, награждающая влюбленных особым счастьем - "домашним", "семейным", источник которого – добродетельная любовь: "That Married Happiness is never found from Home".

С начала XVIII столетия на сцене предстает новый любовный кодекс, основными понятиями которого стали "брак, правда и честь": "Love that can't live with jealousy, but dwells / With sacred Marriage, Truth, and mutual Honour".

Новый тип интриги – нет интриги в браке (любовный треугольник), как в комедии Реставрации, в сентиментальной комедии герои холосты. В первой пьесе Сиббера главная героиня – Аманда (жена

Ловласа) - играет роль незамужней дамы. А в "Деревенской жене" (The Country Wife, 1675) Уичерли главный герой – Хорнер – притворяется (т.е. играет роль) импотентом, чтобы дурачить ревнивых мужей (Характерно, что в эпоху расцвета сентиментальной комедии Гаррик переделал эту комедию под названием "The Country Girl", 1766).

Теперь, вместо осмеяния брака, драматурги соревнуются в степени прославления его. Типичный сюжет – изображение двух героев, добродетельного и порочного. Последний постепенно убеждается в своем заблуждении и исправляется к огромной радости публики. Брак священен, по выражению Стила, "долг (duty) жены – любить своего мужа", для которого жена – "самый лучший дар судьбы (richest Gift of Fortune)", - писал Мур в финале комедии "Найденыш" (1748).

Пьеса такого типа удовлетворила большинство критиков комедии Реставрации. В ней уже не было очевидного проявления безнравственности, добродетель представлена в привлекательном свете, честность вознаграждалась, распутник раскаивался, а идеальный джентльмен – не эгоист и повеса, а добрый и сердечный филантроп. Как писал А.Веселовский, "авторы слезных комедий, буржуазных трагедий и т.д. убеждены в исконной доброте человеческой природы; поставив себе задачу исцелить человека от того или другого порока, драматург XVIII века, подобно врачу, касается этих духовных язв бережною рукою. - Не по путям разума и осмеяния, а вызывая сострадание и обращаясь к чувству". Понятно, что новая комедия далеко не всегда изображала подобных героев и их поступки удачно, но важно, что она стремилась к этому.

А первые попытки "вызвать сострадание" и "обратиться к чувству" возникли намного раньше комедий Сиббера и Стила.

§ 4. "Сентиментальные" черты в комедии Реставрации.

Английскую комедию конца XVII – начала XVIII века принято называть "комедией Реставрации". Данный термин требует объяснения. Период Реставрации Стюартов продолжался с 1660 по 1688 год; комедией же Реставрации, согласно устоявшейся академической традиции, именуют английскую комедиографию с 1660 до, приблизи-

тельно, двадцатых годов XVIII столетия. На то есть свои причины. Сложившаяся в шестидесятые-семидесятые годы XVII века традиция сохранялась еще несколько десятилетий. Конечно, комедиография эпохи, как и вся литература, не возвращалась к прошлому, не "реставрировала" старое – она развивалась по своим собственным законам, двигалась вперед, иногда уверенно, иногда на ощупь, словно не убежденная в правильности однажды избранного пути. Начиная с последнего десятилетия XVII столетия комедию Реставрации можно с таким же успехом назвать "предпросветительской" (Ю.И. Кагарлицкий, И.Ступников). Ведь и Голдсмит, и Шеридан, создавая "веселую" комедию, опирались на опыт драматургов Реставрации. Эстетические основы просветительской реалистической комедии в Англии были заложены именно комедией Реставрации.

Внутри этой комедии постепенно вызревали "сентиментальные"⁴¹ тенденции, или "частицы обычного человеческого чувства" (Krutch, 1960: 205), что было вполне естественным явлением, "ведь сентиментальное и оказывалось зачастую в XVIII веке лишь другим словом для повседневного" (Кагарлицкий, 1987: 156). А повседневные печали и радости зачастую так переплетены, что человек то смеется, то плачет над одним и тем же явлением или поступком. Как писал У.Конгрив в 1695 году, "оба знаменитых философа из Эфеса и Абдеры и посеичас имеют своих сторонников. Одна и та же вещь у одних вызывает слезы, у других – смех" (Конгрив, письмо Деннису о юморе в комедии, 1695 г., *пер. Н.Я.Рыковой*)⁴². А публика, от души посмеявшись над забавными приключениями героев, благожелательно встре-

⁴¹ "Сентиментальными" их называют основные исследователи комедии Реставрации (Добрэ, Николл), в контексте данного параграфа слово "сентиментальный" следует понимать как "моралистический".

⁴² Имеются в виду Гераклит Эфесский, древнегреческий философ-материалист и диалектик, по прозвищу "плачущий философ", и Демокрит из Абдер, древнегреческий философ-материалист, по прозвищу "смеющийся философ".

тила финал комедии Конгрива "Любовь за любовь" (1695), когда Анжелика объявила о своей любви к Валентину: "Обладай я вселенной, и тогда бы я не была достойна такой великодушной и преданной любви. Вот моя рука, а сердце мое всегда было ваше, только его терзало желание удостовериться в искренности ваших чувств" (V, 5, *пер. Р.Н.Померанцевой*).

К тому же, двойственная цель комедии – "развлекая, поучать", – окончательно не была забыта и в эту, провозглашенную безнравственной, эпоху.

Еще Бен Джонсон считал, что "комедия должна быть приятной и смешной, но и стремиться к исправлению нравов" и утверждал в предисловии к комедии "Эписин, или Молчаливая женщина": "The ends of all, who for the scene do write, Are, or should be, to profit and delight!" (Цель всех пишущих для сцены, / Поучать и развлекать).

Во второй половине XVII столетия многие драматурги соглашались с утверждением Б.Джонсона: Т.Шедуэлл писал о нем в прологе к "Королевской пастушке" (The Royal Shepherdess, 1688): "He to correct, and to inform, did write". Сам создав при этом, "добродетельную пьесу":

It is a Virtuous Play, you will confess,
Where Vicious men meet their deserv'd success.
Not like our Modern ones, where still we find⁴³.

Конечно, "добродетельная пьеса" Шедуэлла не выглядела бы таковой, например для Стила, но понятия и принципы, которые в совокупности и взаимодействии формируют жанр сентиментальной комедии, по отдельности встречались и в комедиях Реставрации.

⁴³ Это добродетельная пьеса, согласитесь, / Здесь порочные герои получают по заслугам, / В отличие от многих современных пьес.

В начале XVIII в. на сценах лондонских театрах ставилось огромное количество как новых, так и старых пьес. Чтобы понять, каким образом изменилась комедия к этому времени, необходимо посмотреть на вызревание новых тенденций в комедии последних десятилетий XVII столетия.

При анализе тех или иных литературных явлений возможны два подхода. Один тяготеет к исчерпывающему описанию – второй к репрезентативному. Жертвуя полнотой, он обращается к фактам, в которых рассматриваемое явление выразилось наиболее ярко и выпукло.

Понятно, что невозможно рассмотреть все пьесы указанного периода, поэтому стоит обратить внимание на наиболее популярные и те, в которых новые явления отразились в наибольшей степени.

Цинизм комедии Реставрации тесно связан – иногда неразделимо – с моралистичностью.

Первый пример ее проявления находим уже в "Комическом мщении" (1664) Джорджа Этериджа.

Внутреннюю структуру пьесы составляют три сюжетные линии, моралистические черты, как часто было в ту эпоху, проявляются в сюжете второстепенном, который можно условно назвать "высоким".

Здесь рассказывается о любви полковника Бруса и лорда Бофорта к Грациане, а также о беззаветной страсти Аврелии, сестры Грацианы, к Брусу. Характерно, что герои этого сюжета говорят белыми стихами, поклоняются даме, защищают ее честь.

Полковник Брус и лорд Бофорт – истинные джентльмены, будучи соперниками в любви, ведут себя чрезвычайно благородно: Бофорт, победивший Бруса на дуэли, возвращает ему шпагу, противники-друзья объединяются, чтоб сразиться с негодями в масках, напавших на полковника.

Персонажи высокого сюжета живут не по законам природы, а по законам долга: "Стыдиться чувства честного не надо, / Зачем же видит страсть одни преграды?", - в недоумении спрашивает Аврелия и сама же отвечает на свой вопрос: "Обычаю нас велено вести / По древле проведенному пути..." (II, 2, *пер. Н. Рыковой*).

"Чувствительно" нарисована Фиделия в откровенно "жестком" "Прямодушном" (*The Plain Dealer*, 1676) Уильяма Уичерли, комедии, особняком стоящей среди пьес Реставрации по ряду позиций: образ главного героя (капитан Мэнли), женский образ (Фиделия), главная проблема – разлагающая роль денег: деньги разрушают и любовь, и дружбу. Особенность данной пьесы и в ярко выраженном стремлении автора дать свой – национальный – вариант образа мизантропа.

Уичерли, прожив несколько лет во Франции, был одним из лучших знатоков творчества Мольера, и влияние последнего явно ощущается в его комедиях. В данном случае прототипом капитана Мэнли был Альцест из "Мизантропа" (1666) Мольера.

Образ мизантропа, т.е. человеконенавистника, известен мировой литературе еще с античности. В "Жизнеописания" Плутарха таким представлен Тимон Афинский (V в. до н.э.). Испытывая нужду, он обратился за помощью к друзьям, но не получил ее. Тимон возненавидел друзей, а вместе с ними род людской. Свою ненависть он выразил в эпитафии, которую велел сделать на своей могиле:

Здесь лежит Тимон, ненавидящий людей;
Не мешкай, прохожий!
Прокляни меня, если хочешь, но уходи скорее,
Это все, о чем я прошу.

Для Шекспира, написавшего "Тимона Афинского", вся трагедия героя сконцентрирована вокруг одного – значения денег в жизни людей. Вначале это человек, для которого деньги – всего лишь средство, это возможность сделать приятной свою жизнь, быть полезным и го-

сударству, и друзьям. Лишившись богатства, Тимон потерял и покровительство государства, и помощь друзей. Шекспир описывает как деньги извращают человеческую природу, как только богатство определяет значение человека. Золото производит смешение всех ценностей жизни, оно превращает порок в добродетель, извращает человеческое естество:

... О, я знаю,
Что этот желтый раб начнет немедля
И связывать и расторгать обеты;
Благословлять, что проклято; проказу
Заставит обожать, возвысит вора,
Ему даст титул и почет всеобщий
И на скамью сенаторов посадит.
Увядшим вдовам женихов отыщет!..
(IV, 3, пер. П.Мелковой)

Предельное отвращение Шекспира к власти золота выражено в словах Тимона "Металл проклятый, шлюха человечества", а несколькими годами ранее пылкий и влюбленный Ромео совсем в духе Тимона восклицает:

Вот золото, гораздо больший яд
И корень пущих зол и преступлений...
(V, 1, пер. Б.Пастернака)

В отношении к деньгам капитан Мэнли – наследник шекспировского Тимона – из-за "проклятых" денег невеста и лучший друг предали его.

Мэнли. Если, например, твоя жена наставит тебе рога, то непременно с твоим другом, потому что твой враг не вхож к тебе в дом. Если твоя интимная тайна разглашена всему свету, ее разгласил непременно твой друг, потому что тайны вверяются не врагам, а друзьям. Если ты разорен дотла, то тебя разорил твой друг, потому что своими деньгами мы ссужаем не врагов, но друзей. (I, 1, пер. К.Чуковского).

У главного героя "Прямодушного" два источника – литературный и жизненный. Литературным прототипом является Альцест Мольера. Тот тоже выступает как обличитель пороков окружающих, а заодно и всего светского общества. Уичерли внимательно изучал комедии Мольера и немалому научился у великого французского драматурга: "Англичане учились у Мольера двум вещам. Во-первых, Мольер замечательно умел сочетать какой-то изначальный, закрепившийся в традиции комизм с верно уловленными приметам времени и выводить свои персонажи на сцену, дав им очень точное интеллектуальное задание. Во-вторых, он обладал способностью выстраивать прекрасно сбалансированный сюжет" (Кагарлицкий, 1987: 96).

"Приметы времени", "точное интеллектуальное задание", "прекрасно сбалансированный сюжет" отличают и комедию Уичерли.

Герой Мольера – дворянин из провинции, где он сохранил чистоту взглядов и понятий, моральную добропорядочность. Капитан Мэнли – тоже человек, не принадлежащий столичному обществу. Уичерли специально провел немало времени в порту, чтобы изучить жизнь моряков, каким стал его главный герой. Вся жизнь Мэнли прошла в плаваниях и битвах, что наложило отпечаток на его личность и поведение. Он прост и даже груб в обращении. Мольеровский Альцест гораздо более изыскан в речи и манерах, чем герой Уичерли.

Капитан Мэнли, по характеристике Уичерли, человек "благородный, суровый и добрый". Он обручился с Оливией, отдал ей свое состояние и отправился воевать. Невесту Мэнли оставил на попечительство единственного друга Верниша, потому что эти два человека для него исключительны – остальное человечество капитан презирает. Вполне естественно, что именно Оливия и Верниш обманывают его – надеясь на то, что Мэнли не вернется с войны, они женятся и присваивают его деньги. Но, вернувшись, он сумел отомстить обманщи-

кам и вернуть свое состояние. Автор возмещают ему и потерю Оливии – юнга, которого бравый капитан корил за трусость, оказывается переодетой девушкой, влюбленной в него.

Таким образом изменяется мольеровская комедия под пером Уичерли – у последнего гораздо больше событий. В этом принципиальная разница между высокой комедией Мольера и английской комедией нравов эпохи Реставрации: в первом случае автора больше интересует отклик героя на события, совершающиеся за сценой, во втором – сами события. Поэтому – "комедия Мольера интеллектуальнее, комедия Уичерли – действеннее" (Кагарлицкий, 1987: 94).

Разница заключается и в обрисовке образов главных героев. Альцест наделен всеми возможными достоинствами и только одним недостатком – какой-то донкихотской неспособностью сообразовываться с реальной действительностью, оценивать этот мир и людей с позиций нравственного максимализма. И этот недостаток прямо вытекает из его достоинств: честности, духовности, образованности и эрудиции. Последние еще больше делают Альцеста своеобразным Дон Кихотом – он также все свои представления о добродетели почерпнул из книг.

Капитан Мэнли не обладает нравственными качествами Альцеста, для людей он "грубиян, чудовище, бешеный зверь, бандит". Не "страдает" он и интеллектуальными способностями, поэтому его отношение к окружающим весьма простое – ненавидит всех, кто своим образом жизни и манерами не похож на него. Капитан наделен многими недостатками, но единственное достоинство – полнейшее отсутствие лицемерия и прямолинейность, - отличают его от окружающих. К примеру, отношение к нравам светского общества выражено ясно: "Да, целовать зад у того, кто стоит впереди, подставляя свой зад подхалимам, которые сзади – вот и весь ваш светский этикет" (I, 1). По-

этому Мэнли и поступает со своими обидчиками в соответствии со своим представлением о честности: не произносит громких обвинительных слов в адрес своей возлюбленной, а унижает ее как женщину – овладевает ею под видом другого и платит за это как проститутке.

За такую честность автор вознаграждает героя – капитан возвращает свое состояние и получает другую возлюбленную. Подобная награда – состояние и возлюбленная – обязательна для добродетельного героя сентиментальной комедии.

Фиделия - возлюбленная Мэнли, образ достаточно искусственный, более реальна неверная Оливия. Любящая девушка, которая переодевается в мужское платье, чтобы следовать за любимым, - очень популярный в эпоху Возрождения персонаж (к примеру, в комедиях Шекспира). В окружающей Уичерли обстановке подобная девушка – большая редкость, поэтому-то очень "книжно" выглядит Фиделия.

Такая героиня в сентиментальной комедии пришлась бы ко двору, уже первая ее реплика (в мужском облике), обращенная к капитану, могла бы быть произнесена и героиней Стила:

Фиделия. Да, я действительно трус. Я всегда дрожу, но не за себя, а за вас: не ранили бы вас, не убили бы. И лишь когда я умру, вы поймете, как безгранична моя преданность к вам. (*Плачет*). (I, 1)

Но не смерть, а самоотверженность Фиделии открывает капитану глаза, он отдает ей не только свое сердце, но и свое состояние, что для Мэнли – знак наивысшего доверия:

Мэнли. Сударыня, я не знаю, что сказать вам и как посмотреть вам в глаза. И если бы мое сердце, оскверненное тем, что его отшвырнула от себя эта женщина, все же оказалось достойным вашей высокой любви, я умолял бы вас принять его в дар, хотя увя, оно больше заслужило, чтобы вы поступили с ним так, как поступила она, не имевшая на то ни малейшего права.

Фиделия. В таком случае оно уже наказано вполне и не подвергать же его наказанию вторично.

Мэнли. Так возьми же его навеки и эту шкатулку впридачу. (Дает ей шкатулку с драгоценностями). (V, 5).

Столь чувствительная сцена, не характерная для комедии тех лет, довольно часто встречалась в других жанрах, например, героических пьесах, написанных – нельзя забывать – для той же публики эпохи Реставрации: "I'm numbed and fixed, and scarce my eyeballs move; / I fear it is the lethargy of love!" (Драйден).

У авторов Реставрации чувство действительно не так глубоко, как у метафизических поэтов. Здесь стандартные отношения отражены стандартным словоупотреблением и стандартными образами: "fair eyes", которые ранят (wound), "pleasing pains", "sights and tears", "bleeding hearts", "flaming darts". И все это, впоследствии, перейдет к сентиментальным драматургам.

К концу XVII столетия количество "моралистических" пьес возрастает, особенно комедий, наиболее чутко реагировавших на все изменения социальной и духовной жизни страны, т.к. непосредственная и быстрая оценка происходящего изначально присущи данному жанру.

В 1696 году, кроме первой комедии Сиббера, появилось несколько подобных пьес: "Младший брат" (The Younger Brother) Афры Бен, "Ложный брак" (The Mock Marriage) Томаса Скотта, "Испанские жены" (The Spanish Wives) Мэри Пикс (Pix). В последней анализируются проблемы брака: Как лучше контролировать жену? Как мужу избежать рогов? Решение может быть таким: "Give but a Woman her Freedom still, / Then she'll never act what's ill: / 'tis crossing her, makes her have the Will. (Дайте женщине свободу, И она не сделает ничего дурного) (I, 3).

Во второй сюжетной линии рассмотрены отношения между маркизом, Элеонорой и графом Камиллусом. Элеонора вышла замуж за ревнивого, но богатого испанского маркиза против своей воли. Она была влюблена в графа и теперь хочет развестись и выйти за него замуж. Автор полностью на стороне героини, что видно из монолога в начале II акта:

I am a thing accurs'd by cruel Guardians,
For my Parents dy'd when I was young; they wou'd not else
Sure have forc'd me, condemn'd to an old jealous
Madman... I saw his Follies and his Humours, and I begg'd
Like a poor Slave, who views the Rack before him, ...
All in vain; they were inexorable... so may just Heaven
Prove to them in their greatest need!⁴⁴

Такой монолог вполне могла бы произнести и героиня сентиментальной комедии.

В комедиях, поставленных в 1700-1701 гг., новые и старые черты чередуются. Распутная любовь занимает еще большое место, а благополучный финал: добродетель жены торжествует, распутник женится и т.д., - чаще зависит от случая или каких-либо выгод (материальных или политических), чем от моральных убеждений автора.

В этом одно из главных отличий комедии Реставрации и сентиментальной. В первой герои вступают в брак, руководствуясь соображениями выгоды. Главный интерес пьесы – интрига, а не финал. Во второй - герои всегда искренне раскaiваются, а финал – кульминация всей пьесы.

Две пьесы этого года точно иллюстрируют две тенденции. Эпизод к "Исправившейся жене" (Reform'd Wife) Бернеби (Burnaby) пока-

⁴⁴ Я – словно вещь, под жестокой охраной, / Родители отдали меня совсем молодой / Жестокому сумасшедшему ревнивцу, / Для которого я лишь рабыня. / Мои мольбы были напрасны; / Только Небеса могут решить мою судьбу!

зывает, что теперь становится модным подчеркивать моральность пьесы:

Let none hereafter plays ungodly call,
For this was writ to mortify you all.
No parson 's here exposed, no brothel stormed
But a kind handsome keeping wife reformed⁴⁵.

Хотя в предисловии автор отметил, что пьеса была "написана, чтобы уязвить Вас всех".

Томас Бейкер (Baker) в предисловии к пьесе "Характер нашего времени" (The Humor of the Age, 1701) излагает свою точку зрения в развернувшейся после трактата Колльера полемике. Он говорит о тех "кто сильно стремится реформироваться, искупая собственные грехи тем, что осуждают пороки других", сам бы он "не осудил безнравственность сцены, но когда люди с такой злобой осуждают пьесы, не интересуясь моральна, добродетельна или порочна она, а только потому что это пьеса (a play), автор не имеет права делать это". "Характер нашего времени" не похож на пьесу. Это скорее ряд диалогов, иллюстрирующих современные нравы. Фриман спасает Тремилию от злодея Райлтона и влюбляется в нее. Он хочет жениться на ней, несмотря на ее бедность. Но она возражает: "Чтение и разговоры научили меня разбираться в людях, я поняла, что богатство скорее навредит женщине, чем сделает ее счастливой. Я решила поэтому скрыть мое состояние, и дожидаться того мужчину, для которого я была бы нужна только как объект любви". В сентиментальной комедии середины XVIII столетия такое внезапное открытие, что благородная жертвенность, на самом деле, и не нужна, станет важнейшей отличительной чертой. Принцип поэтической справедливости, который постепенно

⁴⁵ Не позволим ни одной пьесе безбожной назваться, / Для этого наша написана пьеса. / Здесь не осмеян священник, нет и борделя, / А добрая, красивая и верная жена торжествует.

внедряется в жанр комедии, требует, чтобы благородные дела получали надлежащее вознаграждение. Но добродетель становится здесь не просто наградой самой по себе, ведь герой жертвует материальными преимуществами ради любви, чести, долга или чего-то еще, но всегда обнаруживает в финале, что жертва в действительности не нужна. По мысли Д.Кратча, в этом и заключается "истинная *pamby-pambyness* (слабость) сентиментальной комедии" (Krutch, 1960: 213).

Совершенно в тональности "Зрителя" звучит эпилог пьесы Бейкера:

We beg the favours by the fair sex given
With solemn awe as we petition heaven.
To please them was the poet's greatest care,
He thinks in this play, nothing can appear,
Rude or obscene to grate the nicest ear⁴⁶.

"Характер нашего времени" - честная попытка написать моралистическую пьесу, но именно за "непристойные" речи из этой пьесы были арестованы актеры, хотя это больше говорит о том, что реформаторы поступили именно так, как написал автор в предисловии.

В этой комедии впервые в драме эпохи представлено противопоставление цивилизации и природы. Это, конечно, искусственная природа, почти "Аркадия", но все же природа. Тремилия считает, что истинное счастье обретет только там, где

the Nymphs, that tread the peaceful woods,
Where Nature in her best Perfection shines,
Beyond the faint pretending Power of Art.⁴⁷ (III, 1),

а в цитированной комедии Мэри Пикс героиня прославляет "the Feast of Nature, / The downy Peace of a retir'd Life". (I,1)

⁴⁶ Мы просим одобрения у прекрасного пола, / Угодить ему - главная забота автора, / В его пьесе нет ничего, / Что могло бы оскорбить самый разборчивый вкус.

Таким образом, в драме указанного периода происходят процессы, аналогичные происходящим в жанре романа, приведшие к культуре "благородного дикаря" Руссо. В английской литературе подобный образ впервые появляется в романе Афры Бен "Оруноко" (*Oroonoko or the Royal Slave*, 1688), в котором, по мысли А.Веселовского, "условной рассудочной культуре противопоставляется идеал человека, каким он вышел из рук творца, человека, доброго по природе, не испорченного цивилизацией: идеал, поставленный еще в XVII веке и развитый Руссо" (Веселовский, 1999: 39).

В пьесе Сюзанны Сентливр (*Centlivre*) "Очарованный муж" (*The Man Bewitch'd*, 1710) моралистические черты также явно ощущаются. Герой стремится к браку по своей воле, не вступая в незаконные связи. Характерны имена героев, отражающие влияние новой традиции. В комедиях Реставрации постоянно встречаются *Wildish*, *Sparkish*, *Bellamour* и т.д., а здесь перед нами *Faithful*, *Lovely* и *Constant*.

В 1716 году, кроме "Барабанщика" Аддисона, были поставлены моралистическая комедия миссис Девис "Северная Наследница" (*Mrs. Davys' The Northern Heiress*), в предисловии которой несколько хвастливое утверждение автора: "Пьеса свободна от трех постоянных тем большинства наших современных комедий: непристойность, раздоры и общее презрение к религии (*obscenity, faction and a general contempt of religion*)", и "Деревенская девица" Чарльза Джонсона (*The Country Lasses*), в которой умело сбалансированы достоинства и недостатки старой и новой традиции.

Герои комедии обнаруживают пропажу своих лошадей и отправляются в деревню на их поиски. Один из них, Модел (*Modely*) пытается склонить к любовной связи Ауру, которая зовет на помощь сельского джентльмена Фримана (*Freeman* – еще одно частое имя в

⁴⁷ Нимфы, ступающие по тихому лесу, / Где Природа в ее естественном ви-

новой комедии). Модел, как типичный герой Реставрации объясняет свое поведение тем, что он любит всех женщин, женщины и созданы для наслаждения мужчин и т.д. Но Фриман не считает его "остроумные" объяснения удовлетворительными, а обвиняет его в бесчестии и нарушении кодекса джентльмена: "Вы настолько порочны и недобродетельны, и при этом считаете себя джентльменом". Отношение Стила к понятию "честь" и образу джентльмена было важной составляющей общего процесса создания нового личностного нравственного образца.

У миссис Хейвуд в единственной комедии "Жена напрокат" (A Wife to be Let, 1723) пролог представляет ту смесь чувства и наставления, которая в XVIII столетии называлась добродетельной любовью:

Learn, from the opening scene, you blooming fair,
Rightly to know your worth, and watch with care;
When a fool tempts you, arm your heart with pride,
And think the ungenerous born to be denied:
But, to the worthy, and the wise, be kind,
Their cupid is not, like the vulgar's blind:
Justly they weigh your charms and sweetly pay
Your soft submission, with permitted sway⁴⁸.

А в эпилоге подводился моральный итог: "Mutual their flame, yet virtue quells desire".

В годы, когда успешно поставлены "Сознательные влюбленные" Стила утверждение, что "добродетель должна сдерживать желание" было одобрительно встречено публикой.

Одной из последних в рассматриваемый период была комедия миссис Сентливр "Уловка" (The Artifice 1722). Ее трудно причислить

де предстает, / Не украшенная обманчивой силой искусства.

⁴⁸ Честные дамы, учитесь с первой же сцены, / Сохранять свое доброе имя;
/ Когда глупец соблазняет вас, отвергайте его гордо, / Но будьте добры к достойному и мудрому, / Его любовь не слепая, / Он по достоинству оценит ваше совершенств тво / И вашу покорную нежность.

к сентиментальным драматургам, но она понимала, что немного морали только понравится публике, и вводила эту мораль в свои пьесы. Здесь герой – типичный распутник, предлагает любовнице быть одной из трех его подруг. Она отказывается и, улучив момент, сообщает, что отравила его. Перед лицом смерти он раскаивается, предлагает ей вступить в брак, чтобы смыть свои грехи. Конечно, смерть не наступает, это была лишь ее уловка, и все счастливы. В прологе автор объясняет, кому пригодится такая "уловка": "You tender virgins and neglected wives, / For you, she all her artifice contrives". Можно сказать, что Ричардсон отнюдь не был первым, предложив в "Памеле" с помощью брака "вылечить" распутника.

Таким образом, Сиббер, обратившись к созданию нового жанра в 1696 году, следовал уже достаточно четко сложившейся традиции. А его первая пьеса "Последняя уловка любви" в полной мере отразила происходившие процессы взаимопроникновения старых и новых тенденций.

Глава III. Рождение жанра – Колли Сиббер.

§1. Первая сентиментальная комедия – "Последняя уловка любви".

Колли Сиббер (Colley Cibber, 1671-1757), в числе многих современников, получил бессмертие как герой "Дунсиады" А.Поупа. В ней он, в первую очередь, - олицетворение тупости:

Close to those walls where Folly holds her throne,
And laughs to think Monroe would take her down,
Where o'er the gates by his famed father's hand,
Great Cibber's brazen, brainless brothers stand⁴⁹.

Но, как точно заметил Л. Бредволд, "Сиббер может и был глупцом (fool), но не был тупицей (dunce)" (Bredvold, 1962: 91). А сам он в "Апологии" справедливо написал, что "их рассудит время": "Time is the judge; time has not friend, nor foe".

"Время", действительно оказалось самым лучшим судьей, после смерти Сиббера его творения получили высокую оценку - в 1764 году Д. Бейкер в журнале "Компаньон" писал: "Публика шестьдесят лет получала большое удовольствие от многих его пьес, которые постоянно были частью репертуара каждый сезон, и многие из них неоднократно получали то одобрение, которое несомненно заслуживают". Двадцатью годами позже Томас Девис, в воспоминаниях о театре, хвалил Сиббера, "первого научившего сцену говорить прилично и нравственно". Для У.Хэзлитта он "был джентльмен и ученый старой школы, человек остроумный и приятный в беседе, отличный актер и драматический критик, один из лучших комических авторов своего века".

По мнению ряда современных исследователей (Бернбаум, Кратч, Николл), Сиббер – родоначальник жанра сентиментальной ко-

⁴⁹ "Сиббер - герой "Дунсиады", но не нельзя сказать, что был "по заслугам помещен туда". Он был дерзкий, но не скучный, щеголь, но не болван, тщеславный, но добродушный. Отношение Поупа было вызвано обыкновенной злобой" - писал У.Хэзлитт в предисловии к изданию: *An Apology for his life by Colley Cibber. With an Appreciation by William Hazlitt.* - L., n.d.- 302 p. Цитаты из "Апологии" даны по этому изданию.

медии, в своих лучших пьесах он впервые представил сюжет, героев, язык и отношения сентиментальной комедии.

Вероятно, благоприятное мнение большинства критиков о пьесах Сиббера основано на прочтении его "Апологии", где, естественно, он показал себя и свои творения в самом благоприятном свете. Сиббер, как убежденный моралист, требует произведений, "которыми большинство авторов пренебрегают, а в них польза (Profit) и удовольствие (Delight) должны соединяться". Он может быть разумным и проницательным, когда настаивает: "Если сцена должна удовлетворять вкусу обычных зрителей, надо изменить этот вульгарный вкус, избегая низкого и бессмысленного развлечения, которое заслуживает только осуждения". Это, конечно, высокие идеалы, но Сиббер чаще не позволял идеалам мешать практике создания пьес. Себя считал, в первую очередь, "театральным торговцем (merchant), который продает то, что хочет публика". Сиббер, безусловно, имел хорошие намерения, но его действия обычно определялись конкретными обстоятельствами. Важно и то, что он был, прежде всего, актер - популярный актер, который любил аплодисменты больше всего на свете. В то же время он понимал, как трудно изменить нравы публики: "Проще изменить правительство и религию, чем нравы людей" ("Последняя уловка любви", III, 2).

При этом, элитарность публики Реставрации его явно не устраивала, в посвящении к первой комедии выказывает свои явные симпатии обычному зрителю: "Поэт должен скорее представить здравый смысл (good sense) галереям (galleries), чем давать унылый фарс (dull farce) бесспорным знатокам (undisputed judges)".

С другой стороны, среди английских драматургов мало столь остро и точно реагирующих на изменение общественного вкуса. Его успех как драматурга был обязан главным образом "быстроте, с кото-

рой он обнаруживал ту или иную возможность, и верное чувство меры, с которым он использовал эту возможность" (Сох, 1976: 68).

В 1696 году он безошибочно угадал настроение публики, дав достаточно "пользы", чтобы удовлетворить новые настроения, и достаточно традиционного "развлечения" для любителей комедии Реставрации. Он не ошибся, как случилось со Стиллом, а стратегически точно представил явно ждущей этого аудитории: "An honest Rake foregoes the Joy of Life, / His Whores and Wine to embrace a dull chaste wife".

Это написано, в первую очередь, для "дам", но Сиббер не забыл и поклонников старого вкуса, для которых герой "распутничал первые четыре акта" и таким образом ухитрился угодить самой разной аудитории.

Точное число произведений Сиббера установить не представляется возможным, т.к. многие из них не сохранились. На сегодняшний день известно о 27 пьесах, среди которых 14 комедий (по определению самого автора):

"Последняя уловка любви" (Love's Last Shift, or The Fool in Fashion, 1696).

"Женский ум" (Woman's Wit or The Lady in Fashion, 1697).

"Любовь делает мужчину" (Love makes a Man, or The Fop's Fortune, 1701).

"И да, и нет" (She Wou'd, and She Wou'd Not; or, The Kind Impostor, 1703).

"Беззаботный супруг" (The Careless Husband, 1705).

"Комические любовники" (The Comical Lovers, 1707).

"Любовник для двоих" (The Double Gallant: or, The Sick Lady's Cure, 1707).

"Последняя ставка, или мечь жены" (The Lady's Last Stake: or, The Wife's resentment, 1708).

"Дураки-соперники" (The Rival Fools, 1709).

"Неприсягнувший" (The Non-Juror, 1711).

"Гвоздь" (Hob, or The Country Wake, 1715).

"Лицемер" (The Hypocrite (altered from the Non-juror), 1718).

"Отказ" (The Refusal; or, The Ladies Philosophy, 1721).

"Разгневанный супруг" (The Provok'd Husband; or, A Journey to London, 1728).

Семь трагедий:

"Ксеркс" (Xerxes, 1699).

"Ричард III" (Richard III, 1700).

"Перолла и Изадора" (Perolla and Izadora, 1706).

"Заговор Цинны" (Cinna's Conspirasy, 1713).

"Химена" (Ximena; or, The Heroick Daughter, 1718).

"Цезарь в Египте" (Caesar in Egypt, 1725).

"Папистская тирания в годы царствования короля Иоанна" (Papal Tyranny in the Reign of King John, 1745).

Среди которых одна "комическая": "Королевы-соперницы" (The Contre Temps; or, Rival Queens, with the Humours Alexander the Great, 1729. A Comical tragedy).

И несколько пьес разных жанров: "маска" – "Венера и Адонис" (Venus and Adonis, 1716); "пасторальная интерлюдия" – "Миртилло" (Myrtillo, 1715); "фарс" – "Школьник" (The School-Boy, 1707); две "балладные оперы" – "Испытание любви" (Love in a Riddle, 1729) и "Дамон и Филлида" (Damon and Phillida, 1729).

Три комедии – "Последняя уловка любви", "Беззаботный супруг" и "Последняя ставка, или Мечь жены" – обеспечили ему достойное место в истории жанра. Именно за эти пьесы он получил корону

лауреата⁵⁰, о чем в посвященном Сибберу стихотворении писала Мэри Чапмен:

Cibber, accept these feeble Lays,
From an unskilful Muse
Who tries with artless Notes, to praise,
What Envious Men abuse.
Nature and Art in Thy combine;
Thy Comedies excel:
The Laurel's justly thine⁵¹.

Сиббер, действительно, сумел соединить "природу" и "искусство" в своем творчестве, а названия его комедий в достаточной степени отражают начавшуюся эволюцию нового жанра: "Последняя уловка" звучит вполне в духе комедии Реставрации (сравни – "Комическое мщение" Этериджа), здесь на первом плане – действие ("уловка"), результатом которого становится изменение характера героя (от распутства к раскаянию), в следующей комедии появляется почитаемый буржуазной публикой "супруг", правда еще "беззаботный", который изменяется благодаря не уловке, а особенностям характера (в данном случае – терпения) своей жены. Но уже у Ричарда Стила супруг "нежный" ("Tender husband", 1705), которому, в принципе, и не нужно сильно меняться. Показательно, что во время расцвета жанра первая пьеса с точной жанровой дефиницией "сентиментальная комедия" на титульном листе - переведенная Дженнером пьеса Дидро, название которой идеально входит в буржуазный моральный кодекс - "Отец семейства" (хотя для самого Дидро это "серьезная" драма). Путь от

⁵⁰ Над лауреатством Сиббера многие посмеивались, но, как заметил в "Философских письмах" Вольтер, "титул этот кажется смешным, но он обычно дает тысячу экю ренты и значительные привилегии. Наш великий Корнель столько не имел". Свифт писал в 1738 году: "Колли Сиббер с честью и достоинством носит корону лауреата".

⁵¹ Сиббер, прими этот скромный дар / От безыскусной Музы / Природа и искусство в тебе соединились; / Твои комедии превосходны, / Корона лауреата бесспорно твоя.

"уловки" к "отцу" – путь эволюции жанра, начавшийся в пьесах Сиббера.

Первая его комедия, поставленная труппой Кристофера Рича в январе 1696 года, имела большой успех. Сам Сиббер привел в "Апологии" слова лорда Гофмейстера: "Это лучшая из пьес на моей памяти". А в "Сравнении между двумя сценами" (1702) Гилдона она уподобляется "философскому камню":

Рамбл (Ramble). Согласитесь, что пьеса ("Последняя уловка любви") была
Философским Камнем; я думаю, что она творила чудеса.

Саллен (Sullen). На самом деле так; немного комедий сравниваются с ней от-
делкой сюжета, нравов и морали (purity of Plot, Manners and
Moral).

Сиббер вошел в труппу Друри Лейн в 1690 г. и почти целый год работал без всякого жалованья, справедливо считая, что "возможность наблюдать каждый вечер игру актеров, смотреть спектакли, а иногда участвовать в представлении уже награда сама по себе" ("Апология"). Однажды он получил роль вестника в одной из пьес и должен был вручить послание королю, которого играл сам Беттертон. Сиббер так волновался, что перепутал текст и чуть не испортил всю сцену. Разгневанный Беттертон спросил в антракте имя беспомощного юнца, помешавшего ему играть. "Мастер Колли", - ответил суфлер Даунз. "Тогда оштрафуйте этого мастера Колли!" – вскричал великий трагик. "Но у него нет жалованья", - робко возразил суфлер. "Нет жалованья? – возмутился Беттертон. – Что ж, назначьте ему десять шиллингов в неделю и оштрафуйте на пять!". Так Сиббер получил свою "первую награду за труды на подмостках" ("Апология") и начал свою карьеру комедийного актера: в 1693 г. он заменил Э.Кайнстона в роли лорда Трухлудба в "Двойной Игре" Конгрива, два года спустя – в роли

Фондлуайфа в его же "Старом холостяке" и после этого написал "Последнюю уловку любви": "Мой первый успех не обеспечил мне отчетливой актерской перспективы, поэтому я решил взять дело в свои руки и написать роль для себя". Так появился сэр Фатик Франт – герой первой комедии Сиббера⁵².

Томас Дэвис подчеркнул, что именно с Сиббера началась реформа сцены: "Актеру мы несомненно обязаны реформированием сцены. Первая комедия, поставленная после Реставрации, в которой мы обнаруживаем чистоту нравов, приличие языка и должное отношение к неправильному браку, была "Последняя уловка любви". В ней публика была особенно очарована великой сценой в последнем акте, где замученная и брошенная жена возрождается, увидев восхищающегося ею мужа. Радость от неожиданного перерождения Ловласа породила такое необычное удовольствие публики, которого она никогда не испытывала. Искренние слезы, пролитые публикой, были направлены против наших распущенных поэтов, и стали для Сиббера высочайшей оценкой. Необычайный успех этой комедии, о котором я слышал от современников, живших в то время, стал убедительным доказательством того, что люди не настолько порочны, чтобы отказаться от стремления к приличию и добродетели" (Davies, 1784: 411-412).

Комедия была столь популярна, что вдохновила Ванбру написать в том же году продолжение - "Неисправимый" (The Relapse). Обе пьесы более двухсот раз ставились при жизни Сиббера, о чем он с гордостью писал в "Апологии".

"Беззаботный супруг", созданный в 1704 году, также был очень популярен, в том числе и на американской сцене. Х. Уолпол сравнивал пьесу с мольеровскими комедиями, а для Д. Бейкера в комедии

⁵² Такой вариант говорящего имени героя (Novelty Fashion) дает Н. Рыкова.

Сиббера "самый изящный диалог и совершенное знание нравов людей в реальной жизни, которого не найдешь в других пьесах".

Комедия "Последняя ставка, или Местъ жены" не была столь популярна, как две первые. Поставлена в декабре 1707 года, в момент скандала актеров Друри Лейн с К.Ричем, после которого Сиббер ушел в театр Хеймаркет. Тем не менее, тридцать пять раз она была в репертуаре при жизни Сиббера, что весьма неплохо для эпохи, когда многие пьесы забывались после первого представления.

Комедии Сиббера объединяет финальный триумф истинной и добродетельной любви в главном сюжете, в то время как второстепенный сюжет ближе традиции комедии Реставрации. Стремление к моральной цели не мешало ему использовать приемы комедии нравов, которую он хорошо знал и у которой учился.

В "Последней уловке любви" основной сюжет связан с попыткой преданной и верной жены Аманды вернуть своего распутного мужа Ловласа с помощью уловки – сыграв роль любовницы, она заманила его в постель: "Сиббер – первый драматург, принесший the bed-trick на сцену" (Zimbardo, 1986: 175).

В первой комедии отчетливо проявилась главная особенность творческой манеры Сиббера – апелляция к интересам публики и ее социальному составу. Как истинный "театральный торговец" в посвящении поясняет: "Я внимательно изучил тех, кто пришел посмотреть мое представление". Сила воздействия комедии на зрителя, ее не сравнимая с существующими в те годы эффективность ("искренние слезы" зрителей), находящая объяснение и в яркой театральности, и в ясной моральной заданности, объясняется и очень глубокими корнями создаваемого им жанра, уводящими к фольклорно-мифологической основе сознания.

Можно проследить связь комедии с волшебной сказкой на нескольких уровнях:

1) Система персонажей: герой (героиня), антагонист, помощник или помощники героя.

2) Строение сюжета: сюжет комедии обладает высокой предсказуемостью (уже в прологе объяснил, что "честно показал долго пренебрегаемую добродетель"), ясностью причинно-следственных связей.

3) Сюжетные мотивы, характерные для всех оригинальных комедий Сиббера: на содержательном уровне сюжет его комедий представляет собой ряд устойчивых, повторяемых, связанных между собой сюжетно-смысловых мотивов:

- а) Мотив маски, обмана, несовпадения внешнего и внутреннего;
- б) Мотив мнимой смерти;
- в) Мотив неузнанного прибытия героя домой;
- г) Мотив узнавания по предмету;
- д) Мотив раскаяния и перевоплощения заблуждающегося героя.

Все эти мотивы в комплексе определяют сюжет комедии, или, по словам А.Н.Веселовского, "серия мотивов – сюжет", а под сюжетом он понимает "тему, в которой снуются разные положения-мотивы" (Веселовский, 1989: 307).

В первой комедии Сиббера единственный раз (если судить по дошедшим до нас пьесам) в списке действующих лиц четко обозначены их функции, т.е. "поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия". А по справедливому замечанию В.Проппа, "функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены "мотивы" Веселовского" (Пропп, 1928: 30).

Поэтому можно рассматривать "морфологию" сибберовской комедии, а изменение функций ее героев, в свою очередь, позволяет проследить путь трансформации всего жанра.

Близость сказки и сентиментальной комедии проявляется и в счастливом финале: "Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства и недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение, добыча или вообще ликвидация беды, спасение от погони и т.д." (В.Пропп). Отличительной чертой комедий Сиббера и было стремление представить в финале "ликвидацию беды".

В системе персонажей "Последней уловки любви" главное место, безусловно, принадлежит Ловласу (Loveless). Этот "не знающий любви герой" охарактеризован так: "Веда развращенную жизнь (debaucht life), через шесть месяцев после свадьбы устал от семейной жизни и бросил свою жену и общество, наделал долгов, промотал за границей остатки состояния и вернулся в Англию в очень стесненных обстоятельствах (a very mean condition)".

Уже в первой сцене слуга Ловласа Хват (Snap) уточняет данную характеристику: "Я начинаю лить слезы, когда думаю, что сделали Вы с собой и мной. Будь Вы более серьезны (в оригинале – 'sober", что может быть и "прекративший пьянствовать"), как хорошо мы могли бы жить! Вот смотрите, сэр, я служу Вам всего десять лет. В первый год Вы женились и вскоре устали от жены. Во второй – пьянствовали, таскались по шлюхам, играли, наделали долгов, промотали состояние и были вынуждены уехать из страны. В третий, четвертый, пятый и шестой Вы путешествовали по Европе, растрчивая остатки состояния, а ваша бедная жена разбила сердце, потеряв Вас (broke her heart for loss of you). В восьмой и девятый год вы обеднели и чуть-чуть по-

умнели (little the wiser), а сейчас, на десятом году, решили, что я буду голодать вместе с Вами".

Ловлас сам излагает свое кредо, он промотал состояние, чтобы "купить удовольствие (to buy pleasure)", которое для него – "выдержанное вино, молодые шлюхи и беседа с бравыми парнями, похожими на него". Ведь "раз человек имеет желанья, то он испытывал бы мучения, если бы им не потворствовал". Он не испытывает никаких угрызений совести, даже не стыдится своей бедности – "почему, дьявол меня побери, я должен ее стыдиться, когда богач не краснеет за свое мошенничество (knavery)!" (I, 1).

Ловлас во многом близок "изысканному джентльмену" комедии Реставрации. Его высказывания в духе, к примеру, Дориманта, - сцена 1 заканчивается следующей тирадой: "Мужчина также не способен стремиться к любви с пустым желудком, как что-либо делать с пустой головой. Поэтому немного еды и бутылка никогда не помешают. А боги вина и любви всегда были друзьями. Потому что с помощью вина любовь всегда добивается своего".

Своей ветрености Ловлас также дает "философское" обоснование: " Мир для меня – огромный сад, главное удовольствие – разнообразие, а жена – всего лишь одно из яблок, попробовав которое, быстро набьешь оскомину" (I, 1).

Но Младший Честнер (Young Worthy – русская версия имени принадлежит Н.Рыковой) уже в начале пьесы отмечает важное отличие Ловласа от традиционного распутника: его непостоянство – дань моде, а не испорченность природы (сцена между Мл. Честнером и Амандой):

Аманда. Можно ли на что-то надеяться, когда даже известие о моей смерти не вырвало из его груди вздох сожаления.

Мл. Честнер. Но, мадам, это все было только в первые месяцы вашего брака, что свойственно всем молодым мужьям. Тогда это была скорее претензия на модную порочность, а не сознательная неприязнь к Вам ('twas more an affectation of being fashionably vicious, than any reasonable dislike he cou'd either find in your mind or person).

То есть, уже в начале пьесы будущее раскаяние Ловласа подготавливается: теперь он уже не юнец, слепо следующий моде, а "немного поумневший" джентльмен, который "набрался опыта":

Мл. Честнер. Что ты привез из-за моря?

Ловлас. О, я набрался опыта (a great deal of experience).

Мл. Честнер. А денег?

Хват. Ни гроша, что может подтвердить мой желудок.

Ловлас. Но я стал гораздо умнее, чем был (But I have a great deal more wit than I had)! (I, 1)

В образе Ловласа в полной мере выражено стремление автора угодить как старой, так и новой публике: традиционные для героя комедии Реставрации черты сочетаются с новыми. Он приравнивает любовь с приключением и удовольствием, а от Аманды отказывается только потому что она – жена, и он устал от любви этой "добросердечной дуры" (good-natured fool).

И в то же время считает, что женщина может быть добродетельной: "Та обладает истинной добродетелью, кто усмиряет свои самые горячие желания (warm desires) совестью и силой своего разума (conscience and force of reason). И такие женщины есть, думаю я. (V, 2)

Сцена обольщения также раскрывает двойственную природу Ловласа: он обаятелен и настойчив в своем стремлении завоевать Аманду, и в то же время "совесть и слезы" помогают ему излечиться от порока:

Аманда. Сэр, Вы невежливы со мной.

Ловлас. Если любовь может быть грубой, позвольте мне быть нахальным, когда же мы станем ближе, грубость превратится в любовь (if love be rudeness, let me be impudent: when we are familiar, rudeness will be love). Ни одна женщина не посчитала своего любовника грубым, уступив ему. (IV, 3)

Речь Ловласа украшена типичными для эпохи оборотами и сравнениями: "розовая роса этих чистых уст" (the rosy dew from those distilling lips); "почему не пить сразу, когда почувствуешь жажду" (would not you drink the first time you had a thirst), а если "не хотите пить, почему хотя бы не поцеловать чашу" (if you can't drink, yet you may kiss the cup) и т.д.

Он продолжает убеждать Аманду уступить ему, ведь "постоянство в любви – обман (cheat)", и любая разумная женщина понимает это, "а радости любви становятся больше, когда обновляются, и надо их почаще изменять".

Аманда буквально очарована таким напористым и обаятельным штурмом, добродетель ее в опасности, она в недоумении восклицает: "почему этот ненавистный порок так обаятелен, в то время как бедной добродетелью все пренебрегают". И реплика ее с ремаркой "в сторону", она обращена скорее публике, чем Ловласу, а данный сценический прием станет отличительной особенностью Сиббера-драматурга.

Ловлас сам подтверждает, что по натуре он не распутен, таким стал под влиянием внешнего мира. На вопрос Аманды: "Кто Вы, и откуда прибыли?", отвечает: "Во-первых, мадам, по рождению я – джентльмен, но из-за плохих друзей, доброго вина и нечестной игры почти нищий (by birth I am a Gentleman; by ill friends, good wine, and false dice, almost a Beggar)" (V, 2).

Когда ее уловка доказывает ему, что она (и как любовница, и как жена) может дать большее удовольствие, он раскаивается в своих "беспечных фантазиях" и восклицает: "It was heedless Fancy first, that made me stray, / But Reason now breaks forth, and lights me on my Way" (Беспечная фантазия сбила меня с пути, / Но разум теперь направляет мой путь) (V, 2).

Его заключительные слова подтверждают то, что Аманда знала всегда: "The greatest Happiness we can hope on Earth, / And sure the nearest to the Joys above, / Is the chaste Rapture of a virtuous Love" (Величайшее счастье на земле: / Чистые радости добродетельной любви) (V, 4)/

Вновь "вступивший в брак" Ловлас тут же становится нравоучительным и учит других: "Любовь - нежное растение, которое не может жить без тепла. Вы должны заботливо, с искренней добротой, оберегать это растение от холодного ветра ревности" (V, 3).

