

## «НЕИСПРАВИМЫЙ» И «ПОЕЗДКА В СКАРБОРО»: ДИАЛОГ С КОМЕДИЕЙ РЕСТАВРАЦИИ В ДРАМАТУРГИИ Р.Б. ШЕРИДАНА

Предмет компаративного анализа — межэпохальные взаимодействия в истории английской драмы. Автор статьи показывает, что в шеридановскую эпоху комедия Реставрации воспринималась как во многом чуждый культурный феномен. Сопоставление пьесы Дж. Ванбру «Неисправимый» и «Поездки в Скарборо» Шеридана позволяет выявить наиболее важные жанровые различия между комедиями конца XVII и последней трети XVIII в.

*Ключевые слова:* межэпохальные взаимодействия; компаративный анализ; жанровая структура; комедия; история английской драмы.

Комедия «Поездка в Скарборо» (1777) не единственная, но весьма успешная драматургическая переделка в театральном наследии Р.Б. Шеридана. Это второй после «Соперников» (1775) опыт драматурга в жанре «большой» комедии, осуществлённый с опорой на текст популярной пьесы Джона Ванбру «Неисправимый, или Добродетель в опасности» (1696).

В театральной жизни XVIII века драматургические переделки — явление особенное. Характерное для драмы шекспировской эпохи «вольное» обращение с литературным материалом с течением времени приобретало новые формы. Начиная с периода Реставрации переделки превращаются в более осознанное присвоение «чужого», притом что право на распоряжение этим «чужим» достоянием (например, сюжетами шекспировской драматургии) новый «автор» еще должен был доказать. Необходимость и важность подобного вида творчества не подвергались сомнению — для его теоретического оправдания одинаково подходили идеи «древних» и «новых», а в Англии также — сторонников национальной и французской традиции. В XVIII веке, однако, драматургия Реставрации (в особенности комедия) оказалась уже, в свою очередь, объектом сходных манипуляций: она стала восприниматься как явление, быть может, и ценное по материалу, но устаревшее по способу его обработки (как с эстетической, так и с моральной точки зрения). Вариантов реакции на ситуацию было как минимум три: безоговорочное отрицание комедии Реставрации в трактатах моралистов, прямая полемика с нею в рамках сентиментальной драматур-

гии или — все та же переделка: приспособление «старого» комедийного материала к вкусам и нравам живой современности. При этом надо иметь в виду, что в XVIII веке способность различения «своего» и «чужого» была развита неравномерно в отношении к литературным «отцам» (драматургам Реставрации) и «дедам» (Шекспиру, Джонсону, Бомонту и другим). В диалоге с последними историческая дистанция была достаточно велика, чтобы произвести на свет первые ростки будущего романтического увлечения «подлинным» Шекспиром. В отношении же «отцов» пресловутый вкус подлинности ощущался слабее — не в последнюю очередь из-за того, что на уровне типологии реставрационная драма была вовлечена в незавершенный процесс собственной трансформации, ещё не приведший к полному отчуждению старой формы. Всё это предопределило специфику замысла шеридановской переделки: «Поездка в Скарборо» мыслится автором как самостоятельное произведение, придающее найденному в «Неисправимом» материалу существенно новую форму. При множестве текстовых совпадений между пьесами, структура «Поездки в Скарборо» оказывается во многом самостоятельной (к лучшему или к худшему — это уже другой вопрос).

На протяжении всего XVIII столетия автор пьесы-источника — Ванбру сохранял за собой репутацию одного из остроумнейших английских комедиографов (хотя и переходившего порой границы приличий). «Реставрационное» остроумие Ванбру не было, однако, абсолютной ценностью в глазах литературных потомков, затронутых влиянием просветительского классицизма. Сам Шеридан в предисловии к своей переделке «Неисправимого» счёл нужным обратиться к авторитету А. Поупа, назвавшего Ванбру «*грубым острословом*» [4: с. 208]<sup>1</sup>. Различия в оценке литературного источника не замедлили сказаться на мнениях критиков о «Поездке в Скарборо». Наиболее суровым блюстителем литературного «этикета» «неисправимым» казался не только заглавный герой, но и вся пьеса Ванбру: слишком отличалось её построение и слог от требований «смягченного» вкуса шеридановской эпохи (см.: [3: с. 181]). А потому все усилия Шеридана по модернизации «Неисправимого» представлялись оппонентам напрасно потраченными. Подобного рода высказывания, впрочем, не могли поме-

