

Михаил Кожевников

Английский театр 17-18 веков: культурно-исторический контекст

Эволюция английской сцены в эпоху Просвещения

2012

Кожевников М.В. Английский театр 17-18 вв. : культурно-исторический контекст : эволюция английской сцены в эпоху Просвещения / Михаил Кожевников. – Saarbrücken (Германия) : LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – 106 с. – В печатном варианте - 112 с.

ISBN: 9783848425754

В монографии представлена история английского театра 17 - 18 столетия в ее наиболее репрезентативных и ярких явлениях – комедии и адаптации шекспировских пьес. Изменения, которые произошли в английском театре в конце 17 века объяснялись прямым воздействием нового зрителя-буржуа: изменилась общественная ситуация, появились новые проблемы и заботы, новые положительные и отрицательные герои. Комедия нравов, прошедшая сложную эволюцию в эти годы, и переделки шекспировских пьес отражают сложный процесс формирования новой жанровой системы, происходящий в английском просветительском театре. Комедия конца 17 века в последней трети века восемнадцатого становится "веселой", т.е. просветительской комедией нравов, а переделанные пьесы Шекспира превращаются в мелодрамы. Сегодняшняя массовая культура, в частности, ее наиболее известное явление - мелодрама, рождается именно в ту эпоху.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1. От нового зрителя к новому жанру: эволюция английской сцены рубежа XVII-XVIII веков	3
Глава 2. Шекспир и английский театр	31
Глава 3. Сцена – "школа нравственности": основные принципы и понятия.....	52
Глава 4. От комедии нравов к "веселой" комедии: эволюция Английской комедии 18 века	72
Библиография	102

Глава 1. От нового зрителя к новому жанру: эволюция английской сцены рубежа XVII-XVIII веков.

"Если бы смысл театра был только
в развлекательном зрелище, быть может,
и не стоило бы класть в него столько труда.
Но театр есть искусство отражать жизнь"
К.С. Станиславский

Одной из главных причин, способствовавших рождению в Англии рубежа XVII-XVIII вв. новых театральных 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" (А. Николл).

По справедливому замечанию Э. Бентли, "комедия Реставрации была спровоцирована пуританами". Выражение "спровоцирована", как нельзя лучше, отражает ситуацию – комедиографы Реставрации сознательно вы-

смеивали традиционные пуританские ценности и добродетели, таким образом мстя за годы изгнания и страха. Набожный благочестивый буржуа-пуританин – основной объект осмеяния. Над ним 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 пьесе "Ланкаширские ведьмы" (1681): "Горожане (т.е. буржуа – М.К.) не наши друзья / Для них неприятны и мы, и наше остроумие...".

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 театре. В комедии Реставрации "нравы" были эквивалентом понятия "повадки" (ethos) или "черты характера", как, например, в "Двойной игре" (1693) У.Конгрива:

Леди Вздорнс. 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, мэдем?

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

У Драйдена есть следующее определение "нравов": "Нравы в поэме – те склонности, 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 персона-

жей, 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". "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 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, заставлять людей стыдиться их грязных и низких поступков".

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 наставило на путь 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 "Горюющей невесте" (1697) писал: "... цель моей пьесы - представить добродетель в привлекательном ви-

де, 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" (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.

В предисловии к трактату 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".

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 ("Неисправимый"), 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 выражались 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 насмеяется над существованием Божиим, 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, 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 намерены 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" 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 произведения, 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).

Но многие комедиографы, осужденные Колльером, выступили в защиту своих пьес. Интересной была его полемика 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" (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".

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" 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 из монастырских келий, копируя отшельников. Нет, они должны смело идти в веселый мир, подвергаясь искушению, но не уступая ему, даже в "богохульных театрах), говоря языком Колльера. Но это должны быть такие добродетели, которые будут поучительны для публики и "вылечат" сцену".

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 нового зрителя создавалась новая комедия. Колли Сиббер в прологе к комедии "Последняя уловка любви" (1696) разделил публику на две категории: "Зрители из Сити" (буржуа) и "Аристократы": "Автор обращается к вам, / Добрые горожане в партере; / Он надеется, что вы его не осудите, / А для вас, знатные господа, чья религия - пьянство, / Распутство и брань, / Нет в пьесе роконосцев...".

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

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 Ричарда Стила "Сознательные влюбленные" (1722) произносит знаменитые слова: "Мы, купцы, и есть дворянство, 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 Торугуда о важной роли английского купечества в разгроме Непобедимой армады в пьесе Д.Лилло с примечательным названием "Лондонский купец" (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). Сами определе-

ния 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, чтобы 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 задушить 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 пьесу Аддисона "Катон", 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 государственным строем своей страны и свободой человечества".

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 горожан – в центре внимания жанра 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".

"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", 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", 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 об-

ходится 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 гибельных последствий страстей и порочной жизни, считая своим долгом резюмировать нравоучительную цель в финале. Трагедию Отвея "Сирота" (1680) С.Джонсон уже считал законченным образцом "домашней трагедии из жизни средних классов".

Томас Соутерн в "Фатальном браке" (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" (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 гнезилось 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".

В предисловии к анонимной трагедии "Роковое безумие" (1720) высказаны идеи, под которыми мог бы подписаться и создатель новой комедии 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 дело, когда изображены ужасные последствия какой-нибудь из наших излюбленных страстей - тогда сердце наше обливается кровью; мы проникаемся жалостью к страдающему грешнику"

"Лондонский купец" завершал этот процесс, органически соединив все, что накопила традиция. После смерти Лилло была найдена его переделка "Арденна 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).

Новую 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 леди, 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".

Схожими стали и европейские пути пьесы Лилло и сентиментальной комедии: на основе первой Дидро создает новый жанр – мещанскую драму, вторая – у истоков слезной комедии. 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 Ю.И.).

Комедия Стила "Сознательные влюбленные" была переведена Антуаном Прево и напечатана в издаваемом им в Англии журнале "За и против" (1732). Через несколько лет аббат Ле Блан в письме к создателю французской "слезной комедии" Нивелю де Лашоссе, имея в виду его "Школу друзей" (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 кото-

рой, 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 – 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 происшествя, такие положения, какие выставляют глупца во всей его наготе, - все это изгнано из подобных пьес". А для Сиббера и Стила поучение, назидательность и, в конечном счете, исправление публики, причем, активно помогающей публики, – одна из главных задач.