Новизна в обрисовке традиционного распутника подтверждается характерным для драматургического сентиментализма убеждением в природном совершенстве человеческого сердца, которое определяет конечное преобразование героя, прощает его греховность и, в конечном счете, делает счастливым его обладателя. У него именно такое сердце, так как раскаяние - своего рода пробуждение героя: "Ты разбудила меня от моей глубокой летаргии порока (from my deep lethargy of vice)!" (V, 2).

Пробуждение Ловласа – возвращение к его изначально доброй натуре (он – "джентльмен"), грехи и порочные страсти он смывает с себя "слезами раскаяния".

Отличительная черта данной сцены и комедий Сиббера в целом - драматизация в каждодневном платье моральных банальностей, уверенные предположения, что добро всегда одержит победу над злом,

что, независимо от прошлых грехов, раскаяние возможно, а с ним - и грядущее счастье. Драматизация этих положений определяет другую особенность пьес Сиббера - язык, ставший почти "религиозным", похожим на многочисленные проповеди тех лет. Составленные из определенных формальных фраз, эмоционально украшенных, реплики Сиббера потребовали особых героев и героинь, прославляющих и восхищающихся совершенством (в первую очередь, душевным):

Ловлас (Аманде – *М.К.*). Держа тебя в своих руках, я имею больше сокровищ, чем солнце увидит за день своего пути. О! Почему я столь долго был слеп к совершенствам твоего ума и тела (I so long been blind to the perfection of thy mind and person)? Не зная что это ты, моя жена, я нашел тебя очаровательной. Почему же это слово - жена, - должно унижать тебя? (V, 2)

Кульминационный эпизод – раскаяние Ловласа – насыщен сценическими приемами (ремарками), которые придают убедительность перерождению героя. Ремарки определяют внешнее проявление душевного состояния героя, а их последовательность также позволяет увидеть весь процесс "пробуждения".

Когда Аманда упрекает его и призывает вспомнить о совести, Ловлас "стоит неподвижно (stands in a fixed posture)"; когда она умоляет его вспомнить прошлое, Ловлас "поражен (amazed)"; когда она признается в своей уловке и раскрывает себя, Ловлас вначале собирается "отвернуться от нее (turns from her)", но только после того, как Аманда прощает ему все грехи, Ловлас "обнимает ее (embraces her)".

Характерно, что ремарки "встает на колени" для Ловласа в этой сцене, да и во всей комедии нет, хотя в своем монологе "пробуждения" Ловлас и говорит о том, что "на коленях просит простить его".

Такие ремарки характерны в обрисовке образа Аманды. Сиббер подчеркивает ими особое положение своей героини – героини стра-

дающей, полностью зависящей от мужской воли. В данной сцене ре-марки идут в следующей последовательности: "на коленях" она про-сит Ловласа вспомнить ее; "падает на землю", чтобы убедить его; "поднимается", когда раскрывает себя; когда же Ловлас "отворачива-ется", Аманда "на коленях" умоляет простить ее за обман.

У Сиббера еще очень "мужской" взгляд на взаимоотношения полов: мужчина всегда прав, а женщина всегда страдает. Принципи-ально точка зрения поменяется только у Стила.

Страдающая, но верная жена – основная функция Аманды, она определена уже в списке действующих лиц (характерно, что Сиббер даже грамматически подчеркивает "страдательность" героини): "Аманда, женщина строгой добродетели, в юном возрасте вышла за-муж за Ловласа и была брошена им (Amanda. A woman of strict virtue, married to Loveless very young, and forsaken by him)".

Аманда совершенно не похожа на традиционный образ жены. Два брата Честнера обсуждают Хиларию как потенциальную супругу Старшего Честнера, "здоровомыслящего (sober) джентльмена", которая "красива и богата", но не "добродетельна". А ее Ст. Честнер ценит превыше всего. Именно он назидает в финале: "Я думаю, что пример Аманды научит всех верных жен никогда не жаловаться, что добродетель не может победить (methinks her fair example shou'd persuade all constant wives never to repine at unrewarded virtue)" (V, 3).

Аманда - "созданная, чтобы любить" - олицетворяет настоящую любовь, преданную и неизменную, для нее Ловлас - "Мужчина, кото-рого Небеса обязали любить" (III, 1). В образе Аманды Сиббер пока-зал новый тип женщины – верной, страдающей и все же торжествую-щей в финале.

Даже в сцене обольщения она остается "настоящей, преданной и добродетельной женой (a true, a faithful, and a virtuous wife)", чем не-

мало удивляет Ловласа, который не может совместить ее уступчивость и такую самохарактеристику. Здесь Сиббер опять прибегает к особому сценическому приему, когда только герой (Ловлас) не понимает сути происходящего, а для остальных персонажей и, особенно для публики, никакой загадки нет: они знают, что это всего лишь маскировка.

Неуязвимая добродетель героини и материально вознаграждена: в финале, очень вовремя, умирает богатый дядюшка, оставляя ей состояние. Аманда с радостью отдает его Ловласу, так она понимает свой долг: "Оно Ваше не просто как дар (gift), но это мой долг (duty) и Ваше законное право (lawful right) владеть им" (V, 3).

Таким образом, Ловлас и Аманда определяют два основных типа героев новой комедии: раскаявшийся распутник и добродетельная жена. Эти типы в различных вариациях предстанут в других пьесах Сиббера.

Второстепенный сюжет "Последней уловки любви" не столь моралистичен и близок комедии нравов. Речь идет об уловке, которая позволяет братьям Честнер (Worthy) жениться, несмотря на возражения родителей. Характеристика братьев в списке действующих лиц с самого начала определяет их отличия: Старший Честнер "здравомыслящий джентльмен, влюбленный в Хиларию (in love with Hilaria)", а Младший Честнер, добродушный распутник, мало чем отличается от Ловласа - обманывает, сводничает и т.д. Его характеристика следующая: "Его (Старшего Честнера – *М.К.*) брат, распущенного нрава, любовник Нарциссы (his brother, of a looser temper, lover to Narcissa)". Автор подчеркивает их противоположное отношение к любви: Старший "влюблен" (in love), а Младший – "любовник" (lover). О своей близости Ловласу Мл. Честнер открыто заявляет: "Я член распутного братства (like the rest of my raking brotherhood)" (I, 1). Да и добродетельная

Аманда считает его похожим на своего мужа: "Он напоминает мне мужчину, которого я люблю – он очарователен, умен и непостоянен (one that had beauty, wit, and falsehood)".

Главное отличие Мл. Честнера от Ловласа – деятельная натура. Как и подобает "помощнику героя" (В.Пропп), он должен совершить несколько добрых поступков на пути к исправлению Ловласа и собственному: научить Аманду "любовной уловке", излечить от ревности брата, отучить Хиларию от флирта, склонить Нарциссу к браку, доказать отцу, что счастье – не только в размере состояния и т.д. Он мастер интриги, и во всем добивается успеха, но, как и Ловлас, в финале отдается "чистым радостям добродетельной любви". Младший Честнер соединяет обе сюжетные линии, помогая Ловласу добиться "незнакомой дамы" (Аманды), одновременно устраивая свои и брата "сердечные" дела. Окончательное свидетельство единства темы и действия – финальное бракосочетание всех основных героев, когда Младший Честнер проклинает "распутное братство" и даже сэр Уильям Уайзвуд учится ценить совершенство сердца, отдавая Младшему Честнеру не только дочь, но и прощая долг в пять тысяч фунтов.

Таким образом, в образе Младшего Честнера представлен "помощник героя", во многом схожий с главным героем: распутный в начале, раскаявшийся – в финале.

Единственный, действительно, "неисправимый" в пьесе – сэр Фатик Франт. Сиббер дает необычайно точное определение этому герою – сохсомб - хлыщ, т.е. "франтоватый и пустой молодой человек" (С.И.Ожегов. Словарь русского языка). Данное слово и в оригинале, и в русском варианте определяет главное отличие "хлыща" от простого щеголя – стремление к внешней броскости при внутренней пустоте. Английская этимология слова восходит к петушиному гребню.

Функция этого героя точно определена в списке действующих лиц: "Хлыщ, который хочет быть первым среди всех щеголей" (A coxcomb that loves to be first in all Foppery). Он "антагонист" (В.Пропп) главного героя – Ловласа. Основное их отличие – отношение к женщине: непостоянный Ловлас, все же, откровенен и с Амандой-женой, и с Амандой-любовницей; сэра Фатик лицемерит и лжет и своей любовнице, и другим дамам.

Его появление в комедии также оригинально: вначале зритель узнает о нем от других героев, причем, ясно определено отношение к нему - только отрицательно-насмешливое. Данный прием, безусловно, взят у Мольера, именно так предстает перед зрителем Тартюф. Сиббер хорошо знал эту пьесу, переделку которой поставил через несколько лет.

Старший Честнер первым "представляет" сэра Фатика: типичный "изысканный джентльмен", для которого честь – прежде всего, мнение о нем общества. Своим желанием быть всегда в центре внимания он напоминает Честнеру Герострата: "Он настолько любит общественное мнение (publick reputation) и так стремится соответствовать ему, что напоминает того глупца (fool), который поджег храм Артемиды, чтобы обессмертить свое имя" (I, 1).

Сэр Фатик и сам претендует на роль "изысканного джентльмена", но Сиббер ясно дает понять, что перед нами пародия на этот образ. Герой буквально саморазоблачается, например, в своем желании написать пьесу, где главное действующее лицо – "законченный английский болван (a downright English Booby), который стремится быть франтом (beau), не имея ни таланта (genius), ни заграничного воспитания (foreign education)" (III, 1). Характерно название данной пьесы "Он хотел бы, если бы мог" (He Wou'd if He Cou'd), публике сразу был ясен намек на знаменитую комедию Этериджа "Она хотела б, если б

могла" (*She Wou'd if She Cou'd*, 1668), главный герой которой носит показательную в данном случае фамилию *Cockwood*.

Стремление выделиться – отличительная черта сэра Фатика. Особое внимание он уделяет одежде, по словам Нарциссы, "не одна модистка в городе нажила состояние", работая на него. Поэтому для сэра Фатика и Младший Честнер "неплохой малый", потому что "носит хороший парик".

Саморазоблачение героя – основной способ авторской характеристики. Желание прослыть первым щеголем в обществе доводит сэра Фатика до того, что он ставит это даже выше благородного происхождения: "Я первый в Англии человек, которого удостоили званием "щеголь" (*beau*), его я предпочитаю знатному титулу, который можно и унаследовать. А это звание я вырвал (*extorted*) у нации своим удивительным видом и беспримерной изящностью (*my surprising mien and unexampled gallantry*)" (II, 1).

Кичливость его не знает границ, быть на виду – главная цель, поэтому и в театре сэр Фатик устраивает представление, где главный герой – он сам:

Сэр Фатик. О! Какое наслаждение в то время, как все смотрят хорошую пьесу, выйти из партера до окончания акта!

Нарцисса. Почему же во время хорошей пьесы (*a good Play*)?

Сэр Фатик. О мадам! Это выглядит так своеобразно, дает мне возможность привлечь внимание публики и одновременно показать, сколько презрения я испытываю к тому, чем восхищается весь этот скучный город (*dull Town*). Но если я все же остаюсь смотреть спектакль, то непременно сажу спиной к сцене, разглядывая дам или причесывая парик.

Нарцисса. Почему же, сэр?

Сэр Фатик. Чтобы все подумали, что я уже не раз видел эту пьесу и она мне страшно надоела. (II, 2)

В финале он радуется тому, что смог избавиться от любовницы. Он - "сорняк" (weed), который растет "повсюду", не обращая внимания на окружающий мир. Он продолжает считать, что "только низкие люди женятся на той, кого любят, достойные люди всегда женятся на тех, кого они никогда не видели" (III, 1). Его роль в пьесе двойная: это единственный комический персонаж, который, в то же время, объединяет обе сюжетные линии. Все герои, так или иначе, обсуждают кодекс поведения сэра Фатика, чаще – чтобы высмеять его. К примеру, сэр Уайзвуд, "богатый старый джентльмен" дает ему необычайно точную характеристику: "Вы слишком любите самого себя... Небеса сделали Вас человеком, а модистки, изготовители париков, парфюмеры и прочие – чудовищем (monster)" (III, 1).

Сэр Фатик – логичное завершение образа "изысканного джентльмена", но в его лице данный образ потерял свою привлекательность. Отныне подобный персонаж, чаще всего, - объект осмеяния, как, например, Тинсел в комедии Аддисона "Барабанщик".

Важность сибберовской пьесы и в том, что в ней находит отражение процесс формирования нового образа джентльмена: здесь – этап разрушения старого типа, само понятие "совершенный джентльмен" звучит иронически. К примеру, братья Честнеры обсуждают одного из лондонских щеголей, который "один день при дворе, другой – в тюрьме; посещает церковь, но не верит; отважен без храбрости, остроумен без смысла и пьян без меры" (one day at court, and the next in gaol, that goes to church without religion, is valiant without courage, witty without sense, and drunk without measure) (III, 2). И старший Честнер с иронией заключает: "Очень совершенный джентльмен" (A very compleat gentleman).

При всем стремлении Сиббера скоординировать и уравновесить обе сюжетные линии, в комедии немало мест, где зритель смеялся не в

задуманном автором месте. Это было связано с его стремлением угодить всем: сторонникам старой и новой традиции, что подчеркивалось в эпилоге:

He's lew's for above four Acts, Gentlemen!
For faith, he knew, when once he'd changed his Fortune,
And reformed his Vice, "it was time—to drop the Curtain.
Four Acts for your course Palates were designed"⁵³.

Первая пьеса была переходной и экспериментальной, Сиббер попытался в ней наложить понятия новой этики на материал комедии Реставрации, призывая к новому, но не желая бросать успехи прошлого.

Важнейшим свойством данной комедии является ее способность к взаимодействию с другими жанровыми формами (героической драмой и комедией нравов), что привело к обогащению новым тематическим и фабульным материалом, драматической эффектностью и высокой театральной выразительностью.

Переходность "Последней уловки любви" проявляется в одновременном сосуществовании в ней старых и новых элементов, главными среди которых были:

I. Новые, сентиментальные элементы:

1). В целом, характер Аманды сентиментальный. Она безразлична к богатству, у нее есть преувеличенное благочестие (piety), она страдает в одиночестве, готова умереть, верит в святость клятв, верна мужу, которого любит и не презирает как мужчину, она полагается на Небо, произносит длинные речи, часто плачет. Ключ к характеру Аманды в том, что десять лет она упорствовала в безнадежном страдании "потому, что оно безнадежно." Другими словами, она упорствует в плаче, т.к. ей нравится плакать.

⁵³ Он распутничал первые четыре акта, господа! / И избавился от порока к закрытию занавеса.

2). Характер Ловласа становится сентиментальным, когда он ругает себя за поведение в прошлом более сильно, чем обманутая жена. Его заявления о будущем исключительны: "Я буду трудиться, искупать, просить прощения и голодать, чтобы доказать свою любовь". Он апеллирует к ней как жене и как к человеку. Он обнаруживает внезапное безразличие к деньгам, дает своему слуге Хвату сто фунтов, которые был должен. Он становится проповедником добродетельной любви.

3). Добродетель торжествует и вознаграждается.

4). Получение Амандой наследства после своевременной смерти старого дядюшки рождает целую традицию для сентиментальной комедии. Это наследство стало для Ловласа наградой за его преобразование.

Материал – сюжет, героев, оформление своих пьес Сиббер взял у комедии Реставрации, имевшей большую популярность. В его пьесах достаточно примеров, по крайней мере, претендующих на "остроумие", а многие герои являются, или пытаются быть, подобными светским повесам. Но старый дух пронизан настойчивым стремлением к моральной реформе, поэтому "распутники" Сиббера в большинстве своем обладают нежным и отзывчивым сердцем.

II. Старые элементы, заимствованные из комедии нравов эпохи Реставрации):

1). Использование слова "любовь", в основном, как выражение сексуальной страсти.

2). Традиция, по которой любовь, не может долго жить в супружестве. Ловлас говорит Аманде (до его преобразования): "Постоянство в любви - обман!"

3). Многие герои неискренни в их призывах к добродетели. Сэр Фатик: "Все молодые парни ненавидят имя хлыща, как женщины имя шлюхи; но, клянусь, и те, и другие любят удовольствие, даваемые этими именами".

4). Сатирическое изображение священников. Ловлас сообщает: "Здесь есть, я знаю, веселый красноносый священник, в три утра ругавшийся против ночного пьянства". Для Нарциссы брак это "вид иезуитской пудры, которую первые изобрели священники, но только воздерживались от ее употребления, потому что знали ее горький вкус, затем позолотили ее с притворным благословением и так спрятали для бездумных мирян".

5). Беспорядочные ругательства как женщин так и мужчин. Многие клятвы - французские ругательства как в пьесах Этериджа.

6). Слуги изображены как пройдохи: берут взятки, лгут, служат в качестве сводников, прелюбодействуют. Хозяева обычно их клянут и называют "собаками" и "жуликами".

7). Утверждение, что деньги и наслаждения - высшая цель в жизни. Нарцисса считает, что не может быть несчастлива, имея 2000 фунтов в год. Женская добродетель определяется размером состояния – "Она стоит столько, сколько она весит в золоте". Все браки по расчету. Позорно для мужчины жениться на бедной.

8). Одна из главных сцен происходит в спальне.

III. Нарушения сентиментальной традиции:

1). Мотив супружеской неверности, обычный в комедии нравов и неприемлемый для сентименталистов. В их пьесах герои не состоят в браке.

2). Обращение к интриге со стороны героини, чтобы облегчить свое положение. Героиня в сентиментальной комедии – пассивная,

она страдает в одиночестве. Ее несчастья всегда кончались через вмешательство других лиц, или Провидения, и никогда в результате собственных усилий. Ее счастье приходит просто наградой за добродетель, и не достигнуто через ее собственную изобретательность или ум.

3). Хитрость, использованная Амандой, не соответствует "деликатности" сентиментальной героини. Истинная героиня не совершит неуместных поступков, подслушивая или читая чужое письмо. Несомненно, она не должна склоняться до такого обмана, использованного в этой пьесе.

4). Победа Аманды одержана кажущейся капитуляцией ее добродетели. Она следовательно играет. Сентиментальная героиня не станет прибегать к столь сильным средствам для достижения цели. Она остерегается открытого проявления зла.

5). Аманда соглашается на обман потому, что лучше она соблазнит Ловласа, чем это сделают другие, и это будет менее порочно. Истинная сентиментальная героиня никогда не выбирает вообще, она должна быть чистой всегда.

6). Аманда ведет интригу с помощью слуг, что никогда не делает сентиментальная героиня.

7). Пороки остальных персонажей, исключая Ловласа, остались ненаказанными. В сентиментальной комедии порочный герой может быть показан только по двум причинам - осмеять его или привести к раскаянию. Особенно "не сентиментален" проступок Хвата и служанки Аманды. Их обоюдная вина не наказана и не осуждена, а, напротив, награждается свадебным подарком и состоянием.

8). Наиболее серьезное нарушение главной сентиментальной традиции является уступка Аманды похотливым желаниям Ловласа. Для сентиментальной героини сексуальные отношения должны быть

безусловно чистыми. Она не вступит в брак с человеком только по материальным соображениям, потому что брак тогда станет "узаконенной проституцией". Только наиболее человеческие и чистые чувства обеих сторон могут когда-либо оправдать сексуальные отношения, согласно сентиментальному идеалу.

И все же первую пьесу Сиббера можно считать сентиментальной, в ней есть стремление к реформе: подтверждение главного сентиментального принципа - вера в совершенство человеческой природы. Это убеждение, в свою очередь, постулирует веру в эффективность добродетели, которая может изменить характер распутного героя. Поэтому "Последняя уловка любви" – не просто "реформированная" комедия нравов эпохи Реставрации, а начало нового жанра – сентиментальной комедии первого типа, продолженной "Любовником-лжецом" Ричарда Стила.

Близость сибберовской комедии героической драме прослеживается на нескольких уровнях: сентиментальная комедия утверждает возможность христианской морали, героическая драма поддерживает веру героическим образом жизни, то есть "ответом на отсутствие чего-то неистово желательного, однако уже не существующего" (Bradbrook, 1965: 115).

Ясная нацеленность комедии Сиббера, тип героев и языка, были во многом схожи с героической драмой. Похожи и обстоятельства их рождения. "Осада Родоса" (1656) Давенанта появилась, когда театры еще официально были закрыты теми, кого Драйден назвал "хорошими людьми, которым легче было лишить власти их законного монарха, чем вынести экстравагантную шутку (wanton jest)". Давенант поэтому был "вынужден пойти по другому пути и дать в стихах примеры моральной добродетели" (Драйден, "О героических пьесах"). "Последняя

уловка любви" появилась также в сложное для театра время, когда разгоралась борьба за реформу сцены.

Главная цель обоих жанров – поучающая (homiletic). Герои Драйдена должны стать "образцами для подражания". Сиббер высоко ценит героические пьесы: "Есть ли более красноречивый способ помощи человеку? Что еще может так направлять или подталкивать разум к пониманию истинного смысла правды и добродетели, или прививать людям любовь к таким убеждениям, которые послужат чести и защите своей страны" ("Апология"). Отвечающий таким представлениям эмоционализм свойственен и героической и сентиментальной драме. Героическая драма воспламеняет и вдохновляет, сентиментальная - согревает и направляет. Утверждение Стила, что комедия должна вызывать "радость, слишком возвышенную для того, чтобы она выразилась в смехе", является всего лишь следующим шагом в развитии этого эмоционализма.

Героическая драма нацелена произвести восхищение величием королей и полководцев. Герои комедии - не короли, в их мире, как пишет Мильтон, стремление к добродетели - уже героическая борьба, которая делает героем простого христианина ("Потерянный Рай"). Но, при этом, персонажи обоих жанров имеют некоторые сходные черты. "Божественность" героического образа аналогична человечности сентиментальных героев, таких как Ловлас и Чарльз Иззи, проявляющаяся в чувствительности к слабостям плоти, с одной стороны, и прочного "внутреннего естества" - с другой.

Тенденция сентиментальной комедии к идеализации женщин – еще одна черта, унаследованная Сиббером от героической драмы. "Настоящие" женщины Драйдена, например, - всегда любящие, страдающие, но, прежде всего, величественные и благородные. Когда Аманда обращается к Ловласу как "мужчине, которого меня Небеса

обязали любить", то это отзвук кодекса чести, который отличает драйденовских героинь. Индамора предвещает Аманду в стремлении к добродетели: "Честь для меня – превыше всего" ("Аурэнгзеб", III,1). Ее утверждение, что "All greatness is in virtue understood; / 'tis only necessary to be good", напоминает и Аманду, и всех исправившихся грешников сентиментальной комедии, открытое признавших благородство характера высшей ценностью.

Рифмованный язык, как наиболее отвечающий цели и предмету героической драмы – одна из ее ярких особенностей. Драйден считал, "что героические пьесы не должны слишком напоминать простую беседу" и что они вправе подняться над обычной жизнью. Поэтому идеализированным героям он дал идеализированную речь. Когда в финале "Завоевания Гранады" Альманзор освобождает плененную Алмахид, звучит следующий диалог:

Almahide. Almanzor can from every subject raise
New matter for our wonder and his praise.
You bound and freed me; but the difference is,
That showed your valour; but your virtue this.
Almanzor. Madam, you praise a funeral victory,
At whose sad pomp the conqueror must die.
Almahide. Conquest attends Almanzor everywhere;
I am too small a foe for him to fear...
Almanzor. Madam I cannot on bare praises live;
Those, who abound in praises, seldom give⁵⁴. (IV, 2)

⁵⁴ Алмахид. Альманзор, я удивлена и восхищена,
Вы освободили меня, но
Это пример вашей доблести, а не добродетели.
Альманзор. Госпожа, вы "хороните" победу,
И обрекаете на смерть освободителя.
Алмахид. Альманзор всегда победоносен,
Я слишком слаба, чтобы напугать его.
Альманзор. Госпожа, не нужно пустых похвал
Те, кто их дает, редко правдивы.

В данном случае язык возвышен и рифмой, и формальными оборотами, создающими впечатление новизны, хотя многие давно стали традиционными в английском поэтическом языке: намек на пиррову победу (funeral victory), фразеологизм – "Those, who abound in praises, seldom give". Это "хорошо организованные банальности, хотя и величественно звучащие, но в целом не отличающиеся от банальностей сентиментальной комедии" (Meyer, 1996).

В героической драме подобные обороты нужны для идентификации изображенных "образцов" добродетели, что сопровождается пространными объяснениями героя и его мотивов. Когда Альманзор впервые увидел Альмахид, воскликнул:

I'm pleased and pained, since first her eyes I saw,
As I were stung with some tarantula.
I fear it is the lethargy of love!⁵⁵ (III, 1)

Как пример сознательной риторики данный монолог звучит убедительно: оценивает внутреннее состояние непосредственно и с детальной точностью, выражает чувство и одновременно просчитывает последствия, определяет решение героя для дальнейших действий, несмотря на его внутреннее смятение, насыщен метафорами – "ужален тарантулом". Моральная цель сентиментальной комедии требует подобной риторики. Признания Ловласа о его 'deep Lethargy of Vice' и власти над ним "loose Desires", его острое желание измениться с "Joy, to find [his] Rapture real", в некоторой степени идет от героической риторики.

Подобную риторику Кэтлин Линч назвала "языком платонической традиции" (Lynch, 1926: 47). Согласно ей - любовь, предопределенная судьбой, чистая, самоотверженная, почти трансцендентная

⁵⁵ Я и счастлив, и "болен", увидев ее, / Как будто был ужален тарантулом. / Я боюсь, что это - летаргия любви!

страсть. Возникает особый ритуал для влюбленных, который начинается со способности анализировать собственные эмоции и выражать результаты этого анализа соответственно определенному "катехизису" любви, обязательный финал которого - "обсуждение", где исследуются главные темы: природа и обязанности любви и дружбы, достоинство верности, эффекты ревности. Данное обсуждение ведется на особом языке, украшенном риторическими фигурами и, по мысли К.Линч, обладающем "важнейшими последствиями", то есть возможностью активно влиять на публику. Подобный язык в наибольшей степени соответствует "поучительной" природе и героической драмы, и сентиментальной комедии.

Моральная цель, подчиняющая себе сюжет, определяет две главные слабости сентиментальной комедии, - неправдоподобные происшествия и вычурный язык. В "Последней уловке любви" это касается раскаяния Ловласа, чье кредо – поиск новых удовольствий. Если, как он утверждает, что ночь проведенная с женщиной, для него ничего не значит, удивительно, что ночь с Амандой так преобразила его, - слишком убедительно он нарисован как распутник. Точно так же изначальная праведность Аманды делает не вполне достоверной ее в роли соблазнительницы. Таких неправдоподобий в пьесе достаточно: Ловлас верит в смерть Аманды, Хват принимает Ловласа за другого, вовремя полученное ею наследство и т.д.

Язык патетических сцен также неправдоподобный. Высказывание Аманды - "Добродетель – единственная опора в моей жизни", или Ловласа - "Как подло я обращался с тобой! Почти десять долгих лет лишал тебя любви и растратил твоё состояние! Но я буду работать, копать, просить или голодать, чтобы доказать свою любовь", - подобны таким же в героической драме, звучат неправдоподобно и преувели-

лично не потому, что идут из скрытых глубин сердца, а из-за банального словоупотребления.

Но нельзя забывать то, что пьеса не была ближе реальности, чем героические пьесы или комедии нравов. Она - образец пояснения определенной точки зрения. Их герои - не реальные люди, а типажи человеческой силы и слабости, необходимой для примера. Они произносят свои маловероятные речи не для того, чтобы пояснить свою психологическую реакцию на какое-либо несчастье, а подтвердить свою тождественность тому или иному образцу, повторяя постоянно - "Я - добродетельная женщина" или "Я - раскаивающийся грешник". Тогда убедительным будет и признание Аманды, что "добродетель – ее единственная опора", и признание Ловласом своей подлости.

Сентиментальная комедия утверждает, что праведность изнутри присуща людям, и представляет идеальный мир в конечном счете всегда торжествующим. Эрнест Бернбаум отмечал, что и в предшествующей английской драме "когда человеческое стремление к совершенству необходимо было представить в образах добродетельных людей, они помещались в мир, не похожий на обычный. Другими словами, идеальным местом для идеальных героев стала романтическая драма... Такие добродетельные герои, как в драме чувствительности XVIII века, которые должны были попасть в среду обычной жизни, до нее оказались в романтической комедии, пасторальной драме и героической трагедии, - жанрах, которые не утверждали, что держали правдивое зеркало перед природой" (Bernbaum, 1958: 5). И если поближе взглянуть на комедию Сиббера, которую некоторые критики считают демонстрацией нелогичного поведения и чрезмерного чувства, то окажется, что она, по сути, разновидность романтической пьесы. Ее антураж взят из обычной жизни, но тема победы добродетели представлена как сказка о красивой принцессе, спасающей принца, пре-

вращенного в чудовище. Финал идеальный: раскаяние Ловласа - то, что "должно быть" согласно надеждам и желаниям аудитории.

Хотя комический мир Колли Сиббера далек от проблем волшебного мира Шекспира, в нем есть герои и ситуации, которые можно объяснить только в терминах романтического "второго мира" (термин Н.Фрая из "Анатомии критики"). Аманда, в смерть которой поверил Ловлас, действительно "умирает", приняв облик любовницы. Подобно шекспировским Геро и Гермione, она побеждает с помощью "смерти" и торжествует, повторно родившись для новой жизни. Похожими средствами она добивается раскаяния Ловласа. Темный "чарующий дом" (sweet Lodgings) любовницы, в который Ловлас входит через сад, взломав замок, стал своего рода очарованным местом, придуманным Амандой как волшебный мир, который откроет правду. Подобно Елене Шекспира, она убеждается в эффективности своей уловки и возрождается к новой жизни. Романтическое звучание комедии достигает своего накала, когда Аманда удостоверяет свою идентичность, показывая Ловласу имя, запечатленное на ее руке: "Эти говорящие знаки, которые на рассвете нашей страсти были увековечены" (V, 2). Ловлас, в свою очередь, играет роль Клавдио с Геро, Бертрама с Еленой и Лeонта с Гермioneй. Он также подвергается символической смерти и возрождению, скидывает свою старую одежду, идя к Аманде (IV, 3) и в сцене раскаяния предстает перед ней в "новой одежде" (V, 2).

Конечно, гостиная никогда не будет выглядеть столь романтично как Арденский лес или Богемия. Романтические драмы и комедии Шекспира убедительны еще и потому, что описывают фантастические королевства, очарованные леса и волшебные силы. Мы соглашаемся с их существованием и, таким образом, со всем, там происходит. Сентиментальной комедии, с другой стороны, не нужен волшебный мир, ей достаточно мира веры: в побеждающую мораль, в жизнь как посто-

янную борьбу ради этой победы, в убеждение, что добродетель защищает хорошего человека, а чувство исправляет грешника – все это станет эффективной мифологией новой доктрины и оправдает любую вероятность, происшедшую в сюжете.

После Сиббера сентиментальная комедия сохранила свою близость романтической пьесе, принеся в сюжет экзотические приключения и возвращение давно потерянных наследников и наследниц, начиная с "Сознательных влюбленных" Стила и до "Западного индейца" (1770) Камберленда.

Важнейшей отличительной чертой Сиббера-драматурга было стремление к переделке чужих сюжетов. Он пытался "морализовать" заимствованные сюжеты, сознательно ломая существующую драматургическую традицию. В эпилоге к трагедии "Цезарь в Египте" (1725) отстаивает свое право сделать "утонченным" (galant) даже Цезаря:

Was it not bold, from stated rules to rove,
And make the Tragic Muse comode to love?
To shew victorious Caesar turn'd gallant.

Только очень немногие его пьесы могут считаться полностью оригинальными. Сиббера открыто называли плагиатором: Поуп писал в "Дунсиаде" (I) о "наполовину украденных сценах Флетчера", "замученном Мольере" и "несчастном Шекспире", которых "он обокрал". Эти обвинения можно считать обоснованными, если исследовать заимствования Сиббера. Десять из четырнадцати комедий и пять из семи трагедий - адаптации, комбинации или завершения чужих пьес. Но, переделывая пьесы предшественников, Сиббер поступал вполне в русле традиций своей эпохи, например, специально оговорил оригинальность своей первой комедии в посвящении: "Ручаюсь, что сюжет (fable) полностью мой".

"Украдены" же были сцены из следующих пьес Флетчера: в "Love Makes a Man" скомбинированы "The Elder Brother" и "The Custom of the Country", а сюжет "The Rival Fools" основан на "Wit at a Several Weapons", о чем сам Сиббер напомнил в прологе: "From sprightly Fletcher's loose Confederate Muse, // The unfinished Hints of these light Scenes we chouse". Трагедия "Caesar in Egypt" заимствует ряд сцен из флетчеровской "The False One" и "Помпея" Корнеля, а на основе "Сиды" последнего им написана "Ximena".

"Замученный Мольер" дал Сибберу материал для "The Non-Juror" ("Тартюф") и "The Refusal, or The Ladies Philosophy" ("Ученые женщины").

Остальные заимствованные сюжеты восходят к: 'she Wou'd, and She Wou'd Not' - "The Counterfeits" Джона Лернеда (Learned); "The Comical Lovers" - 'secret Love, or The Maiden Queen" и "Marriage á la Mode" Драйдена; "The Double Gallant" - "Love at a Venture" Сюзанны Сентливр; "The Provok'd Husband" – адаптация и завершение незаконченной пьесы Ванбру "Journey to London".

Сиббер также использовал материалы собственных ранних пьес. Написал фарс "The School Boy" на сюжет комедии "Woman's Wit". Его вторая балладная опера 'damon and Phillida" основана на первой – "Love in a Riddle".

Но наиболее ярко особенности Сиббера, переделывающего чужие пьесы, проявились в обработке шекспировских пьес. Его переделки стали важной вехой на долгом пути рецепции Шекспира английской литературой XVII-XVIII веков.

§ 2. Шекспир: сентиментальное прочтение.

В истории литературы случаются удивительные совпадения, когда какое-либо произведение появляется в "круглую" дату, откры-

вающую не только новый век, но и новую эпоху и самим своим появлением во многом определяющее эту эпоху. Самый известный пример – "Гамлет", написанный в 1600-1601 гг. А в истории адаптации Шекспира такой "круглой" значащей датой стал 1700 г., когда появилась одна из самых знаменитых адаптаций – "Ричард III" Сиббера. В ней соединились ведущие тенденции в обработке шекспировских пьес – политическая и моральная. Эти тенденции, в свою очередь, еще долго будут определять весь процесс адаптации Шекспира.

"Ричард III" существенно повлиял на творчество самого Сиббера и основанный им и Стилом жанр сентиментальной комедии, и, конечно, на последующие переделки Шекспира.

Поэтому, на наш взгляд, вполне позволительно говорить и о "сентиментальном" Шекспире, т.е. Шекспире, адаптируемом сентименталистами⁵⁶.

But Law and Gospel in Shakespeare we find.
And he gives the best physic for body and mind.
(David Garrick, An ode upon dedicating a building, and erecting
a statue, to Shakespeare, at Stratford-upon-Avon, 1769).

"Закон и Евангелие" - в этих словах столетний путь восприятия Шекспира английской литературой: с 60-х годов XVII в. до 60-х XVIII в. Ко времени Гаррика – перед нами почти современный Шекспир – "Бард", "Национальный Поэт", "Поэт Природы", он – "Закон" для всех англичан. Но Гаррик недаром "находит" в Шекспире и "Gospel", слово многозначное - и непреложная истина; и Евангелие. "Святость" имени Шекспира не подлежала сомнению, но при этом позволяла каждой эпохе прочитывать его по-своему, увидеть "собственного", понятного

⁵⁶ Выражение "сентиментальный" Шекспир мы используем только относительно сентиментализированных переделок его пьес, хотя само выражение часто встречается у исследователей, пытающихся обнаружить в его творчестве сентиментальные черты. См.: Vickers B. *Returning to Shakespeare.*- L., 1989.

только этой эпохе Шекспира: Шекспир в эпоху Реставрации, в "век Анны", георгианскую эпоху.

Шекспир стал "королем английской литературы" во второй половине XVIII в. (именно так его называет путеводитель по шекспировским местам Стрэтфорда семидесятых годов). Но непререкаемость "королевского" имени во второй половине XVII в. еще подвергалась сомнению. Это можно точно проиллюстрировать цитатами из театральные афиш двух эпох: переделка Т. Шедуэллом "Тимона Афинского" 1678 г. имела примечательный подзаголовок: "Made into a Play. By Tho. Shadwell"; когда же Гаррик в 1744 г. поставил "Макбета", на афише было указано: "As written by Shakespeare". При этом, Шедуэлл лишь слегка изменил "строки, написанные рукой Мастера" (Посвящение), усилив любовный конфликт, а Гаррик, в свою очередь, значительно переработал трактовку образа Макбета.

В XVII столетии процесс адаптации пьес Шекспира прошел несколько этапов. После смерти его творчество принимается не целиком, а лишь с немалыми оговорками. Главные упреки в отсутствии "учености", в "грубости языка", в незнании правил творчества, в стихийном реализме, лишаящем пьесы четкости композиции и идейного замысла. Шекспир уступает место искусству Бомонта и Флетчера, популярность которых (особенно Флетчера) сохранилась до конца века.

Театр эпохи Реставрации возвращается к Шекспиру на новом, классицистическом, уровне. По его пьесам в этот период создаются произведения, где драматический конфликт часто ограничивается двумя главными героями, выражая политическую или моральную идею, актуальную в то время, действие распадается на отдельные эпизоды, следует требованиям соблюдения классицистических единств. Так, Чарльз Гилдон поставил с труппой Беттертона свою переделку пьесы "Мера за меру", названную "Мера за меру, или Красота лучший

защитник" (1700). В предисловии, названном "Замечания о пьесах Шекспира" он, во-первых, называет свою переделку "настоящей трагедией в аристотелевском смысле"; и во-вторых, так оценивает шекспировский оригинал: "Главное действие и сюжет пьесы по-настоящему трагические, приспособленные для того, чтобы вызвать ужас и сострадание, и близки многим греческим трагедиям. Единства действия и места во многом соблюдаются в этой трагедии, тем более, что понимаются в современном значении этих слов". В глубоких и разносторонних героях Шекспира драматурги выделяют какую-то одну черту характера. Поэтому в адаптациях многогранные шекспировские образы часто становились однолинейными: Отелло был только ревнивцем, Антоний – только влюбленный, Лир – доверчивый отец, Гамлет – мститель и т.д. Действие сосредотачивается вокруг отдельных героев, поэтому происходит сокращение количества персонажей Шекспира и изменяются его сюжеты.

Но даже переработанные по этим канонам шекспировские пьесы отличаются от классицистических произведений. Их персонажи предстают не воплощением одной рационалистически выраженной идеи, а сохраняют, не смотря на все попытки пригладить их, богатство внутренних качеств, диалектику противоречивых чувств, психологическую наполненность переживаний.

Специфика исторического развития Англии XVII века заключалась в том, что политическая борьба буржуазии и дворянства сопровождалась борьбой религиозной.

Пуританская нетерпимость ко всему светскому обусловила резко отрицательное отношение английской буржуазии к театру: в 1642 г. был издан закон, запрещающий проведение открытых спектаклей, все публичные театры были закрыты.

Театральная жизнь Англии возобновилась с 1660 года, в период Реставрации Стюартов. Карл II специальным указом подчинил себе два театра – театр Короля, руководимый Томасом Киллигрю и Театр принца Йорского под руководством Уильяма Давенанта.

В репертуаре этих театров помимо героических драм и комедий нравов большое место (по подсчетам современников – около трети) занимали пьесы Шекспира. Характерно, что в декабре 1660 года был издан специальный указ, закрепляющий за каждым из театров определенные творения Шекспира. Так, в театре Давенанта могли ставиться только "Буря", "Король Лир", "Макбет", "Гамлет"; у Киллигрю – "Венецианский купец", "Генрих IV", "Сон в летнюю ночь", "Отелло", "Укрощение строптивой".

В это же время и начался процесс приспособления сложного, многообразного содержания пьес Шекспира к иным общественным условиям, в результате чего сложилась новая форма шекспировской драмы.

Попытки переработать его пьесы возникали и раньше: Роберт Кокс переделал "Сон в летнюю ночь" в "Веселые шутки ткача Основы" (1640), в том же году Джон Сэвил сделал из "Бури" "Поездку по морю". Но эти переделки имели одну утилитарную цель – создание из популярной пьесы веселого балаганного представления.

Иной характер приняли переработки шекспировской драмы в эпоху Реставрации. Начиная с этого времени по сценическому толкованию его произведений можно с достаточной полнотой восстановить идейную и эстетическую направленность, характерные для английской драматургии в различные периоды развития. Широкая популярность, которой пользовались тогда шекспировские спектакли, доказывает, что они соответствовали вкусам и потребностям зрителей.

История постановок пьес Шекспира в английском театре является своего рода историей попыток приспособить его пьесы к новым условиям, причем до XIX века эта задача, в основном, возлагалась на драматургов, позднее – на режиссеров и театральных художников.

Характер переделок пьес Шекспира оказался типичным для длительного периода истории английского театра. С небольшими исключениями он сохранился на протяжении полутора столетий: так, даже Эдмунд Кин играл некоторые пьесы по переработанному еще в период Реставрации варианту – "Ричарда III" по тексту К.Сиббера, "Короля Лира" - Н.Тейта; Чарльз Кин и Генри Ирвинг и во второй половине XIX века сохранили в своих постановках отдельные элементы ранних переделок.

Изменение общественного значения театра сказалось на его репертуаре, в частности, на сценических трактовках пьес Шекспира. К нему обращаются крупнейшие театральные деятели, все лучшие придворные поэты-лауреаты – Давенант, Драйден, Шедуэлл, Тейт, Роу – берутся за переработку его пьес, пытаются примирить Шекспира с современными литературными теориями.

Для них Шекспир остается великим писателем вопреки форме своих драм, его недостатки обусловлены эпохой, в которую он творил. Поэтому драматурги задалась целью "улучшить" его пьесы, сделать их "понятными" для зрителя. Стремясь удовлетворить новый общественный вкус, они расширили женские роли в "Макбете", "Буре", "Короле Лире".

В первых переделках отчетливо прослеживается стремление изменить философский смысл произведений Шекспира, сделать их созвучными новой идеологии. Гуманистический пафос отходил на второй план, на первое место выдвигалась, к примеру, идея ничтожности человеческой судьбы перед силами рока ("Макбет" Давенанта), по-

рочность мира и закономерность в нем зла ("Буря" Давенанта и Драйдена).

Начиная с Драйдена и до середины XVIII в. критическое осмысление шекспировского наследия в Англии определялось, как известно, в основном теорией классицизма (Соколянский, 1980: 189). Из принципов классицистической эстетики исходили такие знатоки и ценители Шекспира, как А.Поуп и Льюис Теоболд, подготовившие соответственно шеститомное и семитомное собрание сочинений Шекспира в 1725 и 1734 гг.

Приспосабливая Шекспира к поэтике классицизма, драматурги стремились сделать его пьесы "правдоподобнее", добиться хотя бы единства действия (если невозможно было уложить их в рамки единств времени и места), "очистить" трагедии от элементов комического, а комедии, трагического и, главное, усилить дидактический эффект. Для этих целей все средства были хороши: например, Колли Сиббер, адаптируя "Короля Лира", ради единства действия убрал первый акт, а Н.Тейт в той же трагедии совсем убрал такого значительного персонажа, как шут.

В этом стремлении к классицистическому "правдоподобию" вообще и в переделках Шекспира, в частности, английские писатели следовали французам. Так, Драйден именно с этой точки зрения рассматривает исторические хроники Шекспира, для него "они представляются чересчур напичканными достоверными сведениями о жизни королей и о делах многих десятилетий, втиснутых в два с половиной часа сценического действия. В этом случае драматург не подражает природе, не пишет с нее, а скорее набрасывает ее миниатюру, делает ее крохотной. Он как бы смотрит на нее через обратную сторону подзорной трубы и видит ее образы не только уменьшенными, но и менее совершенными. А это вместо того, чтобы придать пьесе привлека-

тельность, делает ее несуразной... Ибо человеческий дух не может быть удовлетворен правдой или истиной, не кажущейся правдоподобной. Поэтому произведение должно содержать если не самую истину, то по меньшей мере "видимость истины", как выразился один греческий поэт ("Эссе о драматической поэзии", *пер. В.Т.Олейника*). Это высказывание очень напоминает мысль П.Корнеля, высказанную в "Обращении к читателю", предпосланному его трагедии "Ираклий" (1647): "Правдоподобие является только необходимым условием для расположения частей и эпизодов, а не руководством для выбора сюжета и отдельных событий, которые имеют основанием историю. ...не побоюсь заявить, пусть даже сочтут мое мнение парадоксальным: сюжет прекрасной трагедии должен быть неправдоподобным". Конечно, таким "правдоподобием" пьесы Шекспира не отличались.

Новая сценичность требовала большего внимания к зрелищности и развлекательности постановки. В "Макбет" и "Бурю" вводились музыка и танцы, сложные декорации, изысканные костюмы. Некоторые пьесы вообще перерабатывались в театральные маски и даже оперы ("Сон в летнюю ночь" – опера "Волшебная королева" на музыку Перселла, 1692г.). Стремление к развлечению обусловило и переделку сюжетов, чаще всего введением нового любовного конфликта ("Король Лир" Тейта), или, наоборот, отсечением из оригинала всего, что не имело отношения к любовной истории героев ("Все за любовь" Драйдена).

Серьезное изменение претерпел и язык Шекспира, с которым авторы переделок обращались очень вольно, часто перерабатывая поэтическую речь в ритмическую прозу.

Одной из первых шекспировских пьес, поставленных в эпоху Реставрации, был "Гамлет". Она имела большой успех, несколько ве-

черов шла при полном зале, но сценического текста и подробного описания спектакля не сохранилось.

Известно, что постановкой руководил Давенант, главную роль играл Беттертон. В соответствии с духом времени в тексте Шекспира были сделаны изменения – особо подчеркивалась тема возмездия, павшего на Клавдия за убийство законного короля. Переделанный "Гамлет" должен был показать, что власть, отнятая у законного монарха, навлекает на страну непоправимые бедствия.

Поэтому из пьесы были убраны почти все философские монологи Гамлета, вычеркнута вся роль Фортинбраса, отсутствовала знаменитая фраза, сравнивающая Данию с тюрьмой.

По мнению Давенанта, в трагедии нет места комическому, поэтому он убрал сцену с могильщиками, сильно сократил эпизоды с актерами. Особое внимание было уделено сцене с призраком, рассказ которого о злодейском убийстве короля воспринимался Гамлетом как непреложная истина. В пьесе проводилась мысль о пагубности для страны власти "узурпатора", что вполне соответствовало недавней истории Англии.

Данная переделка знаменательна и тем, что положила начало популярности Беттертона, который оставался единственным исполнителем роли Гамлета до 1710 года.

По свидетельствам современников, исполнение Беттертона было проникнуто глубоким чувством. С первых же фраз он подчинял зрителей обаянию личности своего героя. Глубокий печальный голос, достоинство, темперамент снискали ему любовь публики. Разработанная им манера исполнения отдельных сцен трагедии стала традиционной для нескольких поколений английских актеров. Весь XVIII век его сценические приемы и отдельные мизансцены считались непреложными, к примеру, сцена с матерью, где Призрак во второй раз

является принцу. Увидев его, Беттертон - Гамлет вскакивал со стула, который с шумом падал на пол. Грохот падения производил огромное впечатление на замерший зрительный зал. Современники, писавшие о "Гамлете", обязательно вспоминают этот эпизод. Все последующие поколения английских актеров вплоть до Э.Кина играли так же. И на склоне лет Беттертон не изменил себе и оставался в этой роли "пламенным, живым, блестящим остроумием, полным живых чувств, многообещающим и предприимчивым человеком" (Р.Стил, "Болтун" №71, 1709).

Вторая переработка Давенанта ("Мера за меру") называлась "Закон против любовников" (1662). Здесь сюжет претерпел радикальные изменения, связанные со стремлением Давенанта придать своей пьесе новое, актуальное для своей эпохи звучание.

В связи с этим наибольшие изменения коснулись главного образа комедии – Анджело, который стал объектом острой сатиры на английское пуританство. Давенант лишил его шекспировской глубины и сложности. Анджело превратился в лицемера, обуреваемого преступными страстями, ханжу и труса.

Данная переделка на долгие годы определила еще одну особенность в адаптации шекспировских пьес – соединение в одном произведении нескольких сюжетных линий из разных пьес, - Давенант вставил в "Закон против любовников" часть сюжета из комедии "Много шума из ничего" связанную с образами Бенедикта и Беатриче.

Новая пьеса звучала актуально для своего времени. Она утверждала идею разумной и справедливой власти монарха (у Давенанта – "герцог-монах" и, конечно, католик), высмеивала и клеймила пуритан, рисуя их лицемерными, порочными, тупоумными, неспособными подняться над своими корыстными интересами.

Следующая переделка Давенанта – "Макбет" (поставлена в сезон 1662-1663 гг., издана впервые в 1674) имела длительную сценическую судьбу – около 150 лет. Не только Джон Кембл в начале XIX века, но и Генри Ирвинг на рубеже XIX-XX вв. в своих спектаклях пользовались многими деталями, взятыми из сценического текста Давенанта.

Сохранив, в основном, шекспировский сюжет, Давенант кардинально изменил характеристики действующих лиц и мотивировки их поступков. В переделке акцентированы элементы иррационального, рок определял все поступки человека, заставляя его действовать вопреки личным стремлениям. Сильный и волевой Макбет Давенанта действовал не сам, а по воле высших, "потусторонних" сил, задумавших его сгубить.

Чтобы подчеркнуть, усилить мотив судьбы, определяющей жизнь человека, Давенант значительно развил образ леди Макдуф, дописав для этого ряд сцен. Эта героиня изображена как кристально чистая, благородная, добродетельная, она полная противоположность леди Макбет. Но и над леди Макдуф властвует рок, и она гибнет так же, как и виновные – Макбет и его жена. Смертью виновных и невинных автор утверждал бессилие человека перед властью судьбы.

Давенант лишает главного героя трагической вины, т.к. он совершал свои преступления не по собственной воле, его нельзя судить, можно только жалеть. Трагедия приобретала сентиментальный пафос, который проявился и в контрастном разделении героев: одни выражали абсолютное зло, другие – абсолютное добро. Но финал не вполне сентиментальный: хотя добро побеждало, победа досталась дорогой ценой – леди Макдуф и ее дети погибли.

