

Сюжет об Орфее в классической опере и его травестийная версия в комическом театре Г. Филдинга: две «Эвридики»

Автор: Т.Г. Чеснокова

Разнообразие преломлений мифа об Орфее в литературе и искусстве – предмет неослабевающего внимания исследователей. Лишь за последние полвека в названной области обозначилось сразу несколько перспективных направлений. Подробному анализу подверглись аллегорические и авантюрные обработки сюжета в средневековой словесности [22; 24, 209–240], гуманистический образ Орфея в искусстве Ренессанса [22], обновленные версии мифа в классической опере [26] и модернистской литературе [18; 5]. Однако в истории сюжета и образа по-прежнему остается немало лакун. В настоящей статье речь пойдет о феномене бурлескных Орфея и Эвридики в английской комической драме 1730-х годов (на примере фарсов Г. Филдинга «Эвридика» и «Освищенная Эвридика»).

Сдвинутый средневековыми толкователями в область христианской аллегории [22], сюжет об Орфее с наступлением Ренессанса утвердился во взаимосвязанных сферах классических штудий и гуманистической мифопоэзии. Если на заре гуманизма Дж. Боккаччо (крупнейший среди современников знаток «генеалогии языческих богов») рассматривал миф об Орфее как разновидность ученой экзотики древних (*De Genealogia*, V, 12, 2–3; см. подробнее: [23, 18–19]), то в период расцвета флорентийского Возрождения А. Полициано с грациозным изяществом эстетизирует греческое сказание, облекая его в популярную оболочку «священного действия» (*La Favola di Orfeo*, 1471 или 1481,

ЧЕСНОКОВА Татьяна Григорьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии ГБОУ ВПО Московский городской педагогический университет.

стр. 72

изд. 1494) [3, 53; 12]. Сюжет о певце и влюбленном, способном умилостивить подземных владык вдохновенной мелодией, в интерпретации Полициано не только приблизился к греко-латинским первоисточникам (чему способствовало обращение автора к версиям римских поэтов – Вергилия и Овидия), но и слился с «культурным мифом» итальянского Ренессанса – концепцией гармонической силы искусства, смягчающей противоречие между природой и культурой. В этом смысле, хотя создатель «Сказания об Орфее» не был первым писателем Возрождения, обратившим внимание на орфеевский миф [3, 73], его «гуманистическую идиллию» [3, 74] можно считать рубежом, обозначившим факт приобщения классического сюжета к обновленному

фонду актуальных и «вечно юных» сюжетов искусства Нового времени.

Примерно за три столетия, охвативших зрелый и поздний Ренессанс, «эпоху барокко» и Просвещение, традиционная фабула мифа и образ «божественного» певца пустили прочные корни в разных видах искусств, примером чему могут служить полотна Тициана, П. Рубенса и Н. Пуссена, поэзия Дж. Марино и Ф. Кеведо, драматургия П. Кальдерона, оперы К. Монтеверди и К.В. Глюка. За это время мотивы античного мифа превратились в эстетический знак, отсылающий к определенной («антикизирующей») художественной традиции, характерной для позднего «традиционализма» (термин С.С. Аверинцева) [1, 146–157]. В рамках этой традиции мотиву «загробного путешествия» Орфея, трактуемого в аспекте любовной психологии как подвиг любви, уделялось все больше и больше внимания. Из частного (хотя в высшей степени значимого) эпизода, вплетенного в цепь взаимосвязанных событий (от смерти жены Эвридики до гибели главного персонажа от рук разъяренных вакханок), нисхождение Орфея в Аид превратилось в центр всего сказания, оставив за прочими звеньями мифа второстепенные функции: предыстории и эпилога. Названная тенденция набирает силу в начале XVII в., когда одной из ведущих форм бытования орфеевского мифа в искусстве становится опера.

Сюжет об Орфее приобрел для оперы ни с чем не сравнимое значение с момента ее зарождения. При этом «музыкальность» героя не просто естественным образом сочеталась с музыкальной природой оперы, но в каком-то смысле способствовала появлению жанра на свет. Перефразируя знаменитую формулу Ницше (о рождении трагедии «из духа музыки»), можно сказать, что классическая опера в XVII столетии родилась «из духа» орфеевского мифа. Античный сюжет послужил основой либретто музыкальной драмы Якопо Пери «Эвридика» (1600), которая считается первой классической оперой, и стал источником вдохновения для десятков других композиторов, проявивших себя в этом жанре. В их число входили, в частности, Джулио Каччини («Эвридика», 1604), Клаудио Монтеверди («Орфей», 1607), Стефано Ланди («Смерть Орфея», 1619), Луиджи Росси, известный как сочинитель «первой оперы, представленной в Париже» («Орфей», 1647) [13, 73], Антонио Сарторио («Орфей», 1673). Популярность сюжета на музыкально-драматической сцене и позже поддерживала преемственность традиций «серьезной» оперы, ставшей в XVIII в. достоянием не только итальянцев и французов, но и других европейских народов, в частности, немцев: Р. Кайзера («Орфей», 1709), Г.Ф. Телемана («Орфей, или Удивительное постоянство любви», 1726) и К.В. Глюка, чья опера «Орфей и Эвридика» (1762) и по сей день не сходит со сцен музыкальных театров, оставаясь наиболее востребованной музыкально-драматической версией античного мифа о греческом певце.