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" (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 отталки-

вающего 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 слабовольный 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 благородных сил, не удовлетворит в равной мере и публику, и философа?" Критика встретила пьесу сочувственно: "Мерсье, не прибегая к устрашающему зрелищу, производит на душу зрителя такое же впечатление, как и Лилло".

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" (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".

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

Вольтер определил жанр своей пьесы как "трогательная комедия", вызывающая у зрителя "чувствительную жалость". В такой комедии, считал он, в наилучшей пропорции соединены смех и слезы (об этом писал еще в предисловии к комедии "Расточитель" 1735). Здесь же представлен один из знаменитых афоризмов Вольтера: "Все жанры хороши, за исключением скучного".

Среди главных героев, в основном аристократов, добрый и великодушный купец Фрипорт, 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 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 переложено господином Вольтером, а с оно уже на русский язык переложено господином Ельчаниновым; и сия драма, преобразившись в нашу одежду, обогащена еще многими изящными мыслями".

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"¹.

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".

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 избран-

¹ Цитаты из высказываний русских литераторов приводятся по изданию: История русской литературы. Т. IV, ч.2. М.-Л., 1947.

ные слои населения, постепенно входила в моду и вскоре полностью завладела вниманием аристократов".

Одним из первых борьбу за национальную оперу начал Джозеф Аддисон, посвятивший несколько номеров журнала "Зритель" 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 изошренных пустячках итальянцев". Несомненно, что под такой пьесой Аддисон имел в виду свою оперу "Розамонда", 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". Характерная 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".

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" (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, как собственные, так и переводные. И мы рабски 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, почему мы должны считать, что немного ясного смысла сделает музыке больше вреда, чем добродетель красивой женщине? К тому же, легче научить двух-трех исполнителей сносно английскому языку, чем всю нацию – итальянскому".

Сам Аддисон уже написал "оперу со смыслом" – "Розамонду" (1707), в которой попытался уйти от "бессмыслицы итальянцев". 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".

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?", в котором Аддисон практически повторяет финал первой комедии Сиббера: "Самое большое счастье в мире, / И самая большая радость, - / Это невинный восторг добродетельной любви".

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" (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 часто создавалась как пародия или сатира, а ее мелодии теснейшим образом были связаны с реаль-

ностью: 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 Скриблериуса 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.

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

льмены, еще не утратили честь настолько, чтобы жить по законам продажного света" (Ш. 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 Гей – все люди одинаковы своей порочностью.

Балладная опера Джона Гей стала родоначальницей целого направления в английской драматургии XVIII века – после нее появилось огромное количество подобных пьес.

Сиббер также написал балладную оперу, действуя по отработанной схеме – за основу взял сюжет своей неудачной пасторальной оперы "Испытание любви" (1720), добавил несколько популярных баллад и в 1729 году поставил "Дамона и Филлиду". 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: "английская песня, даже плохо спетая, будет приятна доброй природе". Мы знаем, что можем спеть ее прекрасно, ведь "любая песня за-

дохнется в клетке", а "любая птица имеет право и на веселую, и на грустную песню".

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, в котором дан идеальный образ купца.

Всех торговцев он разделил на три группы: первая – кто сами не производят то, чем торгуют (купцы); вторая – сами производят продаваемый товар – ремесленники; третья – производят, но не торгуют - промышленники и художники. 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. 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 трактате об "Образцовом английском джентльмене" (1729) он объясняет, как купец может стать настоящим джентльменом.

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 личной неприязни первых двух) объединяет пристальное внимание к конкретным жизненным фактам. Более того, даже в традиционных жанрах той эпохи происходят сходные процессы: на частном факте основан сюжет ироикомиической 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 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 комедии "Близнецы-соперники" (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". 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" (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, неумностью желаний и бесшабашностью.

Во второй 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, который отдает долг за Якобы, освобождает его из заключения. По мысли последнего, он совершил "гражданский поступок":

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

Две последние комедии "Офицер-вербовщик" (1706) и "Хитроумный план щеголей" (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.

Фаркер 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 начала XVIII века вырвалась из узкого замкнутого круга фешенебельных гостиных и кофеен Лондона и переключалась на рыночные площади, проселочные дороги, дом сквайра.

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

ждалось громким смехом. Этим смехом новый зритель – буржуа – казнил распущенность 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 такие 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 правдиво изображать обыденную жизнь.

Глава 2. Переделки пьес Шекспира в английском театре XVII-XVIII веков: от исторической хроники к мелодраме.

Шекспир для нас - Закон и Евангелие,
Он дал нам лучшее лекарство для тела и ума.

"Закон и Евангелие" (Law and Gospel) - в этих словах столетний путь восприятия Шекспира английской литературой. В конце XVIII столетия перед нами почти современный Шекспир – "Бард", "Национальный Поэт", "Поэт Природы", он – "Закон" для всех англичан. "Святость" имени поэта не подлежала сомнению, позволяя одновременно каждой эпохе прочитывать его по-своему, увидеть "собственного", понятного 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 в те годы). А в XVII столетии непререкаемость "королевского" имени еще подвергалась сомнению. Это можно точно проиллюстрировать цитатами из театральных афиш двух эпох: переделка Т. Шедуэллом "Тимона Афинского" 1678 г. имела примечательный подзаголовок: "Made into a Play. By Tho. Shadwell"; поставленный Гарриком в 1744 г. "Макбет" указывал: "As written by Shakespeare".

В истории литературы случаются удивительные совпадения, когда какое-либо произведение появляется в "круглую" дату, открывающую 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 восприятия Шекспира такой "круглой" датой стал 1700 г., когда появилась одна из самых знаменитых переделок – "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. К примеру, С.Джонсон и в середине XVIII в. считал, что в пьесы Шекспира надо вносить моральную идею, потому что тот "жертвует добродетелью уместности, и больше стремится развлечь, чем наставлять, кажется, будто он пишет без какой-либо моральной цели". Показательно и стремление драматургов XVIII столетия

"привязать" шекспировские пьесы к определенным политическим событиям: попытке якобитского переворота 1715 г. посвящены две переделки – "Укрощение строптивой" (1716) Чарльза Джонсона и "Кориолан" (1719) Джона Денниса.