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из комедии Шеридана даются в переводе Ю. Смирнова и З. Александровой по указанному изданию [4]. «Неисправимый» Ванбру цитируется в переводе Н. Рыковой [2]. Все цитаты сверены с оригинальными текстами: *Sheridan R.B. A Trip to Scarborough* // URL: <http://www.bibliomania.com/0/6/284/2419/frame-set.html> (дата обращения: 12.08.2009 г.); [7]. Римскими цифрами при цитировании обозначаются акт и сцена.

шать благосклонному приёму «Поездки в Скарборо» публикой и не колебали широко распространённого убеждения, что «Неисправимый» — это «одна из лучших развлекательных комедий» английского театра (цит. по: [3: с. 181]), пьеса, требующая лишь лёгкой ретуши, чтобы с триумфом вернуться на сцену. Большинство, таким образом, было на стороне молодого директора Друри Лейн и испытывало немалую благодарность к его трудам, казалось, указывавшим кратчайший путь к возрождению лучших комедий прошлого.

Сопоставление двух драматургических текстов: «Неисправимого» и «Поездки в Скарборо» — напрашивается, казалось бы, само собой. Очевидно также, что выводы из их сравнительного анализа могут иметь довольно широкое значение, позволяя судить об общем направлении переработки реставрационных моделей в английской комедиографии шеридановской эпохи. Тем не менее, названная задача привлекала внимание исследователей реже, чем логично было бы предположить. В отечественной литературе можем указать лишь на книгу М.В. Кожевникова «Плачущая муза» (см.: [3: с. 160–184]), в которой три английских комедии — «Последняя уловка любви» К. Сиббера, «Неисправимый» Дж. Ванбру и «Поездка в Скарборо» Р.Б. Шеридана анализируются и сопоставляются со специфической точки зрения — истории сентиментальных моделей в английской драме XVIII века.

В «Поездке в Скарборо» одинаково важно, что Шеридан сохранил и что он попросту «выкинул» из комедии предшественника. Так, прежними остались основные персонажи и общая канва обеих сюжетных линий «Неисправимого». В ряде сцен воспроизведены оригинальные диалоги, за исключением нескольких реплик, подправленных с позиций благопристойности или ради смягчения социальной остроты их звучания. Изменения же коснулись в первую очередь композиционной структуры и «нравов», сказавшись также на уровне слога в устранении прозомерии (чередования прозы с белым стихом) и в замене её однородным прозаическим текстом с добавлением кратких стихотворных сентенций в конце действия или сцены. Сам Шеридан в шутовском прологе связывает внесённую им правку с переменой в обычаях, включая капризы моды, и с «целомудрием» современной сцены, заставляющим авторов избегать любой непристойности, даже если ради этого приходится переряжать «девку в Магдалину». В действительности, однако, изменения носили более глубокий характер, приобретая местами форму соревнования в мастерстве с «острословом» конца эпохи Реставрации. Молодой автор стремился, в частности, придать действию комедии больше единства, убирая всё «лишнее» (например,

