

Научная статья /  
Research Article

УДК 821'01.0 + 821.133.1.0 +  
821.111.0  
ББК 83.3(0)32 + 83.3(4Фра) +  
83.3(4Вел)

## ОБ ЭВОЛЮЦИИ ПУБЛИЧНОГО И ПРИВАТНОГО В СТРУКТУРЕ ЖАНРОВ КОМИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ: СЮЖЕТ ПЛАВТА В ПЬЕСАХ Ж.Ф. РЕНЬЯРА И Г. ФИЛДИНГА

© 2022 г. Т.Г. Чеснокова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького  
Российской академии наук, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 27 июня 2021 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 12 августа 2021 г.*

*Дата публикации: 25 марта 2022 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-10-39>

**Аннотация:** Предмет анализа в статье — трансформация сюжета комедии Плавта «Привидение» в пьесах Ж.Ф. Реньяра («Неожиданное возвращение») и Г. Филдинга («Служанка-интриганка»). В центре внимания — проблема соотношения публичного и частного в драматургическом пространстве трех пьес. Отмечая присущую жанру комедии двойственность в трактовке частного и публичного, автор статьи анализирует коллизии между этими сферами, находящие отражение в сюжете, системе персонажей и действии изучаемых произведений. В «Привидении» указанное противоречие решается на основе памяти жанра о его ритуальных корнях — об очищающем характере публичного «разоблачения» индивидуальных недостатков и частных отношений индивида. Реньяр в ситуации более развитой сферы частного извлекает комический эффект из нарушения неприкосновенности частных границ, из контраста цинизма и внешней благопристойности. Ослабляя пружины формальной симметрии, характерной для структуры реньяровской пьесы, Г. Филдинг представляет нарушение границ публичного и частного как устойчивую черту современного быта. Противовесом становится идеал внешней защиты и внутренней гармонизации частного пространства, призванного служить основанием общего блага.

**Ключевые слова:** паллиата, «малая» комедия, фарс, Плавт, «Привидение», Реньяр, «Неожиданное возвращение», Филдинг, «Служанка-интриганка», публичное, частное.

**Информация об авторе:** Татьяна Григорьевна Чеснокова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9326-4520>

**E-mail:** [tchesno@bk.ru](mailto:tchesno@bk.ru)

**Для цитирования:** Чеснокова Т.Г. Об эволюции публичного и частного в структуре жанров комической драматургии: сюжет Плавта в пьесах Ж.Ф. Реньяра и Г. Филдинга // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 1. С. 10–39.  
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-10-39>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,  
vol. 7, no. 1, 2022

## ON THE EVOLUTION OF THE PUBLIC AND THE PRIVATE IN THE GENRE STRUCTURE OF COMIC DRAMA: PLAUTUS' PLOT IN THE PLAYS BY J.F. REGNARD AND H. FIELDING

© 2022. Tatiana G. Chesnokova

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: June 27, 2021*

*Approved after reviewing: August 12, 2021*

*Date of publication: March 25, 2022*

**Abstract:** The article focuses on the transformations of the plot of *Mostellaria* (or *The Haunted House*) by Plautus in the plays by J.F. Regnard (*Le Retour Imprévu* or *The Unexpected Return*) and H. Fielding (*The Intriguing Chambermaid*). The article gives special attention to the relations between public and private spheres as they are represented in those works' dramaturgy. Pointing out the ambiguity of the comedic genre in respect of the interpretation of the public and the private, the author examines the collisions between the two spheres tracing their manifestations on the levels of plot, dramatic action and the relations of characters of the plays under discussion. In *The Haunted House* the controversy is solved on the ground of genre memory preserving its ritual roots and reviving the purifying effect of putting private relations and individual vices on public display. In the works of Regnard, who writes in the situation of more complex private life, a comic effect comes from the violation of privacy and from the discrepancy between inner cynicism and formal propriety of personages. Lessening the strain of formal symmetry, characteristic of the classical structure of Regnard's play, H. Fielding represents the violation of privacy as a kind of "familiar" chaos (typical of modern life). This tendency is counterbalanced by the ideal of defending and harmonizing private sphere which is meant to serve the foundation of the public good.

**Keywords:** *fabula palliata*, "small" comedy, farce, Plautus, *The Haunted House (Mostellaria)*, Regnard, *The Unexpected Return (Le Retour Imprévu)*, Fielding, *The Intriguing Chambermaid*, the public, the private.

**Information about the author:** Tatiana G. Chesnokova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9326-4520>

**E-mail:** [tchesno@bk.ru](mailto:tchesno@bk.ru)

**For citation:** Chesnokova, T.G. "On the Evolution of the Public and the Private in the Genre Structure of Comic Drama: Plautus' Plot in the Plays by J.F. Regnard and H. Fielding." *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 10–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-10-39>

Начиная с истоков комедийного жанра его отношение к сферам, отождествляемым с публичностью и приватностью (в современных понятиях), было неоднозначным. Неоднозначными, а порой и размытыми были сами границы этих двух областей, еще не сложившихся в привычных для нас формах. Если иметь в виду происхождение комедии от «зачинателей» ритуальных «фаллических песен» (по Аристотелю) [30, с. 152 (гл. 4)], или от «песен комоса», выразивших «публичное поругание» отдельных лиц [13, с. 155], можно отметить ее изначальное тяготение к выходу за пределы сугубо частных, внутрисемейных или даже соседских, отношений, к выставлению на показ того, что в приватном измерении должно оставаться скрытым.

В тяге ранних комедий к публичности нашли отражение ее ритуальные корни. Подкрепленная атмосферой всеобщего праздника и обычаем вынесения частных пороков и индивидуальных отличий на общий суд, специфическая публичность комедии с особой наглядностью проявилась в древнеаттической версии жанра. Индивидуальные лица, выводимые ранними комедиографами на сцену, самим этим фактом переносились в публичное измерение, чему на уровне содержания соответствовала их репрезентация в ракурсе общественно значимой деятельности (поэтов, философов, государственных мужей и т. п.).

По мере формирования новоаттической комедии (и опиравшейся на нее паллиаты) сценическое (по определению публичное) пространство жанра все более плотно заполнялось реалиями частного быта. А персонажи соотносились уже не с масштабными общественными явлениями или целыми сословиями (как, например, старик Демос в аристофановских «Всадниках»), а с определенными типами характеров и участвовали в действии

в качестве частных лиц. На этом фоне архетипическое столкновение молодости и старости, служившее одной из обрядовых первооснов типизированного комедийного конфликта, приобретало новые формы, реализуясь в конфликте личных интересов, обычно — любовного интереса юноши и имущественного интереса старших<sup>1</sup>.

Двойственное содержание комедийной репрезентации получает зримое выражение в присущем комедии типе сценического пространства. Отталкиваясь от описания этого пространства в труде Витрувия (I в. до н.э.), некоторые авторы противопоставляют публичному характеру трагической сцены приватную окраску сцены комической<sup>2</sup>, представляющей «частные здания (*aedificiorum privatorum*), балконы и изображения ряда окон, в подражание тому, как бывает в обыкновенных домах (*communium aedificiorum*)» («Десять книг об архитектуре», V, VI, 9) [31, с. 103; 39]. Тем не менее описанная Витрувием комедийная декорация (как и вся практическая «разметка» пространства на сцене римской комедии) не столько служила обозначением замкнутой сферы приватной жизни, привычно ассоциируемой с внутренними покоями, сколько переносила внимание на детали, символизирующие переход от частного к публичному и от замкнутого к открытому (двери, балконы и окна, представленные как часть фасада). Местом действия в паллиате обычно являлась часть улицы перед домами главных действующих лиц<sup>3</sup> [16, р. 82, 121; 3; 26, р. 465], и в это пространство, открытое взору публики и доступное непредвиденному вторжению «посторонних» (второстепенных или служебных персонажей), периодически выносился весь комедийный «сор из избы».

Пограничный характер комедийного действия подчеркивался постоянством контактов между зримо представленным — открытым простран-

1 Определяя «опозицию молодости и старости» как «центральную для комедии» [1, с. 10], М.Л. Андреев отмечает значимость для паллиаты того типа фабулы, в рамках которой удовлетворение любовного интереса юноши требует присвоения денег, принадлежащих кому-либо из представителей старшего поколения (например, своднику или отцу) [2, с. 82].

2 О «различии между публичным пространством как пространством трагическим и церемониальным и комическим пространством частной жизни» см., в частности: ПИЛА: интернет-сообщество (Архитектура). «9. Сцены бывают трех родов: во-первых, так называемые...». Запись в Facebook. 2020. 15 января 2020, 11:55. URL: <https://m.facebook.com/pilasocialmedia/posts/570054400214755> (дата обращения: 21.03.2021).

3 Кроме частных домов, декорация могла изображать храм (как в комедии «Клад», IV.П–IV [32, т. 1, с. 467–472]). Самостоятельное место на сцене также порой занимал отдельно воздвигнутый алтарь (как в «Привидении», V.I–II [32, т. 2, с. 77–86]) [16, р. 83].