Именно либреттисты, совершив необходимый отбор сюжетного

материала, выдвинули на первый план «историю любви» Орфея и Эвридики или, проще сказать, свели к ней мифологический сюжет. «Нисхождение в Аид» предстало на этом фоне как кульминационный момент в развитии любовной темы, сосредоточив в себе основной драматический интерес. Традиционный финал загробного путешествия Орфея (с повторной утратой супруги) вступал, однако, в противоречие с формирующимся жанровым каноном. Хотя «серьезная» опера и мыслилась как музыкальная разновидность трагедии, она, согласно театральному этикету, должна была иметь благополучную развязку, отсутствовавшую в классическом варианте мифа. Напомним, что в греко-римских источниках исход путешествия определялся мотивом нарушенного запрета: не выполнив наказа богов не оглядываться на тень жены раньше, чем ведомая им Эвридика покинет пределы Аида [10, 50–53] или (по Аполлодору) взойдет вслед за мужем под кров его дома [2, 6–7], Орфей вновь терял обожаемую супругу и навеки лишался надежд на ее возвращение к жизни.

Неудобный как с точки зрения жанрового канона, так и в свете понятий о «поэтической справедливости» (обещавшей герою награду за верность в любви), печальный финал диссонировал и с христианско-аллегорической трактовкой сюжета, восходившей к трудам отцов церкви. Проводники последней, начиная с Климента Александрийского [22, 32–34], отождествляли мифологического Орфея с Христом, несущим спасение смертной «супруге» – человеческой природе, погубленной Змием и заточенной в обитель смерти (в греческом мифе прекрасная нимфа погибала от укуса змеи). Сближение Орфея со Спасителем исключало

стр. 73

возможность трагической неудачи героя, неспособного «ошибиться» и забыть свой долг перед высшими силами. Точно так же оно исключало саму ситуацию «торга» Орфея-Христа за жизнь Эвридики с Плутоном-Сатаной. Все это вместе вело к выпадению мотива повторной утраты супруги из христианской трактовки сюжета. Воспринятая великим драматургом испанского барокко П. Кальдероном (в сюжете ауто¹ «Божественный Орфей» - *El Divino Orfeo*, 2-я ред. - 1663 [19, 145-165]), подобная форма элиминации трагического мотива оказалась, однако, чужда либреттистам. Причина заключалась как в прочном альянсе оперы с «языческой» версией мифологического сюжета, так и в подчеркнутом интересе эпохи к психологическим и экзистенциальным мотивам «ошибки» Орфея. На этом фоне создатели опер ищут иного выхода из трагического лабиринта античного мифа. Они не игнорируют роковой взгляд Орфея, но «отменяют» его разрушительные последствия силой вмешательства высших (небесных) богов, чья воля и действия лишены потенциального коварства Плутонова дара. «Спасительная» уловка господствует в опере более полутора столетия и воспринимается

как непереносимое условие бытования греческого сюжета на музыкально-драматической сцене.

Еще один оперный поворот сюжета, очищающий поступок Орфея от тени греховного неразумия и придающий «оглядке» на Эвридику оттенок жертвенного благородства, - это зов Эвридики, убеждающей мужа доказать своим любящим взглядом, что даже в качестве бестелесной тени она по-прежнему ему дорога. Трудно сказать, кто именно первым решил переложить ответственность за нарушение условий Плутона и Прозерпины на злосчастную супругу Орфея. Однако в театральном искусстве второй половины XVIII столетия (включая оперу Глюка и близко следовавшую за ней русскоязычную мелодраму Я. Княжнина «Орфей» [8; 9, 605-611; 11, 185]) «зов Эвридики» - сложившийся штамп, сохранивший влияние и в дальнейшем, вплоть до искусства новейшего времени [11, 185; 6].

Глюк и его соавтор - либреттист Р. Кальцабиджи являлись при этом едва ли не единственными творцами эпохи, кому удалось достигнуть в сцене упреков «отвергнутой» Эвридики настоящих высот музыкальной лирики и кто, обелив Орфея, не очернил в то же время его жены. В названной сцене героиня, превращаясь из блаженно-бесчувственной тени в земную женщину, выражает естественную потребность в «подтверждении» вновь обретенной женственности [14]. Ей необходимо знать (видеть, чувствовать), что, соединившись с прежней - земной природой и утратив блаженство Элизиума, она не лишилась любви Орфея – единственной достойной награды за тяготы брэнного бытия. Отсюда настойчивость ее просьб и отсюда же – неспособность Орфея, одержимого «жертвенной» нежностью к Эвридикe, отвергнуть ее призывы.

Парадокс новаторской в музыкально-драматическом плане оперы Глюка заключался, однако, в том, что композитор и поэт опирались не на «растущую» оперную традицию, а на традицию во многих отношениях «упадническую» – погрязшую в штампах (или, по крайней мере, казавшуюся таковой внушительному числу современников). В итоге творение Глюка и Кальцабиджи явилось скорее блестящим преобразованием сковывающей условности, возведенной создателями в степень оперной классики, чем естественным результатом предшествующего развития.