вводную сцену в деревне между Амандой и Лавлессом<sup>1</sup> (I.I) [2]), соединяя две картины в одну или заменяя их новыми, написанными в ином ключе. Так, вместо откровенной альковной сцены между Беринтией и Лавлессом или рискованного эпизода между добродетельной Амандой и её поклонником Уорти<sup>2</sup> у Шеридана появляется вполне целомудренная «лунная» сцена в саду (V.I) [4], в которой каждый из персонажей, убедившись в несправедливости своих ревнивых подозрений, утверждает в решении не сходить со стези добродетели. Немало усилий автор «Поездки» прилагает и в направлении более тесного взаимодействия двух сюжетных линий: линии взаимоотношений благородной Аманды с её легкомысленным супругом (в комедии Ванбру сохраняющим звание «неисправимого») — и линии Тома Фэшона (обездоленного младшего сына, вступающего в опасное соперничество со своим старшим братом — лордом Фоппингтоном). У Ванбру эти две линии сохраняли почти полную независимость. Единственным связующим звеном между ними была комическая фигура Фоппингтона (в переводе Н. Рыковой — Щегольтона, см.: [2]), участвующего одновременно в интриге Тома (в роли одураченного соперника) и в сюжетной линии Аманды (в качестве её несостоявшегося соблазнителя — бурлескной параллели Честнер — Уорти).

В «Поездке в Скарборо» дополнительная функция посредничества между двумя сюжетными линиями: «деревенской» и «городской»<sup>3</sup> — достаётся полковнику Таунли («бывшему» Уорти), который постепенно склоняет к участию в побочной интриге своих городских друзей. В «Поездке» он не только поклонник Аманды, но и приятель молодого Фэшона, которому помогает советом и делом (из органической не-

<sup>1</sup> Транслитерация имён приближена к звучанию английского подлинника.

<sup>2</sup> Напомним: так звучит говорящая фамилия одного из персонажей «Неисправимого» — *Worthy* (англ. 'достойный', в переводе Н. Рыковой — Честнер, см.: [2]). В контексте сюжетной ситуации, однако, безупречные «достоинства» Уорти оказываются двусмысленными: он скорее идеальный светский любовник, чем образец возвышенной добродетели. В «Поездке в Скарборо» светский лоск и «моральная неустойчивость» персонажа подчеркнуты его новым именем — полковник Таунли (*town* — англ. 'город' — с акцентом на «городском» воспитании и светских привычках полковника), что, впрочем, не мешает Шеридану смягчить в характере Таунли присущий Уорти аморализм.

<sup>3</sup> Противопоставление городского и деревенского локусов — распространённый способ пространственной организации английских комедий в XVIII в. (см. диссертацию М.Ю. Боровлевой: [1]), отсюда — популярное в исследовательской литературе обозначение комедийных сюжетных линий через связь с этими локусами. Применительно к «Неисправимому» см.: [1: с. 169–180; 2: с. 18–19; 3: с. 176].

приязни и ревности к его брату). Именно он подстрекает Тома выдать себя за Фоппингтона и занять место брата на свадьбе последнего с богатой наследницей (I.I) [4]. Остальные персонажи «городской» линии: Беринтия, Лавлесс, Аманда — также оказывают содействие Тому. Приглашённые на свадьбу титулованной особы, они дружно делают вид, что не узнают милорда, награждая этим титулом Фэшона-младшего и, тем самым, наказывая Фоппингтона за его самоуверенную наглость.

Параллельно установлению новых сюжетных связей в «Поездке в Скарборо» происходит некоторая пространственная унификация — в русле смягчения структурных «разрывов», нарушавших единство места в «Неисправимом». Вместо двух отчётливо противопоставленных пространственных центров: столичного и провинциально-деревенского — Шеридан концентрирует основные события вокруг единого, хотя и расширенного, локуса: курортного местечка Скарборо и его окрестностей. Расстояние между «городом» и «деревней» заметно сокращается, а перемещения между ними осуществляются уже не только братьями-соперниками, но и всеми основными персонажами пьесы (за исключением деревенской невесты и её родни). Одновременно и ценностные противоречия между городом и деревней становятся более «мягкими». У Ванбру в рамках структурного противопоставления сельских и лондонских эпизодов ценностный выбор персонажей был весьма невелик: либо порочный город, где добродетель всегда остаётся «в опасности», а порок торжествует, — либо глухая деревня со звероподобным мировым судьей, больше похожим на разбойника с большой дороги, чем на радушного сельского помещика. Хрупкий мирок деревенской (вернее, загородной) идиллии Аманды и Лавлесса, представленный в первой сцене «Неисправимого», также оставался насквозь ироничным. Это — идиллия накануне крушения, ведь поездка в город, губительная для супружеского счастья героев, уже маячит на горизонте. Иронию подчёркивает не только возвышенный стиль любовного дуэта супругов — иронический подтекст создаётся парадоксальным господством «интерьерного» пространства в этой деревенской сцене, что способствует ощущению опасной замкнутости счастливого уголка и служит напоминанием о возможности других — менее законных — альковных наслаждений. Это пространство утопии, которая имеет к тому же скрыто-циничную сторону, подобно «невинной» песенке о страданиях влюблённого пастушка в IV акте (IV.II) [2]. Безобидная пастораль оказывается прологом к банальному сводничеству Беринтии, пытающейся поколебать добродетель Аманды рассказом о муках и благородстве её