ством улицы и скрытой от взгляда замкнутой сферой жилища. Эти контакты обеспечивались, в частности, регулярными выходами героев из дома на улицу (и уходами в дом), переговорами «через дверь», а также рассказами о событиях, происходящих во внутреннем помещении [16, р. 125]. Исторически выбор улицы в качестве основной локации мог быть обусловлен первоначальным единством сценической площадки и воображаемого места действия<sup>4</sup>. Однако у этой традиции, приобретшей характер сценической условности, сохранялись и содержательные опоры: улица чаще могла служить местом встреч и пересечения персонажей, не связанных узами кровного родства или принадлежности к общей familia. Здесь проходила значительная часть жизни и греков, и римлян. Поэтому улица могла предоставлять даже больше возможностей для частных бесед, нежели собственные дома горожан [16, р. 122]. А в той малой степени, в какой изображение «внутренней жизни» жилища все же было необходимо, проблема решалась за счет расширения доли условности в презентации места действия.

Любопытным примером актуализации смысловых возможностей, заложенных в организации сценического пространства паллиаты, может служить комедия Плавта «Привидение» (*Mostellaria*, после 195 г. до н.э.), основная интрига которой разворачивается вокруг попыток лукавого раба Траниона удержать пожилого хозяина на пороге его же собственного дома, где в это время бражничает с приятелями его единственный сын и наследник. В более широком контексте фабульная завязка (лежащая за пределами действия) заключается в том, что богатый афинянин Феопротид, уезжая из города, поручает своего сына Филолахета заботам раба, который вместо попечения о благонравии юноши начинает потакать его прихотям, помогая в покупке гетеры и в устройстве пирушек для друзей и возлюбленной молодого героя. Нежданная весть о прибытии старого господина приходит одновременно с началом очередного хмельного праздника, но изворотливый Транион берется устроить так, чтобы пирующим (скрытым за закрытыми дверями) не пришлось даже прерывать попойку. Запугав старика рассказом о мнимом проклятии дома, где якобы поселился призрак убитого прежним хозяином гостя, хитрец дополняет выдумку не менее фантастической историей о выгодной покупке молодым господином другого дома (сто-

4 Ср.: «Комедии разыгрывались прямо на городских улицах» [11, с. 96].

ящего по соседству), чем объясняется необходимость ссуды, полученной от ростовщика. Правда в итоге выходит наружу, но обоим виновным (рабу и сыну) удастся избежать наказания: помощь приходит в лице протрезвевшего собутыльника молодого хозяина — Каллидамата, который живописует Феопропиду раскаяние беспутного сына и обещает вскладчину возместить нанесенный убыток.

Эта сюжетная рамка оставляет пространство для ряда комических ситуаций, демонстрирующих одновременно как близость, так и несовпадение частного и публичного.

Прежде всего, под влиянием вымыслов Траниона старый хозяин и сам совершает немало нелепостей, невольно нарушая границы публичного и приватного. Поддавшись страху, он топчется на пороге, так и не решаясь вступить под свой кров, но при этом бесцеремонно вторгается в жилище соседа (якобы купленное сыном), в то время как раб с помощью новой порции лжи побуждает настоящего хозяина примириться с осмотром. В отношении к собственному дому позиция Феопропида в чем-то близка позиции зрителя паллиаты, который видит на сцене стены, окна и двери здания, слышит рассказы о том, что происходит внутри, но не может войти. Однако то, что для зрителя было нормой, для персонажа (частного домовладельца) является проявлением комедийного хаоса и нарушением естественного порядка вещей. При этом бесстыдство и дерзость насмешника Траниона (лишь возрастающие по мере разоблачения его плутней) скорее спасают его от ответственности, чем навлекают заслуженную кару, поскольку для Феопропида наказать наглеца публично — значит выставить напоказ свою глупость и легковерие перед всем миром, дав драматургам подходящий сюжет для комедии (как издевательски намекает раб): «Ежели с Дифилом ты / Или с Филимоном в дружбе, Расскажи им это все, / Как искусно над тобою насмеялся твой же раб: / Превосходные сюжеты дашь им для комедии» (V. II; 1148–1151; пер. А. Артюшкова, цит. по: [32, т. 2, с. 5–86])<sup>5</sup>.

Передвижения бражников между домом и улицей также заслуживают внимания. В начале, когда ни молодой Филолахет (хозяин пира), ни его

5 “Th. Quid ego nunc faciam? Tr. Si amicus Diphilo aut Philemoni es, / dicito eis, quo pacto tuos te servos ludificaverit: / optumas frustrationes dederis in comoediis” (1149–1151) [37].

В некоторых изданиях эти строки читаются и распределяются между персонажами иначе: “Th. Quid ego nunc faciam, si amicus Demipho aut Philonides... / Tr. Dicito iis etc.” (V. II.28–29) [36, p. 86].

гости не знают о скором приезде главы семьи, их разгульные сборища совершаются на улице перед домом (I.IV, II.I), т. е. в привычном пространстве сцены, — вплоть до бегства героев во внутренние покои (II.I). Там же — на улице — в римском театре должна была быть представлена и сцена утреннего туалета возлюбленной молодого героя — Филематии, переходящая далее в любовный дуэт с Филолахетом (I.III)<sup>6</sup>. Условность подобной репрезентации отчасти оправдана тем, что расточительные пиры и любовные шашни юного мота в отсутствие родителя не скрываются, но выставляются напоказ, так что раскрытие Транионовых плутней в комедии — лишь вопрос времени. Недолгим в итоге оказывается и само пребывание веселой компании за запертыми дверями. Выпущенные тайком на волю, гуляки вскоре высылают парламентаря для открытых переговоров с Феопропидом, а там уже близится новое застолье (в доме Каллидамата), куда на сей раз приглашают и старика отца (V.II. 1129–1032).

\*\*\*

Структура, а во многом и сценические параметры паллиаты обрели новую жизнь в итальянской ученой комедии Ренессанса. В это время архитектор Себастиано Серлио с опорой на «принципы Витрувия» [4, с. 198] разрабатывает эскизы декораций, предназначенных для разных драматических жанров («Трактат об архитектуре», опубл. 1537–1575). В отличие от античной сценографии, где улицы и дома обозначались условно — с помощью нескольких выделенных архитектурных деталей [6], Серлио в наброске комической сцены представляет развернутую панораму города, центром которой является городская площадь «с уходящими в глубину улицами, окруженная деревянными зданиями простой архитектуры — мещанскими жилыми домами, лавками, трактирами и т. д.» [4, с. 198]. Детализация пространства сочетается здесь с обобщенностью картины, что соответствует общей тенденции изображения городских нравов и быта в итальянской ученой комедии. Лабиринт городских закоулков при этом дает простор тщательной разработке любовной интриги (что служит одним из признаков усложнения сферы частного).

Взаимное переплетение частного и публичного здесь идет рука об руку с нарастающим разрывом между ними, порой доходящим до проти-

6 О сцене с Филематией и «уличной» части застолья см. также: [16, р. 126].

воречия, унаследованного комедиями классицизма и рококо. В орбиту указанных процессов втягиваются и сюжеты Плавта (в том числе *Mostellaria*), вдохновлявшие как художников Возрождения, так и авторов XVII–XVIII вв.

Отдельные мотивы «Привидения» (отъезд отца и расточительное поведение юноши, вознамерившегося в отсутствие родителя выкупить у сводника красивую девицу) встречались уже в первой итальянской «уче-ной» комедии Ренессанса: «Сундуке» (*La Cassaria*, 1508) Л. Ариосто — в сочетании с сюжетными поворотами, заимствованными из плавтовских же комедий «Канат» и «Пуниец» [14, р. 541]. Аналогичную контаминацию мотивов сразу трех древнеримских комедий, включая «Привидение» (наряду с «Кладом» Плавта и «Братьями» Теренция), представляла собой пьеса Лоренцино де Медичи «Аридозио» (*L'Aridosia*, 1535) [27, р. 5; 16, р. 405], послужившая источником «Духов» (*Les Esprits*, опубл. 1579) Пьера де Лариве, в свою очередь проложивших путь Мольеру (в адаптации «Клада»), а затем Монфлэри и Реньяру (в адаптации «Привидения»). «Духам», однако, предшествовала еще одна итальянская обработка (вольный перевод) *Mostellaria* под названием «Привидения» (*I Fantasmì*, опубл. 1545) Эрколе Бентивольо, переведенная на французский язык [15, р. 106]<sup>7</sup>. А спустя почти столетие после версии Лариве (в 1674 г.) на французской сцене появляется новая трансформация «Привидения», принадлежащая перу Антуана Жакоба, выступавшего под семейным псевдонимом Монфлэри, возможно, написанная в сотрудничестве с Тома Корнелем [24, р. 82]. Речь идет о комедии «Поэт-комедиант» (*Le Comédien Poète*, 1674<sup>2</sup>), первый акт которой представлял сжатую версию плавтовского сюжета, осложненную барочной рефлексией над природой театральной иллюзии (расточительность непослушного сына — Дамона младшего — объясняется здесь увлечением юноши театром).