Сентиментальные черты видны в обрисовке главного героя: выражая абсолютное зло, он не испытывает мук и сомнений в необходи-

мости совершить злодейское убийство⁵⁷. В оригинале последние строки знаменитого монолога звучат так:

Macbeth. I go, and it is done; the bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell⁵⁸. (II, 1)

У Давенанта Макбет полностью уверен в своих силах и в своем грядущем торжестве:

Macbeth. But whilst I talk, he lives: hark, I am summon'd
O Duncan, hear it not, for 'tis a bell
That rings my Coronation, and thy Knell⁵⁹. (II, 1)

Сцена гибели главного героя также изменена и наполнена сентиментальным пафосом. Макбет не хотел вступать в поединок с Макдуфом, предостерегал его, что неуязвим для человеческой руки по предсказаниям ведьм. Макдуф все равно начал бой, раненый Макбет падал и поднимался, они скрывались за кулисами. В конце поединка звучали их голоса:

Macduff. This for my Royal Master Duncan,
This for my dearest Friend my Wife,
This for those Pledges of our Loves, my Children.
Hark I hear a Noise, sure there are more
Resolves to Conquer. I'll as a Trophy bear
Awny his Sword, to witness my Revenge.
Macbeth. 'tis done! the scene of life will quickly close.
Ambition's vain, delusive dreams are fled,
And now I wake to darkness, guilt and horror.
I cannot bear it! let me shake it off—
"Two' not be; my soul is clogged with blood —
I cannot rise! I dare not ask for mercy —

⁵⁷ Имеется в виду сам способ характеристики героя: изначальная заданность характера (доброе или злое), и усиление главных его черт по ходу пьесы.

⁵⁸ Пора! Сигнал мне колоколом подан. / Дункан, не слушай: по тебе звонят / И в рай препровождают или в ад. (*пер. Б.Пастернака*)

⁵⁹ Но пока я говорю, он жив: слушай / Дункан, слушай! Этот колокол / Звонит о моей коронации и твоей смерти.

It is too late, hell drags me down. I sink,
I sink — Oh! — my soul is lost forever!⁶⁰ [Dies. (V, 8)]

Честолюбие (Ambition) – отличительная черта Макбета Давенанта. Честолюбие станет и главной характеристикой Ричарда III у Сиббера, но для обоих драматургов честолюбие – зло:

Macduff. Ambition is a tree whose Roots are small,
Whose growth is high: whose shadow ever is
The blackness of the deed attending it,
Under which nothing prospers. All the fruit
It bears are doubts and troubles, with whose crown
The over burdened tree at last falls down⁶¹. (III, 2)

Именно такие герои и отражали политическую атмосферу Англии последней трети XVII века. Политическая борьба этого периода повлияла на английский театр и переделки Шекспира. Известный историк театра Дж.Дженест писал: "... надо, с сожалением, отметить, что политика нашла себе дорогу на сцену. В те годы театр стал рупором двора, поэтому его историю можно понять правильно только в том случае, если она будет сопоставима с политикой последнего..." (Genest, 1832: 1).

Стремление политически актуализировать шекспировские произведения стало главной особенностью двух адаптаций того времени – "Истории Тимона Афинского, человеконенавистника" (1678) Т.Шедуэлла и пьесы "Сицилийский узурпатор" (1681) Н.Тейта, переделавшего "Историю короля Ричарда II".

⁶⁰ Макдуф. Это за моего короля, / Это за мою дорогую жену и детей, / Ближится мое торжество, а трофеем / Станет его меч, как свидетельство моей мести.

Макбет. Свершилось! Сцена жизни подходит к концу. / Честолюбивые мечты тают, / И я остаюсь в темноте и страхе. / Я не могу перенести это! И не могу пощады попросить - / Слишком много пролито крови. - / Я ухожу - О! - моя душа потеряна навсегда!

⁶¹ Честолюбие – дерево с маленькими корнями, / Чей высокий рост затеняет / Черноту дела; под ним ничего не растет. / А его плоды - сомнения и беды.

Хроника Тейта сделана с позиций оправдания короля, а разразившийся в год постановки очередной политической кризис (король в четвертый раз попытался распустить парламент) привел к запрещению, после второго спектакля, пьесы. Об этом упомянул в предисловии автор: "Цензура увидела в моей пьесе опасную политическую тенденцию".

Тейт не сделал больших изменений в сюжете оригинала, основное внимание сосредоточив на переработке центральных персонажей – Ричарда и Болингброка.

Особенно это касалось Ричарда. Работая над этим образом, Тейт исходил из того, что король не может иметь отрицательных качеств. В предисловии он писал о том, что Шекспир создал своего Ричарда, точно следуя истории Англии. Поэтому у него много достойных осуждения черт, а его судьба, как и судьба каждого монарха, не заботящегося о благе своей страны, не может вызвать сочувствия зрителей. "Я стремился придать Ричарду облик энергичного, добродетельного и скромного короля, для которого забота о благе подданных значительно важнее собственных интересов... он должен был не только говорить, но и поступать, как подобает монарху... Моя задача заключалась в том, чтобы вызвать сочувствие публики к его несчастной судьбе. Это бы мне никогда не удалось, если бы я показал его в начале несправедливым и жестоким королем" (Предисловие).

Чтобы возвысить короля в глазах зрителей, Тейт расширил в своей переделке роль королевы, дописав для нее несколько новых сцен. Он изобразил ее умной, волевой, справедливой, безгранично любящей Ричарда и преданной ему.

На протяжении всей пьесы Тейт всячески старался реабилитировать короля. Ричард оказался жертвой заговора Болингброка, стремящегося завладеть короной. Болингброк у него олицетворение ко-

варства и жестокости. К примеру, сцена в тюрьме: Ричарда морят голодом, измученный, он жалуется на судьбу. На сцене появляется стол, уставленный яствами. Король приближается к нему, чтобы утолить голод, но стол тут же исчезает. Эффектный зрелищный прием был рассчитан на то, чтобы вызвать еще большее сочувствие к несчастному королю и ненависть к Болингброку. Характерно, что эпизод с исчезающим столом был заимствован Тейтом из очень популярной переделки "Бури", сделанной Драйденом и Давенантом.

В финале добродетельный король погибает, к власти пришел преступный Болингброк. Автор говорит о том, что со смертью Ричарда и воцарением узурпатора начиналась мрачная страница в истории Англии.

В свете политической ситуации Англии тех лет понятно, почему цензура испугалась показа на сцене самого факта низложения законного короля и запретила пьесу.

Актуальность проблемы правления законного монарха и узурпатора обусловила значительное количество пьес, в той или иной степени освещающих ее. Среди них были и переделки Шекспира. Например, в предисловии к "Генриху VI" в переделке Джона Кроуна (1681) отчетливо звучит мысль о том, что "права короля дарованы ему небом, поэтому не могут быть у него отняты, ... законному королю, даже королю-тирану, должно быть отдано предпочтение перед любым претендентом на престол некоролевского происхождения".

Особую роль в восприятии Шекспира во второй половине XVII в. сыграл Драйден. Величие Шекспира он отметил в прологе к переделке "Бури":

Shakespear, who taught by none did first impart
To Fletcher Wit, to labouring Johnson Art.
He Monarch-like gave those his subjects law,

And is that Nature which they paint and draw⁶².

В предисловии к пьесе "Все за любовь, или Мир, потерянный навсегда" ("Антоний и Клеопатра") (1678) и особенно в предисловии к "Троилу и Крессиде", содержащем "Основы критики трагедии" (1679) он излагает свои взгляды на основе опыта английской драмы, или, по его выражению, ее высшего достижения - пьес Шекспира и Флетчера, творчество которых для него – лучшее проявление английского гения, особенно Шекспир, "who taught by none". Драйден приходит к выводу, что поэтика античных авторов слишком стеснительна для английской драмы, которая "должна строиться на более широкой основе", а "сердитый призрак Гомера может жаловаться напрасно" (пролог к переделке "Троила и Крессиды").

Но творчество Шекспира не может быть полностью принято в современную эпоху, т.к. оно отражает вкусы и нравы людей другого времени. Поэтому Шекспира надо "подогнать" под вкусы современников, "исправить его ошибки", к чему призывали все драматурги и писатели эпохи. Даже высмеянный Драйденом в поэме "Мак-Флекно" второстепенный драматург Ричард Флекно (в эпоху Драйдена это имя – синоним "очень плохого писателя") говорил о произведениях Шекспира: "Это прекрасный сад, который нуждается в прополке". Драйден считал, что большинство сюжетов пьес драматургов елизаветинской эпохи состоит из нелепых, бессвязных эпизодов. "Перикл", "Зимняя сказка", "Мера за меру", исторические хроники основаны на невероятных событиях или так плохо написаны, что их комические части не вызывают веселья, а серьезные – интереса. Флетчер, писавший вслед за Шекспиром, не имел понятия ни о правильном сюжете, ни о деко-

⁶² Гений Шекспира не затмили / Ни остроумие Флетчера, ни искусство Джонсона. / Он творил по законам природы / Все подражают ему, все у него учились.

руме сцены. "Но, - поясняет Драйден, - нелепости, которые эти поэты совершали, в большей мере являются ошибками века, чем их недостатками" ("Защита эпилога").

Основная функция театра для Драйдена – воспитательная, в ней заключается его общественное значение. Особая роль здесь принадлежит трагедии, которая должна доставлять наслаждение, но, в первую очередь, воспитывать зрителей: "В центре трагедии должно находиться одно значительное и правдоподобное событие... которое способно поразить воображение зрителей, а в финале возбудить в них реакцию страха и сострадания и этим способствовать очищению их от этих чувств". А сострадание и страх могут быть "вызваны только видом порока или добродетели".

Отсюда особое внимание героям трагедии – они должны быть исключительными, возвышающимися над обычными людьми, их судьба должна стать для зрителей поучительным примером: "ничто не может доставить большего наслаждения, чем вид наказанного порока и торжества поэтической справедливости". Поэтому истинным назначением трагедии является демонстрация со сцены торжества добродетели, моральных достоинств в человеке. Силой примера трагедия призвана воспитывать зрителей, склонять их на путь добра и правды. Этим утверждался ее дидактический характер, важность которого признавали позднее английские просветители, в частности, Р.Стил, для которого дидактизм и назидательность – главные функции сцены. В журнале "Болтун" (№ 71) он писал об игре Беттертона в "Гамлете": "Монолог "Быть или не быть", его упреки матери во время объяснения с ней в ее комнате, глубокие чувства, раскрытые им в сцене появления Призрака, благородная скорбь по поводу смерти Офелии - все это производит сильное впечатление на зрителей и, вне сомнения, окажет влияние на их поведение в сходных случаях их собственной жизни".

Влиянию сцены на нравы людей посвящены статьи Стила в "Зрителе" (№ 370 и другие).

В трагедии непременно присутствовала моральная идея, призванная убедить зрителей в существовании высшей справедливости. Двойная интрига позволяла держать публику в напряжении на протяжении всей пьесы и в то же время строилась так, что до финала зрители оставались в неведении относительно судьбы героев. В конце XVII – начале XVIII столетий неизменным успехом пользовались трагедии Драйдена "Испанский священник" (1681), Конгрива "Скорбящая невеста" (1697), Эдмунда Смита "Федра и Ипполит" (1707), Амброза Филипса "Огорченная мать" (1712), отличительными признаками которых были добродетельный тип героя и торжество поэтической справедливости.

Моральная идея обусловила и особое отношение к пьесам Шекспира – появившиеся в это время переделки существенно отличались от оригинала. Особенно это видно в двух адаптациях Драйдена – "Все за любовь, или Мир, потерянный навсегда" 1678 года ("Антоний и Клеопатра") и "Троил и Крессида, или Правда, обнаруженная слишком поздно" 1679 года ("Троил и Крессида"), и Наума Тейта "Король Лир" 1681 года.

Драйден обратился к "Антонию и Клеопатре" с целью сделать из шекспировской пьесы "правильную" трагедию, с соблюдением трех единств, а также особенно выделить моральную идею, призванную объяснить и оправдать трагическую гибель героев.

В соответствии с этим был существенно переработан сюжет: события протекали в течение одного дня, в одном месте (дворец Клеопатры), построены вокруг трагической любви героев. Поэтому из шекспировского текста было убрано много сцен, сокращено более половины действующих лиц.

В предисловии Драйден так сформулировал тему своей пьесы: Антоний и Клеопатра нарушили моральные нормы, их любовь преступна, поэтому неизбежен ее трагический конец. Раз наши страсти должны управляться и на самом деле управляются рассудком и волей, герои совершили преступление сознательно. В этом, по Драйдену, их трагическая вина. Но автор попытался смягчить тяжесть этой вины, найти им оправдание: "Все разумные люди понимают, что герой всякого художественного произведения не может быть абсолютно добродетельным, потому что тогда было бы несправедливо сделать его несчастным, не нарушив поэтической справедливости. Но его также нельзя показать порочным, так как тогда его судьба не вызовет сочувствия у зрителей и они не будут испытывать к нему сострадания".

Адаптация "Троила и Крессиды" вновь отражает высочайшую оценку Драйденом Шекспира. Как и в прологе к "Буре" здесь Шекспир вновь возвышается над всеми. Примечательно, что перед публикой впервые представлен сам Шекспир в образе призрака (эта традиция сохранится вплоть до конца XVIII столетия): 'see, my lov'd Britons, see your Shakespeare rise, / An awfull ghost confess'd to human eyes!' (Взгляните, любезные англичане, как Шекспир поднимается, / Величественный призрак предстает перед вами).

Для Драйдена главное достоинство шекспировского гения – его "природный" английский характер: "And, if I drained no Greek or Latin store, / 'Twas, that my own abundance gave me more. / On foreign trade I needed not rely / Like fruitfull Britain...". Хотя для него "кощунство" изменять "мастерские" строки, раз нет достойных преемников в "слабый век", ему приходится это сделать.

В центре адаптации одна тема – идеальная любовь героев. В противоположность оригиналу здесь Троил и Крессида верны друг другу до самой смерти: Крессида совершает самоубийство, чтобы до-

казать свою верность, умирает и Троила, для которого жизнь без нее лишена всякого смысла.

Остальные события пьесы, не имевшие непосредственного отношения к любовной истории героев, были сокращены. Драйден в предисловии объяснил причины столь вольного обращения с оригиналом, стремясь, по его выражению, разгрести кучу мусора в пьесе Шекспира, под которой оказались погребенными многие замечательные мысли автора: "Это потребовало полной перепланировки сюжета, исключения многих ненужных персонажей, исправления и переосмысления функции тех персонажей, которые были сохранены, добавления ряда новых сцен и эпизодов и изменения их последовательности". Все это было продиктовано стремлением избавить пьесу от главного недостатка, заключавшегося в том, что у Шекспира Крессида, изменив Троилу и этим совершив преступление против норм морали, не несла должного наказания и в финале ей сохранена жизнь. Именно это и исправил Драйден.

В драме конца XVII столетия все большее место занимали произведения, главные герои которых не возвышались над действительностью, а занимали в ней обычное место, думали и чувствовали как простые люди.

Процесс определенного "снижения" тематики, разработка сюжетов, имевших повседневное значение, раскрывающих чувства среднего человека, сказался и на трактовках пьес Шекспира.

Переделка их в духе повседневной морали с целью извлечения нравоучительных примеров и уроков постепенно получает все большее распространение. С развитием просветительского мировоззрения эта тенденция делается господствующей, т. к. связана с главной линией английской культуры Просвещения, ее ярко выраженной этической направленностью. Стремясь сделать творчество Шекспира органиче-

ской частью рождающейся культуры, драматурги стремились поставить его на службу новому общественному сознанию.

Особый интерес в этой связи представляет сценический текст "Короля Лира" созданный поэтом-лауреатом Наумом Тейтом, одним из самых известных драматургов эпохи.

После смерти Шекспира эта трагедия в первый раз была поставлена в 1662 году, но после первого же спектакля снята с постановки. В 1681 году пьеса была возобновлена, но уже по тексту Тейта, который надолго определил судьбу "Короля Лира". Почти до середины XIX столетия пьеса шла на сцене только в переработке Тейта.

Беспрецедентный (в течение полутора веков) сценический успех обусловлен несколькими причинами, и, в первую очередь, существенным изменением сюжета.

В прологе к первому спектаклю "Короля Лира" Тейт писал: "... эту пьесу нужно спасти от забвения. Ее содержание включает в себе то, что нас одновременно развлекает и учит... Мораль всегда была уместна на сцене, а в наш век она просто необходима".

Требование соблюдения "принципа поэтической справедливости", который активно внедрялся во все драматические жанры в эту эпоху, привело к коренному изменению шекспировского текста.

Тейт направил все внимание на то, чтобы в пьесе восторжествовала правда и справедливость, добродетель была вознаграждена, а порок наказан. Величие шекспировского текста для него не вызывало сомнения, нужно лишь "исправить оригинал", который подобен "не отшлифованным и неподобраным алмазам, ослепляющим, несмотря на беспорядок, в котором они расположены".

Автор переделки практически повторяет схожую мысль Драйдена, высказанную в предисловии к "Троилу и Крессиде".

Поэтому на первом плане трагедии – тема неблагодарности детей и любовная интрига между Корделией и Эдгаром. Торжество добродетели должно быть абсолютным и зримым, поэтому порочные Регана, Гонерилья и Эдмунд погибают, а добродетельные Корделия и Эдгар вступают в брак, Лир возвращается на престол.

Новые требования наложили отпечаток на пьесу Тейта: он изъял из текста трагедии все комедийные характеры и ситуации и, главное, вычеркнул образ шута. Это привело к полному изменению философского смысла произведения.

Тейту надо было преподать зрителю моральный урок, поэтому Лир у него, в первую очередь, доверчивый, любящий отец, обманутый дочерьми. В пьесе намеренно введены ситуации, которые должны были вызвать у зрителей чувство жалости к несчастному Лиру. Все герои четко разделены: положительные абсолютно добродетельны, отрицательные – законченные злодеи

Характерно, что в обрисовке своих героев и их поступков Тейт предвосхищает сентиментальных драматургов. Для его Корделии (в отличие от современных ей героинь комедии Реставрации) любовь важнее выгодного замужества. В самом начале после очень эмоциональной сцены, когда Корделию во время шторма попытались изнасиловать слуги Эдмунда (Тейт самим названием определяет их нравственный облик – *henchmen*) и чудесного спасения, происходит вполне сентиментальный диалог, в котором Эдгар готов отказаться от престола, потому что любовь Корделии "дороже империи": *'divine Cordelia, all the Gods can witness // How much thy Love to Empire I prefer!'*. Правда, в отличие от него, герой сентиментальной комедии получил бы в финале и "любовь" и "империю", т.е. состояние.

А в эпилоге Тейт еще раз подчеркивает особый характер своих героев, не вписывающихся в современные нравы: они "настоящие

влюбленные": "Inconstancy, the reigning Sin o'th'Age, / Will scarce endure true Lovers on the Stage".

Характерно, что такое отношение к любви свойственно многим драматургам, переделывающим Шекспира. Так, еще в 1650 г. в предисловии к поэме "Gondibert" Давенант писал: "Любовь – наиболее подходящее состояние природы, она сохраняет жизнь и лечит ум и тело". Под этими словами с радостью подписался бы любой сентиментальный драматург.

§ 3. "Сентиментальный Глостер" –
"Ричард III" в обработке Сиббера.

Колли Сиббер – актер, сыграл ряд шекспировских ролей, включая Кардинала Уолси ("Генрих VIII"), Яго, Жака (последняя в пьесе Ч. Джонсона "Любовь в лесу", краткой версии "Как вам это понравится").

Количество шекспировских переделок Сиббера трудно точно установить: часть из них не дошла до нас, в других он только принял участие. Достаточно определенно можно говорить о следующих: "Ричард III" (1700), "Король Лир" (1712), "Мера за меру" (1730), "Цимбелин" (1744), "Папистская тирания в годы царствования короля Джона" ("Король Иоанн").

Особое положение пьесы Сиббера "Ричард III" в истории адаптации Шекспира определяется, во-первых, точно угаданным интересом публики к проблеме "власть и нравственность"; во-вторых, целым рядом новых приемов: литературных, театральных, типографских.

Шекспировский "Ричард III" был хорошо известен в эпоху Реставрации. В начале шестидесятых годов XVII в. пьеса была поставлена в Лондоне, в 1667 г. с успехом прошла переделка Джона Карилла (Caryll) "Английская принцесса, или Смерть Ричарда III" (English Princess; or, The Death of Richard the III), которая была позднее дважды (1673 и 1674 гг.) издана. О популярности данной пьесы Шекспира говорит и частое цитирование отрывков из нее в других произведениях, к примеру, в "A Fool's Preferment" by D"Urfey (1688): "A Horse; A Horse; my Kingdom for a Horse" (Five, 1965: 25).

Новизна переделки Сиббера обусловлена особым отношением к данной пьесе Шекспира и жанру – исторической хронике – в целом. Для Сиббера эта пьеса, в первую очередь, история отношений между

людьми, или *romance*⁶³. В сцене обольщения леди Анны на заднем плане присутствуют два героя (Трессел и Стэнли), которые комментируют происходящее: "When future Chronicles shall speak of this [*aside*] / They will be thought Romance, not History. [*aside*]"⁶⁴ (II, 1).

Этот отрывок демонстрирует очень важную особенность пьесы – ярко выраженную сценичность, одним из проявлений которой стало большое количество реплик "в сторону". Л.Е.Пинский, имея в виду шекспировский оригинал, упоминает о семи подряд в третьей сцене первого акта в одной только партии королевы Маргариты. Данный сценический прием ("техническая деталь" у Л.Пинского) становится художественным приемом, с помощью которого Шекспир "передает воцарившуюся ныне тиранию, всеобщую настороженность, двоедушные..." (Пинский, 1971: 65). А у Сиббера есть сцены, где подобные реплики идут более десяти раз подряд (III, 1), что, несомненно, в еще большей степени "работает" на главную идею – показать безнравственность тирании.

Театральность (сценичность) является одним из важнейших жанрообразующих принципов сентиментальной комедии. Стремление к эффектным сценическим приемам найдет свое отражение в дальнейшем творчестве Сиббера: к примеру, в "Беззаботном супруге" (1704) знаменитая "сцена с платком" (V, 5) – супруга, застав неверного мужа спящим в объятиях любовницы, накрывает ему голову своим шейным платком, чтобы он не простудился.

⁶³ Термин Сиббера очень показателен в контексте пьесы: это и известный литературный жанр, в центре которого всегда история любви; в шекспировском контексте это пьеса на романтический сюжет; но это и любовные отношения (любовный роман). См.: BritannicaCD 99; OED; Longman Dictionary of English Language and Culture.

⁶⁴ Когда будущие хроники вспомнят об этом, / То будут говорить о "любви", а не истории.

Сиббер постарался усилить политическое звучание произведения, акцентировав значение человеческих качеств и политических взглядов наследника престола для судеб страны. Здесь он следовал определенной традиции, сложившейся при адаптации шекспировской пьесы.

В начале 1660-х годов "Ричард III" ставился в одном из лондонских театров и предварялся прологом, в котором особенно подчеркивалась мысль о "божественном" праве на власть законного монарха и кратковременности правления узурпатора, исчезающего "как воздушный пузырь".

Сиббер очень точно и, вероятно, неожиданно для себя, уловил современную ему политическую атмосферу: в конце 1699 г. на премьере пьеса шла без первого акта, а в 1700 г. в предисловии к напечатанному варианту ему пришлось оправдываться: "Хотя моя пьеса перед постановкой была прочитана достойными людьми, которые почитали ее безобидной, спектакль шел без первого акта... и отказано было потому, что характер Генриха VI (у Сиббера он один из героев пьесы – *М.К.*) показался неудачным и жалким, слишком напоминающим последнего короля (Якова II – *М.К.*)... Но в пьесе не было никакого оскорбления правительства...". Результат "славной революции" удовлетворил далеко не всех, и в Англии еще оставалось много сторонников свергнутого короля. Сибберу пришлось публично заявить, что он никоим образом не связан с последними, а его пьеса неожиданно получила очень актуальный смысл. В издании 1718 г. извинение Сиббера опущено, т.к. спектакль уже несколько лет до этого шел по полному тексту, и здесь же появляются строки, отражающие верноподданнические настроения автора: "The English are high Mett'l'd, Sir, and 'tis / No easie part to Sit 'em well. King Edward / Feels their Temper, and "twill be hard to throw him" (I, 1).

Тем не менее, одной из основных тем пьесы стала тема узурпации престола Глостером. Именно Глостером, потому что на протяжении всего произведения автор называет его только "герцог Глостер" (даже после коронации), подчеркивая тем самым отсутствие законных прав быть королем Ричардом.

Поэтому Глостер Сиббера не может иметь никаких достоинств, он совершает еще большее число преступлений, он законченный злодей, безусловно, потерявший дьявольское обаяние шекспировского Ричарда.

Прежде чем анализировать главного героя и пьесу в целом, доказывая ее "сентиментальный" характер, необходимо сказать и о новаторском "типографском" приеме Сиббера.

Сиббер сократил пьесу более чем на треть (в оригинале – 3597 строк, здесь – 2239). В предисловии он объяснил, обращаясь к читателям, что в его пьесе шекспировские строки (около половины всего текста) выделены специальным шрифтом, чтобы их сразу можно было отличить. Характерно, что Сиббер выделил именно строки Шекспира, тогда как Джордж Гранвилл, в своей переделке "Венецианского купца" ("Венецианский еврей", 1701) особым шрифтом выделяет свои строки, считая, что шекспировские уже всем известны, хотя сам настроен весьма критично к оригиналу: "В своей основе комедия вызывает некоторое возражение, она вызывает восхищение, но нуждается в обработке..." (предисловие).

Обращение Сиббера именно к жанру хроники могло быть вызвано и тем, что в те годы к комедиям Шекспира было довольно критическое отношение (еще Милтон писал о "природной естественной дикости" комедий Шекспира), к ним меньше всего обращались, а, обращаясь, переделывали кардинально (Воусе, 1990: 119). Даже в 1723 г. Ч.Джонсон в прологе к своей комедии "Любовь в лесу" (краткая вер-

сия "Как вам это понравится") призывал "очистить Шекспира для этого ученого века" для блага самого Шекспира "старательно и осторожно", хотя мысль о "прополке" его пьес почти дословно повторяет выражение Флекно.

Обращение этих авторов именно к читателям, а не зрителям было характерным явлением эпохи, когда все больше внимания уделялось текстам шекспировских пьес, как литературным произведениям: издаются редактированные собрания сочинений, причем, в удобном для читателей формате, появляется большое количество критических отзывов. Филдинг в "Авторском фарсе" точно подметил этот процесс, дав двум типам пьес ироничные термины – "существительные" и "прилагательные": "Те, которые для постановки, целиком зависят от умения исполнителей, а посему неважно, есть в них какой смысл или нет. А вот те, которые для чтения, - совсем другой коленкор: тут уж надобны и остроумие, и мысли! (I, 7, *пер. Р.Померанцевой*).

В пьесе Сиббера шекспировские строки не однородны: дословные цитаты и "мысли Шекспира, одетые в лучшее платье" (предисловие), причем, те и другие взяты не только из "Ричарда III", но и "Генриха VI" (в основном, из третьей части).

"Лучшее платье" для выражения шекспировской мысли, вероятно, связано с новой общественной и эстетической обстановкой Англии конца XVII в. К примеру, сцена между Ричардом и леди Анной (ниже мы еще вернемся к ней), в одном из эпизодов Сиббер полностью следует за оригиналом⁶⁵:

Anne. And thou unfit for any place but hell.

⁶⁵ При цитировании "Ричарда III" Сиббера (кроме специально оговоренных случаев) мы придерживаемся следующей схемы: полная цитата из шекспировских пьес ("Ричарда III" или "Генриха VI") дана в переводе А.Радловой или Е.Бируковой соответственно.

Rich. Yes, one place else, if you will hear me name it.
 Anne. Some dungeon?
 Rich. Your bed-chamber.
 Anne. Ill rest betide the chamber where thou liest.
 Rich. So will it, madam, till I lie with you.
 Anne. I hope so!
 Rich. I know so. But gentle Lady Anne,
 To leave this keen encounter of our wits...⁶⁶ (Шекспир, I, 2;
 Сиббер, II, 1).

Последняя строка: "To leave this keen encounter of our **wits**...", у Сиббера следующая: ""To leave this keen encounter of our **Tongues**..." (выделено нами – *М.К.*). Замена слова весьма показательна для эпохи: на остроумии (wit) построена вся комедия Реставрации, и значение этого слова теперь другое, чем в елизаветинскую эпоху.

В этой связи показателен и последний монолог Глостера в этой сцене. Сиббер немного сократил его, но изменения вполне соответствуют духу времени:

Ричард (один, **улыбаясь** (smiling) (Ремарка Сиббера – выделено нами – *М.К.*)

Was ever Woman in this humour wooed?
 Was ever Woman in this humour won?
 I'll have her: But I will not keep her long.
 What! I that kill'd her Husband and her Father,
 To take her in her Hearts extreamest hate,
 With Curses in her mouth, Tears in her Eyes,
 The bleeding witness of my hatred by,
 Having Heaven, her Conscience, and these Bars against me,
 And I no Friends to back my suit withal,
 But the plain Devil, and dissembling looks?
 And yet to win her! All the world to nothing.
 (*пропущено 8 строк – М.К.*)
 Can she abase her Beauteous eyes on me?

⁶⁶ Леди Анна. Тебе ж пристало только быть в аду.
 Глостер. Нет, место есть еще... Сказать посмею ль?
 Леди Анна. Тюрьма?
 Глостер. Нет, ваша спальня.
 Леди Анна. Пускай беда живет там, где ты спишь.
 Глостер.. Так есть, пока я не сплю с вами.
 Леди Анна. Я полагаю.
 Глостер.. Это так. Миледи,
 Оставим остроумья поединок...

Whose all not equals Edward's moiety?
On me! that halt and am misshapen, Thus
My Dukedom to a Widows Chastity⁶⁷.

У Шекспира последняя строка: "My dukedom to a **beggary denier...**", у Сиббера: ""My Dukedom to a **Widows Chastity...**" (выделено нами – *М.К.*). Данное изменение звучит весьма иронично, т.к. распутная вдова – один из излюбленных персонажей комедии Реставрации.

Вполне соответствует трактовке образа Глостера изменение слова *fair*, ключевого слова шекспировской эпохи (Шайтанов, 1996). Так, пренебрежительно-насмешливое отношение сибберовского Глостера к молодым принцам звучит во фразе: "O **pretty** Cousin, I must not say so' (III, 1). У Шекспира: "My **fair** Cousin, I must not say so' (III, 1). (Выделено нами – *М.К.*).

На протяжении всей пьесы Сиббер настойчиво ассоциирует Глостера с диким зверем. Сам герой неоднократно возвращался к легенде о том, что родился с зубами (об этом говорил при первом появлении на сцене), другие персонажи также повторяют эту мысль. Для этого автор меняет действующих лиц некоторых сцен: у Шекспира Герцог Йоркский говорит об этом своей бабушке герцогине Йоркской, а Глостер в этом эпизоде не участвует: "Marry, they say my uncle grew so fast / That he could gnaw a crust at two hours old"⁶⁸. (II, 4)

Сиббер точно цитирует этот монолог, только юный принц адресует его непосредственно Глостеру (III, 1). Данная легенда восприни-

⁶⁷ Кто обольщал когда-нибудь так женщин? / Кто женщину так обольстить сумел? / Она – моя! Но не нужна надолго. / Как! Я. Убивший мужа и отца, / Я ею овладел в час горшей злобы, / Когда здесь, задыхаясь от проклятий, / Она рыдала над истцом кровавым! / Против меня был Бог, и суд, и совесть, / И не было друзей, чтоб мне помочь. / Один лишь дьявол да притворный вид. / Мир – и ничто. И все ж она моя... / Она свой взор теперь к тому склонила, ... / Ко мне, не стоящему пол-Эдварда, / Ко мне, уродливому и хромоту! / Я герцогство против гроша поставлю...

⁶⁸ Да говорят, что дядя рос так быстро, / Что будто корки мог он разгрызть, / Когда ему два дня всего лишь было...

мается всеми как правда, что, по мысли автора, самой природой обрекало Глостера причинять людям зло, "кусаться, как дикий зверь". Этот образ Сиббер многократно использовал для объяснения поступков героя, в то же время показывая обобщенный образ зла, которое может быть присуще от рождения как биологическое свойство природы.

Поэтому и первое появление Глостера не похоже на оригинал⁶⁹. Оно предваряется сценой с королем Генрихом VI, где уже дана характеристика герцога: Трессел рассказывает королю о проигранной у Тьюксбери битве и смерти его сына Эдуарда, когда первым нанес удар "Crook'd Richard". Сиббер подобрал удачное слово, говорящее и о внешнем ("согнутый"), и о внутреннем ("обманщик") облике Глостера. И далее Трессел предупреждает короля о еще большем бедствии, "принявшим вид, называемый Глостер":

King Henry. Away! by Heav'n, I shall abhor his Sight,
Whoever bids me be of Comfort more:
If thou wilt sooth my Sorrows, then I'll thank thee:
Ay! now thou'rt kind indeed! these Tears oblige me.
Tressel. Alas, my Lord! I fear more Evils toward you.
King Henry. Why, let it come! I scarce shall feel it now,
My present Woes have beat me to the Ground,
And my hard Fate can make me fall no lower:
What can it be? Give it its ugliest Shape, -- O my poor Boy! --
Tressel. A word does that it comes in Gloucester's Form.
King Henry. Frightful indeed! give me the worst that threatens.
Tressel. After the Murther of your Son, stern Richard,
As if unsated with the Wounds he had giv'n,
With unwash'd Hands went from his Friends in hast,
And being ask'd by Clarence of the Cause,
He low'ring cry'd, Brother, I must, to the Tower!
I've Business there, excuse me to the King,
Before you reach the Town, expect some News:
This said, he vanish'd, and I hear's arriv'd.
King Henry. Why, then the Period of my Woes is set;

⁶⁹ Сиббер значительно изменил состав героев пьесы: добавил образ Генриха VI, убрал несколько ключевых персонажей (король Эдуард, королева Маргарита, герцог Кларенс, Джон Мортон). Всего у Сиббера 13 основных персонажей, у Шекспира – около 35.

For Ills but thought by him are half perform'd⁷⁰. (I, 1)

Еще раз подчеркивается характер Глостера – 'stern Richard'. И после этого перед нами предстает он сам⁷¹.

Первый монолог Глостера Сиббер составил из текста "Ричарда III", "Генриха VI, часть III" и собственных строк. Мы ни в коей мере не пытаемся сравнивать монолог героя и пьесу в целом с оригиналом Шекспира с какой-либо оценочной позиции – "что лучше и что хуже"⁷². Для нас важно увидеть, что и почему изменил или добавил Сиббер, и каким образом это отражает общественную и эстетическую ситуацию эпохи? Его уже не интересовала междоусобная война, поэтому первые строки монолога пропущены:

Richard. Now are our Brows bound with Victorious wreaths,
Our stern allarms are changed to Merry-meetings,
Our dreadfull marches to delightful measures.
Grim visaged War has smoothed his wrinkled Front,
And now instead of mounting Barbed Steeds
To fright the Souls of fearful Adversaries

⁷⁰ Король Генрих. Прочь! Я возненавижу того, / Кто будет утешать меня. / Если ты расскажешь мне всю правду, / Я буду благодарен тебе. / Но по твоим слезам я уже все понял.

Трессел. Увы! Я несую дурную весть.

Король Генрих. Говори, я в состоянии все выслушать. / Мои печали уже пригнули меня к земле, / Мой бедный мальчик?

Трессел. Да, и виновен Глостер.

Король Генрих. О ужас! Расскажи подробно.

Трессел. После убийства вашего сына, согнутый Ричард, / С кровавыми руками помчался, / И на вопрос Кларенса – куда? – ответил: / "Брат, я должен ехать к башне! / Там дело у меня, извинись перед королем, / И скоро вы услышите новости". / Сказав это, он исчез, и, наверное, уже прибыл.

Король Генрих. Ну что ж, теперь мои печали прекратятся.

⁷¹ Такой сценический прием (зритель узнает о герое еще до появления последнего на сцене) был введен в практику "Тартюфом" Мольера. Влияние французского комедиографа на английскую комедию Реставрации было очень велико, в том числе и при использовании сценической техники. Сиббер прекрасно знал (и сам написал несколько) комедию Реставрации, так что вполне можно говорить об опосредованном использовании им сценических приемов Мольера.

⁷² Анализ первого монолога Ричарда см.: (Шайтанов, 1998: 731-741).

He Capers nimble in a Ladies Chamber
 To the Lascivious Pleasing of a Lute;
 But I that am not shaped for sportive tricks,
 I that am curtailed of Man's fair proportion,
 Deform'd, Unfinish'd, sent before my time
 Into this breathing World scarce hald made up,
 And that so lamely and unfashionable
 That Dogs bark at me as I halt by 'em;
 Why I, in this weak, this piping time of Peace,
 Have no delight to pass away my hours,
 Unless to see my shadow in the Sun,
 And descant on my own deformity...⁷³ (I, 1)

Здесь Сиббер обрывает монолог, не включив знаменитые строки: "I am determind to prove the villain, / And hate the idle pleasures of these days" ("Решился стать я подлецом и проклял / Ленивые забавы мирных лет"). Ему нет необходимости заставлять героя произносить их, т.к. предварительно, устами других персонажей, характер уже задан. А вот конкретную цель, стоявшую перед Глостером, надо было обозначить, поэтому монолог продолжается отрывком из "Генриха VI" (часть III, III, 2):

Richard. Then since this earth affords no joy to me
 But to command, to check, to o'erbear such
 As are better person than myself...
 (пропущена одна строка – М.К.)
 And whiles I live, to account this world but hell,
 Until my mis-shap'd trunk that bears this head,
 Be round impaled with a glorious crown⁷⁴. (I, 1)

⁷³ У нас на голове – венок победный, / Весельем мы сменили бранный клич, / И музыкой прелестной – грубый марш. / И грозноликий бой чело разгладил, / Уж он не скачет на конях в броне, / Гоня перед собой врагов трусливых, / А ловко прыгает в гостях у дамы / Под звуки нежно-сладострастной лютни; / Но я не создан для забав любовных, / Я груб, величья не хватает мне, / Уродлив, исковеркан и до срока / Я послан в мир живой; я недоделан, / Такой убогий и хромой, что псы / Когда пред ними ковыляю, лают; / Чем в этот мирный и тщедушный век / Мне наслаждаться? Разве что глядеть / На тень мою, что солнце удлиняет, / Да толковать мне о своем уродстве.

⁷⁴ Но раз иной нет радости мне в мире, / Как притеснять, повелевать, царить / Над теми, кто красивее меня. / Всю жизнь мне будет мир казаться адом, / Пока над этим туловищем гадким / Не увенчает голову корона.

И завершается собственными строками Сиббера:

But then 'tis fixt on such an heighth, O! I
Must stretch the utmost reaching of my Soul.
I'll climb betimes without Remorse or Dread,
And my first step shall be on Henry's Head⁷⁵. [(Exit.)]

Обозначив "первый шаг", он немедленно приступает к его исполнению, убивая короля Генриха VI. Сиббер настойчиво подчеркивает "зверскую" натуру своего героя, поэтому в сцене убийства приводятся слова Генриха VI (часть III, V, 6) о страшных предзнаменованиях, сопровождающих рождение Глостера:

Genry. The Owl shriek'd at thy Birth: An Evil sign.
'The night Crow cry'd, foreboding luckless time,
Dogs howl'd, and hideous Tempests shook down Trees;
The Raven rook'd her on the Chimenys top,
And chattering Pies in Dismal discords sung.
They Mother felt more than a Mothers Pain,
And yet brought forth less than a Mothers Hope:
Teeth hadst thou in thy head when thou wert born,
Which plainly said, Thou cam'st to bite Mankind,
And if the rest be true which I have heard,
Thou cam'st ...⁷⁶ (I, 1)

В последнем монологе первого акта Глостер практически повторяет эти слова и ставит перед собой новую цель (монолог опять состоит из строк двух пьес Шекспира). Вначале из "Генриха VI" (часть III, V, 6):

Richard. Indeed 'tis true, what Henry told me of,
For I have often heard my Mother say,

⁷⁵ И тогда я только успокоюсь, / Для этого потрачу я все силы, / Вперед пойду без страха и сомненья, / И первый шаг – голова Генриха.

⁷⁶ Когда рождался ты, сова кричала, / Безвременье вещая, плакал филин, / Псы выли, ураган крушил деревья, / Спустился на трубу зловещий ворон, / И хор сорок нестройно стрекотал. / И мать твою, хотя страдала больше, / Чем матери другие, родила... / С зубами ты родился в знак того / Что в мир пришел, чтобы терзать людей. / И если правда, что еще слышал я, / Пришел ты...

I came into the World with my Leg's forward:
The Midwife wonder'd, and the Women cry'd,
Good Heaven bless us, he is born with Teeth;
And so I was, which plainly signified,
That I should snarl and bite, and play the Dog.
Then since the Heavens have shap'd my body so,
Let Hell make crooked my mind to answer it.
I have no Brother, am like no Brother,
And this word Love, which Gray beards call Divine,
Be resident in Men, like one another,
And not in me: I am my self alone.
Clarence, beware, thou keep'st me from the Light...⁷⁷

Сибберу довольно удачно удалось соединить отрывки двух пьес, т.к. зритель наверняка не понял, что данный монолог заканчивался уже строками из шекспировского "Ричарда III" (I, 1):

But if I fail not in my deep intent,
Thou'st not another day to live, which done,
Heaven take the weak King Edward to his Mercy,
And leave the World for me to bustle in :
But soft, I'm sharing spoil before the Field is won,
Clarence still Breaths, Edward still Lives and Reigns,
When they are gone, then I must count my gains⁷⁸. [(Exit.) (I, 1)

Безнравственность характера сибберовского Глостера подчеркивается его отношением с совестью. Знаменитый афоризм оригинала – "Conscience is but a word that cowards use, / Devis'd at first to keep the strong in awe. / Our strong arms be our conscience, swords our law" ("Ведь совесть – слово, созданное трусом, / Чтоб сильных напугать и

⁷⁷ Да, правда все, что Генрих говорил, / От матери своей я часто слышал, / Что я пришел на свет вперед ногами, / Дивилась бабка, женщины кричали, / Спаси Господь, он родился с зубами; / Таков я был, и это означало, / Что буду я рычать и грызть, как пес, / Раз небо мне дало такое тело, / Пусть ад и дух мой также искривит. / Нет братьев у меня – не схож я с ними, / И пусть любовь, что бороды седые / Зовут святой, живет в сердцах людей, / Похожих друг на друга, - не во мне. / Кларенс, берегись, ты застишь мне свет.

⁷⁸ И если этот замысел удастся, / Тебе не пережить и дня, / А там Бог приберет и короля, / И опростает в мире место мне [...] / Но раньше времени я размечтался... / Ведь дышит Кларенс, и Эдвард царит, / Лишь смерть их прибыль верную сулит.

остеречь. / Кулак нам – совесть, и закон нам – меч"), - в переделке не приводится, но слово "совесть" и отношение с ней Глостера очень точно определены. Для достижения своей цели – власти, он готов наплевать и на совесть, и на соображения нравственности, для него "совесть – удобное пугало" и "разменная монета". Именно так он называет ее в полностью сибберовской сцене подготовки "политического спектакля" - когда лорд-мэр и граждане уговаривают Глостера короноваться:

Richard. Come; this Conscience is a convenient Scarecrow,
It Guards the fruit which Priests and Wisemen tast,
Who never set it up to fright themselves:
They know 'tis rags, and gather in the face on't,
While half-starv'd shallow Daws thro Fear are honest.
Why were Laws made, but that we're Rogues by Nature?
Conscience! 'tis our Coin, we live by parting with it,
And he thrives best that has the most to spare:
The protesting Lover buys hope with it,
And the deluded Virgin short liv'd pleasure.
Old gray beards cram their Avarice with it,
Your Lank-jaw'd hungry Judge will dine upon't,
And hang the Guiltless rather than eat his Mutton cold.
The crown'd Head quits it for Despotick sway,
The stubborn People for unaw'd Rebellion:
There's not a Slave but has his share of Villain;
Why then shall after Ages think my deeds
Inhumane? Since my worst are but Ambition:
Ev'n all Mankind to some lov'd Ills incline,
Great Men chuse Greater Sins - Ambition's mine⁷⁹. [Exit.] (III, 1)

"Великий человек" выбрал свой "великий грех" – любой ценой завоевать корону, и его "золотая мечта" сбывается. Сиббер вновь вво-

⁷⁹ Совесть – подходящее пугало, / Для священников и мудрецов, / Которые пугают им других. / Какие могут быть законы, если по природе мы мерзавцы? / Совесть – разменная монета, / И лучше всех живет тот, у кого ее много. / Отвергнутый любовник покупает согласие ею, / Обманывая девственниц. / Седобородые старцы удовлетворяют ею свою жадность. / Голодный судья – свой аппетит. / Король – свою деспотическую власть, / Непокорные – свое недовольство. / Она – не раб, а орудие злодея; / Пусть потомки считают меня бесчеловечным? / Ведь мой порок – всего лишь честолюбие. / У всех людей есть склонность к дурному, / Великие люди выбирают великие грехи, / А мой грех – честолюбие.

дит сцену, которой нет в оригинале, когда после "политического спектакля" Глостер торжествует победу и не скрывает, что пойдет на дальнейшие преступления, ведь "корона, завоеванная кровью, должна питаться кровью":

Why now my golden dream is out—
Ambition like an early Friend throws back
My Curtains with an eager Hand, o'rejoy'd
To tell me what I dreamt is true—A Crown!
Thou bright reward of ever daring minds,
O! How thy awful Glory fills my Soul!
Nor can the means that got thee dim thy lustre;
For, not mens Love, Fear pays thee Adoration:
And Fame not more survives from Good than Evil deeds.
Th'aspiring youth that fir'd th'Ephesian Dome
Out-lives in Fame the pious Fool that rais'd it:
Conscience, lie still—More lives must yet be drain'd,
Crowns got with Blood must be with Blood maintain'd⁸⁰. [Exit.] (III, 1).

Сиббер лишает своего героя даже намека на симпатию, перед нами законченный злодей, которому неведомы никакие раскаяния на его пути к власти и богатству, ведь "бедность – награда честных дураков" (одна из немногих удачных реплик Сиббера).

В переделке сохранена (с небольшими сокращениями) сцена с призраками убитых Ричардом людей. Но его монолог после пробуждения полностью изменен. У Шекспира Ричард произносит знаменитую фразу: "O coward conscience, how dost thou afflict me!" ("О совесть робкая, как мучишь ты!") (V, 3). Сибберовский Ричард произносит две первые строки этого монолога: "Give me another horse! Bind up my wounds! / Have mercy, Jesu! – Soft, I did but dream". ("Коня сменить!

⁸⁰ Почему теперь моя золотая мечта уходит - / Тщеславие как нетерпеливый любовник / Сметает все преграды, о радость! / Моя мечта сбылась – моя корона! / Она - лучшая награда для отважных душ, / О! Как величие заполняет мою душу! / Ничто не сравнится с нею: / Ни любовь и ни слава. / Юнец, разрушивший Эфес, / Известен больше того набожного глупца, / Который его построил. / Совесть, замри – еще много убийств впереди.

Перевяжите раны! / Помилуй, Боже! – Шш... Все это сон"), и дальше его собственное творчество:

But then so terrible, it shakes my Soul.
Cold drops of sweat hang on my trembling Flesh,
My blood grows chilly, and I freeze with horror.
O Tyrant Conscience! how dost thou afflict me!
When I look back, 'tis terrible Retreating:
I cannot bear the thought, nor dare repent:
I am but Man, and Fate, do thou dispose me⁸¹. (V, 1)

Глостер боится совести, она не "робкая", как в оригинале, а "тиран", терзающий героя, который всего лишь игрушка в руках судьбы. Это очень важное добавление Сиббера, потому что "Провидение", "Судьба" станут одним из главных сюжетобразующих мотивов сентиментальной комедии.

И все же Глостер в конечном итоге побеждает муки совести и произносит: "Conscience avant; Richard's himself again" - одну из двух самых известных фраз из пьесы Сиббера (вторая – "Off with his head. So much for Buckingham"), которые очень долго считались шекспировскими, они сохранились даже в фильме Л.Оливье середины XX столетия.

Злодейский характер Глостера раскрывается и в его отношениях с женщинами, особенно с леди Анной. Сиббер и здесь настойчиво подчеркивает, что зло присуще самой натуре героя, у него "злодейское сердце", к которому он постоянно апеллирует, задумывая очередное преступление:

Richard. Why ay! These tears look well! sorrow's the mode,
And every one at Court must wear it now—
With all my heart, I'll not be out of Fashion⁸². [aside] (II, 1)

⁸¹ Но столь ужасный страх потрясает мою душу. / И холодный пот прошибает меня. / Кровь холодеет. / О безжалостная совесть! Как ты терзаешь меня! / Но я не могу вынести мысли о раскаянии, / Я всего лишь человек, и судьба ведет меня.

Задумав убийство принцев, Глостер "радушно" встречает их, "всем сердцем" желая угодить:

"Now, my Royal Cousin, welcome to London,
"Welcome to all those honour'd Dignities
"Which by your Father's Will, and by your Birth,
"You stand the undoubted Heir Possess'd of;
And, if my plain simplicity of Heart
May take the liberty to shew it self,
You're farther welcome to your Uncles Care
And Love...⁸³ (III, 1)

Естественная "сердечность" позволяет ему прямо высказать свое отношение к леди Анне, после коронации она ему не нужна, и Глостер откровенно, "всем сердцем ненавидит ее":

Not one: For when I told thee so, I lov'd:
Thou art the only Soul I never yet deceiv'd:
And 'tis my honesty that tells thee now
With all my heart, I hate thee -
If this have no Effect, she is immortal⁸⁴. [Aside.] (III, 2)

У него новая цель – Елизавета, "сердце свободно", а для жены он приготовил "помощь врачей", потому что она совершила самое страшное преступление – "я разлюбил тебя, а ты еще жива": "Ha! still in tears; let 'em flow on; they're signs [Aside] / Of a substantial grief— Why don't she die? [Aside] She must" (III, 2).

⁸² Эти слезы хорошо смотрятся! Горе теперь модно, / И все при дворе должны выглядеть горестно, / Лишь я не буду модным.

⁸³ Мой монарший брат, добро пожаловать в Лондон, / Примите почести, которых, / И по рождению, и по воле вашего отца / Вы достойны, вы – наследник. / И, если моя сердечная скромность / Осмелится предложить Вам отеческую / Заботу и любовь вашего дяди...

⁸⁴ Как я сказал: моя любовь к тебе / Была притворной, / А моя честность говорит тебе: / Всем сердцем я ненавижу тебя, / И если это бесполезно, - она бессмертна.