Между тем, в 1720-е – 1730-е гг. предвидеть такой «прорыв» было трудно. Многочисленные «Орфеи» сменяли друг друга на оперной сцене с завидным постоянством, варьируя стандартную модернизированную версию мифологического сюжета. Раз за разом Орфей покорял меломанов искусностью трелей и исторгал у них слезы силой пылкого чувства, чтобы в финале обрести свою дважды потерянную Эвридику в качестве приза за верность в любви. К этому времени прочная связка концептов и образов «Орфей – итальянская

опера – “сладкие” трели – счастливый финал» уже набила оскомину знатокам, еще не успев преодолеть своих недостатков в классическом синтезе Глюка. Все это открывало путь для пародийных версий и бурлескных «перепевов» популярной оперной темы, нашедших благоприятную почву в сфере малых комических жанров рокайльного стиля.

В Англии зуд пародирования подогревался острым соперничеством между итальянским и национальным театром. С последним многие деятели наступившей эпохи – эпохи Просвещения – связывали надежды на обновление содержания драмы, преодоление установок на развлекательность, повышение литературного уровня музыкально-драматических текстов и т.п. В русле этих тенденций в драматургическом творчестве раннего Филдинга возник любопытный образец пародийной оперы – «Эвридика», ставший впоследствии поводом к созданию другого бурлескного шедевра – «Освистанная Эвридика» и частью комической мини-дилогии, наглядно воплотившей в себе некоторые тенденции малой английской комической драматургии первой половины XVIII в.

«Эвридика» не первый комический вариант «серьезного» оперного сюжета на английской сцене – за пару лет до ее постановки зрители королевского театра Друри-Лейн могли насладиться

¹ Ауто сакраменталь (священное действие) – жанр испанского религиозного театра.

зрелищем пантомимы «Орфей-Арлекин или Волшебная свирель» (*Harlequin Orpheus; or, the Magical Pipe*, 1735)², представлявшей собой карикатурный аналог оперы - тем более смехотворный, что «оперные» персонажи не пели, а только изображали пение [25, 182]. Она также не первая пьеса будущего великого романиста. За девять лет карьеры драматурга Г. Филдинг успел освоить практически всю, довольно обширную на тот момент, область комических жанров английского театра³, при этом значительная часть его пьес была связана с традициями драматического бурлеска.

В английской литературной теории термин «бурлеск» появился довольно поздно - в эпоху Реставрации (1660-е гг.) [25, 4], хотя черты бурлескного «модуса» (термин А. Фаулера) периодически давали о себе знать и в текстах начала XVII в. Английские теоретики (вслед за континентальными собратьями по перу) представляли бурлеск, или буффонное снижение возвышенного предмета, в качестве «натуральной» противоположности героико-комического («ироикокомического») стиля, опиравшегося на принцип иронического

возвышения низменного. Многие критики, впрочем, воздерживались от сурового осуждения бурлеска в духе Н. Буало, протестовавшего в «Поэтическом искусстве» [4] против бурлескного «Тифона» и «Энеиды» П. Скаррона, противопоставляя им более приемлемые с точки зрения нормативной поэтики опыты в «ироикокомическом» роде [4, 45]. Да и на практике отделить бурлескный комизм от «ложногероического» бывало совсем непросто. Если античный Феб выступает в роли ночного сторожа, призванного зажигать фонари на улицах Лондона (как в «пантомимическом» фарсе Г. Филдинга «Летящий кубарем Дик»⁴, 1735), то бурлескное профанирование античного сюжета неизбежно идет рука об руку с «ироикокомической» риторикой, вложенной в уста обитателей ремесленных кварталов.

Зародившись на почве комической перелицовки сюжетов эпической поэзии, бурлескный и «ироикокомический» стиль с успехом нашли применение на театральной сцене. В Англии этому способствовала невольная «провокация» со стороны героической драмы – жанра времен Реставрации, представлявшего собой как бы сценический аналог эпоса и передавшего некоторые свои черты «правильной» трагедии, которая вытеснила его в конце XVII – первой трети XVIII в. Бурлескный модус прочно закрепился в английской драме, породив устойчивое жанровое образование: бурлеск как малый сценический жанр, входивший в «семью» фарса.

Филдингу этот жанр и его приемы были хорошо знакомы, о чем свидетельствует авторское определение вышеупомянутого «Дика» как «драматического представления <...> с бурлеском, гротеском и комическими интерлюдиями» [21, 5–31]. При этом ирония, видимым образом снижающая эстетическое достоинство «бурлесков» и «гротесков», заключала в себе полемический смысл.

При том, что концепция жанра как классического единства предмета и способа его литературной обработки была не чужда писательскому мышлению Филдинга, реальные жанры, ставшие частью сценической практики и поддерживающие свою идентичность лишь обычаем, модой, невежеством публики и расчетливой алчностью театральных дирекций, казались будущему автору «Тома Джонса» образцом отхода драматургии от классической нормы. Зависящие лишь от конвенции и свободные от подчинения логике предмета, они легко перешагивали собственные границы. Результатом служило причудливое сочетание ригидности и подвижности, сближения и отталкивания, условного размежевания и практического смешения жанровых форм, составляющее одну из наглядных черт рокайльного стиля.