Да и сам Сиббер переделал "Короля Иоанна" под названием "Папистская тирания в годы царствования короля Иоанна" (написана в начале 1730-х гг., впервые поставлена в 1744 г.). В предисловии к печатному изданию 1745 г. писал, что "стремился восполнить недостатки Шекспира и особенно отсутствие у короля Иоанна горячего негодования против папства".

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.

Но важность данной пьесы в том, что это последняя в XVIII столетии адаптация Шекспира, связанная с актуальным политическим событием.

"Ричард III" существенно повлиял на творчество самого Сиббера и основанный совместно с Р.Стилом жанр сентиментальной комедии и, конечно, на последующие переделки Шекспира.

Колли Сиббер – актер, драматург и театральный деятель. Он сыграл несколько шекспировских ролей, включая Кардинала Уолси ("Генрих VIII"), Яго ("Отелло"), Жака ("Как вам это понравится"), и переработал ряд пьес Шекспира: "Ричард III" (1700), "Король Лир" (1712), "Мера за меру" (1730), "Цимбелин" (1744), "Король Иоанн" (1744).

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. В глубоких и разносторонних героях Шекспира драматурги выделяют какую-то одну черту характера. Поэтому в адаптациях многогранные шекспировские образы часто становились однолинейными: Отелло - только ревнивец, Антоний – 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 начался процесс приспособления сложного, многообразного содержания пьес Шекспира к иным общественным условиям, в результате чего сложилась новая форма шекспировской драмы.

Попытки переработок были и до этого: Роберт Кокс переделал "Сон в летнюю ночь" в "Веселые шутки ткача Основы" (1640), в том же году Джон Сэквил сделал из "Бури" "Поездку по морю". Но они имели одну утилитарную цель – создание из популярной пьесы веселого балаганного представления.

Но именно с эпохи Реставрации по сценическому толкованию шекспировских 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 – в разное время 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 задались целью "улучшить" его пьесы, сделать их "понятными" для зрителя. Стремясь удовлетворить новый общественный вкус (именно в эти годы в театре впервые появляются женщины актрисы), 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), порочность 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. Из принципов классицистической эстетики исходили такие знатоки и ценители Шекспира, как А.Поуп и Льюис Теобальд, подго-

товившие 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.

Актуальная в те годы проблема 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".

В начале XVIII столетия эта тема продолжала интересовать драматургов, обращающихся к текстам Шекспира. Так, Льюис Теобальд переделывает "Ричарда II" (1719), Колли Сиббер – "Ричарда III" (1700) и "Короля Иоанна" (1744), а его сын Теофил Сиббер – II и III части "Генриха VI" под примечательным названием: "Историческая трагедия о гражданской войне и правлении короля Генриха VI" (1723).

Моральная идея обусловила и особое отношение к пьесам Шекспира – появившиеся в это время переделки существенно отличались от оригинала. Особенно это видно в 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".

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 рядовые 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 органической 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".

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", подобный "не отшлифованным и неподобраным алмазам, ослепляющим, несмотря на беспорядок, в котором они расположены".

Отсюда на первом плане – 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.

Классицистические требования наложили отпечаток на пьесу Тейта: он изъясил 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 дочерью. 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 превосходит сентиментальных драматургов. Для его Корделии (в отличие от современных ей героинь комедии Реставрации) любовь важнее выгодного замужества: "Добродетель и любовь дороже мне всех царских почестей". И Эдгар готов отказаться от престола ради любви: "Прекрасная Корделия, свидетель Бог! Твоя любовь империи дороже". Правда, в отличие от него, герой сентиментальной комедии получил бы в финале и "любовь" и "империю", т.е. состояние.

А в эпилоге Тейт снова подчеркивает специфичность своих героев, не вписывающихся в современные нравы: они "настоящие влюбленные" (true Lovers): "Неверность, модная сегодня / Настоящих влюбленных не вынесет на сцене".

Еще раз подчеркнем, особое положение пьесы Сиббера "Ричард III" определяется, во-первых, точно угаданным интересом публики к проблеме "власть и нравственность"; во-вторых, целым рядом новых приемов: литературных, сценических, типографских.

Шекспировский "Ричард III" был достаточно известен в эпоху Реставрации. В начале шестидесятых годов XVII в. пьеса была поставлена в Лондоне, в 1667 г. с успехом прошла переделка Джона Карилла "Английская принцесса, или Смерть Ричарда III", которая была позднее дважды (1673 и 1674 гг.) издана. О популярности ее говорит и частое цитирование отдельных реп-

лик в других произведениях, к примеру, знаменитая фраза "Коня! Коня! Полцарства за коня" (надо отметить, что перевод Я.Г.Брянского 1833 г. неточен, в оригинале герой готов отдать все свое царство - "A Horse; A Horse; my Kingdom for a Horse").

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*. В сцене оболъщения леди Анны два героя (Трессел и Стэнли), комментируют происходящее: "Когда будущие хроники заговорят об этом, / То вспомнят *romance*, а не историю".

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, двоедушие...". Но в пьесе 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.

Сценичность станет одним из важнейших жанрообразующих принципов сентиментальной комедии. Стремление к эффектным сценическим приемам найдет свое отражение в дальнейшем творчестве Сиббера: к примеру, в комедии "Беззаботный супруг" (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.

Сиббер постарался усилить политическое звучание произведения, акцентировав значение человеческих качеств и политических взглядов наслед-

ника престола для судеб страны. Здесь он следовал определенной традиции, сложившейся при адаптации этой 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": "Тираны (как воздушные пузыри) / Надменностью надутые, исчезнут навсегда".