Сиббер расширил роль леди Анны, что значительно усилило сентиментальный пафос пьесы. Изменения сделаны и в знаменитой сцене оболыщения, главное из них – в сцене задействованы два персонажа, которые комментируют происходящее. Эти комментарии в еще больше степени раскрывают характер героев и обращены, в первую очередь, публике:

Tressel. Where will this end ? she frowns upon him yet. [aside.]
Stanley. But yet she hears him in her frowns; I fear him⁸⁵. [aside.] (II, 1)

Трессел и Стэнли подготавливают зрителей к неизбежной победе Глостера:

Tressel. I am oblig'd to pay Attendance here,
The Lady Ann has license to remove
King Henry's Corps to be Interr'd at Chertsey,
And I am engag'd to follow her.
Stanley. Mean you King Henry's Daughter-in-Law?
Tressel. The same, Sir, Widow to the late Prince Edward,
Whom Cloucester kill'd at Tewkesbury.
Stanley. Alas, poor Lady, she'd severely used.
And yet I hear Richard attempts her Love:
Methinks the wrongs he's done her should discourage him.
Tressel. Neither those wrongs nor his own shape can fright him;
He sent for leave to visit her this morning,
And she was forc'd to keep her Bed to avoid him.
But see, she is arriv'd...⁸⁶ (II, 1)

⁸⁵ Трессел. Когда это кончится? Она сердита на него.
Стэнли. Но она все же слушает его, хоть и сердита, - я боюсь его.

⁸⁶ Трессел. Я обязан быть здесь, / Леди Анна имеет полномочия, чтобы отправить / Тело короля Генриха в Чертси, / И я последую за нею.
Стэнли. Вы говорите о невестке короля Генриха?
Трессел. Да, сэр, и вдове принца Эдуарда, / Убитого Глостером в Тьюкесбери.
Стэнли. Да, бедная Леди, много испытала. / Но я слышал, Ричард добивается ее любви, / Хотя сделал слишком много зла.
Трессел. Ни это, ни его вид не остановят его, / Он просил разрешения навестить ее этим утром, / И она была вынуждена избегать его. / Но вот она идет...

Глостер осознает, что его "собственный вид" пугает леди Анну и "не может обвинить ее". Сиббер опять вставляет в партию Глостера строки из "Генриха VI" (часть III, III, 2), но в данном контексте он их произносит для леди Анны:

Why Love forswore me in my Mothers Womb,
And for I should not deal in his soft Laws,
He did corrupt frail Nature with some Bribe
To shrink my Arm up like a wither'd Shrub,
To make an envious Mountain on my back,
Where sits Deformity to mock by Body,
To shape my Legs of an unequal size,
To disproportion me in every part...
(пропущено две строки – М.К.)
And am I then a man to be belov'd?
O monstrous Thought! more vain my Ambition⁸⁷. (II, 1)

Единственное изменение, сделанное Сиббером, - замена в последней строке шекспировского слова "мысль" (thought) на более точное для него "тщеславие" (ambition).

Сиббер использует свой обычный сценический прием, подчеркивая лицемерие Глостера. Леди Анна проклиняет убийцу своих близких, а он произносит: "Poor Girl! What pains she takes to curse her self?", но ремарка "в сторону" выдает истинные чувства.

В целом, таких ремарок очень много в этой сцене. Реплики "комментаторов" (Трессел и Стэнли) все сопровождаются ими. Характерно, что в них предстает и общее представление о женщине, как существе слабом, всегда уступающем мужской силе:

Stanley. What think you now, Sir? [aside.]
Tressell. I'm struck! I scarce can credit what I see. [aside.]
Stanley. Why, you see - A Woman. (II, 1)

⁸⁷ Я в чреве матери любовью проклят, / Чтоб мне не знать ее законов нежных, / Она природу подкупила взяткой, / И та свела, как прут сухой, мне руку, / И на спину мне взгромоздила гору, / Где, надо мной глумясь, сидит уродство, / И ноги сделала длины неравной, / Всем членам придала несоразмерность... / Таков ли я, чтобы меня любили? / О дикий бред – питать такую мысль.

Данное отношение к женщине вполне в духе эпохи, такой она показана в комедии Реставрации, и в переделках шекспировских пьес. Фердинанд в "Буре, или Волшебном острове" (1669) Драйдена и Давенанта имеет в виду Миранду, но говорит о женщине в целом:

It is too plain: like most of her frail Sex, she's false,
But has not learnt the art to hide it;
Nature has done her part, she loves variety:
Why did I think that any Woman could be innocent,
Because she's young? No, no, their Nurses teach them
Change, when with two Nipples they divide their...⁸⁸ (II, 2).

Слабость леди Анны у Сиббера проявляется и в добавленной реплике, в которой она ссылается на "Небеса, призывающие нас прощать" (эта реплика также с ремаркой "в сторону"):

What shall I say or do? Direct me Heaven; [Aside.]
When stones weep sure the tears are natural, [Aside.]
And Heaven it self instructs us to forgive, [Aside.]
When they do flow from a sincere Repentance⁸⁹. [Aside.] (II, 1)

В пьесе, в отличие от оригинала, герои встречаются еще раз (об этой сцене уже сказано выше). Леди Анна произносит монолог, которые вполне могла произнести героиня сентиментальной комедии (к тому, по словам Глостера, она говорит "в слезах, которые - признак серьезной печали"):

When, when shall I have rest? Was Marriage made
To be the Scourge of our Offences here?

⁸⁸ Это слишком просто: как большинство ее сестер, она лжет, / Но делает это очень неумело. / Природа создала ее, она любит разнообразие: / Почему я думаю, что любая женщина невинна, / Если она молода? Нет, уже кормилицы учат их / Измене, когда двумя грудями кормят их...

⁸⁹ Что делать мне? Подскажите мне, небеса, / Когда камни плачут, - слезы естественны, / И сами небеса приывают нас прощать, / Если раскаяние искреннее.

Ah no! 'Twas meant a Blessing to the Vertuous,
It once was so to me, tho' now my Curse:
The fruit of Edward's Love was sweet and pleasing:
But oh! Untimely cropt by cruel Richard,
Who rudely having grafted on his stock
Now makes my Life yield only sorrow.
Let me have Musick to compose my thoughts. [Song here.]
It will not be: Nought but the grave can close my Eyes.
How many labouring Wretches take their rest,
While I, night after night, with cares lie waking...
He comes! The rude disturber of my Pillow⁹⁰. (III, 1)

Характеристика Глостера - "грубого осквернителя моей подушки" - как будто взята из собственной пьесы Сиббера или Стила. Например, в комедии Сиббера "Беззаботный супруг" героиня, убедившись в неверности мужа, произносит:

Lady Easy. Ha! Protect me Virtue, Patience, Reason!
Teach me to bear this Killing Sight, or let
Me think my dreaming Senses are deceiv'd!
For sure a Sight like this might raise the Arm
Of Duty, even to the Breast of Love! At least
I'll throw this Vizer of my Patience off:
Now wake him in his Guilt...(V, 5)

И опять ей – женщине, "остаются только слезы". Опять "преступление" совершила она, раз "природа не наградила ее надлежащими достоинствами". Можно сказать, что и Леди Изи (персонаж "Беззаботного супруга"), и леди Анна – типичные героини сентиментальной комедии.

Подведем итоги: пьеса Сиббера "Ричард III" стала важной вехой в общей истории адаптации Шекспира и, главное, во многом определила особенности творчества Сиббера и рождающегося жанра сентиментальной комедии.

⁹⁰ Когда же я отдохну? Задуман брак / Стать наказаньем нашим? / Ах нет!
Он счастьем должен быть для добродетели, / И мог быть таким и для меня, / Но
Эдуард убит был жестоким Ричардом. / Который сделал мою жизнь сплошным
горем. / Только могила сможет успокоить меня. / Негодяи спокойно спят, / А я
ночами не смыкаю глаз... / Он идет! Грубый осквернитель моей подушки.

Близость данной переделки новому жанру определяется по нескольким позициям:

1) Образ главного героя. Принцип характеристики антагонистичен шекспировскому, там "характер приобретает небывалую прежде подвижность, ибо из растянутых монологов смещается в действие, проявляет себя в нем" (Шайтанов, Энциклопедия, 1998: 652). Здесь герой проявляет себя, в первую очередь, в монологах. Он самораскрывается для зрителя, для чего Сиббер комбинирует монологи из двух пьес Шекспира ("Ричард III" и "Генрих VI, часть III") и собственных строк. Автору переделки надо было показать злодейскую натуру своего героя, вызвать у зрителя отвращение, а не ужас, как в оригинале⁹¹. Сиббер не ослепляет и ужасает зрителя, как Шекспир, а потрясает и раздражает его. К этому он стремился и своим исполнением роли главного героя⁹², это делали и другие актеры, например, Гаррик, чему способствовало изменение сюжета пьесы: все действие у Сиббера сконцентрировано вокруг главного героя – он появляется в 15 из 20 сцен, когда как у Шекспира в 15 из 25, а все ключевые сцены заканчиваются монологами Глостера, написанными самим Сиббером.

Такой способ типизации - раскрытие героя через "эмоциональное и динамическое слово" (Балухатый, 1990: 18) - станет одним из важнейших жанрообразующих принципов сентиментальной комедии. Правда, авторы такой комедии изначально убеждены в доброте человеческой природы, а здесь перед нами злодей, но способ его обрисовки тот же.

⁹¹ У.Хэзлитт писал, что характер Ричарда у Сиббера "одиозный и отвратительный" (odious and disgusting) до предела. (Five, 1965: 26).

⁹² Характерно, что в VII номере журнала "Театр" 1720 г. Р.Стил писал о раздражении, которое вызывал образ Ричарда Глостера и его исполнение Сиббером.

2). Новый образ женщины. В пьесе представлен женский тип, позднее ставший одним из главных в сентиментальной комедии – слабое, зависящее от чужой воли (мужской или Провидения) существо. Единственное сильное проявление чувств – слезы, жалоба на свою судьбу.

3). Новые (по сравнению с оригиналом и существующей во времена Сиббера драматургической практикой) сценические приемы: ремарки "в сторону", целые монологи "в сторону", главная цель которых – соучастие публики в происходящем на сцене. Также большое количество ремарок, раскрывающих проявление чувств героев: "плачет", "вздыхает", "в тоске" и т.д. Вероятно, автор понимал, что шекспировский текст не всегда поддавался такой "сентиментальной" обработке, поэтому ему нужно было убедить зрителя через эти внешние эффекты, как, например, в упоминавшейся выше сцене обождения леди Анны, в финале которой Сиббер добавил ремарку "улыбаясь", предваряющую знаменитый монолог Ричарда. Характерно, что позднее и другие драматурги, переделывающие Шекспира стремились вставить в свои пьесы "жалостливые" сцены, вызывающие сочувствие зрителей. Льюис Теобольд в 1720 г. выпустил свой вариант "Ричарда II", в прологе писал: "... я хотел зрелищем несчастий, которые испытал английский король, тронуть сердца зрителей и наполнить слезами их глаза...".

4). Огромная популярность пьесы. Почти полтора столетия пьеса Сиббера не сходила с подмостков, Глостера играли лучшие актеры эпохи – Гаррик (которого именно в этой роли запечатлел У.Хогарт в 1746 г.), Кук, Кин и другие. Порой ее приравнивали даже к оригиналу: British Magazine в 1768 г. писал: "... хроника о Ричарде III, переделанная нашим поэтом-лауреатом Колли Сиббером, не уступает лучшим пьесам великого Шекспира". Только в 1877 г. Ирвинг вернулся к шек-

спировскому тексту. Но в 1909 г. один из английских театроведов писал: "Пьеса Сиббера, хотя и презирается лучшими актерами и критиками, все еще держится на сцене..., - и приводит очень важное объяснение этому, - потому что ее любит большая часть зрителей, чье мнение нельзя игнорировать" (Five, 1965: 28). Отличительной чертой сентиментальной комедии было особое отношение к публике: она уважала своего зрителя, его представления и идеалы, стремилась создать, с одной стороны, максимально захватывающее, с другой – максимально понятное, прямо воздействующее на его чувства и мораль зрелище. В своей переделке один из создателей нового жанра уже сумел этого добиться.

По мысли Голдсмита, "успех – показатель достоинства" сентиментальной комедии, имевшей большую популярность, ставшей существенным слагаемым массовой культуры XVIII столетия. Именно сентиментальная комедия - один из родоначальников жанра мелодрамы (Вознесенская, 1996: 42).

В этой связи важными представляются жанровые определения пьесы Сиббера – "мелодрама". Именно так называет ее Стендаль, посетивший Англию в 1821 г. и видевший "Ричарда III" на сцене. Правда, Стендаль был настроен резко отрицательно к этой переделке, но важно, что он ругает именно "автора мелодрамы". И другой, пожалуй, самый современный пример: в предисловии к электронному изданию пьесы 1996 г. его редактор (Tome Dale Keever) также называет пьесу "превосходной мелодрамой"⁹³.

Огромный успех "Ричарда III" Сиббера отметил Диккенс в "Очерках Боза" (1836). Глава XIII называется "Любительские театры" и начинается с анализа этой пьесы. Диккенс, с присущим ему юмором, описывает практику любительских театров брать с желающих испол-

⁹³ <http://etext.lib.virginia.edu/modeng/modeng0.browse.html> 1996

нить какую-нибудь роль плату. Роль Глостера самая дорогая – 2 фунта. Но она того стоит, "ибо тут можно развернуться вовсю: он носит настоящий меч, и главное – несколько раз на протяжении пьесы вынимает его из ножен. За одни монологи не жаль пятнадцати шиллингов, а тут еще короля Генриха закалываешь – три шиллинга шесть пенсов. Детская цена! Глядишь, уже восемнадцать шиллингов шесть пенсов окупилась. Да еще хорошенько распушишь стражников, охраняющих гроб, - клади восемнадцать пенсов, а если уж говорить начистоту, за это удовольствие можно бы и больше отдать. Вот уже и фунт набрался. Положите еще десять шиллингов на любовное объяснение с леди Анной и всю кутерьму четвертого акта – разве это дорого? Вот вам уже один фунт и десять шиллингов, а ведь сюда входит и знаменитое "Снять с него голову!" – верные аплодисменты, которые к тому же и не трудно вызвать. "Снять с него голову!" нужно произнести энергично и скороговоркой, а затем медленно, с убийственным презрением: "И Бэкингему – крррышка!" Не забудьте только сделать ударение на слоге "бэк", отойти куда-нибудь в угол сцены и, произнося реплику, двигать правой рукой, словно вы бредете на ощупь в темноте, - и успех обеспечен..." (*Пер. Т. Литвиновой*). (Диккенс, 1957: 180).

Понятно, что это ироничное описание пьесы и исполнения роли в ней и рассчитано на то, чтобы посмешить читателя. Но ведь цель всех "Очерков Боза" – "дать зарисовку подлинной жизни и нравов", а именно такую жизнь стремился представить на сцене Сиббер в своих комедиях.

Долгая сценическая слава сибберовского "Ричарда III" оставила в тени другую его переделку, непосредственно связанную с политической жизнью Англии XVIII столетия.

Показательно стремление драматургов XVIII столетия "привязать" шекспировские пьесы к определенным политическим событиям:

попытке яacobитского переворота 1715 г. посвящены две переделки – "The Cboler of Preston" (1716) Чарльза Джонсона (в основе "Укрощение строптивой") и "The Invader of His Country" (1719) Джона Денниса (в основе "Кориолан"). И в целом, эти годы воспринимались многими очень похожими на елизаветинскую эпоху (в частности, война за Испанское наследство). Так, в эпилоге к комедии "И да, и нет" (1702) Сиббер пишет:

Old English honour now revives again
Memorably fatal to the pride of Spain,
But hold -----
While Anne repeats the vengeance of Eliza's reign⁹⁴.

Более характерный пример – его переделка "Короля Иоанна", названная "Папистская тирания в годы царствования короля Иоанна" (написана в начале 1730-х гг., впервые поставлена в 1744 г.). В посвящении графу Честерфилду он объяснил причину обращения именно к этой пьесе: "Из всех исторических пьес Шекспира в этой лучше всего проявился его гений, когда он показал конфликт между его наглым святейшеством и королем Иоанном." Сиббер понимал, что Шекспир не был католиком и справедливо критиковал тех, кто считали последнего таковым: "некоторые критики считали Шекспира католиком, ссылаясь на описание чистилища в "Гамлете". Я сомневаюсь в этом, скорее перед нами поэтическое преукрашение и достаточно точное историческое описание...". Поэтому в предисловии к печатному изданию 1745 г. писал, что "стремился восполнить недостатки Шекспира и особенно отсутствие у короля Иоанна горячего негодования против папистской нунциатуры".

⁹⁴ Добрая английская честь возрождается снова / Как и прежде смертельно для гордой Испании, / Погодите - Анна повторит ужасную месть Елизаветы.

Основной удар Сиббер направил против католического духовенства во главе с самим папой, представленном в резко отрицательном свете. Он показал его продажность, беспринципность, алчность. Воспользовавшись тестом Шекспира, Сиббер заставил различных персонажей произносить длинные монологи против католиков и католического духовенства, написанные им самим.

Поставлена пьеса была в 1744 г., в момент острой религиозной борьбы, когда в Англии готовилось последнее восстание якобитов, целью которого было посадить на трон короля-католика из дома Стюартов, и немедленно была снята, как только политические волнения улеглись.

Текст пьесы был издан всего один раз (1745), потому что в дальнейшем она уже никого не интересовала. Она имела значение лишь в тот момент, когда могла быть использована для политической борьбы. Низкий художественный уровень, примитивность и прямолинейность разработки темы делали ее заурядной однодневкой.

Но важность данной пьесы в том, что это последняя в XVIII столетии адаптация Шекспира, связанная с актуальным политическим событием.

Популярность ее была столь велика, что один из главных недругов – Генри Филдинг – сатирически изобразил Сиббера в своих фарсах, вспомнив именно эту сторону его творческой деятельности.

В ранней пьесе "Авторский фарс с кукольным представлением под названием "Столичные потехи" (1730-1733) писатель вывел сатирические фигуры отца и сына Марплеев (отец и сын Сибберы). Марплей-старший, драмодел и театральный директор, излагает сыну свое кредо: "Весь секрет писательства состоит в том, мой мальчик, чтобы откопать какую-нибудь старую пьесу и подать ее под другим названи-

ем или, взявши новую, - изменить имя автора" (II, 2, *пер. Р.Померанцевой*).

В "Историческом календаре за 1736 год" Филдинг снова зло посмеялся над Сибберами, карикатурами на которых являются фигуры драматурга Граунд-Айви и актера Пистоля. В одной из сцен обсуждается проблема "приспособления" Шекспира – и в частности "Короля Иоанна" – для сцены, чем занимается Граунд-Айви: "... Шекспир был славный малый, и кое что из написанного им для театра сойдет; если только я это немножко приглажу. "Короля Иоанна" в теперешнем виде ставить нельзя, однако ... я мог бы его приспособить для сцены". И на вопрос "Каким образом?", он, не задумываясь, отвечает: "Путем переделки. Когда я заправлял театральными делами, у меня был такой принцип: как ни хороша пьеса – без переделки не ставить...". А преклоняющийся перед Шекспиром драматург Медли интересно резюмирует эту дискуссию: "Если Шекспир удовлетворяет людей со вкусом, то его следует переделать для тех, у кого нет вкуса..." (III, 1, *пер. Ю.Кагарлицкого*).

Упоминание об исторической хронике "король Иоанн" не случайно. Филдинг резко негативно реагировал на адаптацию Сиббера. Изменения, сделанные им, хорошо известны Филдингу, о чем и говорится в данной сцене: "В пьесе, например, щенок Фальконбридж – совершенно лишний персонаж, поэтому я бы его выбросил, а реплики его вложил бы в уста Констанции, которой они подходят гораздо больше" (III, 1), а в театре, которым руководил Филдинг, шла сатирическая пьеса "Жизнь и смерть короля Иоанна" с подзаголовком: "Первоначально написано Шекспиром. Просмотрено, перепечатано и не переделано" (Avery, 1938: 275).

Во время работы Сиббера критиковал не только Филдинг, но и другие литераторы. Причем, резкость откликов на готовившуюся пье-

су была столь велика, что сын Сиббера – Теофил, с горечью писал в своей "Апологии": "Она еще только репетировалась, но выпады критиков шли отовсюду: письма, эпиграммы, оды, насмешки, и вся грубая Граб-стрит проклинали ее...". Встревоженный этим протестом Сиббер написал в газету длинное письмо, в котором попытался оправдать себя и свое творение. Он протестовал против бессмысленности современных пьес и ратовал за возвращение к старым авторам: "Истинный вкус к старым пьесам так явно восстанавливается сегодня". Сиббер прикрывается авторитетом великих драматургов, которых также не всегда принимали при жизни: "И здесь, Господа, я торжественно возражаю, я не понимаю, откуда идет недоброжелательность к моим пьесам. Все же, я полагаю, что даже Шекспир, Джонсон и Мольер часто встречались с таким же самым строгим обращением, так что не к лицу мне жаловаться на это".

Характерно, что ни Филдинг, ни другие критики не упоминают переделку "Ричарда III", все еще пользующуюся огромным успехом.

Для самого Сиббера эта переделка стала важным шагом в становлении его творческой манеры. Отличительной чертой последующих комедий была настойчивая апелляция к вкусу публики.

§ 4. Жанровое своеобразие комедий Сиббера.

После переделки "Ричарда III" Сиббер вновь обращается к комедийному жанру. Характерная особенность его пьес этого периода – сосуществование старой (комедии нравов) и новой (сентиментальной) традиции с отчетливым перевесом в ту или другую сторону в каждой конкретной комедии.

Не принимая откровенную аморальность комедии нравов, Сиббер, однако, вынужден на практике считаться с ее популярностью и нередко отходить от своих позиций, уступая двойному давлению: со стороны публики, мнение которой он всегда чтит как высший закон, и со стороны актеров, возможности и способности которых он учитывает как принципиальный драматургический фактор.

В прологе к комедии "Любовь делает мужчину" (1701) Сиббер обращается к доброй воле аудитории с целью угодить вкусу каждого: "To please all tastes, we'll do the best we can".

Его задача - удовлетворить изменчивые вкусы публики. Раз низкий вкус еще преобладает, Сиббер не боится служить ему. Поэтому "высокая" сцена между Ловласом и Амандой в "Последней уловке любви" оттеняется типичной фарсовой сценой обольщения Хватом служанки. Она, притворяясь целомудренной, заманивает Хвата в подвал. Когда же сама проваливается в люк подвала, то соглашается на все, а Хват таким образом "скромно служит своему хозяину" (IV, 4).

Апелляция к вкусу публики – знамение времени. Это было характерно не только для драматургии. Когда Филдинг создавал новый романный жанр - "комическую эпопею в прозе", то также считал вкус публики (здесь – читающей) важнейшим "фактором влияния":

"Писатель должен смотреть на себя не как на барина, устраивающего званый обед или даровое угощение, а как на содержателя

харчевни, где всякого потчуют за деньги". (Г.Филдинг. История Тома Джонса, найденыша. Кн. I, гл. 1. *Пер. А. Франковского*).

В пьесе "Любовь делает мужчину" очень много близких комедии Реставрации мотивов: любовь, определяемая как болезнь, брань, месть, пьянство и дуэль. Характерный двойственный финал: и распутный Клодио, и верный Карлос получают жен и состояние, награждаются и добродетель, и порок.

Самая важная новая черта – отсутствие неверных супругов, и, столь популярного в комедии Реставрации, "любовного треугольника": Карлос и Ангелина холосты, они в многих отношениях предвещают главных героев сентиментальной комедии. Ангелина принуждается отцом вступить в брак с Клодио, тщеславным франтом, но любит его брата Карлоса, который своей простотой, скромностью и добродетельностью вырастает до сентиментального возлюбленного.

Во время морского путешествия они попадают к пиратам и разлучаются. Перед их встречей Карлос проверяется как настоящий сентиментальный герой. Он встречает Луизу, авантюристку и распутницу. Она дает ему деньги и помогает в поисках невесты. Дон Льюис, ее дядя, советует: "Следуйте за ней, она имеет большое счастье в любви, Вы потеряли одну, я должен убедить вас взять другую, пока вы не потеряли и ее" (II, 3). Но Карлос отказывается: "Хотя судьба разлучила нас, ее образ навсегда в моем сердце". Впервые в пьесах Сиббера появляется мужчина, который признает, что женщина, которую он любит, навсегда останется в его сердце. Когда Луиза бросается к его ногам, предлагает любовь и богатство, он отвергает все и убегает (несколькими годами раньше такой герой был бы высмеян как глупец). В длинном монологе Карлос произносит: "Я признаю ваше совершенство во всем. Но, когда эта красота увянет, что будет поддерживать мою любовь? Ваше богатство? Нет. Честный ум выше состояния. Я небла-

годарен по отношению к Вам, но я должен быть скромным и добродетельным. Я восхищаюсь Вами, лучшие мужчины будут вашими, и тогда ваша красота и ваше состояние прославят Вас".

Эта речь достойна любого героя сентиментальной комедии, в ней заявлены основные черты такого героя: он не просто добродетельный, но отстаивает свою добродетель, он выбирает между желанием и долгом, он слишком горд, чтобы принять чье-либо покровительство в выполнении своего долга, он великодушно дает советы другим; он склонен к высокой риторике. Карлос отличается от Ловласа тем, что не поддается соблазну, когда как последний не устоял перед "незнакомой дамой" (Амандой). В данном случае главный герой становится еще более безукоризненным – ему не в чем раскаиваться.

Ангелина, попав в руки пирата дона Мануэля, остается невредимой, благодаря своей невинности и обаянию. Когда влюбленные встречаются, Луиза подслушивает и хочет отомстить: "Если бы он не любил никого, я бы пережила это, но быть брошенной ради этой бедной, несчастной, неспособной любить! Я отомщу!" (V, 3) Она заставляет слуг завязать шарф на шее Ангелины и смеется над Карлосом: "Теперь позвольте видеть Вашу улыбку и бросьте меня! Теперь презирайте мою любовь и мое счастье! теперь позвольте вашей щепетильной добродетели (*squeamish virtue*) остановить меня!" Луиза приказывает слугам "убить ее", а Карлос на коленях умоляет: "Сохраните ее, Небеса, и спасите. О! Пусть Провидение не даст уничтожить невинное создание. Только чудо (*Miracle*) одно может спасти ее". Страстная мольба Карлоса останавливает Луизу и ее гнев. Апелляция к "чуду" станет характерным приемом сентиментальной комедии. Когда нет никакой рациональной возможности избежать беды, всегда есть надежда, что "чудо" исправит все.

Луиза смягчается: "Освободите ее. И теперь прощайте мои заблуждения. Ваша нежность, смирение и проникли в мою душу и изменили меня. Я никогда не видела еще такого добродетельного мужчину и такой добродетельной любви..." (V, 3).

В этой сцене главные понятия драматургического сентиментализма (*tenderness, humility, tears*), с помощью которых добродетель отстаивает свое преимущество. Если в "Последней уловке" побежден порок (негативный мотив), здесь – подтверждение силы добродетели (позитивный мотив).

Затем следует по-настоящему слезливая сцена: Карлос приписывает их освобождение "Провидению", Ангелина - "Чуду Любви". Вместе они становятся на колени и благодарят Небо и их "любезного Хранителя".

Это, возможно, наиболее сентиментальная сцена у Сиббера и наиболее подходящий метод для сентиментальной комедии, который в полной мере разовьется в пьесах Стила, - добродетель только усиливается при испытании.

Сиббер сознательно подстраивался под требование общественного мнения. Благодаря книге Колльера и развернувшейся дискуссии, общественный спрос на реформу сцены стал очень определенным и даже агрессивным. Поэтому столь контрастны герои первой и второй комедии: Ловлас распутничает "первые четыре действия" и изменяется в последнем, а Карлос добродетелен на протяжении всего действия. Ловлас уступает уловке Аманды, а Карлос отвергает все ухищрения Луизы. Это значимый комментарий относительно радикального изменения, которое произошло в общественном вкусе с 1696 по 1701 годы, когда один герой (в 1701 году) может отвергнуть привлекательную женщину и сделать это от имени добродетели, а другой (в 1696 г.) - раскаивается за свое согласие.

И все же, главные герои не вполне "сентиментальны". Ангелина нарушает кодекс поведения "сентиментальной" дочери: она не должна убегать, даже от деспотичного отца, толкающего ее на ненавистный брак. Сентиментальные героини имеют такое чувство обязательства "дорогим отцам", что совершенно бездейственны и молча ожидают Провидения или Судьбы, которая спасет их. Это обычно бедная сирота, которую притесняет жестокий опекун. Она любит героя безнадежно, у нее нет состояния, чтобы вступить в брак с ним. В конце пьесы, тем не менее, отец и состояние вдруг возникают, и вознагражденная добродетель радует публику.

Лучше нарисован Карлос, защищающий свою добродетель и судьбу. Он активно отстаивает собственные интересы, хотя позднее сентиментальные драматурги всегда использовали других персонажей (злодеев), создающих трудности для героев, которые также бездействуют и ждут вмешательства Судьбы.

Следующая пьеса - "Беззаботный супруг" (1704) – занимает важное место в эволюции сибберовской комедии, впервые отчетливо моральная цель дана в посвящении:

"Лучшие критики давно и совершенно справедливо жаловались на то, что грубость большинства действующих лиц в наших новейших комедиях делала их неподходящим развлечением для порядочных людей и особенно для дам, а потому я долго ожидал, чтобы чье-нибудь талантливое перо (которое не руководствовалось бы в этом единственно выгодами успеха) решилось бы великодушно реформировать вкусы общества, но в этом роде не появлялось ничего такого, что могло бы дать мне возможность быть мудрым на чужой счет; вот почему я не считал возможным более противиться тайным стремлениям моего честолюбия и сделал сам первый шаг в этом направлении".

А в прологе Сиббер критикует современную сцену за показ порока и глупости без сатирического осмеяния: "Of all the various Vices of the Age, / And Shoals of Fools exposed upon the Stage".

И делает вывод: "Исправить их может не сатира, а плеть палача, тюрьма или Бедлам".

Характерно, что в самом тексте пьесы обсуждается трактат Колльера и вызванная им полемика. Диалог между лордом Морлавом (Morelove) (more – больше, love – любовь) и леди Изи (Easy - легкий):

Лорд Морлав. Пьесы теперь действительно не так напуганы, как во время краткого обозрения их (plays now indeed we need not be so much afraid of, for since the late short-sighted View of 'em). Порок может продолжать процветать, но театры почти не показывают героев, открыто заявляющих о своей порочности, из страха быть названным богохульными (for fear of being called Prophane).

Леди Изи. Да, нелегко, когда люди не могут отличить, что предназначено для презрения (contempt), а что для примера (example). (II, 3)

Если судить по этому отрывку, то ко времени "Беззаботного супруга" (1704) уже произошли явные изменения на английской сцене, а драматурги боятся обвинения в "богохульности", т.е. прислушиваются к общественному мнению. И все это – результат воздействия трактата и развернувшейся после него полемики.

Поэтому в "Беззаботном супруге" некоторая моральная двойственность первых пьес исчезла и заменена более сбалансированной и тонкой обработкой тех же проблем. Снова неверный муж становится образцовым, но теперь более убедительно - сэр Чарльз и леди Изи продолжают роли Ловласа и Аманды, но их конфликт и его решение более обоснованны. Леди Изи также уверена в своем совершенстве, как Аманда, - в данном случае, это проявляется в ее терпении, но она понимает и практическую ценность терпения: "Упрекать его в невер-

ности, уличать во лжи, тем самым спровоцировать его навредить мне" (I, 1). Когда она находит сэра Чарльза, спящего с горничной, то сопротивляется первому желанию разбудить и уличить его, и просто закрывает его обнаженную голову шарфом. Монолог, произнесенный в этой сцене, полностью характеризует ее как сентиментальную героиню, для которой единственный способ выражения чувств – слезы:

Protect me Virtue, Patience, Reason!
Teach me to bear this killing Sight, or let
Me think my dreaming Senses are deceived!
For sure a Sight like This might raise the Arm
Of Duty, even to the Breast of Love! At least
I'll throw this Vizer of my Patience off:
Now wake him in his Guilt,
And barefaced front him with my Wrongs.
I'll talk to him till he blushes, nay "till he-
Frowns on me, perhaps - and then I'm lost again –
The Ease of a few Tears Is all that's left to me –
And Duty too forbids me to insult,
Where I have vowed Obedience – Perhaps
The Fault's in me, and Nature has not formed
Me with the Thousand little Requisites
That warm the Heart to Love –
Somewhere there is a Fault-
But Heaven best knows what both of us deserve⁹⁵. (V, 5)

Это первый пример употребления белых стихов в комедиях Сиббера. Здесь он несомненно следовал за Стилом, который уже во второй своей комедии ("Любовник-лжец", 1703) заключительное действие написал белыми стихами.

⁹⁵ "О, поддержите меня Добродетель, Терпение и Разум. / Научите меня перенести эту ужасную картину, / Или убедите меня, что все это обман чувств, / Потому что подобное зрелище может заставить / Поднять карающую руку долга даже на любимого человека. / Я по крайней мере сброшу с себя маску терпения: / Я разбужу его теперь и прямо в лицо кину ему все мои обиды. / Я буду говорить пока он не покраснеет и не разгневается на меня, / Но тогда - быть может я опять пропала. / Одни слезы остаются мне, / К тому же и долг запрещает мне оскорблять того, / Кому я клялась быть покорной. / Может быть вина во мне; / Природа не наделила меня теми чарами, / Которые могли бы привлечь его сердце. / Небо знает, кто из нас двоих виноват" (Пер. А. Чебышева).

В этой сцене Сиббер опережает авторов мелодрам столь эффективным сценическим приемом⁹⁶, но, с другой стороны, демонстрирует тонкое понимание женской психологии. Леди Изи очень точно рассчитала психологический эффект своего поступка: сэр Чарльз, проснувшись, начинает понимать неправильность своих действий, раскаивается и просит прощения: "Твоя всепрощающая любовь справедливо укоряет меня. Но время и моя нежность все же восстановят прежнее счастье. Очень скоро моя нежность окружит и согреет тебя". (V, 6)

Здесь, как и ранее, Сиббер развивает две близкие сюжетные линии, связанные вместе взаимодействием персонажей и темой. Сэр Чарльз помогает лорду Морлаву завоевать леди Бетти, а леди Изи – ее главная наперсница. Семь героев сгруппированы в два любовных треугольника: первый - сэр Чарльз, леди Изи, леди Граверейс (Graveairs) (grave – мрачный, airs – вид) и служанка Эджинг (Edging), две последние играют одну роль – любовницы сэра Чарльза; второй - лорд Морлав, леди Бетти и светский повеса Лорд Щегольтон (Foppington - русская версия имени принадлежит Н.Рыковой), "перешедший" из "Неисправимого" Ванбру. В сентиментальной линии сюжета Леди Изи, как и Аманда, "излечивает" неверного мужа добродетельной любовью, но делает это другим способом. Аманда доказала Ловласу, что супружеская любовь дает удовольствие, большее, чем распутная любовь, а леди Изи доказывает сэру Чарльзу, что своей добротой и терпением, она сама достойна его любви и уважения. Сиббер так разместил своих героев в пьесе, что и сэр Чарльз, и публика, видели только хорошие качества леди Изи, и только плохие – его любовниц. Она

⁹⁶ С.Д.Балухатый в "Поэтике мелодрамы" отмечает, что "мелодраму характеризует преимущественное пользование методом "игры на чувство", выраженное в словесно-драматическом материале и формах людских страстей", он называет это "эмоциональной телеологией" (Балухатый, 1990: 30-80).

оказывается тем драгоценным камнем, который он всегда носил с собой, но не мог "разглядеть его сияние" (V, 6).

Вторая сюжетная линия, внешне похожая на комедию нравов, повторяет главную тему на другом уровне. Леди Бетти в большой степени наследует качества Хиларии и Нарциссы, также "беззаботна" в любовных делах. Она долго крутит голову лорду Морлаву, лишь в финале соглашаясь выйти за него.

Если леди Бетти является подобием сэра Чарльза, то лорд Морлав – скорее пародия на леди Изи. Он серьезно относится к любви и браку: "Если бы я был женат, то был бы всегда на стороне моей жены" (II, 2). Но в отличие от Леди Изи, Морлав настолько влюблен в леди Бетти, так сильно проявляет свои чувства, что сэр Чарльз советует ему быть более небрежным внешне, чтобы завоевать ее, как делает лорд Щегольтон: "Берите с него пример, он влюблен в ту же женщину, но не показывает это так сильно" (I, 1).

Сюжетные линии "Беззаботного супруга" более тонко сбалансированы, чем в первых комедиях. И первый, сентиментальный, сюжет - раскаяние сэра Чарльза Изи, и второй, комический, - преобразование леди Бетти, - практически равнозначны, развиваются параллельно, связанные общими персонажами.

Знаменитая "сцена с шарфом", когда леди Изи накрывает им голову мужа, а он, проснувшись, раскаивается, была доброжелательно принята аудиторией. Ее поступок был не просто экстравагантным жестом, но целиком соответствовал характеру героини. Леди Изи - не просто образец терпеливости, для нее – это наиболее эффективное средство "излечить" мужа.

Психологическая убедительность леди Изи проявляется в умелой направленности разговора с мужем в акте I. Он пытается выяснить, подозревает ли она его в неверности и не будет ли ревновать.

Она ведет себя настолько безукоризненно, что он вынужден, как бы гипотетически, выдать себя:

Сэр Чарльз. Вы рассуждаете как ребенок. Но хочу сказать вам, моя дорогая, что если бы я и леди Граверейс имели связь? То... Нет я не имею к ней никакого отношения.

Леди Изи. Действительно, мой дорогой, не могу же я ревновать вас ко всем.
(I. 1)

Из реплики "не могу же я ревновать вас ко всем" ясно, что она все понимает. Когда она накрывает шарфом его голову, сама считает, что это выражение любви и милосердия, но, на самом деле, это протест, тихий, тактичный, но чрезвычайно эффективный. И в конце концов сам сэр Чарльз, чья возможность раскаяния была очевидна с начала, понимает с сожалением, что она знала все и что он был, на самом деле, лицемер и дурак.

Сиббер добавляет элементы психологической убедительности, обычно редко наблюдаемой в комедии нравов. Один из них - план сэра Чарльза для лорда Морлава обмануть леди Бетти. Она признает, что это был "единственный способ, который мог изменить мой характер" (V, 7); лорд Щегольтон соглашается со своей любовной неудачей: "[Я] положительно не помню, чтобы недостатки моего характера когда-либо столь ярко были выставлены" (V, 2). Всем персонажам позволено измениться так же изящно, как и сэру Чарльзу, который фактически "сводит" леди Бетти и лорда Морлава вместе со словами, подтверждающими схожесть двух сюжетов: "Да, мадам теперь худшее, что свет может сказать о вашем поведении, что он был верен, а вы только пытались быть верной" (V.7).

Успех "Беззаботного супруга" вдохновил Сиббера на использование наиболее удачных элементов еще раз. В прологе к "Последней ставке" он говорит о своем намерении попробовать изменить сюжет

более ранней пьесы, чтобы удовлетворить тех, кому терпение леди Изи показалось невыносимым:

He gives you now a Wife, he's sure in Fashion,
Whose Wrongs use modern Means for Reparation.
No Fool, that will her Life in Sufferings waste,
But furious, proud, and insolently chaste;
Who more in Honour jealous, than in Love,
Resolves Resentment shall her Wrongs remove⁹⁷.

В комедии главные герои - леди Ронглав (wrong - неправильный, love – любовь), сварливая жена, нетерпимая к "амурам" своего супруга, и лорд Ронглав, занудливый повеса, который назло жене изменяет ей. С самого начала видно, что дурное поведение каждого из них обусловлено грехами другого, и невозможно найти более виноватого. Нарочитое "целомудрие" леди стало первым препятствием для супружеской любви, но и лорд - обычный распутник, правда, более схожий с сэром Чарльзом, чем Ловласом. Все же есть некоторая небрежность в обрисовке этого образа, которой не было в более ранних героях. Он требует себе право на распутные радости, но самое большое удовольствие – дразнить и травить свою жену.

Второй сюжет строится вокруг лорда Джорджа Блеска (Brilliant), пытающегося прослыть заправским щеголем. Ронглав обвиняет его в бесчувствии к миссис Конкуэст (Conquest - завоевание) только потому, что ее состояние слишком мало, и попытке обесчестить добродетельную леди Джентл (Gentle - знатный). Миссис Конкуэст, находчивая и остроумная, уверена, что Блеск любит ее, и нужно только подтолкнуть его. Когда лорд, желая опозорить леди Джентл, выигрывает у нее в карты, миссис Конкуэст, в образе родного брата, вступает в игру. После ссоры и последовавшей за ней дуэли, в кото-

⁹⁷ Теперь он показал жену, действительно, модную, / Которая использует современные средства для исправления / Не страдающего глупца, но вспыльчивого, / Гордого и ревнивого супруга. / И в конце исправится сама.

рой она была "смертельно ранена", он в смятении умоляет простить его, рассказывает о своей любви к "сестре". Когда все раскрывается, он, пораженный ее великодушием, предлагает миссис Конкуэст руку и сердце.

Взаимосвязь двух сюжетов в этой комедии менее очевидна, чем в двух предыдущих. Финальное раскаяние лорда Джорджа в присутствии Ронглава кажется искусственным. В этой комедии некоторая степень тематического единства вырастает из того, что все персонажи раскаиваются и меняют свои представления о любви и чести: лорд и леди Ронглав познают самоотверженность любви, лорд Джордж - безумие распутства, а леди Джентл - уязвимость добродетельной жены. Но это довольно слабое и незначительное единство.

Возможно главная причина слабости "Последней ставки" в желании Сиббера повторить успех "Беззаботного супруга", представляя другой способ "излечения" мужа. Когда речь идет о жене, чье терпение в конце концов приводит к положительному результату: "гуляющий", но, по своей натуре добродушный и понятливый муж изменяется к лучшему, это, хоть и маловероятно, но очень искренне выглядит. Публика с удовольствием восприняла такой сюжет. Но сюжет с женой, которая своей сварливостью и раздражительностью пытается воздействовать на супруга, может быть и более реалистичен, но публике пришлось не по нраву.

Несхожесть двух супругов (леди Изи и леди Ронглав) Сиббер подчеркнул особо. В "Последней ставке" идет речь о предыдущей комедии и знаменитой "сцене с шарфом". Реплики леди Ронглав, конечно, довольно остроумны, но вряд ли понравились той части публики, которая вместе с леди Изи "страдала и плакала":

Леди Ронглав. Какая пьеса идет сегодня?

Миссис Хартс. "Супруг", что-то вроде "Заботливый Супруг" (Careful Husband), мадам.

Леди Ронглав. "Заботливый", ты имеешь в виду "Беззаботный супруг" (Careless Husband), хотя я никогда не видела эту пьесу.

Миссис Хартс. Да, да, мадам, это та пьеса, в которой одна леди находит своего мужа, спящего с ее служанкой, снимает шарф со своей шеи и потихоньку подходит к нему -

Леди Ронглав. И душил его во сне? (And strangles him in his sleep?)

Миссис Хартс. Нет, мадам.

Леди Ронглав. О, душил служанку. (Oh, strangles the woman).

Миссис Хартс. Нет, мадам, она только осторожно накрывает шарфом его голову, чтобы он не простудился, и тихо уходит, не разбудив его.

Леди Ронглав. Ужасно! А что произошло потом?

Миссис Хартс. О, мадам, когда джентльмен проснулся и понял, что его жена была в комнате и не разбудила его, он раскаивается в своем пороке и так проникается ее добродетелью, что становится самым лучшим джентльменом и мужем.

Леди Ронглав. Фу! Если бы я была мужем такой скучной и терпеливой жены, то презирала бы ее, или, в лучшем случае, усыпила бы ее смиренную добродетель (were I am husband, a wife with such a tame enduring spirit would make me scorn her, or, at best, but sleep at her grovelling virtue). Мой супруг дома? (IV, 1)

Сюжет с лордом Джорджем и миссис Конкуэст рождает такую же двусмысленность, что и в первый: лорд Джордж не настоящий распутник, а она – остроумная и находчивая женщина скорее, чем воплощение добродетели. Пьеса, в отличие от двух первых, заканчивается не прославляющей добродетельную любовь песней, но диалогом в духе комедии Реставрации:

Лорд Джордж. Я представляю, что выгляжу очень смешно и дал себе свободы больше, чем смог вынести.

Миссис Кокуэст. Я боюсь, чтобы Вы не дали себе слишком много добродетели, чем сможете вынести. (V, 5)

Тем не менее, отчетливая нравственно-дидактическая цель этой комедии была указана в посвящении. Обратившись к увлечению высшим обществом азартными играми, Сиббер надеется, что его осуждение этого порока принесет практическую пользу: "Очень вероятно, что найдется в обществе богатый человек, имеющий красивую жену и много лишних денег, который примет этот убедительный пример во внимание и найдет своей супруге иное, менее опасное развлечение. Если это случится, то цель моей пьесы достигнута".

Для достижения этой цели он вводит совершенно новый тип героя - сэра Френдли Морала. Новизна такого героя определена уже именем - Friendly Moral (friendly – дружелюбный; moral - моральный, нравственный). Это совершенно новый тип "помощника героя". Впервые у Сиббера появляется персонаж, выполняющий роль резонера комедии нравов, но в отличие от него, это не критик светского общества, как Альцест у Мольера, а идеалист, выступивший против порока и защищающий добродетель, подобный мольеровскому же Филинту. Один из современников охарактеризовал Филинта следующим образом: "Друг Мизантропа так благоразумен, что привлекает все сердца. Он не слишком придирчив, не слишком снисходителен, и, не впадая ни в ту, ни в другую крайность, поведением своим заслуживает всеобщего одобрения". Данная характеристика вполне соответствует и сибберовскому герою.

Сэр Френдли – "человек принципа" (a man of principle), о котором лорд Ронглав говорит: "Надо отдать ему должное, со всей серьезностью своих принципов, он настолько хорошо воспитан, что не кичится этим" (IV, 2). Он примиряет чету Ронглав, предостерегает леди Джентл против азартной игры, основанной "на человеческой жадно-

сти и злобной природе", лорда Ронглав призывает не уподобляться "изысканным джентльменам" современной комедии, не имеющим чести: "Troth! it grieves me to think you can abuse such happiness, and have no more ambition or regard to real honour than the wretched fine gentlemen in most of our modern comedies" (V, 1).

Этот герой выражает главную веру сентиментальных драматургов – веру в изначально, внутренне добрую человеческую природу: когда лорд и леди Ронглав помирились, он произносит знаменательную фразу, которая могла быть девизом английской сентиментальной комедии начала XVIII века – "Я всегда знал, что вы оба добродетельны" (I knew you both had virtue!). Можно сказать, что это один из самых весомых вкладов Сиббера в создание нового жанра.

Последняя комедия Сиббера - завершение незаконченной комедии Ванбру "Поездка в Лондон" (A Journey to London, 1726) под названием "Разгневанный супруг" (The Provok'd Husband, 1728).

Сиббер высоко ценил пьесы Ванбру, в "Апологии" писал о нем: "Хотя творить быстро и много совсем не значит быть хорошим писателем, перо сэра Ванбру, создающего одну пьесу за другой, нельзя упрекнуть в тяжеловесности, тупости или неряшливости. В комедиях его, хотя и созданных удивительно быстро, есть ум, простота, ученость и полное отсутствие надуманности. Как лицо женщины, обрамленное рассыпавшимися волосами, прекрасно в своей естественности, так и пьесы сэра Джона, украшенные самой Природой, привлекают своей искренностью и безыскусственностью. Во всех его пьесах есть что-то заставляющее насторожиться и прислушаться, они легко запоминаются. Многие актеры моего поколения отмечали, что разучивание ролей в его комедиях не доставляло им никаких трудностей. Что могу с радостью подтвердить и я, сыгравший немало ролей в его пьесах".

Сиббер, "продолжая" Ванбру в "Разгневанном супруге", стремился "исправить нравы". В посвящении писал: "Цель этой пьесы состояла главным образом в изображении и реформировании тех безнравственных неправильностей, которые слишком часто нарушают мир и счастье семейного очага". А в "Апологии" он объяснил причины обращения именно к этой комедии Ванбру: "Все произведения Ванбру циничны, незадолго до смерти хотел искупить свою вину и написать нравоучительную пьесу, но смерть помешала исполнить это доброе намерение".

"Циничной" с точки зрения Сиббера была и комедия Ванбру "Неисправимый", в которой он предложил свой вариант распутника-Ловласа. А завершил этот спор "за Ловласа" в конце XVIII столетия Шеридан.

§ 5. Сиббер – Ванбру – Шеридан: три этапа английской комедии XVIII века.

XVIII век оставил после себя нечто большее, чем просто известное количество пьес, по-прежнему идущих на сцене. Он дал нам наше сегодняшнее представление о комедии - для современного театра традиция XVIII века жива.

В комедиографии эта живая традиция называется традицией комедии нравов. В самой общей форме комедией нравов можно считать послеренессансную и послеклассицистическую реалистическую комедию. Она ставит своей целью схватить социальный тип и передать его в бытовой характерности и в обстановке, для него привычной. Однако комедия нравов имела свой путь развития, и если к ранним ее образцам этот термин прилагается в самом этимологически точном смысле ("Видел нравы многих людей", по Горацию), то в дальнейшем это понятие усложняется. Термин "комедия нравов" выражает столь удивительное многообразие мира, что, чем четче вырисовывается идея и художественная задача пьесы, тем чаще для нее подыскивается какое-то собственное определение.

В Англии, к примеру, комедией нравов принято именовать только комедиографию Реставрации. Голдсмит и Колман-старший – это уже представители "веселой комедии", противопоставленной комедии сентиментальной, а Шеридан – комедии сатирической. Такие дефиниции, безусловно, оправданы: Голдсмит и Колман писали весело, а Шеридан – сатирически. Но Уичерли, Конгрив, Фаркер и Ванбру, на которых все трое опирались, тоже писали сатирично и весело. Поэтому, если пытаться найти для реалистической послеклассицистической комедии какое-то общее эстетическое определение, это все-таки будет "комедия нравов". Это и "Женитьба Фигаро" – "революция

уже в действии", и политически индифферентная "Ночь ошибок", и "Трактирщица", и "Школа злословия", т.е. "всякая комедия, изображающая обычных людей в обыденных обстоятельствах и сумевшая проникнуть в эти характеры и обстоятельства" (Кагарлицкий, 1987: 85).

