

С. А. Ватченко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***АВТОР В ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ Г. ФИЛДИНГА: ОТ АМПЛУА
К ХАРАКТЕРУ**

У статті розглядається досвід Філдінга-драматурга у царині жанру спектаклю-репетиції, аналізується змістовна насиченість комедійної форми, наскрізні теми занепаду історії, моралі, звичаїв літературної та театральної богемі. Систематизовано спостереження над вільною імпровізаційною структурою жанру, його бурлескною основою. Висвітлено версії авторської присутності у фарсових текстах письменника, естетика видовища, ігрової містифікації глядача, широта культурних алюзій та мистецтво авторефлексії.

Ключові слова: жанр спектаклю-репетиції, мала комедійна форма, бурлеск, фарс.

В статье рассматривается опыт Филдинга-драматурга в области жанра спектакля-репетиции, анализируется содержательная насыщенность комедийной формы, сквозные темы упадка истории, морали, нравов литературной и театральной богемы. Систематизируются наблюдения над свободной импровизационной структурой жанра, его бурлескной основой. Освещаются версии авторского присутствия в фарсовых текстах писателя, эстетика зрелища, игровой мистификации зрителя, широта культурных аллюзий и искусство авторефлексии.

Ключевые слова: жанр спектакля-репетиции, малая комедийная форма, бурлеск, фарс.

The images of literary men, poets, critics and all those who belong to the world of the theatre, theatrical managers, actors, dancers, musicians, densely fill Fielding's texts. The manners of London Bohemia, the comprehension of the reality of literary market by the authors, the destruction of the values and the birth of democratic audience of the readers and the spectators with the inquiries that don't coincide become the topic to which Fielding constantly returns. The life of the scene is not only repulsed in Fielding's comedies as a sign of the epoch and the characteristics of the artist's experience, but becomes the reflection on the dual nature of the theatrical performance where play atmosphere is inseparable from the interest to the reality.

Fielding makes the author the true hero of his farcical entertainments who improvises, makes comments, explains the sense of the text written by him for the theatre that will find the continuation in after-theatrical history of the play that Fielding will constantly rewrite and change trying to renew its content. Dramatic spirit of the age, the opposition of the political parties, well-known actor rebellion of 1733–1734 and journalist war bring to Fielding's theatre the intense history intrigue. Starting with «The Author's Farce» the writer not only returns to the theme of creative activity, mediates on the challenges of the time for the artist, ingeniously adds the metaphors of comparing the world– theatrical scene–politics– history and its players, but tries with the help of dramatic characters to show the difficulties, joys, loses and acquisitions of the writer's trade.

Key words: the rehearsal, little comedy form, burlesque, farce.

Образы литераторов, поэтов, критиков, книготорговцев и всех, кто принадлежит миру театра, владельцев трупп, актеров, танцовщиков, музыкантов, плотно заполняют пространство многих текстов Филдинга [9–13]. Нравы лондонской богемы, осознание сочинителями реалий рынка, разрушение традиционных ценностей и рождение пестрой демократичной аудитории читателей и зрителей с несопадающими запросами и увлечениями – тема, к которой постоянно возвращается Филдинг и в ранних произведениях, созданных для театра, и в более поздних – комических романах, а также в статьях, помещенных в журналистских изданиях.

Жизнь сцены, отданная незаметным статистам, актерам-премьерам, управляемая директором театра, одаривающим драматургов возможностью завоевать