Для классика (в душе), каким был Филдинг, негативное отношение к рокайльному театру, бравировавшему подчеркнутой условностью собственных форм, было вполне естественным. Необычным оказался лишь способ комического «развенчания» устойчивых штампов. Им

стало сознательное использование жанрово-стилевых форм рокайльной драматургии в функции гротескного зеркала всякой «беспредметной» условности (носила ли она рокайльный, барочный или даже классицистический характер).

В ряде ранних бурлескных «трагедий» писателя форма бурлеска превращается в способ обнажения комических несоответствий, лежащих, по мнению Филдинга, в основе новейшей драмы. Для драматурга это также способ превращения *неосознанного комизма* сложившейся жанровой традиции в *комизм осознанный*. Именно поэтому он не довольствуется традиционной «перелицовкой» *высоких жанров*, но выворачивает наизнанку уже и сами комические жанры, стихийно сложив-

² Здесь и далее орфография и пунктуация английских заглавий воспроизводится по оригинальным изданиям и документам эпохи в соответствии с нормами XVIII в.

³ О жанровом разнообразии драматургии Г. Филдинга, а также о системе драматургических жанров в английском театре конца XVII – первой трети XVIII вв. см.: [15, 7–36; 7, 6–34; 16, 50–69].

⁴ Полное название пьески «Летающий кубарем Дик, или Фаэтон в замешательстве» (Tumble-Down Dick; or, Phaeton in the Suds, 1736) включает двойную игру слов: tumble-down – ‘летающий кубарем’ и ‘ветхий, разрушенный’, in the suds – ‘в замешательстве’ и ‘в мыльной пене’.

шиеся на сцене. Для драматурга бурлеск, таким образом, – это еще и гротескная перелицовка самого бурлеска (а также оперы, пантомимы и прочих устойчивых жанровых моделей). На этом фоне незаурядным образчиком комической изобретательности 30-летнего автора стали вышеупомянутые бурлескные фарсы «Эвридика» (*Eurydice*, 1736) и «Освистанная Эвридика» (*Eurydice Hiss'd*, 1737).

Вместе две пьески, как уже отмечалось, составляют комическую дилогию. Но если в первой из «Эвридик» мифологический сюжет приобрел новое, бурлескно-ироническое звучание, то из второй он и вовсе улетучился, замененный лукавой ссылкой на предыдущую пьесу. Внутренняя связь двух комических опусов оказалась опосредованной сценической практикой (громким провалом первого фарса) и, по сути, свелась к подобному опосредованию. Ссылка на практику вместе с тем служит своего рода ироническим комментарием к общепринятым методам драматургического сочинительства, приводящим к засилью бездарных подделок, вытесняющих подлинное искусство.

До сих пор на русский язык переведена лишь первая «Эвридика» [17, 87–120], не удостоившаяся, как и вторая, подробного литературоведческого анализа. Между тем, обе пьесы, бесспорно, заслуживают внимания исследователей, прежде всего, с точки зрения примененной в них техники бурлескной травестии классического мифа, выявляющей абсурдные (с точки зрения автора) противоречия современной писателю жанровой системы.

Представляя собой пародийную версию мифологического сюжета, фарс «Эвридика» соединяет бурлеск с бытовым комизмом. Миф предстает в «Эвридике» как один из вторичных признаков оперного жанра. Театральная иллюзия намеренно нарушается: из оперной роли (Орфея) «выглядывает» исполнитель (оперный певец⁵), а сквозь мифологическую оболочку его злоключений в царстве Плутона просматривается бытовая комедия нравов.

Напомним, что в соответствии с мифологическим прасюжетом, сладкоголосый Орфей, потеряв жену, спускается в обитель Аида, где ему удастся очаровать своим пением сурового Плутона и получить разрешение забрать Эвридику с собой. Единственное условие – певец не должен оборачиваться к супруге, пока они не выйдут из царства теней. В мифе (включая «оперный» вариант) Орфей нарушает запрет и вновь теряет Эвридику. При этом его «вина», как мы видели, может отчасти переноситься на молящую о единственном взгляде жену. Между тем, «провокация» со стороны героини, как кажется, ни в одной другой версии орфеевского сюжета еще не являлась столь злонамеренной. У Филдинга Эвридика, ставшая любимицей царицы Аида Прозерпины, не имеет никакого желания возвращаться в «ад» семейной жизни с «пустозвоном» Орфеем – успех при дворе (пусть и «адском») привлекает ее гораздо больше. Нехотя последовав за супругом, Эвридика по дороге придумывает хитрую уловку, чтобы навеки освободиться от семейных оков и при этом свалить всю вину на Орфея. Притворившись тонущей, находчивая красавица начинает громко звать мужа на помощь, а когда он, обернувшись, подает ей руку, обрушивается на спасителя с градом упреков, сетуя, что жестокий супруг нарочно решил от нее избавиться.