поклонника (Уорти). «Реальная» же деревня в пространственно-ценностной структуре «Неисправимого» — это торжество кулака и «брюха», непролазная грязь и невежество, домострой и звериная хитрость «наивных» сельских жителей в сочетании с их непроходимой тупостью.

У Шеридана разрыв между городом и деревней во всех отношениях сокращается: провинциальное захолустье подменяется сельскими окрестностями Скарборо, куда езды из города *«всею пять минут»* (IV.IV) [4]. Новый городской центр — это также уже не столица, а провинциальный, хотя и модный, курорт. Деревенский дом сэра Танбелли Кламзи (в пер. Н. Рыковой — Брюхэна Груба) на этом фоне недолго сохраняет облик неприступной крепости. Возведённые сельским помещиком «баррикады» в финале рушатся под «натиском» прибывших из Скарборо изящных кавалеров и дам, с одной из которых — соблазнительной вдовушкой Беринтией — деревенский медведь охотно пускается в пляс. Пороки обитателей деревни очеловечиваются Шериданом так же легко, как пороки горожан, и так же легко уступают место простительным слабостям. Движение в сторону деревни (или просто из внутренних покоев на «свежий воздух») остаётся при этом надёжным способом расстаться с указанными слабостями и осмеять порок. Иногда для этого героям достаточно покинуть потенциально опасный интерьер и сделать шаг в залитый лунным светом сад.

В пространственной структуре комедий XVIII века сад занимает обычно двойственное положение: с одной стороны, это продолжение интерьера, с другой, — доступная горожанину часть «природы». То и другое способствует превращению сада в место назначенных и перепутанных свиданий, удачных и неудачных ловушек, подслушиваний и подглядываний — как правило, с непредвиденным результатом. Одновременно он может быть местом распутывания сюжетных узлов, пространством «узнавания» и сбрасывания масок. Все эти функции присущи и шеридановской «лунной» сцене, но всё же с акцентом на прояснении ситуации и торжестве истины над заблуждением. Завершение перехода от заблуждения к истине разыграется уже в новом — загородном пространстве, завоёванном и освоенном городскими персонажами после их примирения с персонажами деревенскими. Традиционную примиряющую функцию (в пьесе Ванбру — заметно смещённую) возвращает себе и свадебное торжество, перенесённое из города (в «Неисправимом») в деревню. Вместо того чтобы служить лишь удачным финалом брачной аферы молодого Фэшона, свадьба становится «настоящей» счастливой развязкой: с примирением между родителями и детьми, взаимным согласием молодых и всеобщей уверенностью в их счастливом будущем. В комедии Шеридана Том Фэшон

уже не делится с благосклонными зрителями циничным планом устройства независимой жизни на деньги супруги (IV.I) [2], а «общая» невеста двух братьев, «простушка» Хойдн, не впадает (или попросту не успевает впасть) в грех двоемужества. Ее свирепый папаша не покидает свадьбу, послав ко всем чертям и дочь, и обоих её женихов (как в пьесе Ванбру), но приходит к выводу, что дочке, в конечном счете, «повезло»: *«Мой зять, как видно, славный малый — гулять, так гулять до утра»* (V.II) [4]. Эта атмосфера всеобщей гармонии (исключением из которой остаётся лишь посрамленный лорд Фоппингтон) затрагивает и «городских» персонажей. Последние не просто присутствуют на празднике Фэшона, — они с полным основанием празднуют также очищение собственных чувств от безрассудных эротических наваждений, чему способствует «освежающее» веселье сельского праздника.