успех у капризной публики, не только находит отражение в комедиях Филдинга как культурная примета эпохи, свойство личного опыта художника, но и является, по сути, авторской рефлексией над двойственной природой театрального зрелища, где условно-игровая стихия неотделима от интереса к внехудожественной реальности. Филдинг приоткрывает завесу над тайнами лицедейства. Театр для актеров – и среда обитания, и символическая модель реальности, которая, с одной стороны, порождает иллюзию, с другой – материализует ее. Поведение действующих лиц в произведениях Филдинга постоянно направлено на усиление метатеатрального эффекта спектакля, так как они разрушают границу между сценой и жизнью, часто обманывая ожидание зрителей. За персонажами-актерами, которые пока еще не участвуют в спектакле либо готовятся к нему, закреплены начальные эпизоды комедий Филдинга. Автор не удостоивает их личного имени, называет согласно их профессии, иногда просто различая персонажей благодаря последовательности произнесенных ими реплик. И тогда в пьесе участвуют первый, второй актер и иногда актриса. Драматург доверяет героям небольшие эпизоды, в которых они открывают комические стороны тривиальных происшествий, выступают суетливыми, приземленными людьми, завидующими соперникам, не чуждыми злословию. Так, в «Пасквине» («Pasquin», 1736) актер сообщает другому, что «автора арестовали за долги» и он должен уплатить четыре фунта, но едва ли он их достанет, актриса жалуется на недостаток ролей, страдает из-за недооцененности и отчаянно завидует своей подруге миссис Мэрит. Она уверена, что «женщине с талантом» играть небольшие роли оскорбительно, намерена бороться и угрожает сопернице скандалом: «пусть узнает весь город, как надо мной издеваются» [13, р. 167]. В «Историческом календаре за 1736 год» («The Historical Register for the Year 1736», 1737) актеры вспоминают лучшие времена, сетуют, что нынешние – тяжелые, а когда ставили «Пасквина», «говядины и пунша было вволю» [12, р. 12]. Осмеливаются персонажи и на критику автора, волнуются, насколько он опытен, предполагают, какая тема пользовалась бы успехом у зрителей, когда бы пьеса обличала придворных обманщиков, которые никогда не платят долгов, адвокатов, врачей, министров. Их титулы, имена, уверяют они, не стоит даже упоминать, потому что публика сразу же вознегодует [12, р. 12–13]. Иногда роль актера сводится к произнесению небольшой фразы, когда он сообщает какую-либо новость, которая может изменить течение событий в комедии. Так, в «Дон Кихоте в Англии» («Don Quixote in England», 1734) он предупреждает автора и директора театра о недовольстве публики задержкой спектакля, которая угрожает разнести театр, если немедленно не откроется занавес [10, р. 12]. Казалось бы, амплуа персонажей-актеров в комедиях Филдинга незначительны и принадлежат второму плану, однако возможно предположить, что именно они воплощают мотив открытой театрализации действия в пьесах Филдинга, которая сообщает происходящему на сцене удвоение перспективы, соотношение стихии воображения и узнаваемых обстоятельств.

Еще один персонаж в комедиях Филдинга призван убедить зрителей в подлинности и важности событий, которые предстанут на сцене, и явить аудитории истинных, иногда скрытых в закулисы героев разворачивающегося представления. Речь идет о фигуре директора театра, которая время от времени возникает в прологах многих его текстов, построенных, следуя канону жанра «репетиции». На первый взгляд, роль, отведенная персонажу, скромная, казалось бы, сугубо техническая. С ним связан важный для Филдинга мотив литературной рефлексии, дополняющей во многом авторские предисловия, посвящения. Герой берет на себя смелость давать профессиональные советы автору пьесы, которая будет поставлена, вмешиваясь в его ремесло, напоминая о необходимости владеть искусством создания пролога, традиционного для театра времени Филдинга, с тем, чтобы сочинитель, иногда несведущий в премудростях взаимоотношений со зри-

телем, от которого зависит коммерческий успех будущего спектакля, внимательно относился ко вкусам публики.

Директор театра – «Дон Кихот в Англии» – озабочен легкомысленностью автора, который не может выбрать необходимую версию из написанных не им, но его друзьями, прологов [10, р. 11]. Автор раздосадован, так как в одном из них поднята уже избитая тема упадка театра и необходимости возродить подлинный вкус, о чем, по его мнению, рассуждают добрый десяток лет. Во втором – ополчаются на засилье непристойности на сцене, которая только и привлекает современных театралов. К сожалению, третий пролог по ошибке подготовлен для другого драматического текста, поэтому следует от него отказаться. Драматург успокаивает собеседника, последний опасается, что решение перенести Дон Кихота в Англию, предпринятое писателем, может вызвать чувство замешательства у аудитории, однако самонадеянный молодой человек уверен, что недугом Дон Кихота, безумием и непониманием реальности, страдают многие его современники, поэтому вряд ли кого это удивит [10, р. 11]. В «Авторском фарсе» («The Author's Farce», 1730) директор открыто тревожится об успехе спектакля, замысел которого ему не совсем понятен, надеется, что его решение предоставить автору-дебютанту Лаклессу сцену не обернется провалом и недовольством актеров [2, с. 76–77].