Сиббер очень точно и, вероятно, неожиданно для себя, уловил современную ему политическую атмосферу: в конце 1699 г. при первом представлении его 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 посчитали 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...". Понятно, что 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, но уже в издании 1718 г. извинение опущено, т.к. спектакль несколько лет до этого ставился в полном объеме.

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).

Такое обращение 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" (1733) 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! Их я называю "существительными" поскольку они сами от себя зависят. Ну а пьесы для театра – те "прилагательные": без шутовства актерского и разных ужимочек в них не больно-то много углядишь". (I, 7, перевод 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, в одном из эпизодов которой Сиббер полностью следует за Шекспиром, заканчивая репликой Глостера: "Оставим остроумья поединок...". В оригинале она звучит так: "To leave this keen encounter of our wits...". У Сиббера – "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, а значение слова теперь совершенно другое, нравственно окрашенное, чего не было во время Шекспира. К примеру, Джон Деннис в 1696 г. писал, что остроумцы это "люди, которые стремятся выделиться и отличиться, им претит практическая деятельность, они всегда одержимы тщеславием, нетерпеливы к порицанию и жадны до славы". Сами имена героев часто обыгрывали наличие или отсутствие "остроумия" у них, к примеру, Truewit и Witwoud в комедиях Конгрива.

В этой связи показателен и последний монолог Глостера в данной сцене. Сиббер немного сократил его, но изменения вполне соответствуют духу времени:

Ричард (один, улыбаясь) (Ремарка Сиббера – выделено нами – М.К.)

Кто обольщал когда-нибудь так женщин?

Кто женщину так обольстить сумел?

Она – моя! Но не нужна надолго (...)

Я герцогство против гроша поставлю...

Оригинал последней строки: "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.

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. Данная легенда воспринимается 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 оригинал. Оно предваряется сценой с королем Генрихом VI, где уже дана характеристика Глостера: Трессел рассказывает королю о проигранной у Тьюксбери битве и смерти его сына Эдуарда, когда первым нанес удар "Crook'd" Ричард. Сиббер подобрал удачное слово, говорящее и о внешнем ("согнутый"), и о внутреннем ("обманщик") облике Глостера. И далее Трессел предупреждает короля о большем бедствии, "принявшим вид, называемый Глостер", еще раз подчеркивая его характер – "stern". И после этого перед нами предстает он сам.

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". 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 четыре строки монолога опущены:

У нас на голове – венки победный,
Весельем мы сменили бранный клич,
И музыкой прелестной – грубый марш. (...)
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: (I, 1)

Здесь Сиббер обрывает монолог, не включив знаменитые строки: "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):

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. (I, 1)

И завершается собственными строками Сиббера: "Я поднимусь теперь без раскаяния или страха, / И мой первый шаг - голова Генриха".

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 о страшных предзнаменованиях, сопровождающих рождение Глостера:

Когда рождался ты, сова кричала,
Безвременье вещая, плакал филин,
Псы выли, ураган крушил деревья,
Спустился на трубу зловещий ворон... (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):

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, (...)

Кларенс, берегись, ты застишь мне свет.

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):

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. [Уходит]. (I, 1)

Безнравственность характера сибберовского Глостера подчеркивается его отношением с совестью. Знаменитый афоризм оригинала – "Ведь совесть – слово, созданное трусом, / Чтоб сильных напугать и остеречь. / Кулак нам – совесть, и закон нам – меч", - в переделке не приводится, но слово "совесть" и отношение с ней Глостера очень точно показаны. 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.

"Великий человек" выбрал свой "великий грех" – любой ценой завоевать корону, и его "золотая мечта" сбывается. Сиббер вновь вводит 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".

Сиббер лишает своего героя даже намека на симпатию, перед нами законченный злодей, которому неведомы никакие раскаяния на его пути к власти и богатству, потому что "бедность – награда честных дураков".

В переделке сохранена (с небольшими сокращениями) сцена с призраками. Но его монолог после пробуждения полностью изменен. У Шекспира

Ричард произносит знаменитую фразу: "О совесть робкая, как мучишь ты!" (V, 3). У Сиббера сохранены только две первые строки этого монолога: "Коня сменить! Перевяжите раны! / Помилуй, Боже! – Шш... Все это сон", и дальше собственные строки. Его 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 главными сюжетобразующими мотивами 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 впоследствии очень долго приписывались Шекспиру, 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.

Естественная "сердечность" позволяет ему прямо высказать свое отношение к леди Анне, после коронации она ему не нужна, и Глостер откровенно, "всем сердцем ненавидит ее", потому что у него новая цель – Елизавета, "сердце свободно", а для жены он приготовил "помощь врачей" - она совершила самое страшное преступление – "я разлюбил тебя, а ты еще жива".

Сиббер расширил роль леди Анны, что усилило сентиментальный пафос пьесы. Изменения сделаны и в знаменитой сцене оболъщения, главное из них – в сцене задействованы два персонажа, которые комментируют происходящее. Эти комментарии в еще большей степени раскрывают характер главных героев и обращены, в первую очередь, публике:

Трессел. Когда же это кончится. Она хмурится, слушая его. [в сторону]

Стэнли. Но она слушает его, даже хмурясь. Я боюсь его. [в сторону]

Трессел и Стэнли подготавливают зрителей к неизбежной победе Глостера, который 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:

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. (II, 1)

Сиббер использует свой обычный сценический прием, подчеркивая лицемерие Глостера. Леди Анна проклинает убийцу своих близких, а он произносит: "Бедная девочка! Как она страдает!", но ремарка "в сторону" выдает истинные чувства.

В целом, таких ремарок очень много в этой сцене. Реплики "комментаторов" (Трессел и Стэнли) все сопровождаются ими, и в них предстает и общее представление о женщине, как существе слабом, всегда уступающем мужской силе.

Данное отношение к женщине вполне в духе эпохи, такой она показана в комедии Реставрации, и в переделках шекспировских пьес. 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").

В пьесе, в отличие от оригинала, герои встречаются еще раз. Леди Анна произносит монолог, которые вполне могла произнести героиня сентиментальной комедии (и говорит она "в слезах, которые есть признак серьез-

ной печали"), называя его "грубым осквернителем моей подушки", как позднее будут характеризовать своих неверных мужей героини собственных пьес Сиббера, которым также "остаются только слезы".