Сиббер "Последней уловкой любви" разбивает уже сложившуюся традицию комедии Реставрации нравоучительным финалом с исправлением распутника. Комедия нравов у него приобрела явные сентиментальные черты, несмотря на попытки последних комедиографов Реставрации (к примеру, Ванбру) остаться в рамках традиции.

Созданный Сиббером образ распутника – Ловласа – оказался удивительно жизненным: он стал героем многочисленных произведений разного жанра в XVIII столетии.

Конечно, самый известный "Ловлас" – герой романа Ричардсона, которого часто (но несправедливо) называют отцом европейского сентиментализма, хотя само слово 'sentimental' встречается один раз только в "Клариссе": "...it is hoped, good use, has been made throughout the work, by drawing Lovelace an infidel, only in practice; and this as well in the arguments of his friend Belford, as in his own frequent remorse's, when touched with temporary compunction, and in his last scenes, which could not have been made had either of them been painted as sentimental unbelievers" – Postscript, 1748. P.783.

Ричардсон дает любопытное определение Ловласу – "sentimental unbeliever", ведь так же можно охарактеризовать и сибберовского Ловласа (Loveless). В данном случае самим именем Сиббер указал не только на нравственную (loveless – не знающий любви), но и историческую традицию, которую продолжил его герой, дав ему имя, созвучное с именем реально существовавшего человека предреволюционной эпохи: аристократа, поэта-кавалера, автора прославленных лю-

бовных стихотворений Ричарда Лавлейса (Lovelace). Его Ловлас – типичный герой комедии Реставрации – распутный, лживый, блестящий и циничный. Но изменившаяся общественная, политическая, этическая и эстетическая ситуация заставили автора "исправить" своего героя: в прологе разделил публику на две категории – "Аристократы" и "Зрители из Сити" (буржуа). В расчете на сочувствие именно буржуа Ловлас раскаивается в своем распутстве и патетически прославляет в финале "чистые радости добродетельной любви".

Неубедительность такого "исправления" сразу же отметил Джон Ванбру, через несколько месяцев написавший комедию "Неисправимый, или Добродетель в опасности" (*The Relapse, or Virtue in Danger*, 1696). Главный герой – сибберовский Ловлас, по своей нравственной сути остался "неисправимым", продолжает распутничать и изменять жене. Такова, по мнению автора, сама мужская природа, отличительная черта которой – непостоянство:

Аманда. Да, ничто так не удивляет меня, как мужское непостоянство (*men's inconstancy*).

Беринтия. Ну вот, а с моей точки зрения, это наименее удивительная вещь на свете, если принять во внимание, чем являются они и чем мы. Ибо их природа создала детьми, а нас куклами (*for nature has made them children, and us babies*) (V, 2.).

И все же жизненный тип, который представлял Ловлас, с наступлением нового века, все более преданного нравственным ценностям, будет возможен лишь как сатирический, данный с большой долей морального осуждения, то есть именно так, как он предстанет в романе Ричардсона. Благодаря роману имя Ловлас (уже непосредственно совпадающее с именем поэта-кавалера, но, безусловно, напоминающее и о "не знающих любви" героях комедии Реставрации) делается нарицательным.

Но и "драматургический" Ловлас, именно как "не знающий любви" (loveless) не потерял своей популярности: до конца XVIII столетия появилось несколько пьес с этим героем. Все они, в той или иной степени, связаны с комедией Сиббера – Ванбру создал "Неисправимого" – "продолжение" "Последней уловки любви", в свою очередь, Шеридан переделал комедию Ванбру под названием "Поездка в Скарборо" (1777).

Главным отличием шеридановского Ловласа стало его "постоянство": в конце XVIII столетия распутство героя уже не было так востребовано публикой, как во времена Ванбру.

Взаимосвязь Сиббера, Ванбру и Шеридана точно отметил Х. Уолпол. В одном из писем он сравнил "Школу злословия" с "Разгневанным супругом" (совместным творением Ванбру и Сиббера): "Я видел новую пьесу Шеридана, лучше ее не было со времен "Разгневанного супруга" (16.05.1777).

Сэр Джон Ванбру (Vanbrugh, 1664-1726), голландец по происхождению, родился в семье кондитера. После окончания школы изучал архитектуру во Франции. В дальнейшем стал одним из известнейших архитекторов эпохи: среди его творений замки Хоуард и Бленхейм, театр Хеймаркет, созданные в итальянском стиле позднего Возрождения.

Вернувшись из Франции в 1685 году, Ванбру некоторое время служил в армии, выполняя ответственные поручения дипломатического характера. В 1690 году, находясь во французском городе Кале, был обвинен в шпионаже и посажен в Бастилию, где начал писать свою первую пьесу "Разгневанная жена". Попав в Англию, капитан Ванбру оставил военную службу ради карьеры профессионального драматурга.

Ванбру, Конгрив и Фаркер – последние представители комедии Реставрации. На их творческую судьбу оказала влияние развернувшаяся после трактата Колльера полемика о судьбах комедии. Каждый из них по-разному пытался приспособиться к новым требованиям – Конгрив навсегда замолкает в 1700 году, создав четыре комедии; Фаркер пытается пойти по особому пути, наметив "Офицером-вербовщиком" (1706) и "Хитроумным планом щеголей" (1707) путь к буржуазной драме; Ванбру в начале XVIII в. обращается к переделкам французских авторов.

Одной из главных тем полемики были методы и способы изображения отрицательных персонажей. Драматурги эпохи Реставрации считали, что комедия должна быть верным зеркалом жизни, что она призвана обличать пороки. Конгрив писал в посвящении к комедии "Двойная игра" (1693): "Утверждают, что я изобразил некоторых женщин порочными и неискренними. Но что я мог поделать? Таково ремесло сочинителя комедий: изображать пороки и безумства рода человеческого" (*пер. М.А.Донского*).

В прологе к своей первой комедии "Разгневанная жена" (написана до 1696 г., поставлена в 1697 г.) Ванбру практически повторил мысль Конгрива:

It is the intent and business of the stage
To copy out the follies of the age,
To hold to every man a faithful glass
And show him of what species he is an ass⁹⁸.

И в своих комедиях стремился следовать поставленной цели – "показать каждому его ослиную натуру".

⁹⁸ Цель и задача нашей сцены: / Изображать пороки эпохи, / Держать перед каждым зеркало, / Чтобы он видел свою ослиную натуру.

Перу Джона Ванбру принадлежит несколько оригинальных комедий и переделок:

"Неисправимый, или Добродетель в опасности" (The Relapse, or, Virtue in Danger, 1696) – "продолжение" "Последней уловки любви" Колли Сиббера, перевод на русский язык Н.Рыковой (М., 1975);

"Разгневанная жена" (The Provok'd Wife, 1697);

"Эзоп" (Aesop, 1697) – переделка одноименной пьесы Э.Бурсо;

"Загородный дом" (The Country House, 1698) – адаптация комедии Данкура;

"Пилигрим" (The Pilgrim, 1700) – переделка одноименной пьесы Флетчера;

"Вероломный друг" (The False Friend, 1702) – адаптация пьесы Лесажа;

"Сквайр Трелуби" (Squire Treoloby, 1704) – переделка (при участии Конгрива) комедии Мольера "Господин де Пурсоньяк";

"Заговор жен" (The Confederacy, 1705) – адаптация комедии Данкура "Модные мещанки", перевод на русский язык П.В.Мелковой (М., 1958);

Ванбру создавал свои произведения в переломный момент, когда принципы и эстетика комедии нравов эпохи Реставрации уже изживали себя, а новый жанр – сентиментальная комедия – еще только формировался. Но антибуржуазный и антипуританский дух, присущий уходящей эпохе, явственно ощущается в его пьесах.

"Последняя уловка любви" Сиббера стала характерным образцом комедии, пытающейся приспособиться к различным вкусам переходной эпохи. Поклонникам Этериджа и Уичерли пьеса нравилась ничуть не меньше, чем приверженцам взглядов Колльера, т.к. "герой развратничал первые четыре акта, но раскаялся в пятом".

Комедия Сиббера в целом произвела благоприятное впечатление на Ванбру, но его совершенно не устраивал назидательный и сентиментальный финал. Он не поверил в столь быстрое и окончательное превращение Ловласа в добропорядочного мужа и семьянина, да и многие современники отмечали с иронией, что если бы после окончания представления на сцене поднялся занавес, то вряд ли бы зрители увидели в доме Ловласа "чистые радости добродетельной любви". Поэтому Ванбру, взяв основных персонажей Сиббера – Ловласа, Аманду, сэра Фатика Франта и Честнера, - пишет комедию "Неисправимый, или Добродетель в опасности", где дает иной поворот событиям, по своему отвечая на поставленные Сиббером вопросы.

"Неисправимый" начинается там, где закончилась пьеса Сиббера, показывая публике, как исправившийся супруг опять изменяет жене, а верная Аманда сама подвергается всяческому соблазнам и искушениям.

Пьеса Ванбру была написана очень быстро - в течение шести недель, поэтому он в прологе просит зрителей быть снисходительными к его творению: "Ladies, This play in too much haste was writ, / To be o'ercharged with either plot or wit" (Сударыни, ни яркостью сюжета, / Ни мыслями не блещет пьеса эта!) (Здесь и далее перевод Н.Рыковой).

Лорда Щегольтона, которым стал сэр Фатик Франт (Sir Novelty Fashion, new created Lord Foppington), в премьерном спектакле играл Колли Сиббер, весьма польщенный тем, что сэр Джон Ванбру не боялся поручить ему, начинающему актеру, столь ответственную роль. В "Апологии" Сиббер писал: "Доброе расположение ко мне сэр Джон выразил не только как к драматургу, написав "Неисправимого", продолжение моей "Последней уловки любви", но и как к актеру, поручив мне в этой пьесе создание одного из главных образов, который из сэра Фатика Франта превратился - купив титул – в лорда Щеголь-

тона. "Неисправимый" благодаря новому и неожиданному повороту мысли имел огромный успех и весьма способствовал моей популярности".

"Новый и неожиданный поворот мысли" для Сиббера, в то же время, для Колльера оказался традиционно безнравственным, как и во всей комедии Реставрации. Отдельная глава трактата была посвящена "Неисправимому". Больше всего Колльера раздражало название: пьесе следовало назвать "Младший брат, или удачливый плут", что в большей степени отражало бы симпатии драматурга к "порочному и распутному" молодому Франту, "который ругается, богохульствует, кощунствует, поносит своего старшего брата, уводит из-под носа его невесту и в довершение всего запирает лорда на псарне". Безнравственным персонажам, с негодованием отмечает Колльер, всегда сопутствует успех в современной комедии, что полностью противоречит ее целям – улучшать и исправлять нравы общества.

По мнению Колльера, Ванбру представил зрителю своих героев, совсем не сообразуясь с их титулами, званиями и общественным положением: лорд Щегольтон ("с его годовым доходом в пять тысяч!") выглядит глупцом и лгуном, сэр Брюхэн Грубб (Tunbelly Clumsey – русская версия имени принадлежит Н.Рыковой) – "мировой судья и джентльмен" – диким чудовищем, Беринтия – "утонченная аристократка" – распутной и похотливой бабенкой.

Он продолжает с негодованием: "Мисс Хойдн – дочь баронета и наследница полутора тысяч фунтов в год, ведет себя не лучше, чем бедная крестьянка. Неслыханно, чтобы дети джентльменов походили на простолюдинов. Судя по ее манерам, можно подумать, что она воспитывалась в театральной среде. Драматург не видит никакого различия между помещичьим домом и хижинкой бедняка, что не очень любезно по отношению к провинциальным джентльменам".

Колльер заканчивает данную главу вопросом: "неужели все люди должны третироваться одинаково? Разве нельзя бичевать порок, не указывая на знать?" (Collier, 1974: 42-49).

Переходная эпоха наложила свой отпечаток и на столь сурового критика комедии Реставрации. Трактат, во много способствовавший изгнанию аристократов со сцены, в данном случае защищает их. Но в то же время "буржуазность" взглядов Колльера проявилась в сверхпочтительном отношении к деньгам: по его мнению, деньги уже сами по себе придают моральное совершенство человеку, обладающему ими.

Но в нашем случае важно то, что для Колльера комедия Ванбру, безусловно, относится к традиционной комедии нравов эпохи Реставрации.

Да и сам Джон Ванбру осознавал это: в "Защите "Неисправимого" (Vindication of the Relapse, 1698) он дал характеристику главным героям, объясняя их недостатки слабостью человеческой природы, правдиво показав которую – главная задача комедиографа тех лет:

"Ловлас гордится твердостью своего раскаяния... Но Беринтия лишает его этой "невинности" (presumption). Она красива, у нее веселый нрав, кокетливое поведение и горячие желания. Словом, батарея заряжена и выстрел сделан: верность повергнута, клятвы разбиты, город сдан. Это я задумал, чтобы показать естественность людского непостоянства и слабость самых сильных клятв (a natural instance of the frailty of mankind and for a mark upon the defect of the most steady resolve).

Аманда женщина, чья добродетель беспредельно сильна: религия, скромность и любовь защищают ее. Она выглядит настолько непоколебимой, что никто и не усомнится в ее непорочности, и кажется, что прочность ее натуры свята. Но если вынуть из прочной кладки

один камень, вся конструкция может рухнуть. Она вновь убеждается в непостоянстве мужа и разочаровывается в нем. Прочный забор, окружающий ее добродетель, рушится, и за ним уже стоит в ожидании Честнер, который всегда сможет воспользоваться подходящим случаем.

Бедная Аманда убеждена, что он всего лишь верный друг и утешитель. Она находит в его обществе такое облегчение от боли, что хочет, чтобы этот врач всегда был рядом. Она уверена, что с ним ее добродетель никогда не будет в опасности. Но ей надо бы помнить, что ее муж думал также, и быть предостереженной его примером (and have taken warning from him), что следовало бы сделать и публике, для которой и предназначена моя комедия" (здесь и далее пьесы и памфлеты Ванбру цитируются по изданию: *British dramatists from Dryden to Sheridan*. – Carbondale, 1976).

Последнее утверждение Ванбру дает ясное представление о различии его и Сиббера комедий: имея общую цель – дать публике моральный урок, - они отличаются в средствах ее достижения. Сиббер стремится показать героев, которым зрители могли бы подражать (Ловлас сам произносит: "Наученный моим примером, пусть каждый, кого судьба связала брачными узами поймет: нельзя давать волю диким страстям и желаниям, ибо всякое легкомысленное чувство – безумие"; о примерной добродетели Аманды говорит Старший Честнер: "Я думаю, что ее пример научит всех верных жен никогда не жаловаться, что добродетель не может победить". Ванбру же представляет таких героев, которые "предостерегали" бы (take warning) публику, показывая ей как не надо себя вести.

Структура "Неисправимого" напоминает "Последнюю уловку любви" – в ней две сюжетные линии. Первая рассказывает о Ловласе, Аманде и Беринтии; вторая – о молодом Франте (young Thomas Fashion), его брате лорде Щегольтоне и богатой невесте мисс Хойдн.

Условно можно считать первую линию "городским" сюжетом, вторую – "сельским", к тому же, эти сюжеты разнятся и стилистически – первый, по большей части, написан белым стихом, второй – прозой.

Наличие двух сюжетных линий придает комедии масштабность и широту охвата действительности. Читатель и зритель (в предисловии Ванбру специально подчеркнул, что сценический и печатный варианты абсолютно идентичны: "если на сцене допускались какие-либо неприличные выражения, то все они имеются и в печатном тексте") знакомятся не только с завсегдатаями светских гостиных, но и с сельским сквайром и его домочадцами. Изысканный и чопорный Лондон существует рядом с провинциальным местечком, где живут по старинке и держат дочек взаперти. События, происходящие в усадьбе сэра Брюхэна, волнуют автора ничуть не меньше, чем перипетии в благородном семействе Ловласа. Взаимосплетение двух сюжетов создает своеобразные "перепады" настроений, красок, эмоциональных оттенков.

Монологом Ловласа открывается первый акт пьесы. Многого испытал, многое познав на горьком опыте, герой с содроганием вспоминает о своей юности, "сжигавшей дни и ночи в наслажденьях". Перед нами Ловлас финала сибберовской пьесы, данные слова могли бы звучать и там:

Loveless. How true is that philosophy which says
Our heaven is seated in our minds!
Through all the roving pleasures of my youth,
I never knew one moment's peace like this⁹⁹.

Теперь все иначе: тихая, беззаботная жизнь с Аmandой в "ясном уголке", в загородном доме, вдали от шумного и порочного Лондона, пристанища лживых утех и греховных чар.

Новый мотив ясно определяется в пьесе Ванбру: город – средоточие порока, о чем намекает Ловлас и совершенно определенно высказывается Аманда: "I know its false insinuating pleasures; / I know the force of its delusions" (Я знаю лживые его утехи, / Я знаю власть его соблазнов").

Ловлас, как и у Сиббера, находит противоядие от пороков города в Аманде и своей совести: "My honest conscience is my witness".

Но заверения Ловласа в верности жене, в неколебимом постоянстве, в том, что он нашел противоядие "торжищу зловредной суеты", столь обильны, клятвы столь изысканны, а сравнения и эпитеты столь высокопарны, что невольно возникает мысль: искренен ли он, верит ли сам в правдивость своих слов, в свое исправление? Вот, к примеру, как доказывает Ловлас свою стойкость к греховности города, которая для него "отвергнутая любовница", сравнение, очень двусмысленное именно в его устах: "As shall convince you 'tis an old cast mistress".

Можно предположить, что вся эта сцена (I, 1) является пародией на модные в пьесах тех лет патетические эпизоды (в частности, комедию Сиббера). Высокопарны сравнения и эпитеты и в ответных репликах репликах Аманды – "ослабшая тетива", "совесть – прочнейшие из лат".

Пародийный характер данного эпизода подтверждается и особым стилистическим приемом Ванбру: все сцены между Ловласом и Амандой написаны белым стихом. На первый взгляд, это подчеркивает особое, трепетное, отношение автора к своим героям и их чувствам. Но белым стихом написаны и сцены между Ловласом и Беринтией, Амандой и Честнером, а здесь никаких "чистых радостей добродетельной любви" нет совершенно.

⁹⁹ Как прав вещавший истину мудрец: / "Наш рай небесный – в наших душах"! / Среди веселий юности моей... / Я не изведал ни мгновенья / Такого мира, как сейчас.

На неубедительность постоянства Ловласа автор намекает в самой первой сцене, когда он выступает в роли "безрассудно любопытного"¹⁰⁰ и специально решает проверить "свои добродетели" (в русском переводе – "стойкость"): "I am resolved, this once, to launch into temptation. / I'll give you an essay of all my virtues" (Я ныне сам себя подвергну искушеньям / И стойкость верную на пробу дам).

И хотя он обещает Аманде, что в городе его добродетель с честью выдержит проверку, с первого действия начинает звучать нота недоверия к незыблемости того мира, в котором живут супруги.

В первую очередь, это проявляется в их различном отношении к театру, который для Ловласа – одно из "безобидных развлечений", а для Аманды он (театр) потакает "порочным склонностям человеческой природы, что так оскорбляет если не добродетель некоторых женщин, то, во всяком случае, скромность большинства" (if not the virtue of some women, at least the modesty of all) (II, 1). Ванбру использует оригинальный прием, раскрывающий суть Ловласа: высокоморальная сентенция о том, что главное в пьесе – ее нравственное содержание, завершается признанием: "Прошлым вечером на спектакле меня кое-что странным образом взволновало". Этим "кое-что" (one that) был персонаж поставленной пьесы, по словам Ловласа, "очень похожий на меня", но только оставшийся "неисправимым" (only with the addition of a relapse).

Это его настолько изумило (struck me so), что он забыл о "невинном развлечении" – разглядывании прелестной незнакомки, "совершенного создания природы", дамы "изумительной красоты" (the workmanship of Nature in the of a young lady, she was so exquisitely handsome).

¹⁰⁰ Роман Сервантеса, особенно фарсовые сцены из него, был популярен в те годы. К примеру, в "Последней уловке любви" Аманда приказывает слугам "этого малого (Хвата) подбросьте на одеяле" (toss him in a Blanket) (IV, 3).

В данном обмене репликами раскрывается суть названия комедии: Ловлас говорит о "неисправимом" (relapse) персонаже, похожим на него, а Аманда считает, что он "в опасности": "Раз ты в опасности, тревожиться – мой долг" (it is my duty to be so, when you are in danger). Правда, вторая часть названия – "Добродетель в опасности" – по отношению к Ловласу звучащая иронично, для самой Аманды станет серьезной проверкой.

Ванбру с успехом использует сценический прием Сиббера – реплики "в сторону", раскрывающие истинное положение вещей. Когда Аманда начинает подозревать, что Ловлас не просто разглядывал красивую даму, а увлекся ею, он ("в сторону") отвечает: "Пожалуй, она права. Я наболтал лишнего".

Затем события принимают более сложный оборот: выясняется, что эта незнакомка – кузина Аманды Беринтия, которая будет жить в их городском доме.

"Неисправимость" Ловласа проявляется в его отношении к Беринтии. Как и в комедии Сиббера он сразу заприметил красивую даму, но вначале, хоть и сожалением, пытается сохранить свою верность Аманде. Ванбру вновь ремаркой "в сторону" показывает истинные чувства героя: "Боги! Как она прекрасна! Но что мне теперь до красавиц. Я получил свою долю, и не полагается мне желать большего" (I have already had my portion, and must not covet more) (II, 1).

Но затем Ловлас пытается все же разобраться в своем чувстве к Беринтии и супружеском долге. В показательном монологе (написанном в белых стихах) он вполне трезво рассуждает, взвешивает все за и против, понимая, что был в "рабстве у порока", из которого его "выкупила" Аманда, поэтому свою любовь он готов доказать даже ценой собственной жизни: "For I would sacrifice my life to serve her" (Ведь за нее я жизнь готов отдать).

С изумлением Ловлас обнаруживает, что готов "рискнуть собой" и ради Беринтии: "For should she be in danger, methinks, I could incline / To risk it for her service too... (Будь и она в беде, и на ее защиту / Я бросился бы смело, рискнув собой).

Но "я же не люблю ее", как "это примирить"? Теперь уже Ловлас находит свою "уловку": ради Аманды – это доказательство любви, ради Беринтии – дружбы: "It there is demonstration of my friendship".

Но дальнейшее высказывание Ловласа о его "дружбе" с Беринтией звучит очень двусмысленно: "I find I'm very much her friend" (на наш взгляд, здесь Н.Рыкова не совсем удачно перевела эту фразу – "У меня к ней сильнейшее дружеское расположение", точнее было бы – "Я думаю, что стану ей лучшим другом").

Правда, его терзает один "странный" вопрос: откуда же взялась эта "дружба"? Ведь его знакомство с Беринтией только состоялось. Далее, как и в открывающей комедию супружеской сцене следует пространная метафора о дружбе, придающая пародийное звучание всему монологу, напоминая назидательное высказывание сибберовского Ловласа о "нежном растении, которое не может жить без тепла любви":

Now friendship's said to be a plant of tedious growth,
Its root composed of tender fibres,
Nice in their taste, cautious in spreading,
Checked with the least corruption in the soil;
Long ere it take, and longer still ere it appear to do so.
Whilst mine is in a moment shot so high,
And fixed so fast, it seems beyond the power
Of storms to shake it¹⁰¹.

¹⁰¹ А ведь дружба считается растением, развивающимся крайне медленно, корень его состоит из нежнейших волокон, хрупких и требовательных к окружающей среде, разрастающихся с опаской и чувствительных к малейшему засорению почвы, даже прежде чем оно проявит себя и уже задолго до того, как это будет заметно. А мое дружеское чувство к Беринтии как-то сразу в один миг выросло и укрепилось; мне кажется, никакой буре его не сломить.

Ловлас совершенно справедливо заканчивает этот монолог репликой "опасаюсь я этого быстрого роста", а ремарка Ванбру "погружается в задумчивость" (*musings*) дополняет сомнения героя.

Но Беринтия очень быстро "излечивает" его от всех сомнений. Их отношения показывают абсолютную схожесть: оба циничны, коварны, не уступают друг другу в изобретательности и опыте. В образе Беринтии Ванбру соединил характеры сибберовских Нарциссы и Хиларии, но без счастливого финала. Она великолепно знает изнанку жизни, законы аристократического общества. Словно с ребенком, беседует она с доверчивой Амандой, наставляя ее на "путь истинный": как изменить мужу, как отомстить ему, как завести поклонника (а при случае и нескольких) и сохранить при этом вид дамы благородной и добродетельной, как избавиться от надоевших любовников. Но если в диалоге с Амандой Беринтия лишь "теоретизирует", поучая эту простушку, которая "вела в непрерывном огорчении и досаде такую уединенную и замкнутую жизнь", то при встрече с Ловласом она на деле проявляет свою хищность, изворотливость, цинизм. Когда он признается, что "болен любовью", Беринтия соглашается стать "врачом" и "вылечить" его.

Характерно, что о своем чувстве к ней Ловлас говорит в белых стихах (он описывает симптомы своей "болезни"):

My heart began to pant, my limbs to tremble,
My blood grew thin, my pulse beat quick,
My eyes grew hot and dim, and all the frame
Of nature shook with apprehension¹⁰².

Ванбру издевается над показной добродетелью Ловласа и Беринтии, смеется над их моральными устоями и "нравственностью".

¹⁰² Забилося сердце, дрожь по мне прошла, / Кровь застучала в жилах, / Взгляд помутнел, все существо мое / Тревога потрясла.

Опять с помощью только одной ремарки он дает точный портрет своих героев в эпизоде "обольщения" (выделено нами – *М.К.*):

Ловлас. Зайдемте в гардеробную. Кушетка там утопает в лунном свете.

Беринтия. Нет, и не тяните меня, я все равно не пойду.

Ловлас (поднимая ее на руки). Тогда придется вас отнести.

Беринтия (*совсем негромко*) Помогите! Помогите! Я обесчещена, погублена, опозорена! О боже, никогда я этого не перенесу. (Berinthia. (*very softly*) Help, help. I'm ravished, ruined, undone! O Lord. I shall never be able to bear it) (IV, 4).

Аманда в комедии Ванбру остается образцовой женой, она и здесь настоящая сентиментальная героиня, главные жизненные ценности "любовь к мужу, чувство долга, честность" (my love, my duty, and my virtue) Аманды унаследуют практически все героини комедий Стила и его последователей. Поэтому в том мире она – "враг общества":

Беринтия. Аманда, вы поистине стали врагом общества – вы с такой горячностью нападаете на него.

Аманда. Должна сознаться, что не принадлежу к числу его пламенных друзей (I must confess I am not much its friend) (II, 1).

В первую очередь, для нее неприемлемы нравы светского общества, его отношение к развлечениям: "Я не замечала, чтобы общество склонно было отказываться от какого бы то ни было развлечения только из-за того, что оно принадлежит к недозволенным (diversions for the sake of their being crimes). Напротив, я наблюдала, что оно увлекалось такими развлечениями, которые уж никак не могут считаться благопристойными" (had little else to recommend 'em) (II, 1).

Одно из таких "недозволенных развлечений" – супружеская неверность. Хотя Ловлас, по собственному выражению, "слишком со-

временный муж, чтобы совать нос в секреты своей жены" (I am too fashionable a husband to pry into the secrets of my wife), ей подобная "современность" не нужна.

Аманда – своего рода идеал духовной красоты и благородства, готовности жертвовать собой ради мужа. Именно такая Аманда была и в комедии Сиббера. Оба драматурга воплотили свои представления об идеальной женщине. Но и в первом, и во втором случае, - это женщина страдающая, целиком зависящая от мужской воли. Аманда у Ванбру в первой же сцене признается: "Я – женщина – прости мне эту слабость".

Страдательность и терпеливость, способность простить любую слабость мужа унаследованы ею от сибберовской Аманды: еще раз убедившись в неверности Ловласа, она опять ищет оправдание этому "бедному неисправимому" и находит его в собственных недостатках – "увядающей красоте": "My beauty possibly is in the wane: / Perhaps sixteen has greater charms for him: / Yes, there's the secret" (Быть может, вянет красота моя, / И юность ранняя его пленила. / Наверное, это так) (V, 4).

Но Ванбру более реалистичен: его Аманда, устав от неверности Ловласа, могла бы отомстить ему, но не делает этого только потому, что "не хочет": "The want's not in my power, but in my will".

Когда Аманда подвергается нелегкому испытанию, то выходит из него победительницей: Честнер, пытавшийся соблазнить ее, поражен чистотой и благородством ее натуры, "желанья низменные грубой плоти" (the vile, the gross desires of flesh) превратились в обожание. Но Ванбру-комедиограф и здесь верен себе, он слишком хорошо знает человека и его природу, чтобы безоговорочно поверить в "преображение" поклонника Аманды:

The coarser appetite of nature's gone,

And 'tis, methinks the food of angels I require:
How long this influence may last, heaven knows¹⁰³. (V, 5)

Последняя строка в полной мере выдает истинное состояние Честнера, его неуверенность в собственной стойкости перед "влеченьями естества". Эти ноты сомнения, неуверенности пронизывают весь "городской" сюжет: едва ли благородная Аманда познает счастье в мире распутного Ловласа, коварной Беринтии и безвольного Честнера.

"Сельский" сюжет разворачивается в усадьбе Брюхэна Грубба, обнесенную высоким забором, бдительно охраняемую слугами. Здесь Ванбру дает простор своей фантазии, выдумке, юмору. Здесь не надо вести внутреннюю полемику с Колли Сиббером и доказывать несостоятельность многих аспектов его комедии с ее нравоучительными и оптимистическими концовками. Утонченные софизмы, изысканные словесные дуэли, двусмысленности – это "аксессуары" "городского" сюжета, интриги и розыгрыши – "сельского". В провинции драматург словно обретает большую свободу, радуясь вместе со зрителями веселой шутке, непредвиденному повороту событий, остроумному розыгрышу, неожиданной эскападе. "Сельский" сюжет – это мир грубова того юмора, хитроумных проделок и фарсового озорства, уходящих корнями своими в традиции английской комедии эпохи Возрождения. По сравнению с "городским" "сельский" сюжет более театрален, написан с точным прицелом на актерские индивидуальности.

Но Ванбру совершенно не идеализирует провинциалов: старая нянька готова на обман и подлог, капеллан согласен тайно обвенчать героев, лишь бы получит выгодный приход, юная мисс Хойдн, и глазом не моргнув, выходит замуж сначала за молодого Франта, а потом

¹⁰³ Угасли вдруг влеченья естества, / И яств небесных нынче алчу я. / Надолго ль этого расположенья хватит...

за его брата, лорда Щегольтона. Но поступкам и грехам персонажей "сельского" сюжета несвойственны тот цинизм и дух предательства, которые определяют во многом действия аристократов – Ловласа и Беринтии.

Первый критик "Неисправимого" – Колльер – с негодованием писал, что Ванбру создал образ мирового судьи, сэра Брюхэна, "в полном несоответствии" с его титулом и положением. Но, как заметил Б.Добрэ, "Ванбру всегда писал с натуры" (Dobrée, 1924: 153). Не погрешил он против правды и на этот раз. Вот, к примеру описание жизни сельских джентльменов конца XVII – начала XVIII веков в "Истории Англии" Маколей: "Главным серьезным занятием его была забота о собственности. Главным источником удовольствия – бега, охота и грубая чувственность. Его речи и произношение были таковы, какие теперь можно встретить только среди невежественных людей. Его клятвы, грубые шутки и непристойные ругательства отличались самым резким провинциальным акцентом... Он мало заботился об украшении своего жилища. Навозные кучи высились под окнами его спальни; капуста и крыжовник росли у парадного входа. Стол его был обременен изобилием грубых яств, самым популярным напитком было крепкое пиво" (Маколей, 1858: 362).

Можно сказать, что Маколей представил портрет сэра Брюхэна: могучего телосложения, сильный и властный, он чувствует себя хозяином округа. Укрепленное поместье навевает страх на слугу Тома Франта, Лори: "Ей-богу же, сэр, это какой-нибудь заколдованный замок (enchanted castle), - говорит он, вот вылезет сейчас оттуда великан с дубиной (the giant with his club) и вышибет из нас мозги" (III, 3). Но грубый и тщеславный "великан" тут же превращается в мелкого провинциального подхалима, как только узнает, что перед ним знатный милорд (Том Франт, выдающий себя за лорда Щегольтона): отдаются

приказы развести огонь в гостиной, расставить по местам ковровые кресла и надеть на Хойдн чистую косынку – высокопоставленных и титулованных столичных особ надо принимать по "первому классу".

Ванбру показывает мирового судью в "полярных" ситуациях: то он, как местный оракул, в окружении слуг, вооруженных ружьями дубинами и вилами, надменно встречает Тома Франта, а через мгновение заискивающе просит его извинить за беспорядок в доме; а вот – скоропалительно выписывает ордер на арест и запирает лорда Щегольтона на псарне, чтобы в следующей сцене, потеряв дар речи, "только знаками молить о прощении".

Опираясь на традиции шекспировской комедии, образ сэра Брюхэна предвосхищает одновременно литературных героев XVIII века – провинциальных сквайров Генри Филдинга.

Многогранен характер Тома Франта, во многом унаследовавшего черты сибберовского Младшего Честнера. Весельчак и кутила, он промотал наследство, путешествуя по Италии, остался без гроша в кармане и надеется теперь на помощь брата, богатого лорда Щегольтона, получившего огромное наследство согласно закону о первородстве.

Том Франт не похож на традиционных героев комедии Реставрации – пройдох, обманщиков и циников; он человек совестливый и добрый. Прежде чем согласиться на план Сводлинга (Coupler – a matchmaker) – тайком жениться на богатой невесте Щегольтона мисс Хойдн, - Том хочет "испытать брата на человечность" в надежде, что лорд Щегольтон поможет ему в беде: "Если он проявит хоть немного человечности (if he has yet so much humanity about him as to assist me) и окажет мне хотя бы умеренную помощь... Я твердо решил провести это последнее испытание" (I, 3). Тома останавливает его совесть, хотя

ради денег он готов и поступиться ею: "I shall subdue my conscience to my plot" (Не сдастся он, так совесть может сдаться).

Неумение, да и нежелание Тома Франта льстить, подлаживаться, разговаривать с париком, галстуком и табакеркой напыщенного лорда, как советует выдавший виды и лишенный всяческих иллюзий слуга Лори, обрекает его на неудачу. Дважды пытается он пробудить в брате родственные чувства, и, лишь убедившись в неодолимой черствости лорда Щегольтона, "спускает совесть с лестницы" и решается на обман. Показывая двух братьев, Ванбру ставит под сомнение моральную оправданность и справедливость закона о первородстве, когда жизненные блага распределяются не "по совести": жестокий и подлый лорд Щегольтон обретает положение в свете, власть и титул, а славный малый Том Франт испытывает нужду.

Главное отличие Тома от "изысканного джентльмена" – почтительное отношение к женщинам. В противоположность распространенным взглядам эпохи он считает, что "женщина, берущая деньги, гроша медного не стоит" (I think no woman is worth money, that will take money):

Франт. Неужто тебе может нравиться женщина, за которую платишь?

Щегольтон. Почему нет? За лошадей-то мы ведь платим.

Франт. Да ведь у женщины, в отличие от лошади, есть сердце, которым она распоряжается! (because a woman has a heart to dispose of; a horse has none) (III, 1).

Но Ванбру все же не делает Тома образцом добродетели, это, безусловно, не сибберовский Френдли Морал: Франт мчится в деревню лишь только для того, чтобы женившись на Хойдн, поправить свое положение. Приданое Хойдн – тысяча пятьсот фунтов в год! – волнует его гораздо больше, чем рыцарское желание освободить невесту, томящуюся под замком в поместье злого "великана".

Образ мисс Хойдн также создавался драматургом "с натуры". Как пишет в цитированной книге Маколей, жены и дочери сельских сквайров "по образованию и вкусам стояли ниже всякой экономки и ключницы. Они шили и пряли, приготавливали вино из крыжовника, солили ноготки и делали корку для паштета из дичи". Такова и Хойдн, малограмотная и грубоватая, но смотрящая на жизнь с удивительной трезвостью. Хойдн безразлично, за кого ее выдадут замуж, - лишь бы обрести желанную свободу. "Хорошо, что мне подыскали жениха, а то бы я вышла хоть за пекаря (I'd marry the baker), как пить дать вышла бы, - размышляет она в одиночестве. - Чуть кто постучится в ворота, меня уже запирают, а сучка наша борзая (the young greyhound bitch) может бегать по дому, сколько ей вздумается" (III, 4).

Настоятельные требования "добродившей, но еще не перестоявшей" девицы, чья "хрупкость юного возраста скрашена физической развитостью" (what's wanting in her age is made good in her constitution) были услышаны – она дважды выходит замуж. И теперь практичная мисс Хойдн в растерянности: какого мужа предпочесть? У одного – титул и деньги, у другого – молодость и красота. Мудрый совет она получает от многоопытной няньки: выходи за молодого и красивого, у лордов денег хоть и полно, но раздают они их своим любовницам да всяким шлюхам, а несчастная леди сидит дома и плачет и полкроны потратить не может.

Конечно, Хойдн не станет добропорядочной и верной женой, она не так проста и наивна, какой кажется на первый взгляд. Несмотря на свое "захолустное" воспитание, мисс Хойдн великолепно понимает, какие радости ей сулит жизнь в столице, и ждет своего "дебюта" в светском обществе, когда она сможет наконец сбросить ошейник, убежать от супруга и "учинить бог весть что". Том Франт и не питает иллюзий в отношении своей будущей жены. Его высказывания о ней

вполне в духе Этериджа и Уичерли: она "мартовская кошка", мужчины – "хлыщеватые светские коты": "Мы с ней в Лондоне не соскучимся". Но, поразмыслив, Франт добавляет: "Но мне-то что? Из такого приданого, как у нее, я смогу выкроить приличную сумму для совершенно независимой жизни".

Лорд Щегольтон соединяет оба сюжета – "сельский" и "городской". Его роль создавалась Ванбру из расчета на актерскую индивидуальность Колли Сиббера, уже полюбившегося лондонской публике в роли сэра Фатика из "Последней уловки любви". В Сиббере–Щегольтоне все было манерно и аффектировано – голос, походка, жесты. Говорил он на так называемом "придворном наречии", где во многих словах звуки "а" и "о" заменялись на "э". Вместо "Том", "палата лордов", "философский" Щегольтон-Сиббер произносил "Тэм", "пэлэта лэрдэв", "филэсэфский". Одет он был по последней моде. Его наряд, изобиловавший украшениями, вызвал зависть других актеров. К примеру, Джордж Пауэлл, игравший в "Неисправимом" Честнера, устроил директору театра скандал, заявив, что даже одеяние Цезаря Борджиа, роль которого он исполнял в одноименной трагедии Натаниэля Ли, не может сравниться с роскошным костюмом лорда Щегольтона. Парик лорда стал самостоятельным "персонажем": на сцену его торжественно выносили в портшезе (Barker, 1939: IV).

Маколей в "Истории Англии" описывал лондонских щеголей, вспоминая героя Ванбру: "В кофейнях близ Сент-Джеймского парка собирались франты в черных или белокурых париках, спускавшихся ниже плеч и не уступавших размерами тем, которые носят теперь лорд-канцлер и председатель палаты общин. Парики доставлялись из Парижа; оттуда же шли и прочие украшения изящного джентльмена; вышитое платье, бархотчатые перчатки и шнурки, поддерживающие панталоны. Разговоры велись на том наречии, которое долго еще, по-

сле того как модные круги перестали говорить на нем, продолжало в устах лорда Щегольтона возбуждать смех театральной публики".

Изображение щеголя – главная и наиболее перспективная цель драматурга. Ванбру в прологе объяснил "недозрелость" своей пьесы быстротой ее написания, но считал, что показанный в ней "светский вертопрах" (beau) "поразил всех своей дерзостью", будучи настолько убедительным: "Yet let the ebb of wit be ne'er so low, / Some glimpse of it a man may hope to show, / Upon a theme so ample – as a beau" (Быть может, луч нас озарит впотьмах, / Когда герой наш – светский вертопрах).

Впервые лорд Щегольтон появляется в сцене утреннего туалета. Окруженный домашней прислугой, он поочередно принимает портного, белошвейку, башмачника и парикмахера, с усердием украшающих, улучшающих и ублажающих персону милорда. Этот образ – прямое продолжение сэра Фатика Франта, что специально отметил Ванбру. Насмешка Сиббера превращается у Ванбру в сарказм: если на одежде сэра Фатика "не одна модистка нажила себе состояние", то вокруг Щегольтона "кормится" гораздо большее количество людей. Его желание быть первым среди всех модников настолько навязчиво, что делает героя, по словам Аманды, "олухом" (в оригинале – "an ass", что может быть и "осел", и "зад"). Портному он объясняет, что "карман не подходит ни к одной части фигуры, кроме колена"; его парик такой густой и длинный, что может в любую погоду служить ему и головным убором и верхней одеждой. Щегольтон сознательно не читает книг, потому что предпочитает другие развлечения. Он излагает Аманде и Беринтии свои "филэсэфские" взгляды: "Говоря по правде, сударыня, как бы человек ни любил читать, он, хорошо узнавши наш гэрэд (this tawn), найдет в нем столько гораздо лучших возможностей провести сутки, что было бы тысячекратно жаль, если бы он продол-

жал тратить время на чтение книг. К примеру, моя жизнь. Это непрерывный поток удовольствий, струящийся по руслу развлечений столь разнообразных, что, я думаю, даже мудрейшие из наших предков понятия о них не имели".

Среди этих "удовольствий" – театр, где нужно выглядеть так, чтобы "дамы смотрели на меня, а не на сцену", кофейня, пьянство. Такова его жизнь – "вечный круг наслаждений" (*my life is an eternal raund of delights*) (II, 1).

Лорд Щегольтон смешон и забавен, он – раб моды и света. Но Ванбру показывает и натуру своего героя – злую, безжалостную, эгоистичную. По словам Ловласа, Щегольтон заслуживает презрения, а не жалости, потому что изменил своей "природе": "Жалей тех, кого искажает природа, но не тех, кто искажает природу (*pity those whom nature abuses, but never those who abuse nature*)" (II, 1).

Верный своему принципу "писать с натуры", ничего не скрывая, Ванбру вкладывает в уста своего героя слова, полностью раскрывающие его достойную только презрения природу: он цинично советует Тому заняться разбоем на большой дороге, чтобы поправить свои дела; вспоминает, как радовался смерти отца; начинает волочиться за Амандой лишь потому, что она женщина "до наглости добродетельная" (*she was a woman of an insolent virtue*) и он считает "долгом чести развратить ее" (*I thought myself [piqued] in honor to debauch her*).

Лордом Щегольтоном завершается вереница "изысканных джентльменов" эпохи Реставрации: с одной стороны, теперь этот образ может быть только карикатурным, вызывающим смех новой публики, с другой, он наделяется новыми, неприемлемыми для героев Этериджа и Уичерли чертами. Герой Ванбру весьма практичен и рационален, он, в отличие от Дориманта, не презирает богатство: купив титул, старается максимально оправдать свои расходы, постепенно

пробираясь к власти. За фатовством и светскостью лорда скрывается расчетливый ум: раз хлыщи составляют могучую партию, значит, принадлежать к ней не только приятно, но и выгодно.

Образ Щегольтона выдержан в едином ключе. Он отличается завершенностью, отшлифованностью деталей. В каком бы качестве не выступал этот "король хлыщей" – брата, соседа, жениха, гостя, "философа", - он всегда эгоистичен, жесток и бездушен, впрочем, вполне в соответствии с миром "неисправимых".

Образ лорда Щегольтона переключался в "Последнюю ставку" Сиббера, где он, все же, больше похож на сэра Фатика Франта. Сибберовский Щегольтон более безобиден, он думает только о своей внешности, считая себя "образцом среди всех хлыщей" (beau). Завышенная самооценка своей неотразимости – его отличительная черта. В данном случае Сиббер, как и в "Последней уловке любви", дает сатирический портрет "изысканного джентльмена", используя тот же прием саморазоблачения: "Сиббер в высшей степени точно изображает ложные претензии на благородное поведение" (Стил, "Болтун" № 370). Но его лорд Щегольтон, безусловно, не столь яркий и цельный образ, каким он предстал в комедии Ванбру:

These people have regaled you here today
(In my opinion) with a saucy play;
In which the author does presume to show
That coxcomb, ab origine – was beau¹⁰⁴.

Поэтому лорд (от лица которого произносится эпилог "Неисправимого") проклиняет и автора, и его творение: "Gad's curse, / This author is a dag, and 'tis not fit" (Позор и стыд / И автору, и гнусной этой пьесе).

¹⁰⁴ Здесь вас крамольной пьесой угостили, / В которой автор не щадит усилий, / Чтоб доказать – я это угадал, - / Что светский кавалер – пустой нахал.

Вопреки проклятию лорда Щегольтона, пьеса Ванбру еще долго оставалась на сцене, а после некоторого забвения к ней обратился Шеридан.

"Неисправимый" не сходил со сцены почти семьдесят лет, хотя позднее ставился в сокращенном варианте. Постепенно, все же, пьеса утратила популярность, т.к. новую эпоху не устраивали ни ее язык, ни сюжет. Известно, что после 1766 г. комедия Ванбру шла только один раз. А в 1773 году Джон Ли на основе "сельского" сюжета написал фарс "Достойный человек" (The Man of Quality), который не пользовался успехом (восемь постановок за три года) и даже был назван "литературным трупом" (literary murders). Первое упоминание пьесы Ванбру в письме Шеридана от 17 февраля 1777 г. в офис лорда-камергера с просьбой рассмотреть его рукопись комедии "Поездка в Скарборо" (A Trip to Scarborough) - "переделку пьесы Ванбру" (altered from Sir John Vanbrugh).

Это письмо и сама рукопись дают представление о важной характеристике эпохи – разном авторском отношении к зрителю и читателю. Вспомним, что Ванбру специально подчеркнул идентичность сценического и напечатанного варианта своей комедии. Шеридан, в свою очередь, сценический вариант облагородил в большей степени. К примеру, в сцене между Ловласом и Беринтией, взятой у Ванбру, она дает следующее определение его "болезни" – "рох" (может быть и "оспой", и "сифилисом"). Шеридан заменяет это слово на "plague" ("чума"), но в напечатанном варианте 1781 года в тексте опять "рох".

В переделке Шеридана добродетель оказалась в гораздо меньшей опасности, чем у Ванбру. Большинство наиболее пикантных положений был смягчено, приспособлено к более чопорным театральным нравам семидесятых годов.

Когда "Поездка в Скарборо" ставилась, Шеридан был руководителем театра Друри-Лейн уже пять месяцев. Публика ожидала нового блестящего представления от автора на шумевшей комической оперы "Дуэнья", а не просто возрождения старой пьесы. Но Шеридан, измученный ссорами в труппе и травлей журналистов, был не в состоянии создать новый шедевр. Поэтому "Поездка в Скарборо", скорее всего, - поспешная попытка восстановить "Неисправимого" в прежнем виде, улучшив сюжет и приспособив язык и поступки героев для публики последней четверти XVIII века. Однако разочарованные зрители чуть не провалили премьеру 24 февраля 1777 года. Положение спасла молодая актриса Робинсон, исполнявшая роль Аманды. Приняв на свой счет свистки, доносившиеся из зала, она, растерявшись, стала приседать перед публикой. Свистки сменились хохотом, представление продолжалось. Но после третьего спектакля "Поездка в Скарборо" стала популярной и до конца столетия прошла около ста раз.

Комедия нравов эпохи Реставрации, ставшая классическим образцом жанра, в XVIII в. пользовалась большой популярностью, в той или иной мере к ней обращались все драматурги эпохи. Но, используя старые приемы, они иначе переосмысливали основные положения этой комедии. Шеридан, переделывая пьесу Реставрации, опирается на уже созданные Голдсмитом образцы просветительской комедии нравов – "веселой комедии".

Пьеса Шеридана вызвала большой резонанс: многие газеты поместили рецензии на нее. Так, в вышедшей на следующий после премьеры день статье отмечается: "Поездка в Скарборо" – переделка (alteration) комедии "Неисправимый" Ванбру, которая не только переполнена грязными намеками, но и показал столь явную картину порока и безнравственности, что долго считалась непригодной на сцене. Шеридана можно похвалить за желание "возродить" сэра Джона Ван-

бру. Он взял на себя неблагодарный труд переделать пьесу с ее кучей непристойностей, которую пришлось удалить, и поставил перед собой геркулесовскую цель, но достиг небольшого результата. Комедия чрезвычайно вялая, тянулась в течение первых трех действий, а юмор двух последних слишком низкий и грубый, чтобы компенсировать это. Главные изменения (кроме речевых исправлений и нескольких дополнительных реплик), - удаление первой сцены, изменение пола Сводлинга, наделение Честнера именем Полковника Таунли, сокращение акта IV, введение новой сцены в пятый, создание более логичной развязки, и сохранение единства места. Почитание умерших авторов говорит о большой скромности и здравом смысле Шеридана, т.к. возрождение этих пьес может существенно повлиять на современную драму, они выполняют двойную задачу – образца и маяка (a model and a beacon); на первый будут равняться современные авторы, а второй - будет предостерегать их в пути. Шеридан, поэтому, достоин благодарности за те усилия, что он приложил, восстанавливая пьесу Ванбру, но результат – неудачен. "Поездке в Скарборо" предшествовал очень длинный пролог, произнесенный мистером Кингом, но, то ли аудитория была мало склонна, чтобы смеяться больше обычного, то ли аллегория, представленная в нем, не была достаточно ясна, он был встречен холоднее, чем всегда. Пьеса была хорошо декорирована, а роль Хойдн – одна из лучших". (Morning Chronicle от 25 февраля).

В этой статье отмечены главные проблемы связанные с пьесой Шеридана: отношение к оригиналу – комедии Ванбру и "старым" авторам в целом, сделанные изменения, игра актеров.

Характерно, что в эти годы Ванбру, безо всяких оговорок, считался типичным драматургом Реставрации. Основной упрек, обращенный к нему – изобилие ("куча") непристойностей в пьесе.

Например, цензор обратил внимание на следующую реплику Беринтии (III, 2), целиком взятую Шериданом из пьесы Ванбру: "Ви-дишь ли, Аманда, ты можешь подозревать и сердиться, раздражаться, худеть, бледнеть, дурнеть, если тебе угодно, а я скажу тебе, что ни один заслуживающий внимания мужчина не бывает верен своей жене. Не был и никогда не будет. (Look you Amanda, you may build Castles in the Air, and fume, and fret, and grow thin and lean, and pale, and ugly, if to you please but I tell you, no Man worth having is true to his Wife, or ever was or ever will be so)".

Он (цензор) подчеркнул часть этой реплики, касающейся "заслуживающего внимания мужчины", и написал на полях: "Это надо смягчить" (This ought be softened).