Перечисленные пьесы (см. о них также: [28, р. XII–XIII; 29, р. XV–XX]) свидетельствовали о настойчивом стремлении итальянских и французских авторов XVI–XVII вв. освоить сюжет плавтовской комедии и вписать его в актуальный литературный и культурный контекст. Некоторые из упомянутых обработок заняли видное место в творчестве создавших их драматургов и в истории национальных театров: комедию «Поэт-комедиант», например, называют одним из наиболее оригинальных [24, р. 123]

7 Вместе с оригинальной комедией того же автора «Ревнивец» (*Il Geloso*, 1549) [15, р. 106].



произведений драматурга-актера Монфлэри — «соперника» Мольера. Вместе с тем наиболее самобытно и живо (без утраты связи с оригиналом) возможности переноса фабулы «Привидения» в современную обстановку были использованы на рубеже XVII–XVIII вв. Ж.Ф. Реньяром в прозаической одноактной комедии «Неожиданное возвращение» (*Le Retour Imprévu*, 1700), еще в XIX в. воспринимавшейся как «шедевр комической прозы» [21, р. 181]<sup>8</sup>.

Заявив о себе как автор парижского Театра итальянской комедии, Жан Франсуа Реньяр (Jean Francois Regnard, 1655–1709) с середины 1690-х гг. стал сотрудничать с *Comédie Française* и после изгнания итальянцев (1697) полностью переориентировался на требования французской труппы. Подчинив прежний опыт господству «классических» норм, он предстал одаренным наследником школы Мольера (также многому научившись у П. Корнеля как автора «Лжеца»). К сюжетам Плавта Реньяр обращался по меньшей мере дважды: в «Неожиданном возвращении» и в «Менехамах» (пять лет спустя).

Первая из этих пьес написана в жанре малой комедии, отличавшейся сжатым, но четко выстроенным сюжетом, живым диалогом, умелым использованием ситуативного комизма при некотором ограничении фарсовой грубости, обильно представленной в римском оригинале. Отталкиваясь от античной комедии, Реньяр не отказывается от присущей ей простоты форм, но придает композиционной структуре мольеровскую уравновешенность и акцентирует общую связь драматических элементов в рамках целого. Там, где комедия Плавта продвигалась толчками от эпизода к эпизоду, подчиняясь хаотической траектории внешних «вторжений», малая пьеса Реньяра, сохраняя тот же кумулятивный эффект неожиданных столкновений и нежелательных встреч, построена так, что каждый следующий шаг к катастрофе кажется подготовленным предыдущим и направляемым всем ходом действия. Этой перемене во многом способствует самостоятельное развитие любовного мотива [25, р. 564], поскольку Клитандр (плавтовский Филолахет) и его возлюбленная Люсиль в равной мере стремятся к законному браку, преодолевая сопротивление стар-

8 О сохранении (или, скорее, возрождении) исследовательского интереса к творчеству Ж.Ф. Реньяра в начале XXI в. свидетельствуют, в частности, материалы, представленные в издании: [23].

ших, а веселое застолье, ради продолжения которого старика Жеронта (Феопропида) удерживают за порогом, закономерно оборачивается свадебным пиром (“la pose”, XXIII)<sup>9</sup>.

Возлюбленная Клитандра, в отличие от ее предшественницы гертеры Филематии, добропорядочная девица и потенциальная наследница состоятельной тетки — мадам Бертран (в свою очередь замещающей плавтовского соседа Симона в роли владелицы дома, якобы выгодно приобретенного Клитандром). Чувства Клитандра к Люсиль, как и ее к нему, неотделимы от добропорядочной установки на брак, хотя в той же мере укрепляют в герое задатки кутилы. На взгляд лакея Мерлина, именно любовь ограждает его молодого хозяина от скупости — главного недостатка папаша Жеронта, обладая свойством делать всякого человека щедрее (“l’amour rend libéral”, II).

Романическая интрига тем самым становится скрепой разрозненных плавтовских сцен, а система персонажей подчиняется принципу зеркальных соответствий. Так, условную параллель Жеронту (старшему в семье Клитандра) составляет мадам Бертран (старшая в семье Люсиль), за ними следуют Мерлин и Лизетта (лакей-помощник и горничная-помощница), а далее — Сидализ и Маркиз (кузина-наперсница героини и собутыльник-приятель героя). Принцип симметрии и равновесия в построении действия дополняется принципом экономии, как убеждают примеры мадам Бертран и Маркиза, первая из которых объединяет в своем лице функции тетушки-опекуны и мнимого продавца дома, а второй — плавтовские роли вечно пьяного гостя Каллидамата и сплетников-рабов Фаниска с Пинакием (за пару минут разрушивших все усилия Траниона).

В выстраивании парных соответствий принцип характера тесно переплетается с принципом семейных уз. Действующие лица «Неожиданного возвращения» в большинстве случаев связаны между собою как члены одной фамилии или будущие родственники (и их слуги). А при отсутствии родственной близости обретают «пару» на основе характерологического сходства. Таковую пару, в частности, составляют старик Жеронт и господин Андре (ростовщик), характеризующий первого словами, которые отлично

9 Текст оригинала здесь и далее цитируется по изданию: [38]. В этом и в других французских изданиях пьеса разделена на 23 сцены.

подошли бы к нему самому: “un vilain, un ladre, un fesse-mathieu” (XII) (в переводе Н.Н. Соколовой: «выжига, обдирала, продувная бестия»<sup>10</sup>).

Заурядная старческая прижимистость Феопропида тем самым ображается в образе Жеронта в акцентированную скупость. Если в античной комедии Транион с первых реплик запугивал старого хозяина историей о призраке, то Жеронт в ответ на преувеличенно восторженные приветствия Мерлина сам приступает к слуге с расспросами о финансовых успехах сына, желая услышать, как «прирастают» в руках Клитандра отцовские деньги (“...et mes deniers ont-ils bien profité entre ces main?”, XI). Таким образом он невольно подсказывает растерянному лакею его будущую стратегию хитроумных обманов: от фантазий о выгодном приобретении дома г-жи Бертран до бессовестной экспроприации 20 тыс. франков, спрятанных господином Жеронтом в погребе (или подвале — “la cave”, XIII). Характерно, что к числу наиболее важных условий благополучной развязки Реньяр добавляет не один, а два денежных приза, способных умиловить Жеронта: приданое Люсиль, предоставленное старухой Бертран, и похищенный мешок с франками, который Жеронту обещают вернуть. Подобная контаминация «Привидения» и «Клада» встречалась уже у предшественника Реньяра — Пьера де Лариве — в его «Духах» [16, p. 405; 20, p. 147–148]. Однако идея похищенного и возвращенного клада с неизбежностью отсылала также к мольеровскому Гарпагону, позволяя накладывать на образ Жеронта трафарет образцового скупого французской комедии.

Семейные узы играют заметную роль в структурировании драматургического пространства пьесы, не во всем совпадающего с пространством сценическим. В «Привидении» домá Феопропида и Симона расположены рядом, но «хозяйское» отношение одного соседа к собственности другого опирается лишь на ложное убеждение, внушенное старику лукавым рабом. В «Неожиданном возвращении» покупка дома мадам Бертран также является фикцией, но настоящей владелицей спорного здания все же становится будущая родственница Жеронта, а не какое-либо постороннее лицо. И хотя с порога своего «старого» жилища Жеронт не может увидеть якобы приобретенную его сыном недвижимость, возникающая

<sup>10</sup> Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, русский текст цитируется в названном переводе по изд.: [33]. В указанном издании пьеса разбита на 17 явлений. Сцена беседы между Жеронтом и ростовщиком соответствует 10-му явлению.

в финале семейная связь (подкрепленная объединением материальных средств) расширяет сценическое пространство и уничтожает взаимное отчуждение двух почтенных «домов», становясь важной ступенью к универсальной общественной связи.

Для мира комедии также небезразлично влияние сословного принципа, который сказывается в характеристиках таких персонажей, как Жеронт, Маркиз и Клитандр. В то время как Жеронт наделяется тягой к буржуазному накопительству, разгульное расточительство его сына приобретает черты подражания беззаботному мотовству знати. И если в привычной для эпохи модели общественной иерархии буржуазия и дворянство, дополняя друг друга, были призваны создавать равновесие сил, то в мире комедийного хаоса аристократическая расточительность (взятая за образец Клитандром) обретает свое — ироническое оправдание по контрасту с мещанской алчностью, служа ей противовесом в пределах «естественного» баланса существующих нравственно-экономических извращений. Как замечает Мерлин, «Отец ваш нажился в Испании, вы прожились в его отсутствие, сидя дома. Особенно жаловаться ему не на что» (IV)<sup>11</sup>. В финале, однако, «аристократическая» свобода от буржуазного порока скупости должна заключить компромисс как с требованиями бережливости, так и с нормой благопристойности (в их разумных пределах).

Представленное в комедии описание предметов роскоши: картин и ковров, принадлежащих к внутреннему убранству, с точным упоминанием сумм, в свое время потраченных на них старым Жеронтом и вырученных при продаже Клитандром, — наглядный пример повышенного внимания к приватному, даже интимному пространству, соотносимому с частным бытом. Эту интимность подчеркивает ироническая деталь: проданные за бесценок молодым мотом картины изображают нагую натуру, что дает повод Маркизу с комическим пафосом осудить их как «непристойные для взоров юношества»<sup>12</sup> (*“scandaleuses pour la jeunesse”*, XX).