Если Орфей в филдинговском фарсе превратился в оперную знаменитость, то Эвридика стала «изысканной» светской дамой (*fine lady*) – недаром ей так приятна придворная жизнь. Утонченными светскими манерами и вполне современными нравами могут похвастаться и другие «оперные» персонажи, в том числе обитатели подземного царства во главе с властной царицей Прозерпиной и уступчивым «подкаблучником» Плутоном. Возвращение Эвридики в Аид знаменует окончательную победу комедии нравов над трагическим содержанием мифа и серьезным тоном трагедии-оперы. Несчастливая «жертва» нарушенного запрета жалуется на боль расставания и, проливая потоки слез, умоляет Плутона не посылать ее обратно, дабы

не повторять эту пытку снова – *“for, truly, there is so much pain in the parting, that since it must happen, I am resolved never to see my husband again, if I can help it”* (цит. по: [20, 69–93] – без деления на сцены). В переводе В. Харитоновой: «... разлука так мучительна, что, раз ее не миновать, я решила, если у меня получится, никогда не видеть мужа» [17, 118]. «Опера» в итоге (как ей и положено) заканчивается благополучно, однако «счастье» супругов заключается не в воссоединении, а в вечной разлуке. Подтверждением служит финальный призыв хора к наивным мужьям: воздержаться от подражания Орфею и примириться с потерей, даже если жена оказалась «в лапах у черта» [17, 119].

Благодаря тому, что герои фарса, являясь носителями модных пороков, «присваивают» мифологические имена, «Эвридика» может быть прочитана и в собственно бурлескном, и в героико-комическом ключе, что отражает тенденцию к сближению этих модусов в современной Филдингу драме. В героико-комическом ракурсе, в частности, фарс предлагает зрителю историю легкомысленной

⁵ Предположительно, это один из множества выпадов Филдинга против оперной знаменитости – итальянского певца Фаринелли. Непосредственным поводом к написанию Филдингом «Эвридики» также могла стать успешная постановка оперы П.А. Ролли «Орфей» (Orfeo) весной 1736 г. [25, 182].

супруги модного музыканта, сбежавшей от мужа ради придворных утех, – обычный предмет комедии нравов. В ракурсе бурлескном – реализует иронически сниженную версию античного мифа. Однако с какой бы стороны мы ни посмотрели на комическую подмену (высокого низким или наоборот), такая перелицовка намеренно обнажает в филдинговском фарсе свою «практически-реалистическую» основу. Если «боги и герои» современного мира ведут себя как персонажи заурядной комедии, то «естественной» формой их изображения, с точки зрения Филдинга, должно стать «ироикокомическое» возвышение низменного. В то же время, когда «высокое» содержание мифа низводится оперой до уровня формальной условности, логическим следствием этого может явиться сознательное ниспровержение «серьезных» претензий популярного жанра.

Несмотря на свое остроумие и изобретательность, «Эвридика» пережила грандиозный провал: то ли из-за клакеров, старавшихся сорвать представление, то ли из-за большого количества шумных простолоюдинов, заполнивших в этот вечер зал королевского театра Друри-Лейн. Актеры с трудом доиграли трагедию Дж. Аддисона «Катон» (составлявшую первую часть театрального вечера),

представление же «Эвридики», едва начавшись, потонуло в общем шуме [25, 181]. Филдинг, однако, нашел остроумный способ превратить «зло в добро», сочинив новый фарс на сюжет о провале («падении») своей бурлескной «оперы». От исходного мифа здесь осталось лишь имя жены Орфея, да и то отсылающее не к героине, а к названию первой части дилогии (той, что была освистана партером). Присущее «Эвридике»-1 взаимодействие бурлескного, сатирического и проиокомического начал нашло в новой пьесе достойное продолжение.

«Репетиционное» обрамление связывало новую – «Освистанную Эвридику» – с драматическим памфлетом Филдинга «Исторический календарь за 1736 год» (*The Historical Register for the Year 1736, 1737*), с которым она ставилась в паре – в качестве пьесы-«дополнения» (afterpiece). Используя популярный мотив «репетиции», Филдинг делает зрителями «Календаря» и «Освистанной Эвридики» одних и тех же персонажей – «желчного» критика Сурвита и «щеголеватого» милорда Даппера. Только что насладившись зрелищем «Исторического календаря», его «автор» Медли в компании Сурвита и Даппера остается присутствовать на репетиции бурлескной трагедии «Падение Эвридики» - творения своего коллеги Спаттера. Спаттер (ироническое alter ego Филдинга) пытается извлечь пользу из недавнего провала своей пьесы, превращая его в сюжет нового – «трагического» представления. Одновременно он вводит в действие еще одну условную авторскую фигуру – Пилладжа, который действует во внутреннем пространстве «пьесы в пьесе». Пилладж, по сути, и становится центральным героем репетируемой «трагедии», вытесняя с подмостков номинальную «героиню», коль скоро в реальном мире провал пьесы есть в первую очередь «падение» ее автора.

В «Эвридике» мы отмечаем «встречное» движение от высокого к низкому и от низкого к высокому, однако, на уровне стиля снижение преобладало. В «Освистанной Эвридике», напротив, стиль подчеркнута «возвышен» над непритязательным предметом, коим является неуспех бездарного фарса и заслуженный «крах» его автора – драматурга и театрального директора. Приметой «высокого» стиля является белый стих, а также жанровые приемы классицистической трагедии (явление «вестников», вынесение наиболее «плачевных» событий за сцену и т.п.).