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.

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". 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 оригинале. Сиббер не ослепляет и ужасает зрителя, как Шекспир, а потрясает и раздражает его, чему способствовало изменение сюжета пьесы: все действие 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") 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.

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 посредством внешних эффектов.

4). Огромная популярность пьесы. Почти полтора столетия пьеса Сиббера не сходила с подмостков, Глостера играли лучшие актеры эпохи – Гаррик, Кук, Кин и другие. Порой ее приравнивали даже к оригиналу: "Бритиш Мэгезин" в 1768 г. отмечал: "хроника о Ричарде III, переделанная нашим поэтом-лауреатом Колли Сиббером, не уступает лучшим пьесам великого Шекспира". Только в 1877 г. Ирвинг вернулся к шекспировскому тексту. Но уже в 1909 г. один из английских театроведов отметил: "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". 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 слабаемым "массовой" культуры той эпохи. Именно сентиментальная комедия - один из родоначальников жанра мелодрамы.

В этой связи важными представляются жанровые определения пьесы Сиббера – "мелодрама". 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 "автора мелодрамы". И другой, пожалуй, самый современный пример: в предисловии к электронному изданию пьесы 1996 г. его редактор также называет пьесу "превосходной мелодрамой".

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 исполнить 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 Бэкингеми – 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..." (Перевод Т.Литвиновой).

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 стремилась представить на сцене и новая комедия начала XVIII в.

Глава 3. Сцена – "школа нравственности":
основные принципы и понятия.

"Ум человеческий никогда и ничего
благороднее и полезнее театральных

зрелищ не изобретал, как для
усовершенствования, так и для
очищения нравов..."

Вольтер

Главной особенностью английского театра первой половины XVIII в. была отчетливо выраженная моралистическая заданность, определившая сцену как "школу нравственности" (пролог к комедии Хью Келли "Неискренняя щепетильность", 1738). Впервые эта задача отчетливо поставлена в пьесах Сиббера и Стила. Сиббер в посвящении к комедии "Последняя ставка, или месть жены" (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 является бедным и банальным творением, именно на такие пьесы обрушил свой безжалостный топор Колльер". Поучительность – отличительная черта Стила-драматурга: "Мои пьесы безобидны, и, главное, поучительны", - 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" (1735).

Важнейшим понятием театра стала добродетель, занимавшая столь важное место, что новую комедию называют "комедией добродетели", противопоставляя ее "комедии остроумия" эпохи Реставрации.

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" (Поуп). Эти слезы, в первую очередь, проливались в комедии, и поэтому леди Изи, "настоящая женщина" из "Беззаботного супруга" Сиббера, - "должна уметь пустить слезу", когда ее добродетель подвергается испытаниям. Слезы и плач – обязательный атрибут "моральной добродетели" (Аддисон), они являются непреложной характеристикой "настоящего человека".

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".

"Дар беспечальных слез" характеризует, в первую очередь, сентиментальную поэзию и роман, а в драме - "слезы печальные", для них есть конкретный повод – порочность близкого человека ("одни слезы остаются мне", - восклицает леди Изи, 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".

Сама же добродетель, по убеждению тех лет, настолько изнутри при-суща человеку, что "ее можно сколько угодно злословить, но повредить нельзя" (1738), поэтому важнейшая задача комедиографа - обличить порок и прославить добродетель.

Генри Маккензи, автор широко известного романа "Человек чувствительный" (1771), написал единственную комедию "Ложный стыд, или Белый лицемер", 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 новой драмы XVIII века: "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".

"Десять заповедей", которые проповедует муза "Печального облика", прямо говорят о близости морали новой драмы 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, 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 (Подробнее об этом см.: Ерофеева Н.Е. Школа как драматургический жанр во французской и русской литературе XVIII века. Орск, 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 по-

студат "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 простого 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 зависела 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, вы-

нуждает идти обходными путями и мешает достичь цели... Пусть низменные природы копошатся на этой земле, пока не выроют себе могилу глубиной в шесть футов! Дела – не моя стихия: я вращаюсь 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, чтобы подтвердить мою искреннюю любовь". 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. 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". 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. Тремя этими значениями не исчерпываются все возможности, но именно они наиболее важные. Английский исследователь XX столетия 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 об 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 те-

атральной 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". "Остроумие" воспринималось как синоним беззаботной жизни, далекой от земных и обыденных дел, посвященной забавам, пирушкам, развлечениям. Как уточнил Драйден в эпилоге к "Модному человеку" Этериджа, его герой – "рыцарь, и этим все сказано".

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", - писал Давенант.

В пьесах эпохи "остроумцы" часто излагали свое жизненное кредо: дон Джон (вариант мольеровского Дон Жуана) в "Распутнике" (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".

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".

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" (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".

По общепринятому мнению тех лет, некоторые герои Этериджа просто "списаны с действительности". Таков, к примеру, Доримант из комедии "Поклонник моды" (1676), первый "изысканный джентльмен" на английской сцене. При создании образа Этеридж использовал черты живших в то время известных остроумцев графов Дорсета и Рочестера.

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."

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 заклеен соответствующим презрением?".

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 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" (1699) Фаркера, "оставьте честь знати, которая достойна ее, а мы, простые люди, не претендуем на нее".

В первой комедии Стила "Похороны, или Модная печаль" (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.

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

"Человек чести", по Стиллу, должен сдерживать свои страсти, потому что "тело – всего лишь инструмент разума" и необходимо "управлять этим инструментом", чтобы идти по "пути чести".

Стил соединяет понятия "честь" и "добродетель", отныне и надолго эти понятия будут неразделимы. Барон Джордж Литтелтон, поэт и покровитель многих литераторов в книге "История жизни Генриха II" (1767) писал: "Идея чести отличается от простой честности, предполагая в джентльменах более сильное неприятие вероломства, ложности или трусости, и более возвышенное и тонкое понимание достоинства добродетели, чем у обычных людей".