11 В подлиннике эта фраза грамматически оформлена иначе: *“Monsieur votre père fera un gros profit pendant son voyage; vous aurez fait une grosse dépense pendant son absence. Quand il reviendra, de quoi aura-t-il à se plaindre?”* То есть приблизительно: «Ваш отец получит солидную прибыль во время своего путешествия, вы же изрядно потратились в его отсутствие.

На что ему жаловаться, когда он вернется?» Порядковый номер сцены в обоих цитируемых изданиях (французском и русском) совпадает.

12 Перевод мой. — Т.Ч.

В «Привидении» Феопропид, осматривая «свой» будущий дом, проявляет большой интерес в отношении внутреннего убранства. Тем не менее прочность стен и удобство планировки, надежность замков и защита от непогоды — все это занимает его намного больше, чем эстетические достоинства предметов интерьера. Внимание к несуществующей картине, якобы изображающей изобретательную ворону и двух глупых коршунов, вместо хозяина проявляет лукавый раб. Но это отнюдь не свидетельство эстетической искушенности Траниона, а жестокий сарказм, посредством которого раб намекает на то, что водит обоих почтенных соседей за нос. В «Неожиданном возвращении» в восприятии интерьера акцент смещается на реальные вещи (включая предметы искусства), заполняющие внутреннее пространство дома, в то время как их отсутствие оголяет это пространство.

В самом деле, по-настоящему «непристойными» в глазах буржуа Жеронта представляются не обнаженные части тел благородных сабинянок (на картине, запечатлевшей легенду<sup>13</sup>), но ободранные, голые стены как результат разорительных трат (ср.: “une maison, où il n’y a que les quatre murailles”, XX). Стены (основа дома), традиционно воспринимаемые как залог безопасности хозяев, в данном случае становятся зримым свидетельством материальных потерь (подчеркнуто «говорящим» в условиях развитой частной жизни).

Помимо прочего, интерьер скрывает интимные тайны хозяев, и это касается не только прожигателя жизни Клитандра, но и сквалыги Жеронта (чей секрет — это спрятанный в доме мешок с золотыми монетами). В этих условиях раскрытие не предназначенных для постороннего взгляда подробностей частной жизни (и извлечение из потайных мест припрятанных там вещей) воспринимается как разновидность публичного поругания и вызывает комический эффект (достигаемый более тонкими средствами, чем прямое словесное поношение хозяина Транионом в V акте «Привидения» Плавта). Сходным эффектом обладает противоречивое сочетание внутреннего бесстыдства и внешней благопристойности — черта, отличающая не только «так называемого» (“soi-disant tel”, IV) Маркиза (мошенника-аристократа), но и Мерлина — мошенника-слугу. Утратив бесшабашную дерзость раба Траниона, Мерлин получает взамен способность с самым

13 В переводе Н.Н. Соколовой речь идет о Еве, которая «прости, господи, почти что разде-та» (XV).

почтительным видом сознаваться в своих наиболее каверзных и оскорбительных плутнях. Все это придает дополнительную остроту финальной сцене (XXIII), в том числе благодаря контрасту между невозмутимой вежливостью Мерлина и нарочитой грубостью разгневанного Жеронта (утратившего иллюзии относительно сына, но всё еще твердо уверенного в мнимом безумии г-жи Бертран).

Антитетическое столкновение публичного и частного тем самым становится для Реньяра важным источником комизма, а заодно и той точкой, в которой классицистические приемы и формы получают возможность наполниться новым, рокайльным содержанием<sup>14</sup>, а в перспективе — подвергнуться связанным с ним видимым изменениям.

\*\*\*

По-своему реализует возможности, заключенные в переносе классического сюжета на новую почву, Генри Филдинг (Henry Fielding, 1707–1754). В малой пьесе «Служанка-интриганка» (*The Intriguing Chambermaid*), премьера которой состоялась 15 января 1734 г. [22, р. 172; 25, р. 561; 5, с. 30], он опирается на «Неожиданное возвращение» Реньяра, а через эту пьесу — на «Привидение»<sup>15</sup>.

Английские комедиографы еще со времен Шекспира неплохо владели материалом паллиаты. Сам Шекспир в «Укрощении строптивой», вероятно, заимствовал из интересующей нас комедии Плавта имена слуг Транио и Грумио (плавтовских Траниона и Грумиона)<sup>16</sup>. Мотивы и ситуации, навеянные «Привидением», встречаются также в «Алхимике» (*The Alchemist*, 1610) Бена Джонсона [16, р. 422; 28, р. XII–XIII; 18, р. 245], в том числе в I сцене финального акта (V.I), демонстрирующей усилия мошенника-дворецкого (Фейса) задержать неожиданно вернувшегося хозяина с помощью басни о свирепствующей в доме чуме (актуальной замене призрака), един-

14 Еще в диссертационном исследовании Л.И. Мурсалиевой (1984) отмечалось расшатывание «строгих принципов классицизма» в комедиографии Реньяра [7, с. 167]. О месте Реньяра в истории драматургии рококо (на материале его итальянских пьес) см. также: [9]. Об эволюции французской комедии от классицизма к рококо — в статье [8].

15 Герберт А. Стронг в предисловии к английскому переводу Плавта неточно относит «Служанку-интриганку» к числу пьес, напрямую восходящих к *Mostellaria* [29, р. XX–XXVI]. Об аналогичной ошибке Боннелла Торнтон (в XVIII в.) см. также: [25, р. 563].

16 Об этом и других мотивах «Привидения» в комедии Шекспира: [18, р. 245–248].

ственной жертвой которой оказывается хозяйский кот. Более полно фабулу *Mostellaria* в постшекспировскую эпоху использовал Томас Хейвуд в трагикомедии «Английский путешественник» (*The English Traveller*, ок. 1627, опубл. 1633) — пьесе с характерным для национальной драматургической традиции «двойным сюжетом». История неожиданного возвращения отца молодого повесы и изобретательной лжи преданного слуги перенесена на английскую почву без заметных купюр и при этом не только модернизирована, но и объединена с «серьезным» сюжетом, написанным в духе «домашней трагедии». Чуть позже фабула «Привидения» (в переплетении с сюжетом плавтовских «Пленников») нашла отражение в латиноязычной комедии Эбрахама Каули «Комическое кораблекрушение» (*Naufragium Joculare*), поставленной в Кембридже в 1638 г. Наконец, в первой четверти XVIII столетия еще один «дом с привидением» появился в комедии Дж. Аддисона «Барабанщик» (*The Drummer, or The Haunted House*, 1716), где розыгрыш с inferнальным пришельцем (разумеется, мнимым) используется как средство отваживания нежеланных гостей, — возможно, под влиянием Плавта или кого-то из его подражателей [29, р. XIX–XX]. Иной путь («подражания подражанию» плавтовской комедии) был избран анонимным автором, который за год до появления «Барабанщика» поставил, а затем опубликовал пьесу — переложение «Неожиданного возвращения» Реньяра под названием «Находчивость в трудную минуту, или Удачливый расточитель» (*Wit at a Pinch: or, the Lucky Prodigal*, 1715).

Эта «близкая парафраза» [25, р. 562] французского источника могла быть известна Филдингу [25, р. 564] и подсказать ему мысль о переработке реньяровского материала, однако к решению аналогичной задачи драматург подошел самостоятельно. По сравнению со своим анонимным предшественником будущий знаменитый романист допускает больше вольностей в трактовке характеров и сюжета французской комедии, а в сценах, наиболее близко воспроизводящих исходные диалоги, не прибегает к копированию реплик «Удачливого расточителя», но осуществляет самостоятельный перевод подлинника [Ibid.]. В результате язык и стиль «Служанки-интриганки» заметно выделяются как на фоне «Неожиданного возвращения», так и в сопоставлении с анонимной английской пьесой.

Обращение Филдинга к сюжету Реньяра стало естественным выражением обозначившегося в этот период интереса писателя к драматургии

мольеровской школы и еще одним — вслед за двумя успешными подражаниями Мольеру<sup>17</sup> — опытом переработки французских комедийных источников [25, р. 561]<sup>18</sup>. Тем не менее в целом малая пьеса Филдинга тесно связана с традициями английского театра. Сама потребность в освоении культивируемых французами классицистических норм построения комедийного действия была актуальной тенденцией в Англии первой трети XVIII столетия (в ряде случаев оборачиваясь «вольной» переработкой французского материала в английском стиле). Филдинг также не пренебрег возможностью облечь заимствованный сюжет в формы популярного на лондонской сцене жанра балладной оперы, в полной мере используя уникальный диапазон сценических дарований актрисы Кэтрин (Китти) Клайв (Catherine Clive, 1711–1785) [5, с. 30; 22, р. 169]. Именно ей была предназначена главная роль (изворотливой служанки, занявшей место Мерлина и Траниона) и посвящена сама пьеса. По мнению Т. Локвуда, не что иное, как успех миссис Клайв (до замужества — Рафтор) в аналогичных, но менее значимых ролях вдохновил Филдинга на создание характера «образцовой» горничной, сочетающей все достоинства и недостатки этого типа, подтолкнув драматурга передоверить ей традиционную функцию «лукавого раба» паллиаты (и лакея-медиатора новоязычной континентальной комедии) [25, р. 566].