На сам процесс театральной репетиции и художественное решение пьесы, с которой суждено зрителям познакомиться в вечерней праздничной атмосфере зрелища, оказывает влияние еще одно важное лицо комедий Филдинга, выступающее в роли знатока и ценителя не только драматического искусства, но всех механизмов, которые приводят в движение громоздкую театральную машину. Это критик, который неразлучен с автором-героем, сопровождает его, высказывает мнения об игре актеров, размышляет об авторском замысле, принимает либо отвергает идеи сочинителя. Иногда, как в бурлеске «Эвридика» («Eurydice», 1737), автор и критик неразлучны, являются сквозными персонажами, и их беседа не только оказывается комментарием к происходящему, но и создает особую сюжетную линию, вынесенную за пределы сцены. Они сведущи в театральном ремесле, вкусах зрителей, наслышаны о наиболее неприятных особах, составляющих публику, но также имеют собственное представление об эпохе, нравах и сами предстают их носителями [4, с. 89–91].

В «Эвридике» автор и критик открыто не вступают в спор, они скорее единомышленники, признают, что публика, заполняющая зал, может быть необразованна – легенда об Орфее и Эвридике многим неизвестна, и все же надеются, что не только невежественные щеголи будут на премьере, но и истинные театралы [4, с. 89–90]. Многих заинтересует комическая перелицовка истории Орфея и Эвридики. По замыслу автора, Эвридика – прелестная светская дама, не изменившая своим привычкам, она ценит обходительность, музыку, балы, маскарады и общение с приятными джентльменами. Встретившись в ином мире, Орфей и Эвридика начинают ссориться, упрекать друг друга, не совпадают с образами своих мифологических прототипов, и очевидно, что в прошлом их брак не был идиллией, но скорее разочарованием. Каждого из героев терзают сомнения, надежда на возвращение к счастливому союзу слаба, поэтому оба почти обрадуются нарушению условия Прозерпины, невозможности Орфею оглянуться и еще раз увидеть свою возлюбленную. Эвридика уловкой заставит Орфея нарушить клятву, с радостью вернется к Прозерпине, с которой они станут друзьями, а Орфей быстро утешится, вняв мудрым советам Харона [4]. Предание об Орфее и Эвридике претерпит метаморфозу, превратится в забавную нравоописательную зарисовку, где осмеянию подвергнется современная мораль, институт брака, легкомысленно разрушаемый как мужчинами, так и женщинами, не преминет автор и ополчиться на искусственность итальянской оперы, напыщенно-театральную манеру поведения ее актеров.

Несмотря на то, что автор и критик выступают в роли зрителей, наблюдают за разворачивающимся действием и, казалось бы, дистанцированы от мира театральных персонажей, так как высказывают острые и нелицеприятные суждения о легкомысленном веке и его героях, щеголях, дамах, одержимых поиском развлечений, они также пропитаны светским, гедонистическим духом эпохи. Автор «Эвридики» и дружелюбно настроенный к нему критик не отказывают себе в возможности позлословить по поводу человеческих слабостей современников и находят забавным вывернуть наизнанку классический миф о любви. И, воспользовавшись то ли оперной патетикой, либо приземленным языком тривиальных фарсовых сцен, пытаются продемонстрировать невостребованность легенды об Орфее и Эвридике в мире мнимых ценностей.

В «Пасквине» и «Историческом календаре за 1736 год», наиболее ярких обличительных театральных текстах Филдинга, ускоривших, наряду с другими драматическими произведениями писателя последних лет, появление парламентского закона о цензуре 1737 г., критику отведена не менее значимая роль, нежели автору. Филдинг не откажет себе в удовольствии вновь посвятить зрителя в праздничный и одновременно хлопотный процесс рождения спектакля, заставит стать свидетелем забавных, смешных и прозаических моментов актерской жизни, не преуменьшит в угоду острой социальной тематике значение эстетических вопросов, о которых будут постоянно спорить, размышлять авторы, самоуверенный, не падающий духом Трэпуит (Trapwit), меланхолично возвышенный Фастиан (Fustian) и неистовый, полемичный, во многом напоминающий самого драматурга Медли (Medley). Им составят компанию критики: насмешник Снiruэлл (Sneerwell) и саркастичный Сурвит (Sourwit).