В те годы пьеса Ванбру воспринималась, в первую очередь, как развлекательная: "Неисправимый" всегда считался одной из лучших развлекательных (diverting) комедий" (The Gazetteer, от 28 февраля 1777 г.). Тогда как отношение к творению Шеридана было принципиально другое – это "приятная" комедия. Так она была охарактеризована в 1790 г. после очередной успешной постановки: "В Друри-Лейн вчера вечером была дана приятная (pleasant, данное слово можно перевести и как "шутливая") комедия, отретушированная элегантной рукой Шеридана с природной легкостью и чувствительностью (with the native ease and sensibility). (The World, от 20 апреля 1790г.).

Чтобы придать эту "приятность" своей пьесе Шеридан "тщательно вычеркнул все непристойности, которыми изобилует оригинал, учитывая современный дух, улучшил диалоги, исправил единства времени и места. Сцена лунного света весьма нова, и, наверное, лучшая в пьесе". (Morning Post, от 25 февраля 1777 г.). Более того, даже у Шеридана остались эпизоды, которые выглядят безнравственными современному критику: "Он разумно сократил безнравственные сцены

(licentious parts), хотя остались некоторые сцены, которые могли бы быть исправлены лучше, особенно между Ловласом и Беринтией" (London Evening Post, от 25 февраля 1777 г.).

Некоторыми критиками комедия Шеридана воспринималась и как неудача, потому что им неправильно был избран объект переделки, ведь "совершенно невозможно сделать хорошую пьесу из "Неисправимого", диалог которого низок и непригоден в настоящее время (the dialogue being exceeding low, and unfit for the present age)". К тому же, с современной точки зрения пьеса Ванбру и не соответствует определению "комедия", т.к. в ней содержится "очень небольшая доля основных компонентов комедии" (Morning Chronicle, от 28 февраля 1777 г.).

Для самого Шеридана комедии Реставрации не казались уж столь безнравственными, к примеру, пьесы Конгрива "подобны лошадям, которые утратят прыть, если убрать из них пороки" (they are like horses; when you deprive them of their vice, they lose their vigour). Он также осознавал, что его пьеса что-то потеряла в сокращении, а диалоги Ванбру называл "неподражаемыми" (quite inimitable).

Тем не менее, новая эпоха наложила новые требования к жанру комедии. "Все изменилось" – лейтмотив пролога к "Поездке в Скарборо", написанном Гарриком: "What various transformations we remark, / From East Whitechapel to the West Hyde-park!" (Как в наше время много перемен / От Гайд-парка до Уайтчепельских стен!) (Пер. З.Е. Александровой и Ю. Смирнова).

Изменилась и сцена:

As change thus circulates throughout the nation,
Some plays may justly call for alteration;
At least to draw some slender cov'ring o'er
That graceless wit, which was too bare before:
Those writers well and wisely use their pens,
Who turn our Wantons into Magdalens;
And howsoever wicked wits revile 'em,

We hope to find in you, their Stage Asylum¹⁰⁵.

"Грубый острослов" (graceless wit) – высказывание А.Поупа о Ванбру, в черновике пролога Гаррик прямо называет и Ванбру и его оппонента – "английского Горация":

Thus has our English Horace writ,
Vanbrugh wants grace, who never wants wit:
And he your heart, will surely win
Who leaves the wit and weeds out Sin...¹⁰⁶

Одно из главных изменений Шеридана – сокращение количества героев, введение новых и изменение их функций. Новый персонаж – полковник Таунли (Townly) занял место Честнера, взяв на себя и некоторые функции Сводлинга, который, в свою очередь, стал женщиной – миссис Куплер (Coupler) – дальней родственницей сэра Брюхэна Грубба.

Это позволило упростить сюжет, связав "городскую" и "сельскую" линию. Поэтому пары Щегольтон-Франт и Щегольтон-Брюхэн стали более точно соединены. Все поэтические сцены или убраны (к примеру, первая сцена между Ловласом и Амандой), или переделаны в прозу. Единство места обеспечено действием в Скарборо. Все эти изменения, вместе с умелым сокращением сцен Беринтия-Ловлас-Аманда превратили "Поездку в Скарборо" в мастерски сделанную пьесу, в отличие от неуклюжей бойкости (awkward jauntiness) "Неисправимого" (выражение редактора сборника пьес Шеридана С. Прайс).

¹⁰⁵ Когда в стране повсюду перемены, / Как им не быть в творениях для сцены? / Теперь обязан "грубый острослов" / Надеть на наготу свою покров. / И тот писатель мудро поступил, / Кто девку в Магдалину превратил. / Хоть злые языки его клянут, / Но вас мы просим дать ему приют.

¹⁰⁶ Так наш английский Гораций писал, / Ванбру обращается к тем, кто не ценит остроумие: / Осуждая пороки, им он угождает.

Менее всего сокращены сцены с лордом Щегольтоном, Брюхэном и Хойдн, что вполне объяснимо: именно эти герои дали пьесе Ванбру долгую сценическую жизнь. Он лишь переделал некоторые их высказывания. Убирает реплику Щегольтона о воскресенье как "мерзком дне" (a vile day), потому что закрыты театры. Герой Ванбру ходит в церкви, чтобы поглазеть на женщин, Шеридан ловко исправляет "церковь" на "оперу", оставив остальное без изменения. Нет реплики о сравнении женщин с лошадьми, наследство получено от дяди, а не отца, и здесь Щегольтон открыто не выражает свою радость по поводу смерти последнего.

Но в целом, он остается тем же "королем хлыщей", его жизнь – "тот же бесконечный поток удовольствий": театра, пьянство, погоня за женщинами. Его речь также отличается употреблением "э" вместо "а", и он также обманут братом, и остается без богатой невесты.

Сэр Брюхэн также "облагорожен": в своей последней речи у Ванбру он проклиняет всех: "Ну так и этот благородный пэр, и ты, и твоя жена, нянька, и священник – идите вы все к черту!" (that noble peer, and thee, and thy wife, and the nurse, and the priest - may all go and be damned together). В финале Шеридана он всем доволен: "Однако если лорды таковы, то моей дочке повезло, пожалуй! (I think Hoyden has luck o'her side, in troth)... Мой зять, как видно, славный малый – гулять так гулять до утра (son-in-law there looks like a hearty rogue, so we'll have a night of it)" (V, 2).

Главное изменение было сделано в "городском" сюжете Ванбру: распутные Ловлас и Беринтия лишь "играют" в незаконную страсть. Аманда же остается образцом добродетельной супруги. В ее характеристике Шеридан использует другое слово, менее употребительное во времена Ванбру: в первой сцене Франт говорит об Аманде как "чуде красоты и добродетели". Данная фраза в оригинале Ванбру звучит так

– "a youthful wonder of beauty and virtue", а у Шеридана – "a youthful wonder of beauty and prudence" (перевод на русский язык в обоих случаях одинаков). Конечно, слово "prudence", точнее было бы перевести как "благоразумие".

"Игра" между Ловласом и Беринтией получилась не очень убедительной, потому что Шеридан, в основном, убирал и сокращал их реплики, вводя очень мало новых. А у Ванбру герои вовсе не играли: распутное естество двигало ими.

Так, Ловлас объясняет свое увлечение Беринтией вмешательством судьбы, которая "пусть за все и отвечает: "А ведь вдовушка нейдет у меня из ума! Никогда сердце мое не было покорено столь внезапно! Надо же было ей оказаться подругой моей жены! Это судьба, так пусть судьба и отвечает. Я этого не хотел". (But what fate does, let fate answer for – I sought it not) (III, 2).

Такое отношение к "судьбе" выглядит как пародия на сентиментальную комедию середины века, где "судьба" играет важную роль, определяя и мысли и поступки героев.

Знаменитая сцена "обольщения" с ремаркой Ванбру не вошла в переделку. Учитывая новые роли героев, она не нужна. Беринтия, в частности, заигрывает с Ловласом, желая поддразнить Таунли. Шеридан также полностью исключает эпизод, в котором Беринтия обещает помочь Честнеру совратить Аманду.

Новая сцена, введенная в "Поездку в Скарборо" – объяснение между Таунли и Амандой ("лунная сцена"). Шеридан сводит вместе всех героев – это объяснение подслушивают Ловлас и Беринтия.

Неизменной остается Аманда: она не желает слушать пылкие признания Таунли и его обвинения в адрес Ловласа: "... пока моя совесть чиста, я никогда не поверю, чтоб на любовь могли отвечать ос-

корблением, на доверие – неблагодарностью!" (I will never believe that love can beget injury, or confidence create ingratitude) (V, 1).

Таунли, в отличие от Честнера Ванбру, полностью раскаивается в своем незаконном чувстве и вновь возвращается к Беринтии: "Я ошибся, относясь легкомысленно к добродетелям Аманды, а, следовательно, могу обманываться и в отношении моей Беринтии. Ведь я все еще люблю ее. Да, это так!"

Беринтия и не скрывает, что, кокетничая с Ловласом, лишь дразнила Таунли, которого по-прежнему любит. А сам Ловлас, удивившись, произносит слова, которые мог бы произнести и герой Сиббера: "Когда мы бываем вынуждены признать истину, мы сознаем, что добродетель – священна" (when truth's extorted from us, then we own the robe of virtue is a graceful habit) (V, 1). И завершает эту сцену стихами вполне в сибберовском духе:

Could women but our secret counsels scan –
Could they but read the deep reserve of man –
To keep our love – they'd rate their virtue high –
They'd live together, and together die!¹⁰⁷

Любовь и добродетель неразделимы. Круг замкнулся. Ценности, которые проповедовал Сиббер, а затем осмеял Ванбру, снова оказались востребованными. И в "споре" за Ловласа в конечном итоге победил Сиббер. В этом "поединке" трех драматургов исследовалась мужская природа в том "мужском" обществе, по сути, это был спор "о природе человека": какова она – "добрая" или "испорченная"? Шеридан в конце XVIII столетия подтвердил предположение Сиббера конца XVII века, что мужская (следовательно и человеческая) природа, в основе своей добрая.

¹⁰⁷ О если б только женщины узнали, / За что они любовь мужчин снискали, / Они бы с добродетелью своей / Не расставались до скончанья дней.

Хотя сам Шеридан просил английского зрителя быть снисходительнее к его творению, потому что он всего лишь стремился "развлечь" его: "... видя наше искреннее желание развлечь их, зрители будут, как всегда, снисходительны к недостаткам нашего представления", это "развлечение" стало очень поучающим.

А именно поучение стало основной целью создателя классического образца сентиментальной комедии – Ричарда Стила.

* * *

С первой комедии проявляется существенное отличие пьес Сиббера от бытовавшей в то время комедии нравов эпохи Реставрации. Оно заключалось в изображении пары героев - порочного и положительного. Сострадая и сочувствуя последнему должен отныне воспитываться зритель. Такой герой представлен в "Последней уловке любви", им стал персонаж с говорящим именем Ловлас - типичный для английской драматургии эпохи образ распутника. Правда, неубедительность "нераспутного" Ловласа была доказана Джоном Ванбру.

Сиббер по-новому всматривается в человека, он считает, что в глубине своей души человек существо нравственное, надо только поставить его в такие условия, когда эти качества смогут проявиться. Что и можно наблюдать в первой пьесе.

В этой комедии в полной мере проявились особенности творческой манеры Сиббера. Он сумел очень чутко понять настроения зрительской аудитории, которой уже надоедали (но еще не совсем приелись) циничные герои комедии Реставрации, а новые герои были в диковинку (об этом он и говорит в посвящении)

Уважение Сиббера к своему зрителю, к его представлениям и идеалам, стремление создать, с одной стороны, максимально захватывающее, с другой – максимально понятное, прямо воздействующее на

его чувства и мораль зрелище, определяет главные структурные принципы и содержательность его комедий, представляющих собой сложную, многоуровневую структуру с особым отбором материала, выбором персонажей, подчеркнута театральным способом их поведения (эмфаза в физическом выражении чувств и речевая приподнятость стиля), некоторой условностью счастливых финалов.

Такая структура требует для решения совместных усилий сцены и зрительного зала, - не просто сочувствия, но соучастия, движущего действие к развязке. Именно установка на зрителя, на вызывание его чистых и ярких эмоций определяет специфику сибберовской комедии. Он писал в эпилоге к пьесе "Любовь делает мужчину", что именно зрители, в конечном итоге, "учат" авторов: "Poets from you are taught to raise their flight: / For as you learn to judge, they learn to write".

Критики сентиментальной комедии осуждают ее неправдоподобие, особенно в маловероятном перевоспитании порочных героев. Но они возражают с точки зрения остроумцев Реставрации или театральных критиков современности и не понимают природу сентиментальной комедии. Сам Сиббер намекнул на эту особую природу в прологе к "Последней уловке любви": "Добродетель, которая долгое время была в пренебрежении, представлена здесь в привлекательном виде". Этому, он быстро уточняет, "требуется совесть", чтобы умиротворить аудиторию, все еще очень ждущую комедию нравов и ее запутанную интригу.

Пьесы должны быть поучающими, а герои – примером для подражания или порицания.

Ричард Стил в полной мере выразил то, на что Сиббер только намекнул. Просто показать "пренебрегаемую" добродетель было уже не достаточно, и Стил изменил саму природу комедии.

В отличие от эстетической природы комедии нравов, сентиментальная комедия - прагматическая. Сэр Френдли Морал Сиббера провозглашает новую мораль: "Вперед! Боритесь не ради Победы, а ради Правды" (III, 1). Эта разница была связана с различным объектом жанров: элитарность комедии нравов и массовость – сентиментальной.

Доктрина благожелательности, проповедуемая "свободомыслящими", также повлияла на новую комедию. Хотя они были настроены антипуритански, но разделяли отношение пуритан к жизни и проповедовали добродетельную жизнь как подготовку к вечности.

Специфические черты сентиментальной комедии определяются этим социальным фоном: по своей сути она представляет собой попытку приспособить мораль буржуа к сценической условности. В ее сюжете заложена необходимость разрешения моральной проблемы, которая обычно утверждается в победе целомудрия, прославления супружеской верности. Аудитория ожидала недвусмысленного морального урока, что, в свою очередь, определяло характер стиля, изобилующего поучительными сентенциями.

И такой урок она получила от Ричарда Стила.

Глава IV. Расцвет жанра – Ричард Стил.

§1. Сентиментальные "предчувствия" Ричарда Стила (комедии "Похороны" и "Нежный муж").

Ричард Стил (Richard Steele, 1672-1729) - самый последовательный реформатор среди драматургов эпохи. Его стремление изменить нравы общества с помощью театра было настоящей страстью, он обличал пороки и призывал людей жить по законам разума и чести: "Стил - главный светский проповедник эпохи" (Сох, 1976: 117).

В истории литературы Стил известен, в первую очередь, как эссеист, издатель и автор (вместе с Аддисоном) прославленных журналов "Болтун" (The Tatler, 1709-1711), "Зритель" (The Spectator, 1711-1712), "Опекун" (The Guardian, 1713), "Доброжелатель" (The Lover, 1715).

Его перу принадлежит четыре комедии: "Похороны" (The Funeral, 1701), "Любовник-лжец, или Женская дружба" (The Lying Lover, or, Lady's Friendship, 1703), "Нежный муж, или Законченные глупцы" (The Tender Husband, or, The Accomplish'd Fools, 1705), "Сознательные влюбленные" (The Conscious Lovers, 1722).

Отличительной особенностью трех из них (кроме "Похорон") является заимствованный сюжет. Стил обращается к Корнелию ("Лжец", 1642) при написании "Любовника-лжеца", к Мольеру - ("Смешные жеманницы", 1660) - "Нежного мужа", к Теренцию ("Девушка с Андроса") - "Сознательных любовников".

У каждой комедии Стила четкая моральная установка: "Похороны" была задумана как "невинное" (innocent) представление, в противовес современным пьесам; "Любовник-лжец" - "намеренный протест против дуэли" ("Апология"); "Нежный муж" высмеивал браки без

любви; "Сознательные влюбленные" - еще одно "невинное представление", осуждающее дуэль.

В отличие от Сиббера, Стил не подстраивался под вкус публики, а постоянно стремился улучшить этот вкус. В его произведениях практически нет отступлений от самых высоких нравственных стандартов. Различны были и характеры этих драматургов: скромность и простота Стила контрастировали с огромным тщеславием Сиббера, хотя первый (Стил) незаслуженно "прославлен" эпиграммой Маколея: "Повеса среди ученых, и ученый среди повес" (*A rake among scholars and scholar among rakes*).

Положительное моральное влияние Стила на нравы общества признавалось современниками: Аддисон назвал его "цензором Великобритании" ("Зритель" №162). Дефо хвалил его за стремление к главной цели – "прославление добродетели и изгнание порока из мира". Джон Гей в трактате "Современное состояние остроумия" (*The Present State of Wit*, 1711) говорил о "невероятном эффекте его произведений; тысячах глупостей (*follies*), исчезнувших благодаря ему, и тысячах людей, ставших добродетельными и религиозными". Гей отметил абсолютную новизну его творений: "Они заставили наших остроумцев и писателей (*wits and men of letters*) по-новому думать (*a new way of thinking*). Вместо подчинения дурным вкусам эпохи он призвал к добродетели и здравому смыслу" (*virtue and good sense*) (Цит. по: *Restoration*, 1973: 432).

Стил не был профессиональным драматургом и не писал ради выгоды. Только одна из его комедий принесла доход - "Сознательные влюбленные". К тому же, он не был актером, как Сиббер, не подстраивался под вкус публики, а был "реформатором, борцом (*crusader*)" (Сох, 1976: 123), имевшим огромное влияние на людей.

Стил сознательный и решительный сторонник морального оздоровления общества и последовательный противник комедии нравов. В полной мере реформаторские способности Стила проявились в его эссеистике. Большое количество статей в его журналах посвящены проблемам морали общества и роли театра в формировании этой морали. А комедия "Сознательные влюбленные" стала практическим воплощением эссеистических теоретизирований.

Поэтому пьесы Стила можно разделить на три группы: "Похороны" и "Нежный муж" – "развлекательные" комедии с немногими "сентиментальными предчувствиями"; "Любовник-лжец" – первый сентиментальный опыт; и классический образец жанра, созданный после эссеистики - "Сознательные влюбленные".

До "Болтуна" и "Зрителя" его новаторство очень непоследовательно: "Похороны" и "Нежный муж" близки комедии нравов, только "Любовник-лжец", по праву, считается первой сентиментальной комедией Стила.

Пьеса "Похороны" (1701) и не задумывалась как реформаторская, а, по признанию в "Апологии" (1714), была написана лишь с целью "поднять его репутацию" (to enliven his character) после не совсем удачной публикации "Христианского героя"¹⁰⁸.

Поэтому Стил надеется, что однополчане "спасут" его (пролог): "And for the fellow-soldier save the Poet".

Но все же, написал он позднее в "Апологии" (1714), "хотя пьеса и полна положениями, возбуждающими смех, добродетель и порок выставлены в том виде, в каком им по справедливости быть надле-

¹⁰⁸ Трактат создавался, когда Стил еще находился на военной службе, и его однополчане весьма критично отнеслись к появлению подобной книги, хотя сам Стил писал в "Апологии", что "Христианский герой" был написан с единственной целью - "точно зафиксировать в уме строгое представление о добродетели и религии".

жит" (thou" full of incidents that move laughter virtue and vice appear just as they ought to do).

Лорд Брумpton (Brumpton), богатый старик, женится на молодой красавице, которая сразу прибирает его к рукам и добивается, чтобы он выгнал из дому сына - лорда Харди (исполнителем этой роли был Сиббер). Внезапно он умирает, на самом деле, засыпая летаргическим сном. Проснувшись, он, по совету преданного дворецкого Трасти (trusty - верный, надежный), продолжает притворяться мертвым. С помощью того же Трасти он убеждается в лицемерии и предательстве жены, узнает, что их брак незаконный, т.к. она вышла за него, уже будучи замужем. Ее изгоняет, а с сыном мирится. Лорд Харди женится на леди Шарлотт - сироте, которая воспитывалась в их доме.

Эта пьеса имела "более чем значительный успех", - писал в "Апологии" Сиббер, а в театральном отчете 1776 года отмечено, что "Похороны" поставлены в 171 раз со дня премьеры (Genest, 1832: 315).

Современники увидели в Стиле "настоящего знатока жанра". В "Сравнении между двумя сценами" Гилдона, вышедшем сразу после первой постановки "Похорон", дана детальная критическая оценка комедии. Автор трактата похвалил "благородные намерения" (noble intentions) и "возвышенных героев" (high-minded characters) Стила: "Эта пьеса развлекательная (diverting), написанная тщательно и осмысленно (with care and understanding), в ней много точных и живых сатирических сцен (it is a many places a just and lively Satyr). Автор показал себя настоящим знатоком комедии (a good judge of comedy), многие явления отображены очень точно, пороки актуальны (his vices are new), а герои неплохо нарисованы (his characters not ill drawn)".

Комический талант Стила отчетливо проявился в этой комедии. Он сумел развлечь публику, а отдельные сцены и через десятки лет

воспринимались как образцы добротного английского юмора. К примеру, У.Теккерей в "Английских юмористах XVIII века" вспоминает как "очень веселую" сцену, в которой владелец похоронного бюро Сейбл (Sable - черный, траурный, мрачный) разговаривает со своими служащими об их обязанностях.

Сейбл. Эй вы! Побольше уныния (показывает, каким должно быть выражение лица). Вот у этого малого прекрасный вид, подобающий смерти (this Fellow has a good mortal look), - поставьте его рядом с покойным; эта деревянная рожа (that wainscot face) пускай будет наверху лестницы; этот малый словно перепуган насмерть (вид у него такой, будто его постигло какое-то несчастье), пусть станет в конец залы... И ни в коем случае не смейтесь, как бы вам ни было смешно (I, 2, *пер. В.Хинкиса*).

Первая комедия Стила напоминает пьесы Конгрива и Фаркера: здесь нет откровенно циничных героев и сцен, но еще нет ни обязательного финала с исправлением распутника, ни нравоучительных поучений. Будущий моралист и проповедник еще слабо проявляется в этой пьесе. Только последние реплики героев могут считаться "почти сентиментальными": когда старый лорд удивляет сына, неожиданно поднимаясь из гроба, тот прославляет в белых стихах любовь и красоту своей дамы и сыновнюю почтительность. Лорд Харди получает любовь своей дамы, отца и состояние, которое мошеннически пыталась отобрать мачеха, для него - финал счастливый. Когда отец появляется, то заключает в объятия молодых людей и со слезами произносит: "Ох! мои дети ох, ох! Эти страсти слишком сильны для меня. Ох, сладкая пытка! мой сын! мой сын! Я умру счастливым!" А лорд Харди восклицает: "Сын, наследник, жених в одном лице! Ох! Небеса, не дайте мне возгордиться!" (V, 5) Такой финал вполне "сентиментален" для пьесы, задуманной лишь для развлечения однополчан.

Но он, все же, не вписывается в ряд "сентиментальных" финалов, разработанных позднее Стилом. В данном случае нет раскаяния заблудшего героя, потому что нет такого героя: "вдова" лорда Брумптона - бесчестная и подлая авантюристка, нисколько не сожалеющая о своих проступках. Да она и не наказана: "воскресший" лорд лишь изгоняет ее из дома.

В годы расцвета моралистических убеждений Стила отношение к собственной пьесе резко изменилось. Причем, это было сделано не только в произведении, "оправдательном" по своему жанру – "Апологии" (apology – извинение, защита, оправдание), но и в самом известном моралистическом журнале – "Зрителе": в номере 51 от 28 апреля 1711 года помещено письмо молодой дамы:

"Мистер Зритель,

Мое происхождение и состояние обеспечили мне заметное место в обществе. Это удовлетворяет мое тщеславие, но воспитание внушило мне отвращение ко всяким модным развлечениям. Я думаю, что они стали модными, благодаря стилю и нравам наших пьес (I attribute this very much to the style and manners of our plays). К примеру, вчера в комедии "Похороны" самонадеянный (confident) джентльмен, говоря о своей любовнице, восклицает: "Ох эта Харриот! Потратить столько сил, чтобы овладеть этой неуступчивой красоткой (of that beauteous struggling), и все-таки одолеть ее (and at last yielding fair)!" Подобный образ (such an image as this ought) ни в коем случае нельзя показывать добродетельным завсегдатаям в зале (chaste and regular audience)".

Стил полностью согласился с обвинением: "Жалоба этой юной леди настолько справедлива (the complaint of this young Lady is so just), а оскорбление (offence) так велико, что может обидеть людей и не столь учтивых и скромных, как она". Письмо могло быть написано и

самим Стилом (так, к примеру считает Дональд Бонд, редактор оксфордского издания "Зрителя" 1968 г.). В те годы он уже настолько проникся идеей морального оздоровления общества, что во втором издании "Похорон" (сентябрь 1711 г.) эта реплика и подобные ей были убраны. Это связано, конечно, и с изменением социального состава "потребителя" комедии – читающая публика, в основном, - представители буржуа.

Еще одно сентиментальное "предчувствие" Стила, проявившееся в данной пьесе – новое отношение к женщине. В комедии представлено два типа такого отношения – реформированное старое, т.е. уже не столь циничное, как в комедии Реставрации, но еще обращенное только к ее внешности, и совершенно новое, разработанное именно Стилом – женщина, олицетворение добродетели и супружеского счастья. Два героя – лорд Харди и Кампли (Campley), влюбленный в леди Харриот, - обсуждают своих возлюбленных:

Кампли. Леди Харриот - женщина такой живости, такого духа, такой теплоты в глазах, такого властного взгляда и яркой внешности, что олицетворяет собой триумф сознательной красоты (there's the woman, such life, such spirit, such warmth in her eyes, such a lively commanding air in her glances; so spiritedly a mien, that carries in it the triumph of conscious beauty).

Лорд Харди. Ну, Том, твоя голова забита только мыслями о первой брачной ночи (on the Wedding-Night only), в этом заключается для тебя семейное счастье. Для меня же счастье, которое даст мне женитьба на леди Шарлотт, - ее дружба, постоянство, благочестие, забота о доме и материнская нежность (her friendship, her constancy, her piety, her household cares, her maternal tenderness) (II, 1).

"Триумф сознательной красоты" (в данном контексте точнее - "сознающей себя красоты") для Кампли заключается во внешнем облике женщины. Эволюция самого наполнения этого выражения (con-

scious beauty) очень точно отражает изменение стилевского отношения к женщине.

В первой комедии это внешние качества женщины, в "Зрителе" к ним обязательно добавляется "внутренняя красота", в данном случае, - добродетель. В номере 4 (от 5 марта 1711 г.) о героине сказано: "Она знает, что она красива, но и знает, что она добра. Сознательная красота, украшенная сознательной добродетелью" (She knows she is handsome, but she knows she is good. Conscious beauty adorned with conscious virtue).

А в последней комедии слово "сознательный" вынесено в заголовок, являясь основополагающей характеристикой героев. В частности, это слово подчеркивает черты характера (а не внешности) Индианы: "сознательная невинность", "сознательная добродетель".

И все же, популярность первой комедии Стила была вызвана, в первую очередь, ее "развлекательным" тоном. Поэтому он решил написать пьесу, в которой этот тон был бы предельно сокращен, чтобы главное внимание уделить назиданию и поучению.

Но эта попытка оказалась неудачной - после шестой постановки "Любовник-лжец" (1703) надолго исчез из репертуара, а Стил снова решил немного "поднять себе настроение" и написал комедию больше развлекательную, чем нравоучительную – "Нежный муж" (1705).

В пьесе две сюжетные линии. Первая – "Нежный муж" (The Tender Husband) – уже своим названием указывает на своеобразный полемический ответ "Беззаботному супругу" (The Careless Husband, 1705). Здесь "нежный" супруг мистер Клеримонт (Clerimont) пытается "излечить" вернувшуюся из путешествия по Европе жену от модного увлечения – флирта.

Кокетство миссис Клеримонт – всего лишь дань моде, ей не нравится, что ее супруг – "этот отсталый глупец" (unfashionable fool) – открыто проявляет свои чувства к ней.

Мистер Клеримонт уговаривает свою бывшую любовницу переодеться мужчиной и соблазнить его супругу. В самый неожиданный момент он появляется и урезонивает жену. Она тут же раскаивается, просит простить ее за "ошибочные намерения" (I have only erred in my intention) и благодарит его за то, что он остановил ее у "опасного предела", поэтому искренне "сожалеет, становится на колени и плачет" (I kneel - I weep - I am convinced) (V, 1).

Здесь нет пространных "покаянных" монологов, подобных "тюремным" речам Буквита. Вероятно, неудача "Любовника-лжеца" не дала возможность Стиллу "сентиментализировать" столь удобную ситуацию.

Вторая сюжетная линия – "Законченные глупцы" – восходит к "Смешным жеманницам" Мольера. Здесь, как и в комедии Сиббера, блистательно сыграла Энн Олдфилд.

В роли Бидди Типкин (Tipkin), богатой наследницы лондонского банкира, актриса очаровала публику и обеспечила комедии долгую сценическую жизнь.

Начитавшись романов, Бидди мечтает сменить свое "короткое и вульгарное" имя на "длинное, нежное и многосложное" вроде Парте-нисса, Элисмонда или Дендамия. Юная леди ни за что не хочет "выйти замуж через дверь" (это так банально!), ее непременно должны похитить через окно и тайно увезти в церковь. Мысли Бидди вертятся вокруг пастухов, пастушек, благородных рыцарей и безнадежно добродетельных дам. Добивающийся ее руки капитан Клеримонт, роль которого исполнял Роберт Уилкс, вынужден без конца рассуждать о "перламутровой росе" и "зефирах", а в финале – прибегнуть ко лжи и

заявить, что он только что возвратился из путешествия по волшебной стране, где обитают феи.

Джон Деннис утверждал, что образ Бидди – прямое заимствование Стила из "Смешных жеманниц" ("Письмо автору "Доброжелателя", 1714). Субъективно-недоброжелательное отношение Денниса к Стилу проявилось и на этот раз. Героиня Стила, действительно, похожа на мольеровских Мадлон и Като. Но образ Бидди – не сатирический, автор стремился развлечь публику изображением одной из многочисленных "городских нимф", поэтому она очень забавна и симпатична. Ее никто не критикует, кроме старой тетки, нравственность которой тоже далеко не совершенна. А в финале Бидди вознаграждена – получает мужа и состояние.

Мольер, в данном случае, нужен Стилу лишь как создатель типа – героиня, создающая свой мир, не похожий на внешний. Несхожесть Бидди с Мадлон и Като подчеркнута и данным ей окружающими прозвище - "Дон Кихот в юбке", последних же никак нельзя "обвинить" в "донкихотстве".

В V акте обе сюжетные линии соединяются: мистер Клеримонт соглашается на брак своего сына с Бидди, дядя которой дает ей богатое приданое.

Капитан Клеримонт произносит последний монолог, подводящий итог всему действию: "You've seen the extremes of the domestic life, / A Son too much confined - too free a Wife".

Главная мысль финала - прославление семейных добродетелей: супружеской любви и сыновней почтительности. И это единственное "сентиментальное предчувствие" в пьесе, именно эти добродетели станут основополагающими в утверждающемся в эссеистике новом моральном кодексе Стила.

Данная комедия примечательна и тем, что стала первым совместным творением с Аддисоном, которому и была посвящена, и который, в свою очередь, написал к ней пролог.

Их дружба началась еще в девяностые годы во время обучения в престижной частной школе Чатерхаус. Несколько лет они не виделись: Стил служил в армии и писал первые комедии, Аддисон пробовал себя в качестве классического поэта и путешествовал по Европе. В 1705 г. они вновь встретились и уже не расставались до смерти Аддисона в 1719 г.

Стил посвятил "Нежного мужа" Аддисону как "лучший памятник их тесной дружбы". Аддисон, в свою очередь, написал пролог и несколько сцен, установить которые теперь невозможно. Но сам Стил подтвердил это в 555 номере "Зрителя": "В пьесе были строки, написанные той же рукой (Аддисона – *М.К.*). Он, наверное, считал меня очень подлым, потому что я нигде не говорил об этом".

Пролог Аддисона поясняет вторую часть названия комедии – "Законченные глупцы", которых на сегодняшней сцене огромное количество:

In the first rise and infancy of farce,
When fools were many, and when plays were scarce,
But now our British theatre can boast
Drolls of all kinds, a vast unthinking hoast!¹⁰⁹

Он подчеркнул развлекательный характер комедии, им еще не написана нравоучительная "Розамонда" (1707), поэтому развлечение без поучения пока его устраивает. К тому же, Стил сумел показать совершенно новые типы глупцов.

¹⁰⁹ Когда фарс только рождался, / Глупцов было много, а пьес – мало, / Сейчас британский театр может похвастаться / Шутами всех видов, глупостью и пороком.

Популярность комедии в XVIII веке была очень велика (в 1776 г. прошла сто семьдесят первая постановка). В этой связи, характерно упоминание в романе С. Ричардсона "Памела, или Вознагражденная добродетель" (1741), где дан подробный анализ "Нежного мужа".

Для Ричардсона данная комедия Стила однозначно неприемлема своей грубостью и безнравственностью, она противоречит его славе моралиста, создателя нравоучительных журналов.

Памела, ставшая миссис Б., пишет письмо сестре мужа – леди Даверс (Davens) (Письмо 54, том IV):

"Я дам вам свои несерьезные замечания (shallow notions) о комедии – "Нежный Муж". Мне нравится эта часть названия и не очень – вторая – "Законченные глупцы". Но когда я узнала, что пьеса написана сэром Ричардом Стилом, а Аддисон также приложил к ней свою руку, то подумала, что авторы "Зрителя" не могли создать несовершенное (faulty) произведение".

Памелу совершенно не устраивают "моральные принципы (morality) и слишком свободные речи", которых она "никак не ожидала от таких людей".

Затем она дает обстоятельный анализ комедии Стила, которая для нее только "развлекательная", к тому же оскорбляющая женщин: "Образ миссис Клеримонт противоречит и природе, и правдоподобию (is carried beyond nature and probability too)".

Суровая критика всех персонажей пьесы завершается общим выводом: "Итак, моя добрая леди, сами видите, что представляет собой прославленная комедия столь известного автора. Я же, повторю, очень разочарована ею. В ней, действительно, много живого остроумия и знания людских пороков, но нет ни одного персонажа, который не был бы отвратительно безнравственным (shockingly immoral) и

ненатуральным, что, по моему скромному мнению, значительно снижает эффективность осмеяния".

Памела считает, что даже "сентиментальный финал" не спасает комедию и дает свою интерпретацию последнего монолога: "Назидательный финал, который я процитирую, едва соответствует изображенным персонажам, и вряд ли компенсирует общую безнравственность пьесы, - своего рода намерение, а не осуществление автора: *"Вы видели крайности семейной жизни, / Слишком строгое обращение с сыном, / Слишком свободное – с женой. / Ваш долг – разумно ограничить их страсти"*. Его я считаю неподходящим для такого "нежного" мужа, и совсем непонятно, откуда само название – "Нежный муж".

"Послушные жены должны любить", - Клеримонт сделал все, чтобы заставить благодарную женщину полюбить его с помощью очень странного метода "исправления".

"... дети - уважать; / Ведь только рабы повинуются из страха". Но миссис Клеримонт, хотя и не показанная как рабыня, исправляется все-таки только из страха" (Richardson, 1970: IV, LIV).

И еще раз Памела подчеркивает, что главная претензия обращена не к пьесе, а ее автору – прославленному моралисту. Для другого драматурга и с другим названием – ее вариант - "Законченные мошенники" (The Accomplished Knaves), комедия, по праву, может "развлекать" публику.

Стил, наверняка, согласился бы со многими обвинениями героини Ричардсона и удивился столь долгой славе своей ранней "развлекательной" пьесы. Потому что сценическая судьба его первого "сентиментального" опыта оказалась совершенно иной.

§2. Первый сентиментальный опыт – комедия "Любовник-лжец".

Проповеднический тон "Любовника-лжеца" стал, по мнению Стила главной причиной неуспеха: "Пьеса провалилась из-за своего благочестия" (this play was damned for its piety), т.к. в 1703 году публика оказалась еще недостаточно подготовленной для восприятия сентиментальных комедий с откровенно назидательным финалом.

В прологе комедии значимые строки:

He aims to make the coming Action move
On the dread Laws of Friendship, and of Love...
He offers no gross Vices to your Sight,
Those too much Harrow raw for just Delight,
And to detain the attentive knowing Ear
Pleasure must still have something that's severe;
If then you find our Author treads the Stage
With just Regard to a reforming Age;
He hopes, be humbly hopes, you'll think there's due
Mercy to him, for Justice done to you¹¹⁰.

"Gross vices" для Стила - ложь, пьянство и дуэль. Главная цель автора – осудить эти пороки.

Сюжет "Любовника-лжеца" взят из пьесы Корнеля "Лжец"(1642). В свою очередь, французский драматург заимствовал сюжет у испанского драматурга Хуана Руиса де Аларкорна, чью комедию "Сомнительная правда"(1630) Корнель прочитал в собрании сочинений Лопе де Веги, лишь позднее узнав, что в данное собрание произведение Аларкорна попало из-за недобросовестности испанского

¹¹⁰ Действие пьесы развивается / По священным законам дружбы и любви.../ Здесь нет больших пороков, / И так слишком много ужасного на сцене; / Развлечение должно быть в чем-то серьезным; / И теперь вы увидите, что автор идет на сцену / С желанием реформировать век; / И смиренно надеется, что вы / Справедливо оцените это.

издателя, что, впрочем, не повлияло на высокую оценку пьесы: "Чьей бы рукой ни была написана комедия, она по-прежнему остается великолепной: это лучшее из того, что мне встречалось на испанском языке. Я попытался подвести ее под наши обычаи и наши правила..."(послесловие). "Лжец" был переведен на английский язык не позднее шестидесятых годов XVII в. и поставлен в Королевском театре в 1684 г. под названием "Ошибочная красота, или Лжец".

"Лжец" знаменует новый этап в комедийном творчестве Корнеля, он отказывается от напряженной драматической интриги своих ранних комедий и делает попытку создать комедию нравов, в которой основное внимание уделено характерам героев. Мольеровской сатиры на нравы общества в этой пьесе нет. Главный герой - Дорант - врет артистично и вдохновенно, но это не отрицательный персонаж. Он весел и обаятелен, ложь для него - средство выделиться в обществе, в данном случае - понравиться дамам, поэтому и выдает себя за бравого вояку:

Нет! Лишь герой войны сумеет без труда
Знакомство завязать. И много ли тут надо?
Гримасы, жесты, взгляд, чуть скрытая бравада -
Все это действует. Изящно надо лгать!
(I, 6. Пер. М.Кудинова)

Выдумки Доранта насыщают пьесу подлинным комизмом. К примеру, его рассказ о мнимом любовном приключении в Пуатье только простодушному отцу героя показался правдивым, а зрителю он напомнил некоторые сказки Лафонтена или новеллы эпохи Возрождения: страстная любовь к бедной, но знатной даме, тайные встречи в ее комнате, неожиданный приход отца, ссора, роковой выстрел и т.д.

Автор, конечно, осуждает ложь и делает это устами Клитона. Перед нами новый для его комедиографии тип героя - слуга-резонер, реплики которого отражают мысли и настроения Корнеля. Здесь нет

нравственных сентенций слуг Мольера, осуждающих своих господ (Сганарель о Дон Жуане), да и цель данной пьесы не критика нравов, а попытка развлечь зрителя веселыми, почти безобидными проделками героя. Это сам автор подчеркнул в посвящении - попытался создать произведение, "предназначенное только для развлечения". Поэтому и Клитон, осуждая ложь своего господина, в финале еще раз подчеркивает несерьезность, шутливость происходящего на сцене:

Страдает лжец порой от собственных уловок,
Но был герой наш мил и был на редкость ловок.
Вы сомневались в нем, но всякий раз опять
Он выход находил. Итак ... учитесь лгать! (V, 7)

"Лжец" напоминает "счастливые комедии" Шекспира весельем и задором, свойственными молодости с ее причудами и неопасными безумствами. Поэтому комедия имела стойкий успех на сцене по всей Европе, вплоть до Петербурга, где была поставлена в 1796 году.

В предисловии к "Любовнику-лжецу" Р.Стил заявил: "... решил написать комедию, которая могла бы быть вполне приличным развлечением в истинно христианском обществе", но, преследуя эту цель, он создал такую пьесу, которая не вполне отвечает всем правилам существовавшей в ту эпоху поэтики: "Горе, которое обнаруживает он (герой), взаимная печаль нежного отца и единственного сына в несчастье, очень может быть нарушают правила комедии, но я уверен, что они вполне согласны с правилами нравственности (the anguish he there expresses, and the mutual sorrow between an only child, and a tender father in that distress, are, perhaps, an injury to the rules of comedy; but I am sure they are a justice to those of morality). Так как подобные сцены зачастую вызывают в публике знаки одобрения, то давно пора перестать смешить картинами, на которые религия нашей страны учит нас смотреть с трепетом и ужасом". Об этом же писал в эпилоге:

Our too adventurous author soared tonight
Above the little praise, mirth to excite,
And chose with pity to chastise delight
For laughter's a distorted passion, born
Of sudden self-esteem and sudden scorn;
Which, when It is over, the men in pleasure wise
Both him that moved it and themselves despise;
While generous pity of a painted woe
Make us ourselves both more approve and know¹¹¹.

Таким образом, для Стила этическая цель вполне может повлиять на изменение эстетической. Именно в этой пьесе он оспаривает существующую точку зрения, что единственной задачей жанра комедии является осмеяние (об этом писали Д.Деннис и Т.Раймер). Для него - в комедии, как и в трагедии, добродетель должна торжествовать, а порок должен быть наказан, поэтому утверждение "поэтической справедливости" стало основной доктриной его драматургического кредо и отличительной чертой сентиментальной комедии в целом. Стил не хочет вызывать у публики смех, скомпрометировавший себя служением комедии Реставрации. Он стремится возбудить в зрителе сострадание, но сострадание проявляется лишь при виде страданий и вообще таких сцен, которые для многих неуместны в комедии. Стил, как убежденный моралист, естественно, не мог отказаться от преследования социальных пороков, которые по существу должны быть предметом трагедии, поэтому и вводит в комедию принцип "поэтической справедливости".

Требование "поэтической справедливости" восходит к платоновской концепции ответственности художника за общественную мораль. В английской литературе задача "наказания порока и вознаграждения"

¹¹¹ Наш слишком смелый автор задался сегодня целью более возвышенной, чем возбуждать смех и избрал сострадание, как средство облагородить развлечение, потому что смех - извращенная страсть, которая рождается от самодовольства и презрения к другим; после смеха разумный человек негодует против себя и против того, кто вызвал этот смех, тогда как великодушное сожаление о представленных на сцене страданиях заставляет нас лучше познать самих себя и других. (Пер. А. Чебышева).

дения добродетели" встречается в "Защите поэзии" Филипа Сидни, у Бена Джонсона и Р.Флекно, однако сам термин "поэтическая справедливость" впервые был введен в Англии Томасом Раймером, который опирался в этом случае не на национальную, а на французскую традицию. Одним из существенных требований, предъявляемых Раймером к литературному произведению (главным образом, к трагедии) является обязательное соблюдение в нем принципа "поэтической справедливости": порок должен быть наказан, добродетель соответствующим образом вознаграждена. "В поэзии не следует допускать вызовов и оскорблений, если на них не могут ответить, - пишет он в "Трагедиях прошлого века". - И какое удовольствие может доставить вид короля, раздающего угрозы и задирающегося без причины к тем, кто никогда не сможет причинить ему страдания? Поэзия не должна разрешать оскорбления там, где не может быть отмщения" (Rymer, 1956: 69).

Поэтическая справедливость для него аналогична божественному провидению: "Если мы хотим понять силу и важность этой концепции в конце XVII и начале XVIII вв., мы должны понять, что в те годы это было отражением божественной справедливости в литературной форме" (the mirroring of God's justice in a literary form) (Williams, 1980: 38). Как и многие другие положения классической поэтики, Раймер доводит и это правило до крайности, заявляя, что не следует позволять персонажу совершать больше преступлений, чем те, за которые он сможет понести наказание. "Если историческая правда может быть таковой, то поэтическая правда не может этим довольствоваться".

Для Стила принцип "поэтической справедливости" так же необходим для жанра комедии, а его представления об этом жанре складывались при написании трактата "Христианский герой"(1701). Здесь он впервые сформулировал основные положения своей этической сис-

темы, очень точно уловив общественную потребность в изменении нравственного содержания английской сцены. Это было характерно для эпохи, на рубеже XVII-XVIII столетий в Англии появляется огромное количество различных работ, из которых родился новый тип критики – "a sort of free and easy running comment on the writings of the day" (Krutch, 1960: 52), тесно связанный с общественным вкусом, формирующим ее. Не считаться с ним литература не могла, о чем, к примеру писал Т.Дерфи в предисловии к своей пьесе "Бандиты, или Дамское горе"(1696): "В прошлые времена юмористическая пьеса или комедия с хорошим сюжетом могли удовлетворять всех, но сейчас поэт должен искать третий путь и приспособлять свои сцены и сюжет вкусу критиков, если хочет, чтобы пьеса пошла".

Данную специфическую особенность литературы верно отметил М.М.Бахтин: "Эти этические, познавательные и иные содержания литература берет обычно не из системы познания и этоса, не из отстоявшихся идеологических систем (так, отчасти, поступал только классицизм), но непосредственно из самого процесса живого становления познания, этоса и других идеологий. Потому-то литература так часто предвосхищала философские и этические идеологемы, - правда, в неразвитом, в необоснованном, интуитивном виде. Она способна проникать в самую социальную лабораторию их образований и формирований. У художника чуткое ухо к рождающимся и становящимся идеологическим проблемам" (Бахтин, 1998: 124).

"Чуткое ухо" Стила уловило новые настроения театральной публики, ее желание получить со сцены "инструкцию" о том, что нравственно и безнравственно, ведь "сцена во все времена имела сильное влияние на нравы и привязанности людей, если на сцене герои были добродетельные или порочные, соответственно добродете-

тельной или порочной была окружающая театр жизнь" ("Доброжелатель" №5).

В соответствии с этими установками он внес изменения в сюжет корнелевского "Лжеца". Эти изменения следующие: во-первых, создал много новых характеров и ситуаций более юмористических, чем в оригинале. Комический слуга - не ожидаемый образ слуги - болтуна, а молодой джентльмен, только что закончивший Оксфорд с говорящим именем Латин (Latine), остроумный и находчивый, способный не хуже своего господина буквально "заговорить" окружающих. Не менее остроумна и служанка, ее реплики показывают близкое знакомство Стила с блестящей словесной "пиротехникой" героев комедии Реставрации, но с точно выверенным социальным изменением: там блестящи и остроумны аристократы, у него - слуги (ее высказывания полностью понятны только в оригинале, к примеру: "Good Madam, excuse me, I can't touch him.- I have Bowels for him"). Комические сцены представляют не только слуг, но и господ. Так, в III действии две любящих кузины Виктория и Пенелопа с "восторженной злобой" раскрашивают лица друг друга под предлогом наведения красоты.

Во-вторых, Стил полностью изменил V действие, которое отличалось так радикально и так внезапно от остальной части пьесы, что ему нужен был повод защитить это изменение нравственными причинами. Он сделал это, вдохновленный "Кратким обзором": "Мистер Колльер выпустил свою книгу против безнравственности сцены приблизительно в то же время, когда я занимался этим произведением ("Любовник-лжец" – М.К.). Я был большим его поклонником и задумал написать комедию с той строгостью, которую он требовал. В этой пьесе герой убивает человека в пьяном виде и просыпается следующим утром в тюрьме. Я даю ему возможность раскаяться" ("Апология").

Высказывание Стила интересно по двум причинам: во-первых, это признание им роли Колльера в формировании новой комедии; во-вторых, точно обозначен один из возможных типов ее финала – раскаяние заблудшего героя.

Герой "Любовника-лжеца" молодой Буквит (book – книга, wit – ум, остроумие), выпускник Оксфорда, вместе со слугой Латинном ищет любовных приключений. Он выдает себя за солдата, перечисляя свои доблестные победы, и девушки влюбляются в него. Он лжет им, отцу и всем остальным. Говорит своему другу Ловмору (love – любовь, more – больше) о любви к Пенелопе. Но Ловмор, сам влюбленный в нее, вызывает Буквита на дуэль.

Перед дуэлью Буквит и Латин напились, и во время нее Буквит будто бы убивает Ловмора и попадает в тюрьму.

Пятый акт начинается в тюрьме. Пришедший к другу Латин, терзаясь муками совести, произносит:

Latine. Oh sleep! thou sweetest Gift of Heaven to Man,
Still in thy downy Arms embrace my Friend,
Nor loose him from his in-existent Trance;
To sense of Yesterday, and pain of Being;
In thee Oppressors sooth their angry Brow,
In thee the oppressed forget tyrannick Power,
In thee - ¹¹²

Этот монолог, напрямую не связанный с сюжетом, подготавливает зрителя к последующему пробуждению и раскаянию самого Буквита.

Большая часть последнего акта написана белым стихом, что станет характерным приемом всех пятых актов Стила. Когда автор отворачивается от комической музыки и обращается к серьезным вещам,

¹¹² О сон! Ты самый лучший дар небес для человека, / Твои нежные руки урывают его / От горькой реальности. / Ты смягчаешь гневных тиранов, / Их рабам даешь способ забыться / Ты -

показывая возмездие за грехи и последующее искупление героя, он всегда использует белый стих.

Главного героя будят угрызения совести: "Как тяжело мне просыпаться! Ох, это бессмысленное пьянство (senseless drinking)! Долгие страдания из-за минутного веселья!" Это новый герой на английской сцене – терзаемый муками совести по поводу своего пьянства. Буквит не упивается самотерзанием, но проповедует против совершенного им зла, называя его "бессмысленным пьянством".

Он медленно приходит в себя и начинает осознавать свое положение: "Мои чувства терзают меня. Я вспомнил. Ох, Ловмор! Я вспомнил. Латин пытается успокоить его, но напрасно:

Young Bookwit. Oh! whither shall I run, avoid my self?
Why all these Bars? These bolted Iron Gates?
They're needless to secure me.—Here, here's my Rack,
My Gaol, my Torture - ¹¹³

Впервые на сцене появляется герой с подобным отношением к своему проступку. В комедии Реставрации если порок и наказан, то само наказание, в первую очередь, - разоблачение порочного персонажа. А если его проступки не раскрыты, - нет ни наказания, ни возмездия. Самые сильные чувства при разоблачении - огорчение, или уязвленная гордость. Нет мук совести, душевных переживаний, сердечных ран. Нет и никакого возмездия. Здесь же человек сам заключает себя в тот мир, который его осуждает. Он осознает свой проступок, еще не зная, что находится в тюрьме. В тюрьме, или за ее пределами его беспокоят душевные муки, от которых невозможно спрятаться. Совесть – и тюрьма, и наказание для героя.