«Склоняя» французскую пьесу на английские нравы, Филдинг, как видим, не был жестко связан источником. Помимо переноса места действия (Париж — Лондон) осуществленные им изменения касались композиционной структуры, системы персонажей, поэтики, стиля, а также трактовки популярных концепций сословных различий и универсального блага. Перерабатывая опыт классической школы, он оставался, так же как подавляющее большинство английских драматургов XVII–XVIII вв., менее подвержен давлению классицистических «правил», чем его французский предшественник.

На фоне «Неожиданного возвращения», с его характерной симметрией, четкостью линий, ироническим остроумием и рациональной последовательностью событий, общее впечатление, производимое филдинговской

17 Это были пьесы «Мнимый врач, или Исцеление немой леди» (*The Mock Doctor: or The Dumb Lady Cur'd*, 1732) и «Скупой» (*The Miser*, 1733), написанные по мотивам мольеровских *Le Médecin malgré lui* (1666) и *L'Avare* (1668).

18 М.Г. Соколянский, справедливо вписывая «Служанку-интриганку» в контекст мольеровских традиций, неточно возводит ее сюжет напрямую к драматургии Мольера [12, с. 25–26].



«Служанкой-интриганкой», — это впечатление «пестроты». Пестроты сцен, без видимой связи сменяющих друг друга, пестроты лиц, представляющих разные слои общества (от судебного исполнителя до аристократической компании гостей молодого Гудолла), пестроты речевых характеристик, сделавших словесную ткань пьесы менее унифицированной в сравнении с остроумной прозой диалогов Реньяра.

К этому можно добавить неоднородность формальной организации, обозначенную в авторизованном тексте различием между прозаическими репликами диалога и так называемыми «ариями» (airs) — двенадцатью стихотворными отрывками, предназначенными для пения, в духе уже упомянутого жанра балладной оперы, который после «Оперы нищего» (*The Beggar's Opera*, 1728) Дж. Гея и «Валлийской оперы» (*The Welsh Opera*, 2 ред. — *The Grub-Street Opera*, 1731) самого Филдинга находился на пике своей популярности. Синтетическая форма «балладного» фарса [17, p. 241], несомненно, способствовала прочному успеху «Служанки» у зрителя, поскольку музыкально-драматическая структура пьесы позволяла учитывать самые разные вкусы. Дополняя действие «ариями»-«балладами», Филдинг неожиданным образом сближался с Плавтом, чья комедия также включала песенные номера, интегрированные в драматический текст (см. о них, в частности: [19, p. 112–113]). В целом же «Служанка-интриганка», обозначенная в первом издании как «комедия в двух действиях», актуализировала многие признаки фарса, в том числе принцип «мешанины» и логику сатирического обозрения, применявшуюся в ряде филдинговских пьес фарсового типа (см. «фарсовое» прочтение «Служанки-интриганки» в работах: [5, с. 30; 22, p. 172]).

«Пестрота» и разнообразие действия вместе с тем органически сочетаются с качеством, которое можно обозначить как «изобилие». «Изобилию» персонажей, количественно превосходящих французский оригинал<sup>19</sup>, соответствует изобилие их хаотических встреч, а заодно «изобильное» присутствие в диалогах отсылок к предметам вещного мира. Речь при этом идет не только о недвижимости и внутреннем убранстве, но также о личных вещах молодого хозяина, получившего в пьесе имя Валентин: «золотых ча-

19 В списке действующих лиц выделено 14 персонажей [35, p. 584] (против 10 в «Неожиданном возвращении»), но на сцене их появляется больше. Далее отсылки к тексту оригинала даются по упомянутому изданию [35, p. 579–617].

сах с репетицией»<sup>20</sup> (“The Gold repeating Watch”), «двух кафтанов тонкого сукна» (“the two Suits of fine clothes”), кольца и серебряном кубке, — которые слуга проторенной дорогой относит к старьевщику (I.VII). В контексте действия это может означать как новый виток разорения, побуждающий к распродаже все более «близких к телу» героя вещей, так и дальнейшую «интимизацию» авторского взгляда на быт. Более наглядно, в сравнении с Реньяром, Филдинг представляет и людную вечеринку в доме юного Валентина, где собирается множество гостей — званых и незваных, поименованных и безымянных. Все это делает сценическое пространство более густонаселенным, чем у Плавта и у Реньяра.

Характерно, что, отказываясь от двух персонажей «Неожиданного возвращения»<sup>21</sup>, Филдинг добавляет не меньше шести эпизодических лиц (не считая статистов). Этому способствует прием разделения сюжетной функции между несколькими — похожими, но не идентичными персонажами близкого социального статуса. Так, в распоряжении Валентина вместо одного слуги оказываются двое: служанка Летиция и лакей Трасти. Количество ростовщиков в свою очередь увеличивается до двух (и к ним еще добавляются представители власти: судебный исполнитель и констебль со своими подручными). Наконец, к акту насильственного удержания старого Гудолла за дверьми его дома оказываются причастны сразу двое нетрезвых гостей (француз, унаследовавший от реньяровского предшественника титул маркиза, и коренной англичанин — полковник Блефф). Всё это — без учета неопределенного числа визитеров, обнаруженных папашей Гудоллом во внутренней части жилища.

Количественное разрастание системы персонажей у Филдинга сопровождается некоторым ослаблением сюжетной спаянности эпизодов, «разрыхлением» сюжетной структуры. Формально это обращает филдинговскую версию назад: от Реньяра к Плавту, но в то же время способствует формированию нового, незнакомого античному автору эффекта — калейдоскопического мелькания сцен и фигур, сопровождающего суетливые и во многом бессмысленные усилия большинства филдинговских героев.

20 Здесь и далее русский текст пьесы цитируется в переводе Р. Померанцевой (стихи — в переводе Д. Самойлова) по изданию: [34].

21 Речь идет о слуге г-на Жеронта Жакине, чье появление, предвзято приходя старика, нарушает эффект неожиданности, и кузине Люсиль Сидализ, присутствие которой более значимо для поддержания общей симметрии, нежели для развития действия.

Наконец, стилевая неоднородность версии Филдинга проявляется в частой смене регистров и эмоциональной окраски речей (от нежного признания до грубой брани) и находит продолжение в формальном разнообразии музыкальных номеров (то лирических, то буффонных).

Как следствие, «Служанка-интриганка» производит иное впечатление даже там, где Филдинг близко следует французскому оригиналу: воспроизводит отдельные реплики или части диалогов, общее содержание взаимосвязанных сцен и намеченную в каждой из них расстановку сил (это в особенности касается диалогов служанки с хозяином (II.III) и хозяина с миссис Хаймен (II.IV), заменившей реньяровскую мадам Бертран).

Реализуя вышеуказанные тенденции, Филдинг последовательно разрушает симметричную упорядоченность эпизодов, характеров и речей литературного источника. В действии «Неожиданного возвращения» важное место принадлежало слугам: «верховному» манипулятору Мерлину и горничной Лизетте (сообщнице и партнерше лакея-хитреца, выкравшей по его наущению золото г-на Жеронта). Отказываясь от этого тандема (и выделяя в семье жениха служанку — Летицию, а в семействе невесты фатоватого слугу — Рейкита), Филдинг тем самым отказывается от гендерного параллелизма хозяев и слуг (Клитандр—Мерлин и Люсиль—Лизетта). Вместе с тем, расширяя состав прислуги в доме Гудоллов, он отделяет второстепенную роль — Трасти (лакея — соучастника трат молодого героя) от главной — Летиции (служанки — помощницы в деле его оправдания перед отцом).

При такой перемене, однако, созданная Реньяром конструкция утрачивает «математическое» равновесие и приближается к принципу «продуманного беспорядка». Рейкит, в отличие от предшественницы Лизетты, практически не участвует в действии и выходит на сцену, лишь для того чтобы покрасоваться перед Летицией и посплетничать о хозяевах (I.V). Эпизодической остается и роль другого персонажа-слуги (принадлежащего к дому Гудоллов) — Трасти, точно так же сосредоточенного на своих интересах (включая надежду донашивать модный хозяйский костюм). Единственным персонажем из всей прислуги, которому безразлично будущее Валентина и юной Шарлотты (его возлюбленной) — это уже упомянутая Летиция, объемно соединяющая в своем лице сентиментальное сочувствие влюбленной молодежи с вульгарной привычкой всюду совать свой нос, никому не давая спуска и не гнушаясь ни откровенными выдумками, ни площадной бранью.

Эта не в меру рьяная защитница молодого хозяина уравнивает своей «бабьей» активностью эгоцентрическое равнодушие двух лакеев-мужчин, а изменившаяся мотивировка поступков служанки-помощницы психологически оправдывает передачу функций лукавого раба женскому персонажу. При этом выстроенное Филдингом «непрямое» равновесие сил имеет весьма мало общего с «геометризмом» Реньяра.