В «Пасквине» Филдинг усложнит пародийный жанр репетиции, переменит из-за непредвиденной случайности (потери актером голоса) ход подготовки к вечернему представлению в театре, заставит автора трагедии «Жизнь и смерть Здравого Смысла» («The Life and Death of Common Sense») Фастиана уступить комедиографу Трэпуиту сцену и выступить беспристрастным ценителем и критиком его пьесы «Выборы» («The Election») [6].

«Пасквин» – шедевр приближающегося к тридцатилетию Филдинга. Динамическая структура повторяет освященное легендарным памятником Рима событие спора, полемики вокруг злободневной проблемы. Сюжет «Пасквины» удвоен, в нем нравы, характеры, обстоятельства, эстетические теории, литературные жанры будут воссозданы через контраст, диалог, свою противоположность, противостояние партий, успех, оборачивающийся поражением. Заданная полемичная тональность «Пасквины» придаст малой комической форме, включенной в него, звучание горького разочарования, а трагическая история, продолжающая драматическую зарисовку, посвященную выборам, продемонстрирует метафизическое и эстетическое безразличие к возвышенным темам, героям, которые в современной автору реальности, где совесть и выгода воспринимаются как понятия-близнецы, оказываются буквально призрачными и лишними.

Критик Снiruэлл появится на сцене в комедии «Пасквин» лишь в третьем акте, опоздает на репетицию то ли по умыслу, то ли случайно [13, р. 192]. Любопытно, что роли драматургов Трэпуита и Фастиана составят конкуренцию активности литературных персонажей – актерам, участвующим в утренних спектаклях-репетициях. Они заинтересованно отреагируют на ожившие в театре картины выборов в парламент, не удивятся продажности провинциальных и столичных политиков, с пониманием отнесутся к особому искусству обернуть собственное поражение в победу, которое в очередной раз продемонстрируют искушенные тори, но выступят непримиримыми спорщиками видения основ ремесла, умения строить фабулу, интригу, не согласятся друг с другом в оценках предшественников и литературных кумиров [13, р. 167–171]. Приход в театр

Снируэлл несколько остудит их полемику, и теперь уже критик мягкими, наводящими вопросами, ироничными замечаниями, иногда двусмысленной похвалой, адресованной одному из авторов, придаст общению Трэпуита и Фастиана легкую ироничную направленность. По завершении комедии Трэпуит под легковесным предлогом покинет театр, и Снируэлл будет вынужден выступить в роли первого зрителя трагедии Фастиана. Только на первый взгляд тексты пьес, репетируемые актерами, прямо не соотнесены между собой сквозным сюжетом, общими персонажами, и некая внешняя причина объединила их в пеструю мозаику драматических сценок-миниатюр. Однако театральная конструкция «Пасквины» выстроена умелой рукой, и тема падения морали, испорченности современных нравов, жажда легких, пустых утех объединяет и комедию, где превратности выборов в парламент зависимы от личного интереса, и трагедию. В ней с помощью аллегорических образов представлена гибель здравого смысла и его посмертное существование уже в качестве лишь призрака, который самонадеянно верит в свою силу и мощь.

«Пасквин» Филдинга – живое свидетельство эпохи, в нем ощутимы личные выпады автора против Колли Сиббера, эстетических пристрастий последнего, его увлечения театральной риторикой трагедии и мелодрамы. Присутствует здесь и тонкая насмешка над мастером пантомимы Джоном Ричем – он будет выведен в образе Арлекина, подданного одного из персонажей писателя, королевы Невежество (Queen Ignorance). Вторая из репетируемых пьес в «Пасквине», уверяют, навеяна «Дунсиадой» (1728) Поупа и также полна инвектив, направленных против падения литературных вкусов и мнимой содержательности современного театра. Не забыт Филдингом и Гораций Уолпол, постоянный объект сатиры драматурга и его оппонент. Но сам «Пасквин» – это не только вечно возвращающаяся театральная метафора социального обличения и скандала, но и память о востребованном английской сценой жанре репетиции, легендарного текста Бэкингема, осмеивающего излишне архаичный пафос трагедии.