В посвящении ко второй комедии "Любовник-лжец" (1703) Стил определил основные понятия нового морального кодекса: "В основе моей комедии – честность мыслей, добрая природа, дружба и честь", соединение и взаимодействие которых и есть новая добродетель. Наделенный такими чертами человек должен прийти на смену остроумцам. В прологе он прямо заявляет, что "идет на сцену с желанием реформировать век", для этого "остро-

умцы 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".

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 образцом. 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 говорит., что 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. К ним у Стила особое отношение: "Никого я не почитаю так высоко, как купца" (журнал "Англичанин" № 4, 1713).

"Честь" играет не менее важную роль в данной пьесе: все главные персонажи обязательно представлены как "люди чести", - мужчины в первом значении (репутация): главная героиня Индиана характеризует своего возлюбленного - "Сознательная Честь определяет все его действия", а женщины – в третьем (целомудрие): она говорит о себе - "Сознательная Невинность разгоняет мои страхи", для Бевила это "женщина чести и добродетели".

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 приводит высказывание С.Джонсона о том, что "теперь английский купец стал новым типом джентльмена", сделанное по поводу знаменитого отрывка из "Сознательных влюбленных", в котором купец Сиаленд с гордостью утверждает: "Мы, купцы, и есть дворянство". 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 лаборатория, 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 общепринятого 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".

В "Исследовании добродетели, или достоинства" (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", 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" 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 человека 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 человеческих действий. В этой связи показательным названием самой известной и ставшей образцовой сентиментальной комедии Ричарда Стила – "Сознательные влюбленные", главный герой которой – Бевил, – по выражению своей возлюбленной, "сделал добродетель модной".

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

Добродетель героя отныне ярче всего проявляется в любви, т.к. она одна из тех страстей, которые обязательно должны быть в художественном произведении. Джон Драйден писал: "Если прославление добродетели и об-

личение порока - цель поэзии, в частности, трагедии, то жалость и ужас, хотя и верные, но не единственные средства. Следующие страсти, в порядке очередности, должны быть: радость, гнев, любовь, страх, а главная задача актеров возвышать эти страсти, чтобы они проявлялись в характерах, словах и действиях их героев". (1677, впервые опубликовано – 1711 г.). Характерно, что в XIX веке 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).

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 эпилоге комедии "Похороны" (1701) Р.Стил призывает воздействовать на душу зрителя с помощью страстей, потому что они "волнуют" или "успокаивают".

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.

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 отрешен-

но наблюдать, но страдать и сочувствовать. При этом, обязательными стали прославление добродетели, доброжелательности 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 унижительна для уважающего себя человека. Любовь кажется настолько неестественной, что характеризуется как "проклятая болезнь" и "хандра" ("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. В его "Разгневанной жене" 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".

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" (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". 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". В "Деревенской жене" Уичерли дано любопытное определение женского ума: "Ум для женщины хорош тем, что дает ей возможность наставлять рога мужу".

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 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" (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, 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 окон-

чательно определил "чувствительную" основу любви: "Любовь - предмет не рассуждения, а чувства".

"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. Любовь восседает на троне, ее власть безгранична, все сердца принадлежат ей. Лишь Разум пытается оспорить власть любви, его главный аргумент в том, что любовное счастье недолговечно, а его (Разума) счастье - бессмертно. Но последнее слово все же остается за Любовью, вопреки Разуму, "самому ненавистному из ее рабов", она будет "процветать и править". В спор вступает Брак с хомутом на шее. Он несчастен, потому что жестокий Бог любви навесил на него этот хомут – жену.

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".

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

Название одной из следующих комедий Сиббера подтверждает, что именно "Любовь делает мужчину" (1700), но любовь добродетельная, награждающая влюбленных особым счастьем - "домашним", "семейным", источник которого – добродетельная любовь.

С начала XVIII столетия на сцене предстает новый любовный кодекс, основными понятиями которого стали "брак, правда и честь".

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" (1675) Уичерли главный герой – Хорнер – притворяется (т.е. играет роль) импотентом, чтобы дурачить ревнивых мужей.

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 жены – любить своего мужа", для которого жена – "самый лучший дар судьбы", - 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.

Глава 4. От комедии нравов к "веселой" комедии.

Для современного театра традиция XVIII века жива, и в первую очередь, это касается комедии нравов, которой можно назвать любую послеренессансную и послеклассицистическую реалистическую комедию. Цель ее – увидеть социальный тип и передать его в бытовой характерности и в обстановке, для него привычной. Комедия нравов имела свой путь развития, и ес-

ли к ранним ее образцам этот термин приложим в самом этимологически точном смысле ("Видел нравы многих людей", по Горацию), то в дальнейшем это понятие усложняется.

В Англии, к примеру, комедией нравов называют только пьесы эпохи Реставрации. Голдсмит и Колман-старший – это уже представители "веселой комедии", противопоставленной комедии сентиментальной, а Шеридан – комедии сатирической. Это, конечно, верно: 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 общим определением для всех этих пьес 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" (Ю.И. Кагарлицкий).

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, который назвал его "чувствительным негодяем", каковым, по сути был и сибберовский Ловлас (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 любовных 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" (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.

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.

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" 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.

Сэр Джон Ванбру (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: "Цель и задача нашей сцены: / Изображать пороки эпохи, / Держать перед каждым зеркало, / Чтобы он видел свою ослиную натуру" (в оригинале - he is an ass).

И в своих комедиях стремился следовать поставленной цели – "показать каждому его ослиную натуру".

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 всяческим соблазнам и искушениям.

Пьеса Ванбру была написана очень быстро - в течение шести недель, поэтому он в прологе просит зрителей быть снисходительными к его творению: "Сударыни, ни яркостью сюжета, / Ни мыслями не блещет пьеса эта!" (Здесь и далее перевод Н.Рыковой).

Лорда Щегольтона, которым стал сэр Фатик Франт, в премьерном спектакле играл Колли Сиббер, весьма польщенный тем, что сэр Джон Ванбру не побоялся 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 Щегольтона. "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: пьесу 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 – "мировой судья и джентльмен" – диким чудо-

вищем, 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 хижиной 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?"