Гендерная трансформация героя-манипулятора имеет у Филдинга ряд дополнительных следствий. В сравнении с Мерлином и Транионом роль «интриганки» Летиции кажется наименее динамичной и тяготеет к перевесу речи над действием и характера над поступком. В отличие от Мерлина, который в преддверии неизбежного разоблачения успевает спланировать похищение золота и найти таким образом наиболее действенный инструмент «принуждения» Жеронта к прощению, Летиция по-настоящему не «двигает» сюжет. Она лишь немного оттягивает момент узнавания правды, пока Валентин колеблется между желанием угодить своим светским друзьям и долгом почтения перед родителем и собирается с духом, чтобы ответить за собственные поступки (а заодно — за «спасительную» ложь верной служанки).

Помимо желания использовать артистические возможности и комический дар Китти Клайв, трансформация слуги-манипулятора в служанку-интриганку была содержательно мотивирована еще одним обстоятельством. В переделке реньяровской пьесы (как и в ряде других произведений) Филдинг руководствовался традиционным представлением о неистощимой женской болтливости, актуальным для фарсовой картины мира, а также о неспособности женщин просчитывать долгосрочные последствия своих слов и нести за них полноценную ответственность. Иллюстрацией этого комического стереотипа служит поспешное бегство служанки с поля сражения после прихода судебного пристава: «Я защищала крепость, сколько могла, и, коли сейчас улизну, вряд ли заслужу обвинение в трусости» (“I have defended my Pass as long as I can, and now I think it is no Cowardice to steal off”, II.V).

В роли филдинговской Летиции есть, однако, еще одна грань, которая больше сближает ее с Транионом, нежели с остроумным Мерлином Реньяра. Транион, как мы помним, не только обманывал старого хозяина (с прагматической целью избежать наказания), но и язвил его, обращая легковерие Феопропида против него самого. Летиция проделывает то же самое

в отношении старика Олдкасла — самонадеянного и жадного претендента на руку Шарлотты Хаймен (персонажа, отсутствовавшего в «Неожиданном возвращении»). Таким образом, оборотистая служанка становится рупором сатирического поношения этого персонажа (I.IV), который «заслуживает» подобного отношения в большей мере пороком, нежели подлинной или мнимой наивностью.

Летиция также замещает реньяровскую Лизетту (горничную молодой героини) в перебранке с тетужкой Хаймен (бывшей мадам Бертран). Но если мадам Бертран, представлявшая в пьесе Реньяра чопорное благоразумие, осуждала в племяннице страсть к развлечениям как таковую, то расчетливая и меркантильная миссис Хаймен недовольна самим брачным выбором девушки. Причины — бедность и шаткое положение молодого героя, неверие тетки в серьезность его намерений и, самое главное, наличие у этой дамы более выгодных планов, касающихся замужества Шарлотты. Английская тетужка отличается ко всему прочему большим упрямством в сравнении с французской предшественницей: в финале, когда роль верной служанки, защищавшей молодого хозяина, отыграна, инициатива заключения брака по-прежнему исходит от семьи Валентина. Именно отец героя смягчается первым и, оплачивая долги непутевого сына, склоняет прижимистую миссис Хаймен согласиться на брак племянницы с Гудоллом младшим, вернувшем себе финансовый кредит.

В развитии любовной интриги поворотным моментом является не столько успешная хитрость (с тайным празднованием помолвки и успешным похищением денег), сколько проверка чувств обоих влюбленных в ситуации, когда Валентину грозит изгнание из отцовского дома (ранее ни у Плавта, ни у Реньяра действие не доходило до такой резкой черты). Шарлотта оказывается единственной из круга друзей Валентина, кто не покидает лишившегося отцовской поддержки повесу. В противоположность Блеффам, Прайдам и Пуффам, она выражает готовность последовать за героем, отдав ему свои скромные средства и утратив надежду на финансовое покровительство состоятельной тетки. В любовной линии тем самым отчетливо проявляется не только романтическая, но и собственно сентиментальная окраска, с мотивами испытания верности и извлечения героем уроков из приблизившейся к нему катастрофы, которая пробуждает в нем чувство ответственности за судьбу своих близких и умение отличать настоящих друзей от ложных [25, p. 567].

Отсутствие в фарсе Филдинга универсальной стилевой доминанты обнаруживается не только в диалоге, но и в трактовке характеров и сюжета. Рокайльные мотивы («скандальные» наклонности Валентина и скандальное поведение его верной служанки и «благородных» гостей, синтетическая жанровая форма, калейдоскопичность и пестрота действия, замена единства целого выразительностью деталей) переплетаются здесь с упомянутыми сентиментальными элементами (такими, как добродетельное раскаяние грешника под влиянием женского благородства и — отчасти — разоблачительный пафос в отношении «беспольных» для общества индивидов и групп, в том числе промотавшихся аристократов, развращающих буржуазных сынков). Сентиментальная тенденция проявляется и в смягчении отрицательных черт старого Гудолла, унаследованных от реньяровского Жеронта [17, p. 244]. Разделяя с последним мелочную расчетливость и наивное суеверие, персонаж Филдинга вместе с тем обладает рядом весьма привлекательных черт. Последние выгодно обнаруживают себя в сценах столкновения Гудолла с прихлебателями Валентина и дают ему явный моральный перевес над противниками — следствие популярных в Англии XVIII в. представлений о пользе купеческого сословия и благоприятствовании «делового» образа жизни формированию положительных нравственных качеств.

На этом фоне предельная заостренность отрицательных характеристик Жеронта должна была уступить место более сбалансированному взгляду на нравственную природу его английского двойника. Сбросив с себя наваждение завораживающих речей Летиции, рисовавших ему утопическую перспективу образцового благоразумия сына, старый Гудолл неожиданно для окружающих (и для зрителя, знакомого с французским источником) проявляет недоужинную выдержку и твердость духа в общении с обнаглевшими «джентльменами», а также способность к трезвой оценке происходящего (недоступную господину Жеронту)<sup>22</sup>. Даже объявленное им в момент катастрофы решение отречься от сына и лишить его наследства может являться отчасти сознательной уловкой, которая раскрывает Валентину глаза

22 Характеризуя эпизод изгнания старым Гудоллом модных друзей Валентина, Т. Локвуд подчеркивает самообладание и иронический тон пожилого купца [25, p. 567]. Ср.: «Я бесконечно признателен этим господам, что они в своем великодушии не побрезговали гостеприимством ничтожного горожанина и согласились **выжрать** весь дом». В оригинале: *“eat a poor Citizen out of House and Home”* (II.VII, выделено мной. — Т.Ч.), т. е. буквально «выжрать» (=одновременно «объесть» и «выжить») горожанина «из» его дома.

на характеры его мнимых друзей и помогает юноше оценить меру собственной недальновидности в отношениях с ними.

Наделяя героя достоинствами, отсутствовавшими у его прототипов в комедиях Реньяра и Плавта, английский писатель позволяет родителю «поделиться» с сыном качеством легковерия, которое в пьесах предшественников отличало главным образом представителей старшего поколения. В этой связи поношение старика, исходящее в фарсе от распоясавшихся гостей, теряет не только комическую оправданность «карнавального» бунта Траниона, но и ироническую справедливость циничных насмешек подвыпившего Маркиза (в «Неожиданном возвращении»), становясь частью сатирического саморазоблачения самих преследователей. Легковерному и неблагоразумному сыну в свою очередь достается весомая часть комедийного позора. Одновременно, несмотря на остроту ситуации, примирение достигается без обмена отцовского благословения на мешочек с деньгами. В отличие от «обдиралы» Жеронта, старый Гудолл не прячет своих богатств от родных, а скорейшему разрешению конфликта в равной мере способствуют жертвенность Шарлотты, раскаяние Валентина, выдержка и снисходительность самого старика и готовность всех перечисленных персонажей к взаимному согласию.

В трактовке публичного и приватного как характеристик художественного пространства первое, что бросается в глаза в пьесе Филдинга, — это отсутствие необходимости в сохранении неподвижной локации действия (в соответствии с более либеральными требованиями к сценической организации в условиях английского театра). В первом акте на сцене господствует открытое пространство, в котором герои хаотически сталкиваются друг с другом, находясь во власти всеобщей суеты и иллюзий. Во втором драматург предоставляет возможность зрителю (и читателю) заглянуть во внутреннюю часть дома, где происходит развязка (в противоположность версиям Плавта и Реньяра)<sup>23</sup>. Этот перенос развязки в замкнутый («интерьерный») тип пространства, вероятнее всего, не случаен и косвенно выражает убеждение автора в том, что семейное благополучие и защита жили-

23 Т. Локвуд справедливо отмечает, что если старика Жеронта в «Неожиданном возвращении» практически до конца действия удавалось держать за порогом, то Гудолл, менее легковерный и более решительный, самостоятельно входит внутрь и восстанавливает порядок в доме [25, p. 567].

ща от посторонних вторжений — основа благополучия во всех его формах, в том числе универсальных и публичных.