Все действие строится на основе многоступенчатых аллюзий, которые с блеском развертываются в сжатом драматургическом пространстве. Трагический герой (или метонимический «заместитель» подлинной героини – освистанной «Эвридики») в первом приближении представляет собой иронический автопортрет автора. Это наследник таких «автобиографических» образов сатирической драмы Филдинга, как Лаклесс в «Авторском фарсе» и Медли в «Историческом календаре». В то же время Пилладж – это еще и обобщенный сатирический портрет присяжного драматурга и руководителя театра, напоминающий Марплея-старшего и Граунд-Айви (из тех же пьес). В

«Освищенной Эвридике» Пилладж представлен как своеобразный «вельможа» театрального закулисья, который славится утренними приемами (*levées*) и окружен толпой подхалимов (актеров, осаждающих автора в надежде на новую роль). Наконец, если верить комментаторам, Пилладж является также карикатурным изображением реального государственного мужа – премьер-министра Роберта Уолпола, еще не вполне оправившегося после скандального провала своего законопроекта об акцизе (1733). В свете этих политических аллюзий «освищенное» творение, о котором идет речь у Филдинга, – это и злосчастная филдинговская «Эвридика», и не принятый парламентом уолполовский закон, что задним числом объясняет смысл раздвоения «авторской» фигуры на «клеветника» Спаттера (противники-виги не раз обвиняли Филдинга в «клевете» на правительство) и «мародера» Пилладжа («грабительским» оппозиция называла тот самый уолполовский закон об акцизе, как, впрочем, и всю налоговую политику

стр. 77

министра). Иронические взаимоотражения «большой» политики и «политики» театрального мира в бурлесках Филдинга неизменно способствуют объемному изображению предмета. К этому же ведет и упомянутая подмена – замещение «героини» (пьесы) ее «провалившимся» автором.

Хотя «героиней» пьесы является фарс, провал этого фарса (на языке театральных штампов – падение или гибель) закономерно оказывается сюжетом трагедии (разумеется, бурлескной!). Бурлескный «трагизм» наглядно обнаруживает себя в центральной – «уличной» сцене, в которой несколько театралов заинтересованно обсуждают происходящее «за сценой» представление «Эвридике», мгновенно реагируя на изменчивую «молву». Развитие событий строго следует классическому канону трагедии. Сначала – пробуждение ложной надежды (2-й джентльмен сообщает, что слышал смех и гул одобрения в зале), затем – нарастающее беспокойство и, под конец, громовое известие о трагической развязке. Все это суммируется в подробном рассказе 3-го джентльмена о том, как одобрение сменилось свистом, как свист «боролся» с последними хлопками и как аплодисменты потонули в «море» проклятий; как публика «ревела, и вопила, и стонала», «опередить один другого тщился / И первым показать неодобренье». И вот – «все кончено, и “Эвридика” – пала» (точнее, попросту «провалилась»), – подводит мрачный итог 3-й джентльмен: «*Oh, friends, all's lost; Euridyce is damned*» (здесь и далее в тексте статьи перевод стихотворных отрывков мой. – Т. Ч., оригинал цитируется по изданию: [20, 295–308], без деления на сцены).

Согласно канонам классицизма, «погибшая» «Эвридика» может явиться на сцене лишь «на устах» молвы или в виде бледного призрака,

витающего перед взором напившегося с горя драматурга. В остальном «за нее» говорит и действует сам Пилладж, который в ключевые моменты «трагедии» встает на котурны. Подобно настоящему трагическому герою, он любит порассуждать о тщете земной славы и, находясь на вершине успеха, изливает свои «трагические» предчувствия в форме патетического монолога. Звучащие в нем шекспировские аллюзии (из «Как вам это понравится», «Макбета» и «Генриха VIII») усиливают впечатление бурлескной переработки «высоких» театральных штампов. Вспоминая падение кардинала Вулси, чьи неосуществленные замыслы Пилладж сравнивает с провалившимся фарсом, велеречивый сочинитель еще не знает, что провал его собственного фарса не за горами. Как настоящий «политик» театрального мира, он больше рассчитывает на поддержку друзей, чем на достоинства своего поэтического детища, зачатого в «незаконном» союзе с «фарсовой» музой. И, как политик, терпит фиаско, преданный своими же сторонниками:

*Кто б согласился стать по доброй воле
Творцом и режиссером жалких фарсов,
Голодную толпою окруженным
Актеров, жадно ждущих роли в пьесе
И вечно недовольных их раздачей?
Но, говорят, и в высших сферах жизни
Толпа просителей – за все труды награда.
И Вулси, некогда министр всесильный,
В зените власти и зените славы,
Среди толпы рабов и лицемеров
Был лишь творцом ничтожнейшего фарса,
К тому же провалившегося. Жизнь –
Обман, в ней каждый – автор фарса,
Один – великий пишет фарс, другой –
ничтожный.*

Ср.:

*Who'd wish to be the author of a farce
Surrounded daily by a crowd of actors,
Gaping for parts, and never be satisfied?
Yet, say the wise, in loftier seats of life,
Solicitation is the chief reward;
And Wolsey's self, that mighty minister,
In the full height and zenith of his power,
Amid a crowd of sycophants and slaves,
Was but perhaps the author of a farce,
Perhaps a damned one too. 'Tis all a cheat,
Some men play little farces, and some great.*