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" (1698) он дал характеристику главным героям, объясняя их недостатки слабостью человеческой природы, правдиво показать которую – главная задача комедиографа тех лет:

"Ловлас гордится твердостью своего раскаяния... Но Беринтия лишает его этой "невинности". 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 ответственность людского непостоянства и слабость самых сильных клятв.

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, что следовало бы сделать и публике, для которой и предназначена моя комедия".

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 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, его брате лорде Щегольтоне и богатой невесте мисс Хойдн. Условно можно считать первую линию "городским" сю-

жетом, 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 завсегда-таями 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. Много испытыв, 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: ¹ Как прав вещавший истину мудрец: / "Наш рай небесный – в наших душах"! / Среди веселий юности моей... / Я не изведал ни мгновенья / Такого мира, как сейчас".

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: "Я знаю лживые его утехы, / Я знаю власть его соблазнов".

Ловлас, как и у Сиббера, находит противоядие от пороков города в Аманде и своей совести.

Но заверения Ловласа в верности жене, в непоколебимом постоянстве, в том, что он нашел противоядие "торжищу зловредной суеты", столь обильны, клятвы столь изысканны, а сравнения и эпитеты столь высокопарны, что не-

вольно 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.

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.

На неубедительность постоянства Ловласа автор намекает в самой первой сцене, когда он выступает в роли "безрассудно любопытного" и специально решает проверить "свои добродетели" (в русском переводе – "стойкость"): "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". 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"

был персонаж поставленной пьесы, по словам Ловласа, "очень похожий на меня", но только оставшийся "неисправимым".

Это его настолько изумило, что он забыл о "невинном развлечении" – разглядывании прелестной незнакомки, "совершенного создания природы", дамы "изумительной красоты".

В данном обмене репликами раскрывается суть названия комедии: Ловлас говорит о "неисправимом" персонаже, похожим на него, а Аманда считает, что он "в опасности": "Раз ты в опасности, тревожиться – мой долг". 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 полагайтесь мне желать большего".

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: "Ведь за нее я жизнь готов отдать".

С изумлением Ловлас обнаруживает, что готов "рисковать собой" и ради Беринтии: " Будь и она в беде, и на ее защиту / Я бросился бы смело, рискуя собой".

Но "я же не люблю ее", как "это примирить"? Теперь уже Ловлас находит свою "уловку": ради Аманды – это доказательство любви, ради Беринтии – дружбы.

Но дальнейшее высказывание Ловласа о его "дружбе" с Беринтией звучит очень двусмысленно: 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".

Ловлас совершенно справедливо заканчивает этот монолог репликой "опасаюсь я этого быстрого роста", а ремарка Ванбру "погружается в задумчивость" 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 уединен-

ную 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, описывая симптомы своей "болезни": "Забилось сердце, дрожь по мне прошла, / Кровь застучала в жилах, / Взгляд помутнел, все существо мое / Тревога потрясла".

Ванбру издевается над показной добродетелью Ловласа и Беринтии, смеется над их моральными устоями и "нравственностью". 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 обещана, погублена, опозорена! О боже, никогда я этого не перенесу.

Аманда в комедии Ванбру остается образцовой женой, она и здесь настоящая сентиментальная героиня. Ее главные жизненные ценности "любовь к мужу, чувство долга, честность" унаследуют практически все героини комедий Стила и его последователей. Поэтому в том мире она – "враг общества".

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. Напротив, я наблюдала, что оно увлекалось такими развлечениями, которые уж никак не могут считаться благопристойными".

Одно из таких "недозволенных развлечений" – супружеская неверность. Хотя Ловлас, по собственному выражению, "слишком современный

муж, чтобы совать нос в секреты своей жены", 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 несправимому" и находит его в собственных недостатках – "увядающей красоте": "Быть может, вянет красота моя, / И юность ранняя его пленила. / Наверное, это так".

Но Ванбру более реалистичен: его Аманда, устав от неверности Ловласа, могла бы отомстить ему, но не делает этого только потому, что "не хочет".

Когда Аманда подвергается нелегкому испытанию, то выходит из него победительницей: Честнер, пытавшийся соблазнить ее, поражен чистотой и благородством ее натуры, "желанья низменные грубой плоти" 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: "Угасли вдруг влеченья естества, / И яств небесных нынче алчу я. / Надолго ль этого расположенья хватит...".

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 грубоватого 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 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". Не погрешил он против правды и на этот раз. Вот, к примеру описание жизни сельских джентльменов конца XVII – начала XVIII веков в "Истории Англии" Маколея: "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".

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, - говорит он, вот вылезет сейчас оттуда великан с дубиной и вышибет из нас мозги". 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 козынку – 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 – 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 и окажет мне хотя бы умеренную помощь... Я твердо решил провести это последнее испытание". Тома останавливает его совесть, хотя ради денег он готов и поступиться ею: "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":

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!

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 боль-

ше, 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, как пить дать вышла бы, - размышляет она в одиночестве. - Чуть кто постучится в ворота, меня уже забирают, а сучка наша борзая может бегать по дому, сколько ей вздумается".

Настоятельные требования "добродившей, но еще не перестоявшей" девицы, чья "хрупкость юного возраста скрашена физической развитостью" 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 проносил "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.

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, после 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 поразил

всех своей дерзостью", будучи настолько убедительным: "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, найдет в нем столько гораздо лучших возможностей провести сутки, что было бы тысячекратно жаль, если бы он продолжал 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".

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.

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 Аmandой лишь потому, что она женщина "до наглости добродетельная" и он считает "долгом чести развратить ее".

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 надеется 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 перекочевал 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". 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 са-

морозоблачения: "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: "Здесь вас крамольной пьесой угостили, / В которой автор не щадит усилий, / Чтоб доказать – я это угадал, - / Что светский кавалер – пустой нахал".

Поэтому лорд (от лица которого произносится эпилог "Неисправимого") проклиняет и автора, и его творение: " Позор и стыд / И автору, и гнусной этой пьесе".

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".

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" - "переделку пьесы Ванбру".

Это письмо и сама рукопись дают представление о важной характеристике эпохи – разном авторском отношении к зрителю и читателю. Напомним, 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".