Реньяр и Плавт заканчивали свои комедии эпизодами примирения бражников и вернувшегося хозяина и таким образом предоставляли определенные права обузданному комедийному хаосу (в пределах восстановленного порядка). У Филдинга изгнание мнимых друзей, чье присутствие превращало приватное жилище в «публичное» место, — решение окончательное, не подлежащее обжалованию и остающееся необходимым условием благополучного финала. А символическим выражением наступившей гармонии в большей степени служит не «пир на весь мир», а сама брачная сделка, образующая основу (правовую и материальную) для свободного проявления чувств — не в противоречии с благоразумной умеренностью, а в тесном союзе с нею.

\*\*\*

Лежащий в основе малых пьес Реньяра и Филдинга сюжет «Привидения» и в более позднее время продолжал привлекать внимание сочинителей — как напрямую, так и через посредство уже существующих адаптаций. В XVIII в. его использовали Детуш (Филипп Нерико) в «Скрытом сокровище» (*Le Trésor Caché*, середина 1740-х гг.) — и Людвиг Хольберг в комедии «Домашнее привидение, или Абракадабра» (*Spøgelse eller Abracadabra*, 1753). В XX в. — американские авторы, перенесшие образы и положения комедии Плавта на сцену новейшего мюзикла<sup>24</sup> (подобно тому, как ранее Филдинг обработал фабулу Плавта-Реньяра в актуальных на тот момент формах балладной оперы). Это показывает богатство возможностей, заключенных в сюжетном архетипе и обеспечивших его свободное перемещение в различные национально-исторические обстоятельства и географические локации<sup>25</sup>. Не последнюю роль здесь играло заложенное в истории застигнутого врасплох расточителя скрещение противоположных перспектив, стилей и типов пространства: публичного и приватного, замкнутого и открытого, ха-

24 *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* — мюзикл Берта Шевелова и Ларри Гелбарта на музыку Стивена Сондхайма, впервые поставленный в 1962 г. В ряду новейших текстов, использующих фабулу «Привидения», можно назвать пьесу Кевина П. Джойса *When the Cat's Away*, действие которой перенесено из древних Афин в современную Америку.

25 Пьесу Плавта, как и другие образцы паллиаты, в свою очередь возводят к несохранившемуся греческому источнику. См., в частности: [16, p. 53].



оса и порядка, слова и музыки, классицизма и рококо (или рококо и сентиментализма), а также «древней» и «новой» словесности.

Переключки с сюжетом Реньяра и Плавта заметны как в сочинениях второго ряда, например в фарсе Д. Гаррика «Лакей-обманщик» (*The Lying Valet*, 1741) или в менее успешной из двух комедий О. Голдсмита — «Добрячок» (*The Good-Natured Man*, 1768), — так и в бесспорных сценических шедеврах, будь то шеридановская «Школа злословия» в Англии (*The School for Scandal*, 1777) или произведения классиков русской драматургии — А.В. Сухово-Кобылина и А.Н. Островского, создавших запоминающиеся и порой не лишённые драматизма образы обаятельных расточителей.

На общем фоне «Неожиданное возвращение» и «Служанка-интриганка» не только наиболее полно использовали возможности адаптации древнего сюжета к нравам своей эпохи, но и представили вышеупомянутые скрещивающиеся перспективы тонко и самобытно — в соответствии с национальными драматургическими традициями Франции и Англии и творческими установками обоих авторов. В этом — причина долголетия названных малых пьес и сохранения к ним интереса (по крайней мере, академического) и в нынешнем — XXI столетии.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Андреев М.Л.* Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.
- 2 *Андреев М.Л.* Фарс, комедия, трагикомедия: Очерки по исторической поэтике драматических жанров. М.: Дело, 2017. 267, [1] с.
- 3 *Вал Г.* Древнеримский театр // Театральная энциклопедия. Т. 2: Гловацкий — Кетуракис. М.: Сов. энциклопедия, 1963. URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/foo/so3/eo003669/index.shtml> (дата обращения: 21.03.2021).
- 4 История западноевропейского театра / под общ. ред. С.С. Мокульского. М.: Искусство, 1956. Т. 1 / под ред. Г.Н. Бояджиева. 751 с.
- 5 *Кагарлицкий Ю.И.* О фарсах вообще и о фарсах Филдинга в частности // *Филдинг Г.* Фарсы. М.: Искусство, 1980. С. 6–34.
- 6 *Кулишова О.В.* Театральные декорации, в античности // Энциклопедия «Всемирная история». URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/tieatralnyie\\_diekoratsii\\_v\\_antichnosti](https://w.histrf.ru/articles/article/show/tieatralnyie_diekoratsii_v_antichnosti) (дата обращения: 21.03.2021).
- 7 *Мурсалиева Л.И.* Эволюция комедии в творчестве Жана-Франсуа Реньяра: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984. 212 с.
- 8 *Мурсалиева Л.И.* Основные тенденции эволюции французской комедии рубежа XVII–XVIII вв. (от классицизма к рококо) // Русское слово в республике Башкортостан. Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. С. 100–105.
- 9 *Мурсалиева Л.И.* Черты рококо в жизни и творчестве Ж.Ф. Реньяра (итальянский период). Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 216 с.
- 10 *Портнова Т.В.* Архитектура и театр античного мира: организация, структура и оформление // Наука и образование сегодня. 2016. № 6 (7). С. 95–97.
- 11 *Соколянский М.Г.* Творчество Генри Филдинга: Книга очерков. Киев: Вища школа, 1975. 172 с.
- 12 *Тронский И.М.* История античной литературы. Л.: Учпедгиз, 1946. 496 с.
- 13 Ancient Comedy and Reception. Essays in honor of Jeffrey Henderson / ed. by S. Douglas Olson. Berlin; New York; Boston: Du Groyter, 2014. XI, 1086 p.
- 14 *Baretti G.* The Italian Library. Containing an Account of the Lives and Works of the most Valuable Authors of Italy. With a Preface. London: A. Millar, MDCCLVII (1757). XCIV, [2], 343, [23] p.
- 15 *Duckworth G.E.* Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment. Princeton: Princeton University Press, 1952. XIII, [3], 501 p.
- 16 *Ducrocq J.* Le Théâtre de Fielding: les débuts d'une création littéraire, 1728–1737: Thèse... Lille: Université de Lille, 1973. 549 p.
- 17 *Fay E.W.* Further Notes on the *Mostellaria* of Plautus // The American Journal of Philology. 1903. Vol. 24, № 3. P. 245–277.

- 18 *Friedenn M.* The Originality of the "Mostellaria" // The Classical Outlook. 1971 (June). Vol. 48, № 10. P. III–III3.
- 19 *Garnier, M.* Avertissement // Oeuvres Complètes de Regnard, avec des Avertissements et des Remarques sur chaque Pièce, par M. Garnier. Nouvelle édition. Tome troisième. Paris: Lefèvre, 1810. P. 139–153.
- 20 *Gilbert, D.-L.* Regnard, Sa Vie et ses Oeuvres // Revue des Deux Mondes. 1859. Vol. 23, № 1. P. 167–183.
- 21 *Hume R.D.* Henry Fielding and the London theatre, 1728–1737. Oxford: Clarendon Press, 1988. XIX, 283 p.
- 22 Jean-Francois Regnard (1655–1709): [Actes du Colloque, Paris et Dourdan, 1–3 octobre 2009] / sous la dir. de Charles Mazouer, Dominique Quéro. Paris: A. Colin [Armand Colin], 2012. 353, [XII] p.
- 23 *Lancaster H.C.* A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part V: Recapitulation, 1610–1700. New York: Gordian Press, MCMLXVI (1966). 235 p.
- 24 *Lockwood T.* The Intriguing Chambermaid. Introduction // Fielding, Henry. Plays: in 3 vols. Oxford: Clarendon Press, 2007. Vol. 2. 1731–1734 / ed. by Thomas Lockwood; music ed. by JoAnn Taricani. P. 561–578.
- 25 The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy / ed. by Michael Fontaine, Adele C. Scafuro. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. 894 p.
- 26 *Racheli A.* Alcune Notizie intorno a Lorenzino de' Medici // [Medici, Lorenzino de]. L'Aridosia, commedia di Lorenzino de' Medici. Trieste: Lloyd Austriaco, 1858. P. 3–6.
- 27 *Sonnenschein E.A.* Introduction // [Plautus, Titus Maccius]. T. Macci Plavti Mostellaria / with notes critical and exegetical and an introduction by E.A. Sonnenschein, M.A. Cambridge: Deighton, Bell, and Co.4 London: George Bell and Son, 1884. P. VII–XXXIV.
- 28 [Strong H.A.(?)]. Introduction // The Haunted House / translated from Plautus by H.A. Strong, M.A. Oxon. London: Richard Bentley and Son, 1872. P. VII–XXXVIII.

### Источники

- 29 *Аристотель.* Поэтика / пер. В.Г. Аппельрота, под ред. Ф.А. Петровского // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. 190 с.
- 30 *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936. 332 с.
- 31 *Плавт Тит Макций.* Комедии: в 3 т. / пер. А. Артюшкова. М.: ТЕРРА, 1997. Т. 1. 512 с. Т. 2. 528 с. Т. 3. 464 с.
- 32 *Реньяр Ж.Ф.* Неожиданное возвращение. М.: Искусство, 1957. 48 с.
- 33 *Филдинг Г.* Служанка-интриганка / пер. Р. Померанцевой; стихи в пер. Д. Самойлова // Филдинг Г. Фарсы / вступ. ст. Ю. Кагарлицкого. М.: Искусство, 1980. С. 241–282.