¹¹³ О! Куда я убегу от самого себя? / Зачем все эти засовы? / Они не нужны. – / Здесь моя боль, / Моя тюрьма и мое наказание –

Когда Латин напоминает Буквиту о его несдержанности, приведшей к дуэли, последний вновь обвиняет только себя:

Oh this unhappy tongue of mine!
Thou lawless voluble destroying Foe
That still run's on, nor whitest Command of Reason:
Oh! I could tear dice from me.¹¹⁴ (V, 2)

Латин пытается объяснить, что в какой-то степени виноват и Ловмор, но Буквит снова и снова клянет себя: "Эта пустая отговорка для глупцов, виноват один я". И далее следует его высказывание о чести (см. Глава 2).

Вскоре старший Буквит приходит в тюрьму. Он плачет: "Ох, мой дорогой ребенок! Ох, Том! - все надежды рухнули, когда я увидел тебя в этих стенах. Твоя мать счастлива, что не дожила этого горестного дня. Ох, мой сын! мой сын! Я испытываю безмерную нежность к тебе (I sink with tenderness, my child)". На эту нежную речь сын отвечает белыми стихами:

Oh best of Fathers!
Let me not see your tears,
Don't double my afflictions by your woe –
There's consolation when a friend laments us, but
When a parent grieves, the anguish is too native.
Too much our own to be called pity¹¹⁵. (V. 3)

Это еще одна проповедь Стила для аудитории. Их беседа продолжается в том же духе, пока отец не падает без чувств, а Буквит самоисступленно продолжает обвинять себя в том, что страдает слишком мало:

¹¹⁴ О этот несчастный язык мой! / Ты мой самый главный враг. / Разрушающий все, вопреки разуму.

¹¹⁵ О, лучший из отцов! / Утри свои слезы, / Твои переживания терзают меня. / Утешение друга помогает, / Но когда родитель расстроен, / Его печаль страшнее собственной.

Oh big unutterable grief - merciful Heaven,
I don't deserve this ease of Tears to melt,
With penitence - Oh sweet, sweet remorse,
Now all my powers give way,
To my just sorrow, for the best of fathers... ¹¹⁶ (V, 3)

Затем появляется оставшийся в живых Ловмор. Буквит раскаивается в грехах и женится на Виктории. Ловмор также признает свою неправоту и женится на Пенелопе. Звучит еще несколько "проповеднических" монологов, и комедия заканчивается. Грешники наказаны, пороки осуждены. Покаяние – истинная цель каждого грешника. Справедливость, правда, добродетель торжествуют.

Комедия стала средством для проповедования моральных истин, а стремление к реформированию жанра ясно проявляется уже в посвящении Стила: "Цель пьесы – показать простоту ума, добрую природу, дружбу и честь". А в предисловии уточняет, как это можно сделать: "Хотя это должно быть заботой всех правительств, чтобы публичные представления не должны содержать ничего противоречащего нравам, законам, религии и политике своей страны, нужно признать, что английская сцена чрезвычайно бедна в этом смысле. Я думаю, поэтому, не покажется тщеславным мое желание представить комедию, которая не будет неподходящим развлечением в христианском мире". Цель и намерения автора этих строк предельно ясны.

Подведем итоги: комедия "Любовник-лжец" определила основные особенности жанра сентиментальной комедии на многие десятилетия. Особенности эти следующие:

1. Использование заимствованного сюжета и его переделка для провозглашения главной цели – моралистической – осуждению порока и прославлению добродетели.

¹¹⁶ О невыразимая печаль - милосердные Небеса, / Я не заслужил возможности лить слезы, / В раскаянии. - О приятное, приятное раскаяние, / Теперь все мои силы, / Для лучшего из отцов.

2. Утверждение принципа "поэтической справедливости" в жанре комедии;

3. "Слезы" заменяют традиционный "смех";

4. Новый образ мужчины;

5. Новый образ слуги.

"Сентиментальный" слуга Р.Стила стал обязательным персонажем не только английской сентиментальной комедии, но и французской "слезливой". Латин в данной комедии способен на возвышенный поступок: узнав, что его хозяин обвиняется в убийстве на дуэли, готов взять вину на себя;

6. "Говорящие" имена добродетельных героев.

В "Любовнике-лжеце" особенно значимы имена мужчин. Уже сказано об имени слуги, имя главного героя - Буквит (Bookwit) также связано с его характером - человек, только что закончивший обучение, но совершенно не разбирающийся в реальной жизни. Еще более показательны имя его друга-соперника - Ловмор (Lovemore). Для зрителя той эпохи это имя прямо указывало на противоположное - Ловлас (Loveless) - героя комедии Сиббера, сразу ставшее нарицательным. Имя Ловмора не обрело такую популярность, но характерно, что Стил, задолго до Ричардсона, попытался введением героя с антагонистичным Ловласу именем и поведением (однозначно добродетельным) осудить его. Именно этому герою Стил доверил произнести последние слова, в которых заключены основные положения нового морального кодекса: верность, честь, любовь, семья:

Lovemore. Then Doubts, and fears, and anxious Cares be gone,
All ye black Thoughts that did corrode my Breast,
Here enter Faith, and Confidence, and Love!
Love that can't live with Jalousie, but dwells

6. Финал "Любовника-лжеца" стал характерным финалом сентиментальной комедии в целом: это классический "happy-end" - пороки наказаны, добродетель торжествует, влюбленные пары соединяются в счастливом браке. И - обязательное назидание, произнесенное для исправившегося героя, но обращенное, конечно, сидящей в зале публике. После произнесения Ловмором цитировавшейся выше реплики старший Буквит внушает сыну: "Посмотри, как вознаграждается постоянство (how constancy's rewarded)". При этом, в контексте той эпохи, все значения этого слова (constancy) очень актуальны и востребованы публикой: "сила духа, стойкость, верность, преданность, настойчивость, непреклонная решимость, решительность, устойчивость". Все эти качества проявил Ловмор, и им будет отныне учиться младший Буквит, и сопереживающий ему зритель.

"Любовник-лжец" - первый тип сентиментальной комедии, начатый Сиббером, - герой грешит на протяжении четырех актов и исправляется в пятом. Но, в отличие от Сиббера, здесь герой не распутный, он не посягает ни на чью добродетель, его грехи - "обычные" мужские недостатки – пьянство, азартные игры, похвальба перед дамами. Это тип "moral-immoral" комедии, когда моральная установка отчетливо выражена, а новый сентиментальный материал смешан со старым юмористическим. Кульминация подобной комедии – преобразование грешника.

Первый тип является логическим преемником комедии нравов, где порок на первом месте. Сентименталисты первоначально продолжили традицию изображения порочных героев (хотя они различали

¹¹⁷ Теперь сомнения, страхи и беспокойства уйдут, / И все черные думы, которые разъедали мою грудь, / Верность, доверие и любовь придут им на смену. / Любовь, что не терпит ревности, а живет / Со священным браком, правдой и взаимной честью.

пороки от преступных деяний), исправляя героя в финале. По мере возрастания вкуса на сентиментальность акцент перемещался от наказания порока к прославлению добродетели. Постепенно вторая часть диады "moral-immoral" исчезла и "Сознательные влюбленные" - классическая сентиментальная комедия, моральность которой безусловна, не требует доказательств, т.к. присуща ей по определению.

Эта пьеса обусловила второй тип сентиментальной комедии - сюжет строится вокруг идеального героя, отстаивающего свою добродетель.

Но перед созданием "Сознательных влюбленных" Стил в статьях "Болтуна", "Зрителя" и других журналов представил основные положения новой комедии.

§3. Эссеистика Стила: обоснование нового жанра.

Эссеистика Стила - "доминанта", определившая все основные особенности его творческой системы, понимая по Ю.Н.Тынянову само представление о "системе": ... система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов ("доминанта") и деформацию остальных" (Тынянов, 1977: 277).

Если выдвинутостью" считать средоточение наиболее важных положений творческой системы писателя и его место в истории литературы, то эссеистика, безусловно, является такой "доминантой" творчества Стила.

Изучение всех аспектов эссеистики не входит в нашу задачу, обращение к ней вызвано тем, что в журналах в наиболее полной форме представлены теоретико-литературные взгляды писателя, характерные для всего творчества: "... можно сказать, что такое произведение, как "Зритель" (и другие журналы – *М.К.*), имеет принципиальное значение для представления писателей в целом, как выражение литературной позиции Стила и Аддисона до и после времени публикации журнала" (Smithers, 1968: IX).

Неудача "проповеди со сцены" ("Любовника-лжеца") побудила Стила в 1709 г. сменить место проповедования моральных истин, - им стали журналы, обращенные к каждому читателю непосредственно, а не публике в зале. Современники особо отметили именно проповеднический тон эссеистики – в год смерти Стила (1729) журнал "Цензор" опубликовал статью, посвященную ему и Аддисону – издателям "Зрителя": "... два славных сотрудника, не опуская из вида стремления человеческой природы к удовольствиям, сумели возбудить в ней лучшие добродетели, проникнуть в сердца читателей со всей силой

убеждения, употребили самое тонкое остроумие и юмор в защиту истины и здравого смысла... Все проповеди в один год не сделали половину того добра, которое приносил "Зритель в один день..." (Beljame, 1948: 226).

Именно в журналах окончательно оформился новый моральный кодекс Стила и, соответственно, новое представление о комедии и ее задачах. Поэтому мы рассмотрим именно эти аспекты его эссе.

Стать воспитателем нации – цель "Зрителя", для этого необходимо было отследить основные моральные ценности и дать им соответствующую оценку, одновременно – развенчать модные пороки общества.

Вклад Стила-эссеиста в формирование новой нравственности, по праву, оценен и современниками, и последующими поколениями. Большое количество специальных тематических переизданий его статей дают ясное представление о том, какие именно нравственные качества необходимы в новом обществе. К примеру, само содержание подобной книги (Steele's selections from the Tatler, Spectator and Guardian. – Oxford, 1886) убедительно подчеркивает "моралистический" тон его эссеистики.

Часть I. "Нравственные и назидательные эссе" (Moral and didactic).

"О милосердии" (On Charity), "О доброжелательности" (On Benevolence), "Как быть приятным" (On Being Agreeable), "О долге" (On Debt), "О храбрости" (On Bravery) и т.д.

Эти добродетели Стил отстаивает и защищает, признаваясь: "Я искренне люблю добродетель" (I have an unfeigned love of virtue) ("Зритель" № 402).

Для него добродетель - целая система моральных норм и понятий, среди которых:

1) Искренность: "Искренность (frankness) - признак настоящей добродетели (unfeigned virtue)" ("Зритель" № 449);

2) Честь: "Разумный человек (man of sense) - человек чести и добродетели" (man of honour and virtue) ("Зритель" №153).

3) Правда и невинность: "Прославить правду, невинность, честь и добродетель (truth, innocence, honor and virtue) - главные украшения жизни"" ("Болтун" № 271).

И, делает он заключение, - "чем более добродетелен человек, тем благороднее и приятнее будет его характер" (The more virtuous the man is, the nearer he will naturally be to the character of genteel and agreeable) ("Зритель" № 75).

Часть II. Социальные эссе (social).

Большая часть из них посвящена "нравам и модам" (manners and fashions). Стил критикует модные пороки, среди которых – дуэли: "Направляю всю свою силу против неприятной и бессмысленной традиции дуэлей" (horrid and senseless custom of duels) ("Болтун" № 26); бесстыдство: "Исправление бесстыдства (the correction of impudence) – моя главная цель" ("Зритель" № 20); изысканные джентльмены, которых он критикует на примере героев комедий Этериджа и т.д.

Отдельная часть книги (III) – эссе о театре и его роли в формировании нравственности общества.

Стил резко критиковал комедию нравов эпохи Реставрации. В "Болтуне" №3, вспоминая "Деревенскую жену" он сожалеет о том, что "джентльмен такого характера и чувства, как мистер Уичерли, снисходительно, без малейшего упрека, изображает сцены супружеской неверности"; называет анонимную пьесу "Лондонские рогоносцы" (The London Cuckolds) "кучей пороков и нелепостей" (№8); считает диалог в "Поездке на юбилей" Фаркера "низким" (№19); а пьесы Этериджа - "яркий пример противоречия добрым нравам, здравому

смыслу и правилам чести, здесь все направлено на то, чтобы унижить добродетель" ("Зритель" № 65).

Общество и сцена неразрывно связаны и определяют нравственность друг друга. Комедия Реставрации "увлеклась" описанием порока под влиянием двора: "Распушенность этого любвеобильного двора (Карла II – *М.К.*) не только сделала саму любовь объектом осмеяния, но даже обычные приличие и скромность воспринимались как ненужные и неестественные. Драматурги попадали под влияние двора, и театр распространял свое зловерное влияние (*malignity*) на знать и дворянство (*nobility and gentry*), а через них, на всех остальных; чувство стыда утратилось, целомудрие осмеивалось, и остались одни уродливые монстры с бесстыдной (*barefaced*) злобой на лице" ("Доброжелатель" № 2).

А это, в свою очередь, привело к падению нравов и у остальной части общества. Стил с горечью отметил влияние безнравственности высших классов на низшие: "Дух интриги обуял всех, даже низшие слои народа; прислуга только и думает, что о наслаждениях, нежничает, кокетничает... Скромность исчезла среди простых людей... Низшие слои общества вполне освоились с модными, великосветскими пороками" ("Опекун" № 87).

Но связь сцены и общества может сослужить и хорошую службу, если сцена станет нравственной и займется воспитанием нации, в первую очередь, ее "средним классом". Современная литература должна показывать простых людей и обращаться к ним, в этом залог успеха в формировании новой нравственности: "Когда злополучные приключения составляют тему рассказов о принцах и людях, действующих в высших сферах, или изображены в трогательных и хорошо обработанных сценах трагедии, они, разумеется, возбуждают в нас ужас, но производят мимолетное, слишком отвлеченное впечатление

(but then they affect us only in a transient manner), как происшествия, ничего общего не имеющие с нашей скромной обыденной жизнью (as incidents in which our fortunes are too humble to be concerned) и которые вводятся писателями лишь для обнаружения своих способностей, и более для упражнения нашего ума (to exercise the powers of our minds), чем для того, чтобы дать ему новое направление. Вместо этих возвышенных сюжетов, я думаю было бы полезнее, если кто-нибудь сумел представить миру приключения с людьми среднего уровня (persons not exalted above the common level). Это, несомненно, производит более сильное впечатление на большинство обыкновенных людей (upon the ordinary race of men), которые за внешней оболочкой не видят сути дела (who are so prepossessed with outward appearances that they mistake fortune for nature) и полагают, что ничто не может относиться к ним, кроме того, что случается с людьми, живущими и поступающими, как они сами" ("Болтун" № 172).

Поэтому и принцип "поэтической справедливости", введенный уже в "Любовника-лжеца", не должен быть прерогативой только исключительных героев: "У современных драматургов родился химерический метод (a chimerical method) изображения людских судеб, называемый ими поэтической справедливостью (poetical justice), согласно которому несчастным (unhappy) может быть только тот, кто достоин этого (who deserve it). Но тогда разумный зритель (an intelligent spectator), сознавая, что не может отнести себя к таковым (достойным – М.К.), ничему не научится и не поймет, что его страсти должны подчиняться разуму (the dictates of his understanding) ("Болтун" № 82). Стил намеренно отстаивает данный принцип для более низких жанров (в частности, комедии), сознавая что это "откровенно *поэтическая справедливость* (выделено автором – М.К.), счастливый конец, дописанный к не слишком счастливой истории" (Шайтанов, 1997: 370).

В качестве доказательства влияния сцены на формирование нравственных качеств человека, Стил утверждал, что его собственная доброжелательность (*benevolence*) больше создана драмой, чем реальностью: "Я убежден, что импульсы, которые я получил от театральных представлений, имели больший эффект, чем вызванные небольшими случаями моей личной жизни. Они сделали меня постепенно (*insensibly*) более учтивым и гуманным по отношению к людям. Хорошая пьеса не должна делать каждого человека героем, но, безусловно, дает ему более ясное понимание смысла добродетели и достоинства, чем он имел, когда только входил в театр" ("Болтун" №99).

Ключ к данному высказыванию – "постепенно" (*insensibly*). Сцена не сразу, не моментально воздействует на людей, но от этого ее влияние только усиливается, т.к. оно долговременно и эффективно. Поэтому сцена должна "опекать" зрителя, наставляя его на путь добродетели: "To wake the soul by tender strokes of art, / To raise the Genius and to mend the heart. / To make mankind in conscious virtue bold, / Live o'er each scene and what they behold", - писал А.Поуп в прологе "Катона" (1713) Аддисона.

Театр сможет научить людей "остроумию, юмору, веселью и вежливости" ("Зритель" № 51), со сцены обязательно должно звучать назидание ("Болтун" № 3, 8, 167; "Зритель" № 65, 502), а сама драма обязана быть "образцом и примером" ("Зритель" № 65), а ее герои - примерными в своих моральных качествах и манерах: быть добродетельными, вежливыми, приятными и обходительными ("Зритель" № 75, "Театр" № 19). Во-вторых, герои должны быть в главном верно задуманными, но могут ошибаться в своих чувствах, демонстрируя ревность, тщеславие и т.д.

Осмеяние не может быть главной целью автора, но допустимо по отношению к второстепенным героям ("Болтун" № 63), диалог –

образцовым: Стил ругает вульгарный язык в "Зрителе" № 65 и хвалит моральный диалог в № 502. Афоризмы допускаются в отдельных репликах персонажей.

Стил первый пересмотрел отношение к театру. Сцена для него – действенная социальная сила, сверхзадача ее - показать людей такими, какими они должны быть, чтобы все общество могло исправиться. Его современники-драматурги считали сцену, особенно комическую, - отражением жизни и нравов. Поэтому они удовлетворяли существующий вкус, оправдываясь тем, что сцена была такой же, как и окружающая ее жизнь. Но для Стила "сцена во все времена имела большое влияние на нравы и страсти человечества, и, в зависимости от того, что прославлялось на ней - добродетель или порок, - нравы людей улучшались или развращались" ("Доброжелатель" №5). Теперь она становится важным фактором влияния на общество и средством исправления или развращения нравов. В том же номере он пишет: "Я не сомневаюсь, что постоянные насмешки над супружеством и добродетельной любовью, которых предостаточно было на нашей сцене, стали главной причиной испорченности наших чувств. Каждый юнец, глядя на изысканного джентльмена комедии (the fine gentleman of the comedy), который ведет распутную и безнравственную жизнь, и, при этом, показан очень привлекательным, тайно желает походить на того, кто так нравится публике". Таким образом, Стил считал сцену эффективным средством воспитания нации.

А его убеждение, что первая и самая главная функция сцены - "наставлять" (to instruct), а не "развлекать" (to delight), - стало одним из фундаментальных принципов сентиментальной комедии. Сделать это можно было с помощью слез, заменивших традиционный в комедии нравов смех. Для Стила смех родственен пороку, потому что добродетель и мораль могли бы найти поддержку только при прямом об-

ращении к чувствам, в первую очередь, любви, страдающей и побеждающей.

"Я смотрел на огонь и думал о несчастьях и бедах в жизни человека. Самые заметные среди них те, что происходят с влюбленными (persons who eminently love), которым приходится бороться за свое чувство. Созерцание (contemplation) подобных бедствий смягчает ум человека и улучшает сердце (softens the mind of man, and makes the heart better): снижает зависть и злобу к людям (envy and ill-will towards mankind), смиряет напыщенную гордость (corrects the pride of prosperity) и останавливает смелых и удачливых от жестокости и наглости (fierceness and insolence). Поэтому мудрые афиняне представляли на сцене самые большие несчастья, которые могли случиться с человеком и постепенно улучшали их характеры такими представлениями (and insensibly polished their tempers by such representations)" ("Болтун" № 82).

Стил отверг классический образ сцены как правдивого зеркала, отражающего жизнь такой, как она есть, считая, что сцена должна изображать идеальную жизнь. Он писал о комедии Этериджа "Поклонник моды": "Я допускаю, что в ней жизнь изображена правдиво, но жизнь эта взята в самых крайних проявлениях испорченности и вырождения" ("Зритель" №65).

Поэтому его герои не имеют аналогов в реальной жизни, выступая как образцы для подражания, а самый известный - молодой Бевил – стилизованный идеал английского джентльмена, драматургический вариант раннего "Христианского героя".

Характерно, что именно в годы создания журналов Стил вернулся к своим ранним развлекательным комедиям. В этой связи очень важным стало посвящение герцогине Гамильтон к изданию "Похорон" и "Нежного мужа" 1711 года, т.е. года публикации "Зрителя". Основ-

ные идеи данного посвящения полностью соответствуют заявленным в эссе.

К этому времени Стил полностью утвердился в мысли о поучающей роли искусства, в частности, драмы. Поэтому он извиняется за отсутствие поучения в ранних пьесах: "Я могу так сказать о своих комедиях, - они, безусловно, безобидны, если не заслуживают определения поучительные (they are certainly inoffensive, if they do not deserve to be called instructive)".

Театр играет важнейшую роль в формировании нравственности общества, поэтому со сцены обязательно должны быть слышно наставление и поучение: "Речи героев правильно сделанной пьесы могут быть так же поучительны, как и их разговоры в реальной жизни (a conversation built upon the characters in a well-wrought play, might be almost as instructive as the common practice among them)".

Таким образом, основные черты новой комедии Стила следующие:

1. Цель комедии – поучение;
2. Главный герой – обязательно добродетельный;
3. Добродетельная любовь – главная тема;
4. Главное внимание уделяется речам героев, а не их поступкам, т.е. комедия – "проповедь со сцены";
5. Счастливый финал – торжество "поэтической справедливости".

Сам он назвал подобную комедию в "Зрителе" № 65 "Образцом доброй комедии" (Pattern of Gentle Comedy). Стил подобрал очень точное в системе своих представлений слово – "gentle": в его многообразных значениях сконцентрированы все "мягкие" добродетели Стила – "тихий, спокойный, кроткий, мягкий, нежный, ласковый, легкий, послушный, знатный, вежливый, великодушный".

Примером такой комедии и является последняя пьеса Стила – "Сознательные влюбленные".

Но перед ее созданием Стил принял активное участие в создании, постановке и публикации единственной комедии Аддисона "Барабанщик" (*The Drummer, or the Haunted House*, 1716), которую многие ученые прямо называют "сентиментальной" (Bernbaum, 1958: 123; Nicoll, 1955: 199).

Аддисон публично не подтвердил свое авторство и заставил Стила издать комедию под псевдонимом "Джентльмен". После одобрительной статьи последнего комедия была анонимно поставлена с "извинением" в прологе.

Однако первые представления были встречены холодно, и на несколько лет комедия была забыта. Тикелл даже не включил ее в первое собрание сочинений Аддисона (1721). Но после того как Стил в 1722 г. переиздал пьесу и раскрыл тайну авторства, отношение резко изменилось. Комедия девять раз издавалась в XVIII веке, неоднократно ставилась на сцене, появились переводы и подражания. Оригинальное объяснение данному факту дает А.Николл: "Позднейшее одобрение и неуспех при жизни вызван тем, что искренний сентиментализм (*sentimentalism of the sincerer kind*) не мог быть принят в Англии 1716 года. Пьеса известного автора с сентиментальными чертами могла быть одобрена, но пьеса анонимная, представляющая верную жену, была обречена на провал" (Nicoll, 1955: 199).

Цель автора таким образом обозначена в первом эпилоге, написанном совместно Аддисоном и Стилом: "Too long has marriage in this tasteless age / With ill-bred raillery supplied the stage"¹¹⁸.

В посвящении Стил отметил, что Аддисон не стал "потакать ложному вкусу, долгие годы царящему на английской сцене, грубой

¹¹⁸ Слишком долго в наш дурной век / Очень грубо смеялись над браком.

шутке предпочел улыбку, мягкую сатиру и благовоспитанную насмешку. Хотя современная публика до сих пор находит удовольствие в разнузданных и грубых представлениях, поэтому и не смогла должным образом оценить пьесу". Верно указав творческие принципы Аддисона-комедиографа, Стил заключил: "Может быть, эта пьеса и не столь совершенна, но Аддисон хотел видеть на английской сцене комедии, обладающие именно теми достоинствами, о которых я рассказывал".

Новизна "Барабанщика" заключалась в том, что автор нашел источник комического, неизвестный драматургам Реставрации - "разнузданной" сатире эпохи Аддисон противопоставил беззлобную насмешку над невинными слабостями, причудами и недостатками людей: "Характерные черты комедии – умеренность, добрый юмор, вежливость, корректное осмеяние, прославление сдержанности и хороших манер" (Bruce, 1974: 55).

Можно сказать, что "Барабанщик" стал важным этапом формирования драматургических принципов и самого Стила, в полной мере реализовавшихся в "Сознательных влюбленных" – триумфе сентиментальной комедии.

§4. Сентиментальный триумф – комедия "Сознательные влюбленные".

Задолго до постановки "Сознательных влюбленных" в 1722 г. стало известно, что Стил работает над новой пьесой. А перед премьерой многие газеты уже дали оценку комедии: "Превосходная новая комедия (excellent new comedy) сэра Ричарда Стила, названная "Немодные влюбленные" (Unfashionable Lovers), (первоначальное название пьесы), будет поставлена шестого числа следующего месяца. Утверждают, что это будет лучшая из всех современных пьес" (Epistolary correspondence of Sir Richard Steele, 1809: 621).

Это дало повод Деннису, и без того очень критично настроенного к Стилу, заметить, что комедию разрекламировали "от Эдинбурга на севере до Уэльса на западе. Реклама в газетах утверждала, что, по мнению самых лучших знатоков, эта комедия превосходит все современные" (предисловие к "Замечаниям о "Сознательных влюбленных". Dennis, 1939: 128).

К премьере были специально изготовлены новые декорации и сшиты костюмы для актеров, среди которых были лучшие – Уилкс, Бут, Сиббер, мисс Олдфилд. Пьеса получила мгновенный успех у публики и одобрение короля (Георг I вручил Стилу 500 гиней за посвящение). После премьеры шла восемнадцать раз подряд, позднее ставилась вплоть до XIX столетия. Моральная цель Стила ясно обозначена: "Главная цель была – дать целомудренное представление (innocent performance), и аудитория показала свою готовность поддержать подобное произведение". Реформаторские намерения Стила отчетливо выражены в предисловии и прологе пьесы, где он заявляет о себе как о "смелом" поэте (bold poet), утверждающим "новые и отчаянные правила" (desperate rules). Хотя Стил в своих эссе уже про-

возгласил "новые правила", здесь объект другой – театральная публика. Поэтому в журнале "Театр" (№ 28), специально подчеркнул: "Пьеса предназначена больше для зрителя, чем для читателя". И, обращаясь именно к зрителю, в прологе пишет:

But the bold sage, the poet of to-night,
By new and desperate rules resolved to write;
Fain would be give more just applause rise¹¹⁹.

Теоретическое обоснование новой комедии ясно определено: он отвергает порок, прославляет добродетель и осуждает остроумие. "Новые и отчаянные" правила не имеют прецедента в истории жанра.

Стил не только избегает порока и обращается к добродетели в своей комедии, но и заменяет смех слезами. В предисловии замечает: "Аддисон говорил мне, что у меня есть способность убедительно показывать сцены со слезами. Я сделаю все, что смогу, чтобы прославлять благородство".

Вся пьеса очень меланхолична. Есть немного шуток, чтобы развеселить публику, но нет никаких злодеев, которые могут вызвать у зрителя гнев, все направлено на вызывание у него сочувствия. Такой тон пьесы, в свою очередь, снижает проповеднический энтузиазм. Бевил не столь активно призывает к добродетели, как Буквит. Причина очевидна - Буквит раскаялся, Бевил с самого начала непорочен. Поэтому пьеса первого типа более моралистична и эмоциональна, чем пьеса второго типа, герой которой – "скорее скромный мирянин, чем пылкий евангелист" (Сох, 1976: 179).

Отличительные черты пьесы стали обязательными для нового жанра в целом: безропотная стойкость добродетели; смирение перед бедой, отсутствие твердой воли к переменам в своей судьбе, неизмен-

¹¹⁹ Но смелый поэт сегодня вечером, / По новым и отчаянным правилам решил писать; / И был бы рад получить одобрение.

но добрые поступки независимо от обстоятельств, полное отсутствие личности и индивидуальности, зависимость от Провидения.

Обращение именно к Теренцию весьма показательно – многие обстоятельства творческой судьбы двух комедиографов совпадают

Теренций Афр – римский комедиограф, написавший шесть комедий: "Девушка с Андроса", "Свекровь", "Самоистязатель", "Евнух", "Формион" и "Братья". Эти пьесы мастерски развивали жанр новоаттической комедии, были написаны ясным и элегантным латинским языком и – в отличие от Плавта – без каких-либо уступок вульгарному вкусу: "Теренций однако не в меньшей, если не в большей степени, чем Плавт, сделался родоначальником новоевропейской комедии и драмы, благодаря мастерству в планомерном развитии интриги и любви к тонкой характеристике действующих лиц и к жанровой живописи". (М.Покровский. От редактора перевода. - Теренций, 1934: 7).

Оценка современников, за исключением некоторых знатоков, была более чем сдержанной. Авторские прологи представляют большой интерес не только тем, что они раскрывали и оправдывали его метод (например, контаминация, т.е. объединение двух произведений в одно), но и тем, что они являются ранним опытом литературной полемики внутри произведения. Так, в прологе к "Девушке с Андроса" отвечает своим критикам:

Почувствовавши к творчеству влечение,
Поэт одну задачу положил себе,
Чтоб нравились его созданья публике.
(Пер. А.В.Артюшкова)

В эпилоге к "Сознательным влюбленным", произнесенном мисс Олдфилд, Стил, в свою очередь, защищает пьесу от нападок "завистников":

If then, a different Way of Thinking might
Incline the Chaste to hear, - the Learned to write,

On you it rests — to make your Profit your Delight¹²⁰.

"Полезным развлечением" были и пьесы Теренция. Римский грамматик и риторик Элий Донат (IV в.) в комментариях к комедиям Теренция писал: "Комедия – это история, в которой показываются различные обычаи и нравы общественной и частной жизни, из чего можно научиться тому, что полезно и чего следует избегать" (Цит. по: Аникст, 1967: 85).

"Девушка с Андроса" (Andria) представляет собой обработку одноименной комедии Менандра с заимствованием некоторых подробностей из другой, сходной по сюжету пьесы Менандра "Перинфянка" и, в некоторой степени, "Евнуха".

Теренций усложнил фабулу Менандра введением нового персонажа – Харина, влюбленного в Филумену и тщетно добивающегося согласия ее отца Хремета. Симметричность композиции потребовала введения образа раба Биррии, чтобы два персонажа оттеняли основных героев – Памфила и его раба Дава. Осложнение интриги замедлило действие, но усилило перипетию: чем больше действующих лиц попадает в запутанное положение, с тем большим любопытством зритель ждет развязки. Причем, этот прием – парная симметрия – стал отличительным приемом Теренция. В последующие века им прославился Мольер: "Можно сказать, что прием парной симметрии Теренций применял чаще, чем Менандр, а Мольер чаще, чем Теренций" (Теренций, 1934: 38).

В Англии начала XVII столетия творчество Теренция было не очень востребовано – Бен Джонсон, к примеру, отмечал в 1623 году, что "ни искусный (neat) Теренций, ни остроумный (witty) Плавт теперь не нравятся и кажутся устаревшими".

¹²⁰ Целомудренно слушать, поучительно - писать, / И если это удастся – сделать полезным развлечением.

В второй половине века "правдивость" и "жизненность" Теренция были освящены авторитетом Н.Буало: "Нет, это – не портрет, а жизнь. В такой картине / Живет природы дух" (*Пер. С.С.Нестеровой и Г.С.Пиларова.*)

Для английских классицистов, не столь строго следовавших нормам классицистической поэтики, разработанной французами, древнеримский комедиограф оказался очень "удобен", потому что "единство времени нарушалось даже самим Теренцием (самым лучшим комедиографом древности, произведения которого отличаются наибольшей правильностью" (Драйден. Эссе о драматической поэзии. *Пер. В.Т. Олейника*) (Литературные манифесты, 1980: 214).

В 1694 году был опубликован перевод комедий Теренция. В предисловии к изданию Лоуренс Эчард (Echard) дал краткую характеристику его творческих принципов.

В первую очередь, еще раз подчеркивается жизненная достоверность и убедительность драматурга, которую высоко ценили французские классицисты: "В характерах и нравах (characters and manners) Теренция есть нечто, в чем он непобедим; и не только драматурги, но и поэты уступают ему в этом. Эти характеры и нравы точно отражают жизнь, достоверно и в верной пропорции; что же касается их естественности, то еще Рапин говорил, что никто не имел большее понимание природы, чем он".

Для Теренция характерно внимание к публике и стремление угодить ей, поэтому он "может служить лучшим и наиболее совершенным образцом для подражания нашим драматургам, чтобы точно передать различные обычаи и нравы римлян и англичан".

И в целом, для Эчарда древнеримский комедиограф превосходит всех, потому что был "наиболее точный (exact), наиболее искусный (elaborate), и наиболее естественный (natural) из всех драматур-

гов; его стиль отточенный и ясный (neat and pure), его характеры правдивые и совершенные (true and perfect), его сюжеты столь правильные и вероятные (regular and probable), и почти каждая деталь так абсолютно точна и подходящая (just and agreeable), что он, на самом деле, заслуживает ту похвалу, которую дали ему и Плавту; мы можем наблюдать, что Плавт имел больше остроумия и задора (wit and spirit), а Теренций - больше чувства и проницательности (sense and judgment)" (Watson, 1987: 41, 101, 240).

Таково было представление английского классициста об античном драматурге. Ричард Стил, в свою очередь, соглашаясь с отдельными высказываниями Эчарда, "подогнал" Теренция под свои представления.

Первый раз имя Теренция появляется в "Зрителе" № 502. О пьесе "Самоистязатель" сказано – "совершенная картина человеческой жизни" (a perfect picture of human life), т.е. вполне в русле высказываний и французов, и Эчарда. Но Стил, верный своему отношению к смеху, добавляет: "Но я не увидел в этой пьесе ни одной строчки, вызывающей смех", а в номере 521 добавляет: "Некоторые сцены этой комедии вызвали бы слезы у любого разумного человека (from any man of sense), и не возбудили бы его смех".

Стиловская интерпретация знаменитого выражения из данной комедии Теренция (I, 1) очень точно иллюстрирует его абсолютно новый взгляд на современного человека. Оригинал строки – "Homo sum: humani nihil a me alienum puto". В русском варианте она звучит так: "Я – человек! Не чуждо человеческое мне ничто" (пер. А.В.Артюшкова). В "Зрителе" же дается следующая версия: "I am a man, and cannot help feeling any sorrow that can arrive at man". На наш взгляд, русский перевод данной фразы может быть такой: "Я человек, потому не могу не сочувствовать человеческому горю".

Сочувствие, сострадание – именно те человеческие качества, которые должен испытывать зритель. Характерно, что после Стила английские сентименталисты данную фразу переводили в том же духе. К примеру, у Колмана, переведшего все комедии Теренция в 1765 году, она звучит так: "I am a man; and all calamities / That touch humanity, come home to me" (в русском переводе она звучит так же, как и стиловская).

А Голдсмит, резко критикующий новый жанр, назвал Камберленда – ведущего сентиментального драматурга середины XVIII в. - "английским Теренцием":

"Сентиментальная" трактовка Теренция, начатая Стилом, была продолжена во Франции и Германии. Прево в своем журнале "За и против" процитировал стиловскую статью в "Зрителе", но особенно большой резонанс вызвала статья Мармонтеля "О комедии" в знаменитой "Энциклопедии" Дидро. Перечисляя комедийные жанры, Мармонтель утверждает, что "сентиментальная комедия – совершенно не новый жанр", т.к. "трудно понять, как подобное ошибочное представление возникло у людей, плачущих с первой сцены "Девушки с Андроса" Теренция" (Vernbaum, 1958: 20).

Для Дидро и Вольтера в комедиях Теренция очень много "патетических сцен". А Лессинг прямо называл их "сентиментальными".

Стил значительно изменил античный сюжет, убрав все комические эпизоды и идеализировав главных героев, и добавил собственную сцену – сцену дуэли (IV, 3).

Сюжет комедии достаточно прост: молодой Бевил, образец добродетели, по воле отца должен жениться на Люсинде, дочери богатого купца Сиаленда (Sealand, sea - море, land – земля). Но молодые люди не любят друг друга - Люсинде нравится Мирт (Myrtle), а Бевил влюблен в Индиану - сироту, спасенную им в Индии. Он привез ее в

Англию, всячески помогал, но никак не проявлял своих чувств. Бевид решает вступить в брак с Люсиндой, чтобы угодить отцу, хотя оба не хотят этого. Поведение главной героини – образец поведения сентиментальной героини. Она любит Бевила, но не раскрывает себя: во-первых, они не равны в социальном положении – он сын богатого купца, она – подкидыш; во-вторых, по моральным причинам – Бевил обещал жениться на другой. Индиана проводит время, осуждая свои собственные достоинства и сокрушаясь о своей судьбе.

Эти молодые люди, добросовестные и честные, кажется, неминуемо движутся к плачевному для себя финалу, и не один из них не имеет смелости разрушить predetermined ход событий. Они даже кажутся излишне гордыми в своем самоустранении.

Их отцы – совершенно не типичные родители той эпохи. Сэр Джон Бевил не хочет диктовать свою волю сыну. Каждый из них всегда уважал права другого. Если бы Бевил хотя бы намекнул о своем нежелании жениться, отец не стал бы настаивать. У Люсинды только мать жаждет выдать ее замуж, отец же готов пойти ей навстречу.

Подобные отношения в семье станут типичными для сентиментальной комедии.

Но, как и в классической комедии, судьба героев в руках слуги. Его энергичные действия разрешают тупиковую ситуацию. Хамфри (Humphrey) помогает Бевилу, советует ему не скрывать своей любви, объясниться с отцом и т.д. Это не похожий на слугу комедии Реставрации персонаж – преданный и мудрый, вызывающий доверие и уважение публики.

Накануне свадьбы Мирт обвиняет друга в двуличности, происходит ссора, и он вызывает Бевила на дуэль. Затем следует сцена, которую Стил тщательно подготовил, о чем заметил в предисловии: "Ради четвертого акта (сцены дуэли – *М.К.*) и была задумана вся пье-

са". "Глупый и дьявольский обычай дуэли" он осудил в пьесах, во многих номерах журналов и других произведениях¹²¹.

Столь открытое и яростное неприятие Стилом дуэли могло быть вызвано личным опытом. Во время военной службы его вызвал на дуэль молодой однополчанин, которого "рассердили насмешки Стила, а все попытки последнего избежать ссоры были напрасны. Стил, умелый фехтовальщик, решил слегка ранить своего противника и эти все закончить. Во время схватки он попытался разоружить его, но случайно нанес юнцу опасную рану. Очень долго жизнь его была в опасности, а сожаление и печаль Стила в этот период были столь велики, что навсегда внушили ему отвращение и гнев к дуэли" (Drake, 1805: 285).

В ответ на вызов Бевил ответил: "Я давно пытался уничтожить этот бесчеловечный обычай (*tyrant custom*), нарушающий божественные и человеческие законы". Мирт обвиняет его в трусости, но Бевил протестует: "Я часто говорил тебе от всего сердца, что не могу отнять жизнь, данную Творцом". В ответ на насмешки он восклицает: "Приведи мне хоть один достойный аргумент в пользу этого оскорбления природы (дуэли – *M.K.*), и я проучу тебя... бездумный ты человек (*slight inconsiderate man*)!" Мирт пытается оскорбить Бевила, называя Индиану "твоей всегда доступной заморской игрушкой (*foreign trinket*)", и тот, потеряв контроль над собой, принимает вызов. Но через какое-то время "приходит в себя" и в конце концов успокаивает

¹²¹ Несколько номеров "Болтуна" – 25, 26, 28, 31, 38, 39, - непосредственно посвящены дуэли. Часто эта тема обсуждалась на страницах "Зрителя" и "Опекуна". Отдельные сцены "Любовника-лжеца" представляют недвусмысленно негативное отношение автора к дуэли. До Стила критические высказывания о дуэли уже высказывались с английской сцены: в "Комической мести" (1664) Этериджа, "Городском щеголе" (*The Town For*, 1676) Афры Бен, "Близнецах-соперниках" (1702) Джорджа Фаркера, в которой дуэль предотвращена, как и в пьесе Стила. В период расцвета сентиментальной комедии тема осуждения дуэли зазвучала в "Западном индейце" (1770) Камберленда, "Школе жен" (1773) Хью Келли, "Дуэлянте" (1773) Кендрика, "Несчастной дочери" (1795) Холкрофта.

Мирта. Заключительные строки данной сцены ясно раскрывают цель автора:

Betrayed by Honour, and compelled by Shame,
They hazard Being, to preserve a Name:
Not dare enquire into the dread Mistake,
Still plunged in sad Eternity they Wake¹²². (IV, 3)

Проповеднический характер этих слов абсолютно ясен. В стремлении проповедовать Стил даже жертвует правдивостью. Например, в сцене оскорбления Миртом Индианы Бевил терпеливо ждет, когда тот произнесет весь монолог, хотя уже первые строки должны были вызвать его ярость. А он начинает свою речь со слов: "Ты переполнил мою чашу терпения".

Еще одна сентиментальная сцена – сцена "обретения" в пятом акте. Мистер Сиаленд подозревает Бевила в неверности к своей дочери. Он обвиняет Индиану в неподобающем ее положению поведении. Девушка очень обеспокоена и жалуется на свою судьбу.

Индиана. Что мне остается делать, кроме как горевать и плакать, заклинать и сходить с ума (but sigh, and weep, to rave, run wild, a lunatic in chains), проклиная свою жизнь! Я все время спрашиваю, почему мне уготована такая судьба (to demand of fate), почему я рождена только для горестей (why was born to such variety of sorrows)? (V, 3)

Она считает, что ее печальная судьба – предопределение свыше: "Небеса так решили – в детстве я была брошена отцом, попала в плен, потеряла мать, а теперь потеряю и своего спасителя!" В сердцах она бросает браслет, в котором мистер Сиаленд с изумлением узнает свой подарок первой жене. Он убеждается, что перед ним давно потерянная дочь, и со слезами Индиана бросается в объятия отца. Следует еще

¹²² Предав законы чести, ведомые чувством позора, / И боясь потерю свое имя, / Они совершают страшную ошибку.

несколько слезливых речей, и мистер Сиаленд дает согласие на ее брак с Бевиллом, обеспечив Индиане богатое приданое. Люсинда выходит замуж за Мирта, и в финале все счастливы. Пьеса заканчивается словами сэра Джона Бевила: "Итак, дамы и господа, вы показали миру превосходный пример: вы добились счастья своей верностью и своими достоинствами (you have set the world a fair example: your happiness is owing to your constancy and merit). И преодоленные вами трудности ясно показывают, что Провидение всегда позаботится о человеке" (V, 3).

Образом Индианы – найденныша (foundling) Стил обозначил особый тип героини, ставший очень популярным в сентиментальной комедии в течение многих десятилетий. Самые известные "найденныши" на сцене появлялись в следующих пьесах: "Найденныш" (The Foundling, 1747) Мура, "Школа для влюбленных" (The School for Lovers, 1762) Уайтхеда, "Девушка из деревни" (The Country girl, 1766) Гаррика, "Ложная деликатность" (False Delicacy, 1768) Келли, "Светский человек" (The Man of the World, 1781) Маклина, "Несчастливая дочь" (1795) Холкрофта.

Большое количество сентиментальных пьес используют разработанный Стилом сюжет: девушка-найденныш сохраняет свою добродетель и в пятом акте обретает и потерянного отца, и возлюбленного.

Еще одна характерная черта, унаследованная сентиментальными драматургами от Стила, - несчастная судьба героини, и Провидение, спасающее ее.

Все это позволяет считать Стила первым сентиментальным драматургом.

Во-первых, он руководствовался стремлением реформировать современную английскую сцену. В отличие от практичного Сиббера он не экспериментировал с сентиментальными элементами для удов-

летворения вкуса публики. Им двигало настойчивое желание изменить общество и "вернуть доброе имя комической музе" (пролог к "Сознательным влюбленным").

Принципы новой комедии утверждаются в посвящении, прологе и эпилоге "Любовника-лжеца", посвящении к "Нежному мужу", в предисловии и прологе "Сознательных влюбленных", а также в его эссеистике.

Стил свято верил в сентиментальную доктрину совершенства человека и человеческого общества. Все его грешники обязательно изменяются к лучшему, все ошибки - исправляются. Он считал, что, несмотря на преобладание безнравственности на сцене, зрители все же уважают семейные добродетели, что все люди в равной степени стремятся быть лучше. Поэтому он стремился показать на сцене то, "что сделает нас лучше" (эпилог к "Любовнику-лжецу").

Стил вводит в жанр комедии поэтическую справедливость. Все его порочные персонажи наказываются, а все добродетельные - награждаются.

Стил, по праву, - основатель сентиментальной школы, расцвет которой – творчество Келли, Холкрофта и Камберленда середины XVIII столетия, а совершенные им сентиментальные "открытия" станут основополагающими признаками жанра.

§5. Сентиментальные "открытия" Ричарда Стила.

Сентиментальные "открытия" Ричарда Стила стали основными характеристиками английской сентиментальной комедии XVIII века.

1. Новый образ женщины.

В комедиях Стила впервые предстает совершенно новый тип женщины, отличительными чертами которой стали чувствительность, скромность и добродетель. По сравнению с женщинами комедии Реставрации Шарлотта, Пенелопа и Индиана – идеальные представительницы слабого пола. Как считал У.Теккерей ("Английские юмористы XVIII века"), "женщины в особенности должны быть благодарны Стилу, так он, пожалуй, первый из наших писателей действительно любил и уважал их... Стил восхищается добродетелью женщины, признает за ней ум и восторгается ее чистотой и красотой с пылкостью и верностью, которые должны снискать благосклонность всех женщин к этому искреннему и почтительному их поклоннику" (*Пер. В.Хинкиса*).

Сентиментальная комедия с момента зарождения была преднамеренно антагонистична комедии нравов, главной героиней которой была светская дама (fine lady): "A Fine lady's a – fine lady, sir, all the world over; - she loves a fine house, fine furniture, fine clothes, fine liveries, fine petticoats, fine smocks; and she stops there – she's a fine lady indeed" ("Эзоп" Ванбру). Светская дама порочна по своей натуре: "Отличительные черты женщины: лицемерие, находчивость, хитрость, лесть, озорство и лживость" (hypocrisy, invention, deceit, flattery, mischief, and lying). (Ванбру, "Неисправимый", III, 1). Поэтому отношение к ней со стороны мужчин соответственное:

Сэр Джаспер. Что? Избегать приятного общества женщин? Этого приятного, мягкого, нежного, ручного, благородного существа (sweet,

soft, gentle, tame, noble creature), созданного, чтобы быть спутником мужчины!

Хорнер. Такое же мягкое, нежное, ручное и более благородное существо - спаниель, который так же может подлизываться, лежать, терпеть трепку, облаивать ваших друзей, мять вашу постель и заражать вас чесоткой (can fawn, lie down, suffer beating, barks at your friend, makes your bed hard, gives you the mange). А все различие в том, что спаниель - более преданное животное (more faithful animal) и верен только хозяину. (Уичерли "Деревенская жена", II, 2).

Стил коренным образом изменил подобное отношение к женщине, в его произведениях она всегда благородная, скромная и добродетельная. Ее ум и душа вызывали у него только уважение. Женщины Стила, в первую очередь, перестали быть объектом сексуальных вожделений. "Впервые, со времен Шекспира, на английской сцене предстала прекрасная женщина, красивая и телом, и душой" (Сох, 1976: 154).

Преклонением перед женщиной наполнены письма Стила "дорогой жене": "Моей милой очаровательнице, ее красоте и ее добродетели, я обязан тем, что многие благородные мысли постоянно приписываются моим словам и поступкам; таков естественный результат этого щедрого чувства, оно делает влюбленного чем-то похожим на предмет его любви" (*пер. В.Хинкиса*).

Эссеистика Стила насыщена примерами высокой оценки женщины: "Если говорить о таких чувствах, как привязанность и уважение, здесь прекрасному полу повезло в том смысле, что по отношению к женщине одно гораздо теснее связано с другим, чем по отношению к мужчине. Любовь к женщине неотделима от уважения к ней; и поскольку она, естественно, предмет привязанности, то женщина, к которой вы питаете уважение, в той или иной степени пользуется вашей любовью" ("Болтун" № 206).

В образе Флавии - героини "Болтуна" №212 Стил представляет свой, отличный от представлений эпохи Реставрации, женский идеал: "Флавия всегда хорошо одета и очень элегантна, а красота ее ума не уступает красоте тела. Она отличается своими манерами и не думает только о том, чтобы хорошо выглядеть (no think well to look well)". В комедии нравов о женщине судили и оценивали ее только по внешнему виду, поэтому она заботилась только об "украшении своего тела", забывая об уме.

Но наиболее репрезентативны женщины в пьесах Стила. Леди Шарлотт, героиня "Похорон" - "незаурядно строгая (agreeably severe). Ее движения, насколько естественны, настолько же продуманны. Из ее уст слышны исключительно правда, здравый смысл и изящное остроумие (truth, good sense, and flowing wit)" (II, 1). Лорд Харди, ее возлюбленный, "счастлив от ее дружелюбия, ее верности, ее благочестия, ее хозяйственности, ее материнской нежности (friendship, her constancy, her piety, her household cares, her maternal tenderness)" (I, 3). У подобной леди нет и не может быть никакой предшественницы в комедии нравов. Со времени открытия театров в 1660 г. на сцене не было женщины подобной силы духа и благочестия, дружбу которой ценил и признавали мужчины. "Я так высоко ее ценю", - объявляет томлящийся от любви лорд, - "и такая нежность растекается во мне, когда я около нее, что мой язык немеет, нервы в напряжении, а мое сердце так сильно бьется, что все мои мысли приходят в беспорядок, глаза закрываются, и слова исчезают" (I, 3). И другие герои, к примеру Кампли (Campley), высоко отзываются о ней: "Она женщина весьма понимающая (so solid an understanding)". Леди Шарлотт читает много, но не развлекательных романов, как светские дамы Реставрации, а проповеди современных богословов.