На фоне ценностных сдвигов в «Поездке в Скарборо» меняется общее направление пространственных перемещений персонажей. В «Неисправимом» деревня была либо временным (и непрочным) прибежищем чистых семейных радостей, либо целью недолгой брачной «экскурсии» столичных франтов. В обоих случаях «все пути» вели обратно, в Лондон, — с той же непреложностью, с какой легкомысленный Лавлесс, едва возвратившись в столицу, опять принимался за старые грехи. А всякое движение оставалось в пределах одного и того же замкнутого круга: (город) → деревня → город. В «Поездке в Скарборо» утвердилась иная логика перемещений: из замкнутого пространства — в «открытое», из города — в деревню. Это движение, захватывая к финалу большинство персонажей, приводит к расстраиванию «ложных» и незаконных любовных союзов и восстановлению (закреплению) союзов добродетельных (таких, как Лавлесс – Аманда, Беринтия – Таунли) или, по крайней мере, относительно «пропорциональных» (Хойдн — Том Фэшон).

Тенденция к упрочению единства комедийной структуры отразилась и в новом названии пьесы — «Поездка в Скарборо», объединяющем персонажей обеих сюжетных линий. Одновременно «главная» (городская) интрига потеряла свою формально доминирующую роль, определившую обе части оригинального заглавия. «Неисправимый» (у Ванбру) — это, конечно, Лавлесс, «Добродетель в опасности» — выражение, относящееся к Аманде — героине, которая вынуждена бороться с сердечной склонностью к обаятельному поклоннику, желанием отомстить неверному мужу и «растлевающим» влиянием циничной подруги. «Поездка в Скарборо» (у Шеридана) — это обозначение ситуации, общей для всех главных действующих лиц перелицованной пьесы: не только Аманды и Лавлесса, Бе-

ринтии и полковника, но также милорда и его полунищего брата — героев второй («деревенской») интриги.

Структурному единству «Поездки в Скарборо» соответствует и более строгое единство замысла шеридановской переделки — её своеобразная «монологичность», особенно заметная на фоне того полемического диалога с К. Сиббером и его комедией «Последняя уловка любви» (1696), который вёл в «Неисправимом» Ванбру. «Вторичность» комедии Ванбру, выполняющей функцию иронического продолжения «Последней уловки», не заглушевывалась, а, напротив, подчеркивалась автором пьесы, обнажаясь в самой структуре «Неисправимого». Отсюда — начальная сцена-пролог (I.I) [2], служившая как бы соединительным звеном между идиллическим финалом «Уловки» и новыми острыми коллизиями, показанными Ванбру. Отсюда же — постоянное напоминание о «сибберовском» прошлом основных персонажей, подчеркивание зависимости их нынешнего положения от событий, происходивших в сценическом времени «Последней уловки» (например, «женатый» статус Уорти), или, напротив, констатация перемен, случившихся после закрытия занавеса в финале комедии Сиббера (покупка баронского титула, превратившая сэра Новелти Фэшона в «милорда» Фоппингтона). Одним из следствий подобной «зависимости» было, несмотря на иронию Ванбру, усиление драматизма в положении Аманды — «страдающей» героини, которая после множества жертв, принесённых на алтарь супружеской верности, вновь убеждается в «неисправимости» мужа-повесы и, утратив веру в его раскаяние, вынуждена отстаивать собственную добродетель уже без надежды на супружеское счастье.