- 34 *Fielding H. The Plays: in 3 vols. Oxford: Clarendon Press, 2007. Vol. II: 1731–1734 / ed. by T. Lockwood; music ed. by JoAnn Taricani. XIX, [I], 865 p.*
- 35 [*Plautus Titus Maccius*]. *The Mostellaria of Plautus / with critical notes, explanatory prolegomena and excursus by W. Ramsay, M.A.; ed. by George G. Ramsay, M.A.* London: Macmillan and Co, 1869. XII, CXVI, 295 p.
- 36 [*Plautus Titus Maccius*]. *T. Macchi Plavti Mostellaria*. URL: <https://www.thelatinlibrary.com/plautus/mostellaria.shtml> (дата обращения: 21.05.2021).
- 37 *Regnard [Jean Francois]. Le Retour Imprévu // Oeuvres Complètes de Regnard, avec des Avertissements et des Remarques sur chaque Pièce, par M. Garnier. Nouvelle édition. T. III. Paris: Lefèvre, 1810. P. 155–212.*
- 38 [*Vitruvius Marcus Pollio*]. *Vitruvii de architectura libri decem = Vitruv. Zehn Bücher über Architektur / Übers. und mit Anm. vers. von Curt Fensterbusch. Berlin: Akademie, 1964. URL: [http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsanteo1/Vitruvius/vit\\_ar05.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsanteo1/Vitruvius/vit_ar05.html) (дата обращения: 21.03.2021).*

## References

- 1 Andreev, M.L. *Klassicheskaja evropejskaja komediia: struktura i formy [Classical European Comedy: Structure and Forms]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2011. 234 p. (In Russ.)
- 2 Andreev, M.L. *Fars, komediia, tragikomediia: Oчерki po istoricheskoi poetike dramaticheskikh zhanrov [Farce, Comedy, Tragicomedy: Essays on the Historical Poetics of Dramatic genres]*. Moscow, Delo Publ., 2017. 267, [I] p. (In Russ.)
- 3 Val, G. “Drevnerimskii teatr” [“Ancient Roman Theatre”]. *Teatral'naia entsiklopediia [Theatre Encyclopedia]*, vol. 2: Glovatskii — Keturakis. Moscow, Sovetskaja entsiklopediia Publ., 1963. Available at: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/foo/so3/e0003669/index.shtml> (Accessed 21 March 2021). (In Russ.)
- 4 Kagarlitskii, Yu. I. “O farsakh voobshche i o farsakh Fildinga v chastnosti” [“On Farces in General and on Fielding’s Farces in Particular”]. *Fielding, H. Farsy [Farces]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 6–34. (In Russ.)
- 5 Kulishova, O.V. “Teatral'nye dekoratsii, v antichnosti” [“Theatrical Decorations, in Antiquity”]. *Entsiklopediia “Vsemirnaia istoriia” [Encyclopedia “World History”]*. Available at: [https://w.histfr.ru/articles/article/show/tieatralnyie\\_diekoratsii\\_v\\_antichnosti](https://w.histfr.ru/articles/article/show/tieatralnyie_diekoratsii_v_antichnosti) (Accessed 21 March 2021). (In Russ.)
- 6 Mokus'kii, S.S., gen. editor. *Istoriia zapadnoevropejskogo teatra [History of the Western European Theatre]*, vol. 1, ed. by G.N. Boiadzhiev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 751 p. (In Russ.)
- 7 Mursaliev, L.I. *Evolutsiia komedii v tvorchestve Zhana-Fransua Ren'iera [The Evolution of Comedy in the Works of Jean Francois Regnard: PhD thesis]*. Leningrad, 1984. 212 p. (In Russ.)

- 8 Mursalieva, L.I. "Osnovnye tendentsii evoliutsii frantsuzskoi komedii rubezha XVII–XVIII vv. (ot klassitsizma k rokoko)" ["The Basic Trends in the Evolution of the French Comedy of the turn of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries (from Classicism to Rococo)"]. *Russkoe slovo v respublike Bashkortostan* [Russian Word in the Republic of Bashkortostan]. Ufa, RITs BashGU Publ., 2011, pp. 100–105. (In Russ.)
- 9 Mursalieva, L.I. *Cherty rokoko v zhizni i tvorchestve Zh.F. Ren'iera (ital'ianskii period)* [The Features of Rococo in the Life and Works of J.F. Regnard (Italian Period)]. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publ., 2014. 216 p. (In Russ.)
- 10 Portnova, T.V. "Arkhitektura i teatr antichnogo mira: organizatsiia, struktura i oformlenie" ["Architecture and the Theatre of Ancient World: Organization, Structure, Decoration"]. *Nauka i obrazovanie segodnia*, no. 6 (7), 2016, pp. 95–97. (In Russ.)
- 11 Sokolianskii, M.G. *Tvorchestvo Genri Filding: Kniga ocherkov* [Henry Fielding's Work: a Book of Essays]. Kiev, Vishchaia shkola Publ., 1975. 172 p. (In Russ.)
- 12 Tronskii, I.M. *Istoriia antichnoi literatury* [The History of Ancient Literature]. Leningrad, Uchpedgiz Publ., 1946. 496 p. (In Russ.)
- 13 Olson, S. Douglas, editor. *Ancient Comedy and Reception. Essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin, New York, Boston, Du Groyter, 2014. XI, 1086 p. (In English)
- 14 Baretti, Giuseppe. *The Italian Library. Containing an Account of the Lives and Works of the most Valuable Authors of Italy*. London, A. Millar, MDCCLVII (1757). XCIV, [2], 343, [23] p. (In English)
- 15 Duckworth, George Eckel. *Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. Princeton, Princeton University Press, 1952. XIII, [3], 501 p. (In English)
- 16 Ducrocq, Jean. *Le Théâtre de Fielding: les Débuts d'une Création Littéraire, 1728–1737*. Thèse... Lille, Université de Lille, 1973. 549 p. (In French)
- 17 Fay, Edwin W. "Further Notes on the *Mostellaria* of Plautus." *The American Journal of Philology*, no. 3, vol. 24, 1903, pp. 245–277. (In English)
- 18 Friedenn, Mary. "The Originality of the '*Mostellaria*'." *The Classical Outlook*, no. 10, vol. 48, 1971 (June), pp. 111–113. (In English)
- 19 Garnier, Marcel. "Avertissement." *Oeuvres complètes de Regnard, avec des avertissements et des remarques sur chaque pièce*, éd. par M. Garnier. Nouvelle édition. T. III. Paris, Lefèvre, 1810, pp. 139–153. (In French)
- 20 Gilbert, D.-L[?]. "Regnard, Sa Vie et ses Oeuvres." *Revue des Deux Mondes*, no. 1, vol. 23, 1859, pp. 167–183. (In French)
- 21 Hume, Robert D. *Henry Fielding and the London Theatre, 1728–1737*. Oxford, Clarendon Press, 1988. XIX, 283 p. (In English)
- 22 Mazouer, Charles, Quéro, Dominique, eds. *Jean-Francois Regnard (1655–1709): [Actes du Colloque, Paris et Dourdan, 1–3 octobre 2009]*. Paris, A. Colin [Armand Colin], 2012. 353, [XII] p. (In French)

- 23 Lancaster, Henry Carrington. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, part V: Recapitulation, 1610–1700. New York, Gordian Press, MCMLXVI (1966). 235 p. (In English)
- 24 Lockwood, Thomas. “*The Intriguing Chambermaid*. Introduction.” *Fielding, Henry. Plays: in 3 vols*, vol. 2: 1731–1734, ed. by Thomas Lockwood, music ed. by Joann Taricani. Oxford, Clarendon Press, 2009, pp. 561–578. (In English)
- 25 Fontain, Michael, and Scafuro, Adele C., editors. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford; New York, Oxford University Press, 2014. 894 p. (In English)
- 26 Racheli, A[?]. “Alcune Notizie intorno a Lorenzino de’ Medici.” [*Medici, Lorenzino de*]. *L’Aridosia, commedia di Lorenzino de’ Medici*. Trieste, Lloyd Austriaco, 1858, pp. 3–6. (In Italian)
- 27 Sonnenschein, Edward Adolf. “Introduction.” [*Plautus, Titus Maccius*]. *T. Macchi Plavti Mostellaria, introd., critical and exegetical notes by E.A. Sonnenschein, M.A.* Cambridge, Deighton, Bell, and Co., London, George Bell and Son, 1884, pp. VII–XXXIV. (In English)
- 28 [Strong, Herbert A. (?)]. “Introduction.” [*Plautus, Titus Maccius*]. *The Haunted House, trans. from Plautus by H.A. Strong, M.A. Oxon.* London, Richard Bentley and Son, 1872, pp. VII–XXXVIII. (In English)