В "Любовнике-лжеце" представлена самая высокая оценка, данная женщине мужчиной. Буквит и Латин рассуждают о женщинах, и Буквит таким образом определяет ее: "Как тот, кто не честен или не смел - не настоящий мужчина, так и та, кто не остроумная и добродетельная - не настоящая женщина. Она должна быть веселой и целомудренной (*gay and chaste*), одновременно привлекать и отталкивать (*an once attract, and banish you*)... женщина находится между мужчинами и ангелами. В ней есть нечто, что внушает и благоговение и приглашение. Я всегда судил о мужчинах по тому, как они относятся к женщинам. Ничто лучше не характеризует мужчину как объект его привязанностей" (III, 3).

Когда отец выбирал Буквиту жену, то искал "молодую даму, остроумную и благоразумную, богатую и честную, в чьей добродетели он бы не сомневался. Когда Пенелопа соглашается выйти за Ловмора, то отдает ему "и тело, и душу".

Сэр Джон Бевил отмечает в Индиане "необыкновенную душевную силу, благородную скромность и достоинство". Для Бевила она "женщина чести и добродетели (*a woman of honour and virtue*)", а Люсинда охарактеризована как женщина "понимающая, красивая и остроумная", а о женщинах в целом говорит, что они - "украшения мироздания", "объекты преклонения и восхищения".

Новый тип женщины – самое важное сентиментальное "открытие" Ричарда Стила, первый и самый необходимый шаг в реформе комедии нравов. Он создал новый моральный кодекс, в котором мужчина оценивался своим отношением к женщинам. Мужчина не будет обладать честью в обществе, в котором женщина не добродетельна. А где честь и добродетель отсутствуют, не может быть других важнейших составляющих этого кодекса: честности, великодушия, правды,

духовности, достоинства и скромности. Для Стила женщина - моральный барометр общества.

Вторым сентиментальным "открытием" Стила стал новый тип мужчины.

2. Новый тип мужчины.

Изысканный джентльмен комедии нравов вполне соответствовал светской даме эпохи, в первую очередь, это "показуха, шум и ерунда" (a man a shew, of noise, and nonsense) (Афра Бен "Городской щеголь", I, 1). Его главная цель "хорошо одеваться, танцевать, фехтовать, составлять любовные письма, быть любвеобильным, иногда осторожным, но никогда верным" (Этеридж "Модный человек", I, 2). Он пирует, лжет, дерется на дуэли, совращает замужних дам и гоняется за богатым приданым. Он тщеславный, ненадежный и неискренний.

Стил поддержал Колльера в атаке на подобный мужской тип в нескольких номерах своих журналов:

"Все, что противоречит неизменным (eternal) принципам разума и здравого смысла, должно быть исключено из багажа воспитанного человека (a well bred man). Когда джентльмен грубит, это его никак не украшает: одевание наших умов (the clothing of our minds) должно соответствовать одеянию наших тел". ("Зритель" №75).

Новый образ английского джентльмена Стил воплощает в Бевиле. На протяжении всего действия пьесы он неизменно благороден, добр к слугам, послушен отцу, искренен в любви, ценит дружбу выше соперничества, не пьянствует и не бранится, читает серьезные книги, любит музыку и верит в Провидение. Он "самый немодный любовник в Великобритании".

Стил избирает такой способ изображения своего героя, чтобы проверить его моральное благородство в разных ситуациях. Бевил по-

мог Индиане и ни разу не воспользовался ее бедственным положением, хотя в обществе шли разговоры о его "связи с этой сиротой".

В сцене между Индианой и Изабеллой (II, 2) даны два контрастных представления о мужчине: у Изабеллы, в целом, общепринятое; у Индианы – идеальное. Изабелла пытается доказать ей, что забота Бевила продиктована какими-то тайными причинами, но Индиана не видит никакого умысла в его поведении:

Индиана. Хорошо, не так быстро. Если он испорченный человек (ill man), попробуем разгадать его уловки. Вот одна из них. (Показывает письмо). Это письмо из банка с уведомлением об оплате двухсот пятидесяти фунтов за украшения, которые будут доставлены мне завтра. Какую хитрость видите вы здесь? Мое сердце терзается, когда я слышу, как вы во всем видите злой умысел (disadvantage) мистера Бевила. Когда он рядом, я вижу человека, которому обязана своей жизнью и мужчину, который любит меня искренно и честно. Но я понимаю, что он не для меня, и мое сердце разрывается между стыдом и любовью.

Благоразумие – позиция Изабеллы. И для той эпохи такая точка зрения имела очень веские основания, комедия нравов дает массу примеров мужских уловок. Но герой Стила - новый тип мужчины. Его намерения только благородные. В ситуации, когда изысканный джентльмен воспользовался бы бедственным положением женщины, этот новый мужчина остается добродетельным при любых обстоятельствах. Стил намеренно испытывает своего героя, подвергая его искушению изнутри и подозрению со стороны общества, чтобы показать каким может быть настоящий джентльмен.

Преобладающе циничное отношение к мужчине и его моральной ценности отражено в словах Изабеллы:

Изабелла. Вы, мистер Бевил, хитрее других, но тем не менее вы мужчина и лицемер (a man, and a hypocrite). А мужчины присвоили себе право не отвечать за свои бесчестные поступки по отношению к женщинам. (II, 2)

Но новая женщина – Индиана, - дает характеристику нового мужчины – Бевила:

Индиана. У него нет дурных намерений. Это сказали мне его глаза. В них я увидела его добродетель и сыновнюю почтительность. Если он выберет меня, то единственной целью моей жизни будет забота о нем. Если же он оставит меня (что, я надеюсь, Небеса не допустят), то сделает это благородно. А мне не останется ничего кроме смерти, потому что жизнь без него – хуже смерти. (II, 2)

Стил создал новый тип мужчины, чьи поступки - результат размышления, а не страсти, и чьей честности женщина может спокойно доверить свою судьбу.

3. Новый тип любовных отношений.

Вместе с новым образом мужчины и женщины Стил представил новый тип любовных отношений. В комедии нравов любовь, как правило, имеет сексуальное основание. "Сегодня быть влюбленным, значит, пытаться соблазнить женщину и объявить войну ее добродетели (a modish way of declaring war against her virtue)" – с горечью отмечает "сентиментальная" леди Изи в "Беззаботном супруге" Сиббера. Обычное определение любви - лихорадка, яд, болезнь, от которой брак может стать лекарством. В "Деревенской жене" Уичерли дано показательное для всей комедии Реставрации определение - "проклятая болезнь" (damned malady) и "хандра" (distemper): "Я заразилась лондонской болезнью (the London disease), которую они называют любовь. Я

"болею" (sick) и мужем, и любовником. Я слышала, что эта хандра вызывает жар (fever), но я думаю, что она больше походит на лихорадку (an ague): когда я думаю муже, то вся дрожу в холодном поту (in a cold sweat); но когда я думаю о дорогом Хорнере, меня действительно прошибает жар" (III, 2).

Любовь-лихорадка не может длиться долго, поэтому постоянство – очень редкая черта любовников комедии Реставрации.

Любовь, в целом, воспринимается как игра. Обмануть женщину или завлечь мужчину – заслуга, в которой можно гордиться. Леонора хвастается, что она "любила, как воюют полководцы, - не за мир, а за славу" (Сиббер "Женский ум", II, 3).

Другая "любовная" цель – состояние. За ним, к примеру, гоняются герои "Хитроумного плана щеголей" Фаркера.

Типичный для эпохи ход любовных отношений выразил сэр Фатик Франт Сиббера: "Удобный случай, назойливость, сопротивление, сила, мольба, упорство - колебания, клятвы, обман - смущение, уступчивость, победа, удовольствие, безразличие" (opportunity, importunity, resistance, force, entreaty, persisting - doubting, swearing, lying - blushes, yielding, victory, pleasure, indifference) ("Последняя уловка", IV, 2).

Такую концепцию любви Стил абсолютно не принимал, для него любовь - "чистая духовная связь" (the union of minds in pure affection), которую рождает Провидение. Любовь – лучшее человеческое чувство, которое делает женщину нежнее, а мужчину - благороднее. Она – самая большая и священная сила, управляющая жизнью человека:

"Любовь – страсть души (возможно, самая благородная), сотворенная той же рукой, которая создала весь мир". ("Доброжелатель" №36)

"Я все больше убеждаюсь, что любовь - самый сильный стимул, ведущий человека к добрым делам. Справедлив ли этот человек? Дайте ему влюбиться, и узнаете. Хороша ли его натура? Рецепт тот же. Любовь улучшает всех, излечивает больные сердца" ("Доброжелатель" №5).

"Любовь оживляет мое сердце, очищает мои чувства, наполняет мою душу и управляет каждым моим поступком". ("Болтун" №142).

В комедии "Похороны" Кампли влюбленный в леди Гарриет восклицает: "Я так искренно, так преданно люблю и вашу душу и ваше лицо" (I love you with too sincere, too honest a devotion, and would have your mind as faultless as your person) (II, 3), для Буквита любовь - "союз душ" (union of minds). Бевил говорит Индиане, что "по его разумению, из всех женщин, она одна достойна уважения" (IV, 2). А в финале, глядя на счастливых Индиану и Бевила, мистер Сиаленд восклицает: "Как похвальна любовь, когда рождена добродетелью" (V, 4).

Во всех пьесах Стила любовь – самое ценное чувство, если она разумна и искренна.

4. Новая концепция брака.

Важнейшим сентиментальным "открытием" Стила стала новая концепция брака.

В центре комедии Реставрации всегда любовный треугольник: три основных персонажа - глупый муж, самовлюбленная и ветреная жена и изысканный джентльмен. Интрига всегда начинается со стремления последнего совратить в принципе и не возражающую даму. Для этого он заводит дружбу с ее мужем, получая свободный доступ в дом. Свой аморальный поступок они объясняют старостью и ревностью супруга ("Деревенская жена"), его жестокостью (Ванбру "Разгневанная жена"), неверностью (Драйден "Модный брак"). Самый

обаятельный персонаж – обольститель. Он всегда победоносен и избретателен, ему аплодирует публика, смеющаяся над обманутым мужем.

Герой Этериджа уже в семидесятые годы XVII столетия жалуется на то, что "брак потерял свое доброе имя" ("Модный человек", 1676).

"Проклятые тираны" (damned tyrants), "змеи" (vipers), "турки" (Turks) – обычные именованья мужей в комедии тех лет. А сам брак – "цепи" (chains), тяжесть которых смягчается только возможностью наставить мужу рога.

В начале XVIII века герой Сиббера подводит итог подобному отношению к браку: "Брак – это ад, а жена в нем – дьявол" ("Женский ум", IV, 1).

Стил первый из драматургов эпохи прославил брак и семейную жизнь.

В первую очередь, надо избавиться от царящего на сцене героя-распутника: "Я думаю, что все честные люди (all honest men) должны быть едины в стремлении изгнать из общества и заклеить презрением (to brand with the blackest note of infamy), тех негодяев (miscreants), которые проникают в семьи и разлучают супругов" ("Доброжелатель" №36).

Затем, поддержать и возвысить мужа, осмеянного комедией Реставрации:

"Муж, которого любит достойная женщина, чье сердце принадлежит ему не только в соответствии с законами нашей религии и нашей страны, но и в соответствии с новыми правилами вежливости, доброты и дружбы (by daily new obligations of civility, kindness and friendship), - именно тот объект, на который должен быть направлен наш ум.

Независимо от того, что думает изысканный джентльмен, или предлагают безнравственные писатели (loose writers), распутник за год не получит того удовольствия (pleasure), которое счастливый в браке мужчина (the well-married man) получает за день" ("Доброжелатель" №8).

Стил всегда "стремился к тому, чтобы сделать слово "жена" лучшим и приятнейшим словом в природе" (the most agreeable and delightful name in Nature) ("Зритель" №490).

"Наибольшее удовольствие для меня – описывать семейных людей (to frame characters of domestic life) и незаметные прелести их жизни" ("Болтун" № 271). После публикации такой "семейной" истории благодарный читатель (реальный или вымышленный - неизвестно) писал: "Я прочитал статью в "Болтуне" вечером и плакал с большим удовольствием (and have wept over it with great pleasure); хотелось бы, чтобы рассказы о семейной жизни чаще публиковались. Мне кажется, что они – украшение вашего журнала"

Самое главное доказательство нового отношения Стила к браку - не многочисленные высказывания в различных произведениях, а отсутствие в его пьесах адюльтера. Для Стила семья слишком священное понятие, чтобы ее осмеяние стало пружиной драматического действия. Поэтому все главные герои - не состоящие в браке люди, их любовь всегда законна.

Здесь одно из главных отличий пьес Стила и Сиббера. У последнего единственное "улучшение" традиционного в комедии нравов отношения к браку состоит в том, что его герой – муж, не рогоносец, а исправившийся к финалу распутник. Но в целом, любовный треугольник (как одна из его разновидностей) занимает центральное место в комедиях Сиббера.

Стил же дает абсолютно новый сюжет, в котором все герои холосты и нет никакого нарушения добродетели. А сентиментальная значимость его пьес проявляется в активной защите добродетели со стороны героини, и реже в преобразовании заблуждающегося героя.

Отсюда единственно возможный финал подобного сюжета – счастливый брак для всех основных персонажей.

5. Новый образ слуги.

В комедии Реставрации слуга – чаще всего вор и лжец. Основная его функция – помощь главному герою в погоне за состоянием, пересказ последних новостей, распространение всяких слухов и т.д. Он часто предстает в образе священника для проведения обманного свадебного обряда. Он вульгарный и лживый, крикливый и жадный, вызывает только презрение.

Женщины – служанки ничем не отличаются от мужчин, к тому же, часто вступают в любовную связь с хозяином. Они тщеславны и болтливы, глупы и излишне любопытны.

В целом, слуги в комедии Реставрации выполняют комическую роль, их основная функция – веселить публику..

Ричард Стил намеренно разрушил данную традицию. В его пьесах слуга не только становится положительным героем, но и часто занимает главное место в ходе действия.

Впервые подобный персонаж появляется в "Похоронах". Уже самим именем (*trusty* - верный, надежный) он отделяется от слуги комедии Реставрации. Трасти - слуга лорда Брумптона, на которого возложена главная задача пьесы – разоблачить интриги неверной жены лорда. Слуга стал главной движущей силой пьесы: дает советы старому лорду, помогает молодому, обманывает вдову и т.д.

Кроме того, Стил придает этому образу сентиментальные черты: Трасти, в слезах, дает изгнанному лорду Харди пятьдесят гиней будто бы от отца. Когда через восемь лет тот возвращается, Трасти, со слезами на глазах, обнимает его: "Я часто держал вас на руках, когда-то они были сильнее, но если я умру завтра, мой подарок вам - пять тысяч фунтов, которые я с радостью отдам вам" (IV, 3)¹²³.

Хамфри в "Сознательных влюбленных" стал для сэра Джона Бевила "скорее скромным другом чем слугой" (*more like an humble friend than a servant*), а для Бевила он - "старый друг": "Честный Хамфри, ты всегда был добрым (*useful*) другом моему отцу и мне" (III, 3). На протяжении всей комедии он, действительно, преданный друг и помощник, а не слуга.

Подобных "Трасти" и "Хамфри" станет очень много в сентиментальной комедии. Возвеличивание образа слуги, начатое Стилом, привело и к возвеличиванию других, традиционно "низких" персонажей: у Камберланда, Келли и Маклина даны привлекательные образы ирландцев и шотландцев. Но Камберленду и в середине XVII в. приходилось отстаивать свое право на включение в сюжет подобных героев: "Я прекрасно понимаю, что выступаю против обычной практики – каждый герой должен обладать некой странностью (*eccentricity*). Но это противоречит моему доброму отношению к людям. Поэтому, если я и представляю людей, которые обычно появлялись на сцене для осмеяния и оскорбления (*ridicule and abuse*), то исключительно для того, чтобы публика все-таки помирилась (*reconcile*) с ними. По-моему, такое отношение общества – следствие его национальных, профессиональных и религиозных предубеждений. Поэтому, эти пострадавшие

¹²³ Несомненно, Стил переусердствовал в своем желании дать столь благородный образ слуги. Пять тысяч фунтов – очень большая сумма, заработать которую слуге было практически невозможно, поэтому зритель мог заподозрить Трасти в нечестности.

персонажи нуждаются в хорошем адвокате, в качестве которого я и выступлю. Для этого я выведу на сцену подобных героев и приучу публику испытывать к ним сострадание и уважение" (Restoration, 1989: 176).

Идеализированный слуга Стила стал традиционным персонажем в сентиментальной комедии XVIII столетия

6. Новое отношение к совести.

Огромная заслуга Стила для драмы его времени – новое отношение к совести. В комедии Реставрации совесть не фигурирует, а единственным наказанием за греховный поступок было разоблачение. Нет никаких раскаяний, мук совести, сердечных терзаний.

В пьесах Стила совесть занимает главное место: так, Буквит, даже не осознав, что находится в тюрьме, испытывает угрызения совести, тюрьма – внутри него, а не снаружи.

А его определение совести как "моей раненой души" (my wounded mind) практически повторяет шекспировскую трактовку этого слова.

7. Новый тип героини.

Индиана Стила стала первой в длинном ряду простых девушек, добившихся счастья своей невинностью и добродетелью.

В комедии нравов героини – светские дамы. Аристократический идеал преобладает. Но Стил строит его лучшую сентиментальную комедию вокруг судьбы девочки-подкидыша, претерпевающей разные невзгоды и в финале добывающейся любви и счастья.

Изображение подобной героини - одно из важнейших сентиментальных "открытий" – прославление "маленького" человека, его, в

первую очередь, семейных радостей¹²⁴. Важно, что это произошло задолго до Юнга и Грея, т.е. до сентиментальной поэзии.

Такой тип сентиментальной героини, проходящей через ряд испытаний и в финале торжествующей благодаря своей "верности и добродетели" с помощью "тайной заботы Провидения", становится очень популярным.

8. Замена смеха слезами

Стил - первый драматург, утвердивший слезы, как более эффективный способ наказания порока, чем осмеяние. Несоответствие слез и комедии как жанра осознавалось им, поэтому Стил попытался доказать преимущество слез уже в предисловии к "Любовнику-лжецу", утверждая, что просто смешить зрителя – неправильно, потому что это недостойно и противоречит религиозным нормам. Подобное отношение к смеху вызвано утвердившейся в те годы ассоциации веселья с пороком, представленной в комедии нравов. Сам Стил считал смех "извращенной страстью"¹²⁵ (a distorted passion), которую нужно подавлять, пока "великодушное сострадание" (generous pity) не исправит и облагородит ее последствия, а "способность проливать слезы является признаком великой души" ("Болтун" № 68).

Стил отрицает отношение к смеху как средству исправления. Таким средством может стать только "великодушное сострадание", которое позволит человека "познать себя и других". Подобное отно-

¹²⁴ "Уже сентиментализм приносит с собой пафос среднего и *малого* (выделено автором – М.К.). укладывающегося в комнатные масштабы" ("К вопросам теории романа" – Бахтин, 1997: 57).

¹²⁵ Характерно, что сентиментальный поэт Эдуард Юнг практически повторил мнение Стила, утверждая, что "смех, хотя никогда еще не считался грехом, наполовину аморален". А в 1748 году, после выхода романа "Кларисса" Эдуард Мур написал Ричардсону о своем отношении к смерти героини. Он обратился к "чувствам разумного читателя" (the feeling of the sensible reader), заметив, что "радость чаще вызывает его слезы, чем горе" (that joy has a much greater share in his tears than sorrow) (Цит. по: Friedman, 1970: 261).

шение стало традиционным для сентименталистов, считающих остроумие и смех "низкими" и требовавших перестать смешить порочными сценами и персонажами. В прологе "Сознательных влюбленных" Стил стремится угодить публике, показывая "остроумие, презирующее порок" (by wit that scorns the aids of vice) и надеясь получить "более справедливое одобрение" (more just applause). Он жалуется, что "общепринятая грубость" (ribaldry, with license writ) присвоила себе "имя красноречия и остроумия" (name of eloquence and wit), поэтому его задача – "to refine the age, / To chasten wit, and moralize the stage".

Сентименталисты признавали только одобрительный смех. Они отвергли его исправляющую силу. Поэтому порок и смех надо было разъединить. Смех, если и попадал на сцену, должен быть невинным и подобающим (worthy), а изображенный на ней порок должен исправляться слезами.

Стил объясняет в предисловии "Сознательных влюбленных" для чего в комедии нужны слезы:

"Этот эпизод (сцена дуэли) и историю отца и дочери некоторые люди посчитали неподобающей для комедии темой (no subjects of comedy), но я не могу согласиться с ними. Все, что имеет основание в счастье и успехе, может быть целью комедии (for anything that has its foundations in happiness and success must be allowed to be the object of comedy); тем более уместны в ней такие сцены, при созерцании которых зритель испытывает радость, слишком возвышенную для того, чтобы она выразилась в смехе (a joy too exquisite for laughter). Я должен сознаться, что пролитые по этому поводу слезы - были разумные слезы (flowed from reason and good sense) и мы не должны смеяться над плакавшими зрителями, прежде чем мы уясним себе, что должно быть приписано глупости головы и что мягкости сердца (the hardness of the head and the softness of the heart) и мне кажется, что мистер

Уилкс (актер – *М.К.*) справедливо заметил, когда ему сказали об одном генерале, плакавшем над страданиями Индианы: "Я уверен, что это не помешает ему сражаться менее храбро".

Предпочтение слез над смехом основано на двух предпосылках: первая - слезы являются единственно верной реакцией на порок, и вторая - все, что имеет основание в счастье и успехе, может быть целью комедии¹²⁶.

С данной концепцией не согласился главный оппонент Стила – Джон Деннис. Он отметил, что Стил "не знает ничего о природе комедии": "Когда сэр Ричард говорит о радости, слишком возвышенной для смеха (*of joy too exquisite for laughter*), он, похоже, не знает, что радость сама по себе, как и гнев, негодование, любовь, подходит для любого вида поэзии - эпосу, драме, лирике; но тип радости, сопровождаемый смехом (*that kind of joy which is attended with laughter*), - это характеристика комедии, как ужас (*terror*) - трагедии, а восторг (*admiration*) – поэзии" (Dennis, 1939: 137).

Традиционный взгляд на "природу" комедии, высказанный Деннисом, совершенно не совпадал со стилевским. Но победил в этом споре, все-таки, Стил – отсюда огромная популярность самой пьесы и созданного им жанра. А для многих современников главным достоинством пьесы как раз и была идеализация действительности и рекомендация хороших поведенческих моделей: "Комедия не копирует действительность (*faithful of ordinary reality*), а учит, что быть добродетельным - приятно и заманчиво (*graceful and attractive*) и призывает подражать добродетели. Что касается героев и нравов, показанных в пьесе, - едва ли найдется много таких в реальной жизни (я имею в виду

¹²⁶ Недаром комедию стилевского типа Э.Берк назвал "плачущей". В отечественном литературоведении Стил также считается основоположником "слезливой комедии": "...слезливая комедия" Р. Стила, издав ее, предвещающая еще не вошедшую в моду чувствительность" (Шайтанов, 1987: 9).

главных героев), и это обидно. Я думаю, что пьеса показала нам, что удача и богатство – достойная награда для чести и целомудрия" (The St. James's Journal, 18 ноября 1722 г.).

Сентиментальные "открытия" Р.Стила объединяет центральный доминирующий признак. Перефразируя Ю.Н. Тынянова, данный признак можно определить как "речевую установку на чувствительность". Отсюда, - некая нерассортированность его "открытий", являющихся производными главного признака, а сами сентиментальные "открытия" Ричарда Стила обусловили целую традицию подобных пьес, во второй половине XVIII столетия названных сентиментальными комедиями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изменения, которые произошли в английской драме в конце XVII века объяснялись прямым воздействием зрителя - изменилась общественная ситуация, появились новые проблемы и заботы, новые положительные и отрицательные герои. Постановка первой комедии Сиббера вызвала у зрителей "искренние слезы". Слово это весьма примечательно, недаром, сентиментальную комедию часто называют "слезливой". Голдсмит в семидесятые годы XVIII в. очень точно отметил существеннейшее отличие жанра - живой и непосредственный отклик на запросы публики. По мысли Ю.И.Кагарлицкого, в XVIII веке "сентиментальное" значит "повседневное", т.е. то, что волнует людей каждый день, а не исключительные происшествия с исключительными людьми¹²⁷. И происходит это на самом деле, с любым, обыкновенным человеком. То есть тем, кого назовут "маленьким" после прочтения Грея и Томсона, Ричардсона и Стерна. Претензия на невымысленность - характерная черта английской просветительской литературы и сентиментализма, в частности.

Основой английского моралистического сентиментализма была чувствительность – открытая в человеке способность к эмоциональной рефлексии, самопознание личности через эмоции. Чувствительность воспринимается "сентименталистки-ориентированными писателями" (выражение А.Л. Зорина) как гарант нравственного возрождения личности, а следовательно и общества, мощное средство гармонизации человеческих и социальных отношений. Принося радость обладающему ею, чувствительность в то же время должна была побуждать

¹²⁷ Томас Холкрофт писал в 1784 г.: "Есть смешение добродетели и порока во всех людях... И когда слуги, помощники шерифа, тюремщики и все классы людей будут обрисованы как сентиментальные... эти драгоценные качества станут очень обычными" (Stallbaumer, 1936: 42).

его к совершению добрых и гуманных поступков, к активной помощи нуждающимся в ней.

Рождение культа чувствительности приходится на конец XVII века. В трудах английских богословов-латитудинариев рождается новый моральный кодекс, основой которого стали "доброжелательность", "любовь", "добросердечность".

Основные понятия этого кодекса активно входили в литературный обиход, чему способствовали и эволюционные процессы, происходящие в английской драме рубежа XVII-XVIII столетий.

Результатом этих процессов стало возникновение новых жанров – "буржуазной" трагедии, балладной оперы, сентиментальной комедии.

Эти жанры объединяет новый подход к изображению человека. Изменившаяся социальная обстановка потребовала новых "героев" на сцене. К концу двадцатых годов XVIII века главным героем стал "лондонский купец", т.е. буржуа.

Специфические черты сентиментальной комедии определяются этим социальным фоном: по своей сути она представляет собой попытку приспособить мораль буржуа к сценической условности. В ее сюжете заложена необходимость разрешения моральной проблемы, которая обычно утверждается в победе целомудрия, прославления супружеской верности. Аудитория ожидала недвусмысленного морального урока, что, в свою очередь, определяло характер пьесы, изобилующей поучительными сентенциями.

И такой урок публика получила в пьесе Сиббера 1696 года, которой он обозначил первый тип новой комедии – раскаяние заблудшего героя.

"Революционность" (Бернбаум) "Последней уловки любви" заключалась в новом отношении к человеку – прославлении его "доброй

природы" (good nature) и показе "долго пренебрегаемой добродетели". В "споре" за Ловласа в конечном итоге победил Сиббер. В "поединке" трех драматургов (Сиббер-Ванбру-Шеридан) исследовалась мужская природа в "мужском" обществе, по сути, это был спор "о природе человека": какова она – "добрая" или "испорченная"? Шеридан в конце XVIII столетия подтвердил предположение Сиббера конца XVII века, что мужская (следовательно и человеческая) природа, в основе своей добрая.

Переделка Сиббера "Ричард III" стала важной вехой в общей истории адаптации Шекспира и во многом определила основные черты рождающегося жанра сентиментальной комедии: способ характеристики (самораскрытие героя), новый образ женщины, новые сценические приемы. Новизна данной сибберовской пьесы подчеркивалась и ее особой жанровой дефиницией – "мелодрама".

Ричард Стил, начавший с развлекательных комедий с немногими сентиментальными "предчувствиями", в "Любовнике-лжеце" предопределил основные особенности жанра сентиментальной комедии на многие десятилетия. Используя заимствованный сюжет для провозглашения главной цели – моралистической – осуждение порока и прославление добродетели, он утвердил в комедии принцип "поэтической справедливости", а традиционный смех заменил слезами.

Знаменитые журналы Стила и Аддисона учили людей новой нравственности. После неудачного "сентиментального опыта" на сцене Стил в эссеистике утвердил основные черты новой комедии, назвав ее "доброй". Примером такой комедии стала его последняя пьеса "Сознательные влюбленные", ставшая классическим образцом жанра.

Одно из важнейших сентиментальных "открытий" Стила – новый взгляд на человека. В терминологии М.М. Бахтина это "сентиментально-гуманистическое развеществление человека" – "человек

перестает быть вещью, но не становится личностью" (Бахтин, 1997: 356).

Убежденный сторонник английской государственности, сложившейся после "славной" революции 1689 года, Ричард Стил представил на сцене идеальных граждан. В первую очередь, это представители буржуа – купцы, ставшие "новым видом" английского джентльмена. Это люди безукоризненной добродетели, чести и справедливости. Любовь для них священна, семейные добродетели незыблемы. Подобные герои были востребованы английским обществом тех лет, как написал Велстед в эпилоге "Сознательных влюбленных": "На Индиану **вся нация** (выделено нами – *М.К.*) будет смотреть глазами Бевила".

Герои Стила, действительно, еще не стали личностями – слишком полагаются они на Провидение, которое спасет их, но – и это главное – они "перестали быть вещью".

Во второй половине XVIII столетия социальная и литературная ситуация изменились. Сентиментальная комедия подверглась резкой критике со стороны ведущих английских литераторов. По сложившейся в те годы традиции драматурги вывели на сцену две музы – "веселую" и "печальную".

В прологе к комедии "Соперники" (*The Rivals*, 1775) Шеридан с негодованием отмечает:

Must we displace her? And instead advance
The Goddess of the woeful countenance –
The Sentimental Muse!...
She'll snatch the dagger from her sister hand:
And having made her votaries Weep a flood,
Good Heaven! She'll end her comedies in blood¹²⁸.

¹²⁸ Ее ли свергнуть? И призвать взамен
Чувствительную Музу грустных сцен,
Ах, если мы престол уступим ей,
То, выхватив кинжал сестры своей

Критический настрой Шеридана не помешал ему дать очень точную характеристику сентиментальной комедии: "the godless of the woeful countenance" (эпитет "woeful" из-за обилия слез в таких пьесах, хотя в ту эпоху он не имел только негативный оттенок). "Teaching and preaching" – назидательность, нравоучение – всегда на первом месте у сентиментальных драматургов. "Sympathy", "Heart" и "solemn sentiments" – главные отличительные черты сентиментальной комедии¹²⁹.

В комедии Сиббера и Стила все эти черты были заявлены впервые, ко времени Шеридана - еще очень популярны, а с тех пор доброжелательность, сердечность, любовь и милосердие к ближнему уже никогда не бывали забыты литературой, а принцип "поэтической справедливости", введенный Стилом в сентиментальную комедию, вновь и вновь проявляет себя в современных модификациях этого жанра – многочисленных литературных и кинематографических мелодрамах.

И жаждой слез безжалостных полна,
Смертями пьесу завершит она.
(Пер. В.Рогова).

¹²⁹ Подобный прием, характеризующий жанр методом "от противного", использовался и учеными XX века. К примеру, "пьесе или роману, чтобы стать антисентиментальными в обрисовке своих героев необходимо полностью изменить их (героев – М.К.) нравственные качества: 1) сделать эгоизм (selfishness) и твердость сердца (hardness of heart) символами добродетели; и 2) сделать доброжелательность (benevolence) и добрую природу (good nature) не привлекательными, а осмеянными" (Friedman, 1970: 247).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Addison, 1811:* The works of the right honourable Joseph Addison: In six volumes. – L., 1811.
- Boswell, 1957:* Boswell's Life of Johnson. – L., N.Y., 1957.
- Cibber, Apology:* Cibber Colley. An Apology for his life. – L., n.d.
- Cibber, 1777:* The Dramatic works of Colley Cibber. In 5 vols.- L., 1777.
- Cibber, 1973:* Cibber Colley. Three sentimental comedies. – L., 1973.
- Collier, 1974:* Collier J. A Short View of the Immorality and Profanenes of the English Stage. – N.Y., 1974. – P.12 – 64.
- Davies, 1784:* Davies Thomas. Dramatic Miscellanies, 1784, III.
- Dennis, 1939:* Dennis J. Critical works. – Baltimore, 1939.
- Drake, 1805:* Drake N. Essays. – L., 1805.
- Epistolary correspondence of Sir Richard Steele, 1809:* Epistolary correspondence of Sir Richard Steele. – L., 1809.
- Five, 1965:* Five Restorations Adaptations of Shakespeare. – Urbana, 1965.

- Genest, 1832*: Genest J. Some accounts of the English stage, 1660-1830.
– Vol. 1-10.- Bath, 1832.
- Hunt, 1851*: The dramatic works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh.
With biographical and critical notices. Ed. by Lee Hunt. – L.,
1851.
- Richardson, 1970*: Richardson S. Pamela, or Virtue rewarded. In 4 vols.
- N.Y., 1970.
- Shaftesbury, 1900*: Shaftesbury A. Characteristics of Men, Manners,
Opinions, Times. – L., 1900.
- Steele, 1886*: Steele's selections from the Tatler, Spectator and Guardian.
– Oxford, 1886
- Steele, 1971*: The plays of Richard Steele / Ed. by Shirley Strum Kenny.
– Oxford, 1971.
- Аникст, 1938*: Аникст А. и др. Хрестоматия по западноевропейской
литературе. Литература XVIII в. – М., 1938.
- Конгрив, 1977*: Конгрив Уильям. Комедию – М., 1977.
- Гольдони, 1933*: Гольдони К. Мемуары. – М., 1933. – Т.2.
- Диккенс, 1957*: Ч. Диккенс. Собрание сочинений в тридцати томах.
Т.1. – М., 1957.
- Литературные манифесты, 1980*: Литературные манифесты за-
падноевропейских классицистов. – М., 1980.
- Локк, 1985*: Локк Д. Сочинения: В 3-х томах. – М., 1985, - Т.1.
- Лукин, 1868*: Лукин В.И., Ельчанинов Б.Е. Сочинения и переводы.
Под ред. П.А.Ефремова. - СПб., 1868.
- Маколей, 1858*: Маколей Т.Б. Рассказы из истории Англии при ко-
ролях Якове II, Вильгельме III и королеве Анне. – Т.1,2. –
СПб., 1858. – Т.1.
- Теренций, 1934*: Теренций. Комедии. – М., 1934.

- Теккерей, 1977*: Теккерей У. Собрание сочинений в двенадцати томах. – М., 1977. - Т.VII.
- Уичерли, 1968*: Уичерли Уильям. Прямодушный. – М., 1968.
- Фаркер, 1973*: Фаркер. Комедии. – М., 1973.
- Хрестоматия, 1988*: Зарубежная литература XVIII века: Хрестоматия. – В 2 т. – Т.1. – Под ред. Б.И.Пуришева. – М., 1988.
- Шеридан, 1956*: Шеридан Р.Б. Драматические произведения. – М., 1956.

* * *

- Addison and Steele, 1980*: Addison and Steele: the critical heritage. – L., 1980.
- Aitken, 1889*: Aitken G.A. The life of Richard Steele: In 2 vols. – L., 1889.
- Avery, 1938*: E.Avery. Cibber, King John, and the students of the law. // MLN. – Vol. LIII, 1938.
- Barber, 1957*: Barber C. The idea of honour in the English drama 1591-1700. – Stockholm, 1957.
- Barker, 1939*: Barker Richard. Mr. Cibber of Drury Lane. – N.Y., 1939.
- Barkhausen, 1983*: Barkhausen Jochen. Die Vernunft des Sentimentalismus.- Tubingen: cop. 1983.
- Barnwell, 1957*: Barnwell H. Les idées morales et critiques de Saint-Evremond. – P., 1957
- Beljame, 1948*: Beljame A. Men of letters and the English public in the eighteenth century, 1660-1774. – L., 1948.
- Bernbaum, 1958*: Bernbaum Ernest. The drama of sensibility. A sketch of the history of English sentimental comedy and domestic tragedy, 1696-1780.- Gloucest, 1958.

- Bevis, 1988:* Bevis Richard. English drama: Restoration and eighteenth century, 1660-1789. – L., 1988.
- Boyce, 1990:* Charles Boyce. Shakespeare A To Z: The Essential Reference to His Plays, His Poems, His Life And Times, and More. – N.Y.- Oxford. – 1990.
- Bradbrook, 1965:* Bradbrook M.C. English Dramatic Form. A History of his Development. – L., 1965.
- Bredvold, 1962:* Bredvold Luis I. The natural history of sensibility.- Detroit, 1962.
- Brereton, 1977:* Brereton Geoffrey. French comic drama. From 16th to the 18th century. – L., 1977.
- Brissenden, 1974:* Brissenden, R.F. Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade. - N.Y., 1974.
- Bronson, 1966:* Bronson B.H. The Beggar's Opera. // Restoration Drama. Modern Essays in Criticism. – N.Y., 1966.
- Bruce, 1974:* Bruce D. Topics of Restoration comedy. – L., 1974.
- Cambridge, VIII:* Cambridge History of English Literature. – Vol. VIII. Ch. VI.
- Comedy, 1986:* Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change a. continuity in the English a. European dramatic tradition. – L., 1986.
- Cox, 1976:* Cox James E. The Rise of Sentimental comedy.- Norwood, 1976.
- Gallaway, 1933:* Gallaway W. F. "The Sentimentalism of Goldsmith". // PMLA.. – 1933. - № 48. - P.1167-1181.
- Crane, 1967:* Crane R.S. Suggestions toward a Genealogy of the "Man of Feeling" // The Idea of the Humanities and Other Essays.- Chicago, 1967.- V.1,2. - V.1. - P.188-213.
- Critical Essays, 1957:* R.Blackmore. Prince Arthur. // Critical Essays of the Seventeenth Century. – Indiana Univ. Press, 1957. – V.III.

- Dobrée, 1924:* Dobrée Bonamy. Restoration comedy. 1660-1720.- Oxford, 1924.
- Dobrée, 1929:* Dobrée Bonamy. Restoration Tragedy. - Oxford, 1929.
- Dobson, 1992:* M.Dobson. The Making of the National poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769. - Oxford, 1992.
- Erämetsä, 1951:* Erämetsä Eric. A study of the word "sentimental" and of other linguistic characteristic of eighteenth-century sentimentalism in England.- Helsinki, 1951.
- Fowler, 1982:* Fowler A. A History of English Literature: Forms and Kinds: From the Middle Ages to the Present. - Oxford, 1982.
- Friedman, 1970:* Friedman Arthur. Aspects of Sentimentalism in Eighteenth-century Literature // The Augustan Milieu. - Oxford, 1970.- P. 247-261.
- Grenet, 1971:* Grenet Andre. La Literature de sentiment au XVIII siecle. – V.1-2. – P., 1971. – V.2.
- Greene, 1977:* Donald Greene. Latitudinarianism and Sensibility: The Genealogy of the "Man of Feeling" Reconsidered // MP. - 1977.- № 2. - P.159-183.
- Habbema, 1967:* Habbema D. An Appreciation of Colley Cibber, actor and dramatist, together with a reprint of his play "The Careless Husband".- N.Y., 1967.
- Havens, 1945:* Havens R. The Sentimentalism of The London Merchant // ELH. – Baltimore, 1945. – Vol. 12.
- Hawkins, 1969:* Hawkins J. A general history of science and practice of music. – Vol. 1-2.- Craz, 1969.
- Heltzel, 1970:* Heltzel V. Fair Rosamond. A study of the development of a literary theme. – N.Y., 1970.
- Hirst, 1979:* Hirst D. Comedy of manners. – L., 1979.

- Hume, 1972:* Hume R.D. Some Problems in the Theory of Comedy // The Journal of Aesthetics and Art Criticism.- Vol.XXX1, № 1, 1972.- P.87-100.
- Hume, 1973:* Hume R.D. Theory of Comedy in the Restoration. // MP. – 1973. - V.70, № 4. - P.302-318.
- Hume, 1983:* Hume Robert D. The Rakish Stage: Studies in English drama, 1660-1800.- Southern, 1983.
- Kawczynski, 1880:* Kawczynski D. Studien zur Literaturgeschichte XVIII. Moralische Zeitschriften.- Leipzig. 1880.
- Kenneth, 1970:* Kenneth Muir. The Comedy of manners. - L., 1970.
- Kenny, 1976:* Kenny Shirley Strum. Perennial Favourites: Congreve, Vanbrugh, Cibber, Farquhar, and Steele // MP. – 1976. – Vol. 73, № 4. – P. 54-59.
- Kenny, 1977:* Kenny Shirley Strum. Humane Comedy // MP. - 1977.- Vol. 74, № 3. - P.29-43.
- Kidson, 1922:* Kidson F. The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors. – Cambridge, 1922.
- Knapp, 1961:* Knapp M.E. Prologues and epilogues of the eighteenth century. – New Haven, 1961.
- Krutch, 1960:* Krutch J. Comedy and Conscience after Restoration.- N.Y. , 1960.
- Lanier, 1930:* Lanier H. First English Actresses. – L., N.Y., 1930.
- Loftis, 1952:* Loftis J. Steele at Drury Lane. - Berkeley, 1952.
- Loftis, 1959:* Loftis John. Comedy and Society from Congreve to Fielding. - Stanford, 1959.
- Loftis, 1963:* Loftis John. The Politics of Drama in Augustan England. - Oxford, 1963.
- Lynch, 1926:* Lynch Kathleen. Social Mode of Restoration Comedy. – N.Y., 1926.

- MacMillan, 1962:* MacMillan Dougal. The Rise of Social Comedy in the Eighteenth Century // PQ. –1962. - № 41. – P. 330-338.
- Meyer, 1996:* Meyer C. "Language is the Dress of Thought": Stylistic Literacies and Social Categories in Eighteenth-Century Britain. - cmeyers@emory.edu (1996).
- Mullan, 1988:* Mullan John. Sentiment and sociability: The language of feeling in the eighteenth century. – Oxford, 1988.
- Nettleton, 1968:* Nettleton George. English drama of the Restoration and eighteenth century (1642-1780). - - N.Y., 1968.
- Neuhäser, 1974:* Neuhäser R. Towards the Romantic Age. Essays on Sentimental and Preromantic Literature in Russia.- The Hague, 1974.
- Nicoll, 1931:* Nicoll A. Lesser English Comedies of the 18th Century. - Oxford, 1931.
- Nicoll, 1955:* A. Nicoll. A History of English Drama 1660-1900. – Vol. II Early Eighteenth Century Drama.- Cambridge, 1955.
- Page, 1935:* Page R. George Colman the elder. – N.Y., 1935.
- Parnell, 1963:* Parnell Paul. The Sentimental Mask // PMLA. – 1963. - P.529-535.
- Perry, 1925:* Perry H. The comic spirit in Restoration drama.- L., 1925.
- Rayner, 1987:* Rayner Alice. Comic Persuasion: Moral structure in British comedy from Shakespeare to Stoppard. – Univ. of California press, 1987.
- Restoration, 1966:* Restoration Drama. Modern Essays in Criticism. – N.Y., 1966.
- Restoration, 1973:* Restoration and 18th Century Comedy. – N.Y., 1973.
- Restoration, 1989:* Restoration and Georgian England, 1660-1780. – Cambridge, 1989.

- Rymer, 1956:* Rymer Thomas. The Critical Works of Thomas Rymer / Ed. by Curt A. Zimansky. - New Haven, 1956.
- Sherbo, 1957:* Sherbo Arthur. English sentimental drama.- Michigan, 1957.
- Smith, 1948:* Smith J.H. Shadwell, the Ladies, and the Change in Comedy // MP. - № 46. – 1948. – P. 22-33.
- Smithers, 1968:* Smithers P. The life of Joseph Addison. – L., 1968.
- Stallbaumer, 1936:* Stallbaumer Virgil. Thomas Holcroft: A Satirist in the Stream of Sentimentalism // ELH. – Vol. III. – 1936. P.42-43.
- Tave, 1993:* Tave S.M. Lovers, clowns, and fairies: An essay on comedies. – Chicago, L., 1993.
- Twentieth, 1975:* Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Opera. – N.Y., 1975.
- Watson, 1987:* Watson Edward. A study of selected English critical terms from 1650 to 1800. A constellation.- N.Y., 1987.
- Weinsheimer, 1991:* Weinsheimer Joel. Philosophical hermeneutics and literary theory. – New Haven, L., 1991.
- Williams, 1980:* Williams A. An Approach to Congreve.- New Haven, 1980.
- Wood, 1931:* Wood Frederick. "The Beginnings Significance of Sentimental comedy" // Anglia, 1931. - № 43. – P. 368-392.
- Zimbardo, 1986:* Zimbardo Rose. A Mirror to Nature: Transformations in Drama a. Aesthetics, 1660-1732.- Lexington, 1986.
- Аникст, 1967:* Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М., 1967.
- Балухатый, 1990:* Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. – Л., 1990.
- Бахтин, 1997:* Бахтин М.М. Собрание сочинений. - М., 1997. - Т.5.

- Бахтин, 1998:* Бахтин М.М. Тетралогия. - М., 1998.
- Бентли, 1978:* Бентли Эрик. Жизнь драмы. – М., 1978.
- Бергсон, 1992:* А.Бергсон. Смех. – М., 1992.
- Веселовский, 1989:* Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
- Веселовский, 1999:* А.Н.Веселовский. Эпоха чувствительности. // А.Н.Веселовский. В.А.Жуковский. Поэзия чувства и "сердечного воображения". – М., 1999. – С.39-50.
- Вознесенская, 1996:* Вознесенская Т.И. Литературно-драматический жанр мелодрамы. - М., 1996.
- Елистратова, 1988:* А.А.Елистратова. Сентиментализм // История всемирной литературы. – Т.5. – М., 1988.
- Ерофеева, 1997:* Ерофеева Н.Е. Школа как драматургический жанр во французской и русской литературе XVIII века. - Орск, 1997.
- Ефремов, 1867:* Ефремов П.А. Материалы для истории русской литературы. - СПб., 1867.
- Кагарлицкий, 1987:* Кагарлицкий Ю.И. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. – М., 1987.
- Кожевников, 1897:* Кожевников В.А. Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII в. и критической философии. - М., 1897.
- Минц, 1990:* Минц Н.В. Старое и всегда современное. Парадоксы Шекспира. - М., 1990.
- Оссовская, 1987:* Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали. – М., 1987.
- Пинский, 1971:* Пинский Л.Е.. Шекспир. – М., 1971.
- Пропп, 1928:* Пропп В.. Морфология сказки. – Л., 1928.

- Пумпянский, 1947:* Пумпянский Л.В. Сентиментализм // История русской литературы. – Т. IV, ч.2. – М.-Л., 1947. – С.430-445.
- Пуришев, 1936:* Пуришев Б.И. Комментарии. // Г.Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. – М.-Л., 1936.
- Соколянский, 1980:* Соколянский М. Генри Филдинг о Шекспире // Шекспировские чтения-1977. – М., 1980.
- Соловьева, 1996:* Соловьева Н.А.. От века Энтузиазма к веку Разума и Чувства. - Anglistica. №3.- М., 1996.
- Субботин, 1988:* Субботин А.. Комментарии. // Александр Поуп. Поэмы. – М., 1988.
- Тронская, 1962:* Тронская М. Л. Немецкая сатира эпохи Просвещения. - М., 1962.
- Тронская, 1965:* Тронская М.Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман. – Л., 1965.
- Тынянов, 1977:* Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
- Хилл, 1998:* Хилл К. Английская Библия и революция XVII века. – М., 1998.
- Чебышев, 1897:* Чебышев А.А. Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века. - СПб., 1897.
- Чебышев, 1901:* Чебышев А.А. Очерки из истории европейской драмы. Французская "слезная комедия". - Воронеж, 1901.
- Шайтанов, 1987:* Шайтанов И. "Столетье безумно и мудро..." // Англия в памфлете: Английская публицистическая проза начала XVIII века. – М., 1987.
- Шайтанов, 1989:* Шайтанов И.О. Мыслящая муза. – М., 1989.
- Шайтанов, 1996:* Шайтанов И. Жанровое слово у Бахтина и формалистов. "Вопросы литературы" №3, 1996.

Шайтанов, 1997: Шайтанов И.О. Зарубежная литература: Эпоха Возрождения. – М., 1997.

Шайтанов, 1998: Шайтанов И.О. Из опыта учителя. // Шекспир У. Пьесы. Сонеты. – М., 1998. – (Школа классики).- С.731-741.

Шайтанов, Энциклопедия, 1998: Шайтанов И.О. Шекспир, Уильям. // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература. Возрождение. Барокко. Классицизм. – М., 1998.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	2
Глава I. Новый зритель – новый герой – новый жанр: эволюция английской драмы рубежа XVII-XVIII веков	26
Глава II. Сентиментальная комедия – предпосылки рождения жанра.	
§ 1. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ "ХРИСТИАНСКИЙ" И	

РОЖДЕНИЕ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ.....	67
§ 2. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ "МОРАЛИСТИЧЕСКИЙ" – РОЖДЕНИЕ ТЕРМИНА.....	82
§ 3. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ – КРУГ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ.....	91
§ 4. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ В КОМЕДИИ РЕСТАВРАЦИИ.....	119
Глава III. Рождение жанра – Колли Сиббер.	
§1. ПЕРВАЯ СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ – "ПОСЛЕДНЯЯ УЛОВКА ЛЮБВИ".....	134
§ 2. ШЕКСПИР: СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ.....	168
§ 3. "СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ГЛОСТЕР" – "РИЧАРД III" В ОБРАБОТКЕ СИББЕРА.....	190
§ 4. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КОМЕДИЙ СИББЕРА.....	218
§ 5. СИББЕР – ВАНБРУ – ШЕРИДАН: ТРИ ЭТАПА АНГЛИЙСКОЙ КОМЕДИИ XVIII ВЕКА.....	234
Глава IV. Расцвет жанра – Ричард Стилл.	
§1. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ "ПРЕДЧУВСТВИЯ" РИЧАРДА СТИЛЛА (КОМЕДИИ "ПОХОРОНЫ" И "НЕЖНЫЙ МУЖ").....	273
§2. ПЕРВЫЙ СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ОПЫТ – КОМЕДИЯ "ЛЮБОВНИК-ЛЖЕЦ".....	286
§3. ЭССЕИСТИКА СТИЛЛА: ОБОСНОВАНИЕ НОВОГО ЖАНРА.....	300
§4. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ТРИУМФ – КОМЕДИЯ "СОЗНАТЕЛЬНЫЕ ВЛЮБЛЕННЫЕ".....	311
§5. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ "ОТКРЫТИЯ" РИЧАРДА СТИЛЛА.....	323
Заключение.....	341
Библиография.....	346

Научное издание

Кожевников Михаил Васильевич

Плачущая муза.
Английская сентиментальная комедия в системе
драматических жанров

Оформление обложки – А. Кадошников.