Эта диалогичность «Неисправимого» полностью снимается в «монологической» структуре шеридановской переделки. «Поездка в Скарборо» не столько надстраивается над сюжетами предыдущих комедий, сколько растворяет их действие (точнее действие «Неисправимого») в самой себе как в совершенно независимой структуре<sup>1</sup>. Память о сюжетном родстве с «Последней уловкой» (через посредство «Неисправимого») при этом окончательно стирается. И если «Неисправимый» служил продолжением «Последней уловки любви», то «Поездка в Скарборо» лишена структурной зависимости как от «Уловки», так и от самого «Неисправимого». Это новое произведение, которое заменяет и «отменяет» собой предыдущие (отменяя тем самым и взаимодействие последних). На место комедии, вся полнота смыслов которой

<sup>1</sup> По справедливому замечанию Дж. Лофтиса, «мы должны помнить, что «Поездка в Скарборо», в отличие от пьесы Ванбру, не является продолжением «Последней уловки любви»» (пер. мой. — Т.Ч.) [6: р. 82].



раскрывалась в связях с «Последней уловкой», в полемике с её наивной моралью, приходит пьеса самостоятельная, не имеющая развернутой предыстории, пьеса с «замкнутым» действием, отвечающая канонам английской «весёлой» комедии второй половины XVIII века. Благоденствие порока и страдания добродетели при этом так же отменяются, как отменяются и слишком явные структурные «разрывы», идущие вразрез с «мягким» классицизмом шеридановской эпохи. Все элементы, чуждые новой структуре, изгоняются из неё «явочным порядком», без сохранения следов, а не в процессе полемического диалога, как то имело место в «Неисправимом». В ретроспективном восприятии подобная замкнутость «Поездки в Скарборо» на фоне «многослойности» «Неисправимого» отчасти граничит с банальностью, но в глазах современников она воспринималась как «преодоление шероховатостей» и приближение исходного материала к «идеальной» модели комедийного жанра. И это приближение по необходимости требовало одновременно структурной и моральной «чистки» текста.

### *Литература*

1. Боровлева М.Ю. Концепт «провинция» в английской комедии нравов XVIII века (Дж. Фаркер, Дж. Аддисон, Г. Филдинг, О. Голдсмит, Р.Б. Шеридан): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / М.Ю. Боровлева; Магнитогорский гос. университет. – М., 2007. – 214 с.
2. Ванбру Джон. Неисправимый, или Добродетель в опасности: Комедия / Джон Ванбру; пер. Н. Рыковой; вступит. ст. И. Ступникова. – М.: Искусство, 1975. – 172 с.
3. Кожевников М.В. «Плачущая муза»: Английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров / М.В. Кожевников. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. ун-та, 2001. – 243 с.
4. Шеридан Р.Б. Поездка в Скарборо / Р.Б. Шеридан; пер. с англ. Ю. Смирнова и З. Александровой // Шеридан Р.Б. Драматические произведения. – М.: Искусство, 1956. – С. 203–258.
5. Goldsmith O. An Essay on the Theatre; or, a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy / O. Goldsmith // British Dramatists from Dryden to Sheridan / Ed. by George H. Nettleton and Arthur E. Case; revised by George Winchester Stone, Jr. – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1976. – P. 751–753.
6. Loftis J. Sheridan and the Drama of Georgian England / John Loftis. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – XI, 174 p.
7. Vanbrugh John. The Relapse; The Provoked Wife; The Confederacy; A Journey to London; The Country House / John Vanbrugh. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 432 p. (Oxford World's Classics).

*T.G. Chesnokova***«The Relapse» and «A Trip to Scarborough»:****A Dialogue with the Restoration Comedy in R.B. Sheridan's Dramatic Works**

The object of comparative analysis is diachronic interrelations in the history of English drama. The author of the article shows that during Sheridan's epoch Restoration comedy was perceived as in many relations alien cultural phenomenon. Comparison of J. Vanbrugh's piece «The Relapse» and Sheridan's «A Trip to Scarborough» helps to reveal the main genre differences between the comedies of the end of the XVII and the last third of the XVIII century.

*Key words:* diachronic interrelations; comparative analysis; genre structure; comedy; history of English drama.