Данный термин распространился после эссе Голдсмита 1773 года "Сравнение между веселой и сентиментальной комедией", в котором он очень точно определил задачу возрожденной комедии нравов – "она не льстить должна людям, а говорить о них правду".

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 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 Ванбру. Он взял на себя неблагоприятный 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; 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".

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.

В те годы пьеса Ванбру воспринималась, в первую очередь, как развлекательная: "Неисправимый" всегда считался одной из лучших развлекатель-

ных 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 элегантною рукой Шеридана с природной легкостью и чувствительностью.

Чтобы придать эту "приятность" своей пьесе Шеридан "тщательно вычеркнул все непристойности, которыми изобилует оригинал, учитывая современный дух, улучшил диалоги, исправил единства времени и места.

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". 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".

Для самого Шеридана комедии Реставрации не казались уж столь безнравственными, к примеру, пьесы Конгрива "подобны лошадям, которые утратят прыть, если убрать из них пороки". Он также осознавал, что его пьеса что-то потеряла в сокращении, а диалоги Ванбру назвал "неподражаемыми".

Тем не менее, новая эпоха наложила новые требования к жанру комедии. "Все изменилось" – лейтмотив пролога к "Поездке в Скарборо", написанном Гарриком: "Как в наше время много перемен / От Гайд-парка до Уайтчепельских стен!" (Пер. З.Е. Александровой и Ю. Смирнова).

Изменилась и сцена: "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". ("Грубый острослов" – высказывание А.Поупа о Ванбру).

Одно из главных изменений Шеридана – сокращение количества героев, введение новых и изменение их функций. Новый персонаж – полковник

Таунли занял место Честнера, взяв на себя и некоторые функции Сводлинга, который, в свою очередь, стал женщиной – миссис Куплер – 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 "Неисправимого" (выражение редактора сборника пьес Шеридана С. Прайс).

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", 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 проклинает всех: "Ну так и этот благородный пэр, и ты, и твоя жена, нянька, и священник – идите вы все к черту!". В финале Шеридана он всем доволен: "Однако если лорды таковы, то моей дочке повезло, пожалуй! ... Мой зять, как видно, славный малый – гулять так гулять до утра".

Главное изменение было сделано в "городском" сюжете Ванбру: распутные Ловлас и Беринтия лишь "играют" в незаконную страсть. Аманда же остается образцом добродетельной супруги.

"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".

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 оскорблением, на доверие – неблагодарностью!"

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 обма-

нываться 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, устыдившись, произносит слова, которые мог бы произнести и герой Сиббера: "Когда мы бываем вынуждены признать истину, мы сознаем, что добродетель – священна" (И завершает эту сцену стихами вполне в сибберовском духе: "О если б только женщины узнали, / За что они любовь мужчин снискали, / Они бы с добродетелью своей / Не расставались до скончанья дней").

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.

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.

Заключение

Изменения, которые произошли в английском театре 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. Кагарлицко-

го, в XVIII веке "сентиментальное" значит "повседневное", т.е. то, что волнует людей каждый день, а не исключительные происшествия с исключительными людьми. 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.

В начале XVIII столетия рождается новый моральный кодекс, основой которого стали "доброжелательность", "любовь", "добросердечность".

Ведущие 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 утверждает 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 в финале.

"Революционность" (Бернбаум) "Последней уловки любви" заключалась в новом отношении к человеку – прославлении его "доброй природы" 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".

Знаменитые журналы Стила и Аддисона учили людей новой нравственности. 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".

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" (1775) Шеридан с негодованием отмечает: "Ее ли свергнуть? И призвать взамен / Чувствительную Музу грустных сцен...".

Критический настрой Шеридана не помешал ему дать очень точную характеристику сентиментальной комедии: "чувствительная Муза грустных сцен". Назидательность, нравоучение – всегда на первом месте у сентиментальных драматургов, а доброжелательность, сердечность и "добрые чувства" – главные отличительные черты сентиментальной комедии.

В комедии Сиббера и Стила все эти черты были заявлены впервые, ко времени Шеридана - еще очень популярны, с тех пор доброжелательность, сердечность, любовь и милосердие к ближнему уже никогда не забывались 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.

Библиография

- Barber C. The idea of honour in the English drama 1591-1700. Stockholm, 1957.
- Bernbaum Ernest. The drama of sensibility. A sketch of the history of English sentimental comedy and domestic tragedy, 1696-1780. Gloucester, 1958.
- Cambridge History of English Literature. Vol. VIII. Ch. VI.
- Bronson B.H. The Beggar's Opera // Restoration Drama. Modern Essays in Criticism. N.Y., 1966.
- Critical Essays of the Seventeenth Century. – Indiana Univ. Press, 1957. – V.III.
- Dobrée Bonamy. Restoration comedy. 1660-1720. Oxford, 1924.
- Dobson M. The Making of the National poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769. Oxford, 1992.
- The Dramatic works of Colley Cibber. In 5 vols. L., 1777.
- Watson Edward. A study of selected English critical terms from 1650 to 1800. A constellation.- N.Y., 1987.
- Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
- Аникст А. и др. Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература XVIII в. М., 1938.
- Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990.
- Бахтин М.М. Тетралогия. М., 1998.
- Бентли Эрик. Жизнь драмы. М., 1978.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и "сердечного воображения". М., 1999.
- История русской литературы. Т. IV, ч.2. М.-Л., 1947.
- Кагарлицкий Ю.И. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М., 1987.
- Конгрив Уильям. Комедии. М., 1977.

- Пинский Л.Е.. Шекспир. М., 1971.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Хилл К. Английская Библия и революция XVII века. М., 1998.
- Фаркер. Комедии. М., 1973.
- Чебышев А.А. Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века. СПб, 1897.
- Шайтанов И.О. Мыслящая муза. М., 1989.
- Шайтанов И.О. Из опыта учителя // Шекспир У. Пьесы. Сонеты. М., 1998. (Школа классики). С.731-741.
- Шайтанов И.О. Шекспир, Уильям // Энциклопедия литературных героев. М., 1998.
- Шеридан Р.Б. Драматические произведения. М., 1956.