«Трагический» пафос, однако, в «Освищенной Эвридике» (так же, как в «Эвридике»-первой) чередуется с эпизодами, ориентированными на жанровую модель комедии нравов. Сцена утреннего приема и свидание Пилладжа с музой, в частности, решены в бурлескно-комедийном ключе. Застав поэта врасплох (обычное свойство жен и вдохновения – являться не вовремя), муза на правах «законной» супруги упрекает его в измене. Доказательство – «побочное дитя» Пилладжа – его фарс «Эвридика», рожденный в союзе с «какой-то другой» музой. Неистовство оскорбленной супруги и угрожающий тон ее речей (произносимых белым стихом) вновь ставят действие на грань «трагедии», но Пилладжу удается на этот раз избежать печальной развязки. Чтобы смягчить «законную» половину, драматург клянется, будто произвел на свет «Эвридику» сам – без чьей-либо посторонней помощи, и примиренные супруги удаляются, чтобы подарить миру нового поэтического отпрыска.

В последней сцене, однако, «трагедия» вновь вступает в свои права. Друзья (за исключением честного Онестуса) предают драматурга, «Эвридика» проваливается, а ее злосчастному автору остается лишь забыться в «мертвом» опьянении. Финальная речь Пилладжа – еще один блестящий образец бурлескно-трагического стиля.

стр. 78

Пародируя трагедийный канон, она содержит классический набор патетических штампов. Проклятия в адрес друзей и фортуны перемежаются в ней с бредовыми (а точнее, пьяными) видениями «погибшей» «Эвридики» и переходят в бессвязную речь, обрываемую на полуслове. При этом гротескная причина бессвязности монолога обыгрывается с помощью традиционного приема обманутых ожиданий: в финале «трагической» речи, подводящей итог загубленной карьере героя, вместо скорбного «мертв», или «пал» (dead) звучит циничное «пьян» (drunk):

Пилладж. Я вижу Эвридики призрак бледный.

Оставь меня – не я твой погубитель!

Клянусь, что лучше фарса не бывало.

Зовет! О, не меня, в своей кончине

Вини, но публику. Мой мозг пылает.

В глазах темно, и сам я ныне –

Онестус. Пьян.

Так ты хотел сказать, но не закончил.

Pillage. *And see Eurydice all pale before me,*

*Why dost thou haunt me thus? I did not damn
thee.
By Jove there never was a better farce;
She beckons me - Say - whether - blame
the town,
And not thy Pillage - Now my brain's on fire!
My staggering senses dance - and I am -
Honestus. Drunk.
That word he should have said that ends
the verse.*

Трагедию, как и положено, венчает стихотворное назидание,
произносимое Онестусом:

*Теперь прощай: проспи еще полсуток,
Чтобы к утру воскреснуть к новой жизни.
Пускай пример печальный твой научит
Поэтов мудрости. И пусть отныне
Замрет перо в руках того безумца,
Кто сочинить дерзнет простейший фарс.*

*Farewell, a twelve hours' nap compose thy senses.
May mankind profit by thy sad example,
May men grow wiser, writers grow more scarce,
And no man dare to make a simple farce.*

«Мораль» Онестуса неожиданно вновь оживляла политический подтекст фарса, намекая на попытки правительства (вскоре увенчавшиеся успехом) ввести театральную цензуру, «уменьшив» тем самым число и авторов, и пьес (и вынудив самого Филдинга покинуть цех драматургов). Насмешку над правительством вигов в очередной раз питал прием «самоумаления», ведь объектом «высокого» внимания государственных мужей оказывалась художественная пустышка – «незаконный» жанр, «пасынок» муз и поэтов, созданный для развлечения зрителей. Проявляя повышенный интерес к репертуару частных театров (часто более озабоченных коммерческим успехом, чем полемикой с кабинетом министров), сильные мира сего обнаруживали «бурлескную» природу своих усилий, которые в зеркале сцены представляли в качестве фарса, претендующего на роль героической трагедии.

Тем не менее, было бы несправедливо утверждать, будто Филдинг полностью «растворил» весь комически-рефлективный потенциал бурлеска в политической сатире. «Самоумаление» автора, представшего

в «маске» Пилладжа, несомненно, отмечено лукавством, и не только потому, что эту же маску драматург навязывает объекту политического шаржа. Столь же лукавым является и самоотождествление драматурга с наименее достойными из собратьев по цеху, с которыми, помимо «вельможного» статуса театрального директора, его объединяет общий набор драматургических штампов и общая жанровая система. Точнее – *формально* общая, поскольку Филдинг использует «те же» приемы и жанры, беря их не в «первой интенции», а в качестве «самоотражающего» зеркала их непосредственной формы. Молодой драматург «подражает» этим приемам и жанрам, как если бы сознательно взялся носить шутовской колпак, увидев в нем (в противоположность «серьезным» авторам) не нейтральный образчик профессионального костюма или модной одежды, а доходчивый символ всеобщей глупости. Все это придает комической фигуре автора отмеченную нами многослойность и сатирический «объем».

Авторское определение жанра «Освистанной Эвридики» столь же объемно и многолико: само понятие фарса охватывает здесь не только сценическое, но и закулисное пространство (как собственное, театральное, так и политическое). Фарс – это и устойчивая драматургическая форма, и «объективная» форма бытия. Многоликими предстают в бурлесках Филдинга и другие традиционные жанры, включая трагедию и комедию нравов. Та и другая представляют собой объективные «рамки», в которых жизнь, а за нею искусство разыгрывают свои драмы: высокие и бытовые, политические и театральные. Но это также обманчивые двойники «объективных» бытийных и эстетических форм – фальшивые, аффектированные штампы, подчиняясь которым искусство и жизнь превращаются в фарс. В этом смысле, если филдинговский «Мальчик-с-пальчик» был представлен автором как «трагедия трагедий», то «Освистанная Эвридика» является бурлескной «трагедией фарса» или – предельно обобщенно – «фарсом фарсов». И театр, и жизнь в пьеске Филдинга «играют» фарс, делая вид (а иногда даже «думая»), что играют трагедию или «пра-

стр. 79

вильную» комедию. Ироническим фарсом (или фарсом-«трагедией») оказывается на этом фоне и судьба бурлескной «Эвридики», ставшей жертвой закулисных интриг, невежества публики и политического давления властей.

По иронии судьбы, именно совместная постановка «Исторического календаря» и «Освистанной Эвридики» оказалась поводом для утверждения парламентом Лицензионного акта (или акта о цензуре), что привело к вытеснению Филдинга из театральной среды и из числа профессиональных драматургов. 21 июня 1737 г. правительственный

законопроект об ограничении деятельности театров, не имеющих королевской лицензии, получил силу закона, и уже через три дня Новый Хеймаркетский театр, которым чуть более года руководил Филдинг, был закрыт. В биографии Филдинга начался новый период, однако бурлескно-сатирические приемы, использованные писателем в ранних театральных опытах, органически влились в его позднейшее – романное творчество. Драматургический прецедент получил продолжение в романе.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
2. *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л., 1972.
3. *Андреев М.Л., Хлодовский Р.И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.
4. *Буало Н.* Поэтическое искусство. СПб., 2010.
5. *Гнездилова Е.В.* Миф об Орфее в литературе первой половины XX века (Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2006.
6. *Жажоян М.* Случай Орфея // Знамя. 1999. № 6.
7. *Кагарлицкий Ю.* О фарсах вообще и фарсах Филдинга в частности // Филдинг Г. Фарсы. М., 1980.
8. *Кальцабиджи Р.* Орфей и Эвридика: либретто оперы в 3 действиях // URL: <http://libretto-oper.ru/gluck/orfei-ievridika> (дата обращения: 21.07.2014).
9. *Княжнин Я.Б.* Избранные произведения. Л., 1961.
10. *Овидий Назон П.* Метаморфозы. Харьков; М., 2000.
11. *Осокин М.Ю.* Сюжет о Психее и Купидоне в западноевропейской и русской литературах XVII–XVIII вв.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
12. *Полициано А.* Сказание об Орфее. Л.; М., 1933.
13. *Роллан Р.* Собрание музыкально-исторических сочинений. Т. 4. Музыканты прошлых дней. М., 1938.
14. *Саймон Генри У.* Орфей и Эвридика [Из кн.: Сто великих опер и их сюжеты] // URL: <http://www.belcanto.ru/orfeo.html> (дата обращения:

21.06.2014).

15. *Соколянский М.Г.* Творчество Генри Филдинга. Киев, 1975.
16. *Ступников И.В.* Английский театр. Конец XVII – начало XVIII в. Л., 1986.
17. *Филдинг Г.* Так ли плохи сегодняшние времена. М., 2012.
18. *Bernstock J.* Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. Carbondale, 1991.
19. *Calderón de la Barca P.* Autos Sacramentales, Alegoricos, y Historiales, Dedicados al Patriarca San Jvan de Dios. Madrid, 1690 // URL: <http://books.google.ru> (дата обращения: 21.07.2014).
20. *Fielding H.* The Complete Works: In 16 vol. Vol. 11. N.Y., 1902.
21. *Fielding H.* The Complete Works: In 16 vols. Vol. 12. N.Y., 1902.
22. *Friedman J.B.* Orpheus in the Middle Ages. Syracuse; N.Y., 2000.
23. *Gittes T.F.* Boccaccio's Naked Muse: Eros, Culture, and the Mythopoetic Imagination. Toronto, 2008.
24. *Gray D.* Robert Henryson. Leiden, 1979.
25. *Lewis P.* Fielding's Burlesque Drama: Its Place in the Tradition. Edinburgh, 1987.
26. *Millers W.* The Masks of Orpheus: Seven Stages in the Story of European Music. Manchester, 1987.

THE STORY OF ORPHEUS IN CLASSICAL OPERA AND ITS TRAVESTY VERSION IN H. FIELDING'S COMIC THEATRE: TWO "EURYDICES"

T.G. Chesnokova

Summary

Focusing on the genre nature of H. Fielding's two farces "Eurydice" and "Eurydice Hiss'd" the author of the article brings to light the most characteristic features of the antique plot mock interpretation considered against the background of literary tradition and theatrical practice of the XVIIth and XVIIIth centuries.

Ключевые слова: миф об Орфее, опера, фарс, бурлеск,

ироикомиический стиль/модус.

Key words: the Orpheus myth, opera, farce, burlesque, mock heroic style/mode.

стр. 80

постоянный адрес статьи: <https://dlib.eastview.com/browse/doc/46712810>