Проблематику «Пасквины» продолжает «Исторический календарь за 1736 год». В который раз введет Филдинг в острую, злободневную пьесу, отнюдь не антиправительственную, но проправительственную, объяснит драматург в посвящении, фигуру автора и критика [12, р. 3–10]. Однако в отличие от «Пасквины», где Трэпуит и Фастиан окажутся не безупречными героями, но тщеславными, недоброжелательными соперниками, Медли явит собою иной характер. Это дерзкий сочинитель, обладающий острым, проницательным умом, осознающий гражданский долг. Он обличает политиков, их нравы, делится с читателем неприятным открытием по поводу того, что ведущим правилом поведения людей у власти оказывается желание подороже продать свои услуги. Для Медли авторство – не только ремесло, определенная позиция, но и возможность влиять на аудиторию, превратить сцену в трибуну [12, р. 15–16]. С ним солидарен и Филдинг в роли автора, когда выступает в предисловии к посвящению и самом посвящении с пространством словом к зрителю [12, р. 3–10]. По темпераменту и непримиримости Медли близок Филдингу, он как бы замещает его в пространстве сцены. Медли не слишком походит на Бэйза из знаменитой «The Rehearsal» Бэкингема, несмотря на то, что сам Филдинг с удовольствием импровизировал на тему его образа, и в большей или меньшей степени над фигурами авторов из его комедий «нависает» тень характера, придуманного Джорджем Вильерсом, вторым герцогом Бэкингемским (1628–1687).

Филдинг изобретательно использовал жанр спектакля-репетиции, введенный в обиход в эпоху Реставрации с легкой руки Уильяма Давенанта (1606–1668), предложившего зрителю разностильное попури драматических фрагментов в пьесе «Театр сдается внаем» («The Playhouse to be Let», 1663). Позже благодаря деятельности драматургов-аматоров, изначально воодушевленных идея-

ми и текстом Бэкингема, английский театр обогатится собственной версией пародийной формы, весело высмеивающей исчерпавшее себя литературное прошлое [16, р. 3–35]. Ими не будет забыт и опыт великих предшественников, Аристофана, Шекспира, в особенности Мольера. Язвительный Бэкингом не столько сделает предметом насмешки в текстах, написанных для театра, высокое героическое искусство, сколько неумение передать возвышенные чувства органично и естественно, отказавшись от вычурности слога, языка неожиданных сценических эффектов. Таинство превращений в театре Бэкингема будет соседствовать с тривиальным миром актеров, драматургов, литературных критиков, суфлеров, которые сценическую иллюзию обернут в забавную бытовую реальность, исполненную случайностей, сиюминутных интересов и отнюдь не возвышенных устремлений. Бэкингом выведет на театральные подмостки персонажа, который долгие годы будет любимцем лондонской публики. Им станет автор-сочинитель, самоуверенный, манерный, иногда попадающий в нелепые положения, туманно комментирующий содержание своей пьесы друзьям, актерам, часто теряющийся при непредвиденных обстоятельствах, по имени Бэйз. Имени, которое несет в себе аллюзию на официальное признание двором статуса героя, отмеченного званием поэта-лауреата, что отнюдь не предполагает наличие у него таланта («bays» из англ. «лавры»).

Несомненно, многие действующие в комедиях Филдинга авторы-драматурги родственны Бэйзу, они похожи на него, обладают общими чертами характера, самодостаточны, упоены собой, жаждут славы, успеха, не сомневаются в себе и высоко оценивают свои сочинения, однако все же они иные. Чаще это начинающие авторы, которые лишь ищут свой путь в театре, в то время как Бэйз Бэкингема узнаваем и возникает как комический персонаж, в котором собраны черты многих известных драматургов, Давенанта, Драйдена, Киллигрю, весьма достойных, авторитетных, но тексты их уже не трогают зрителя.

«Исторический календарь за 1736 год» позволит иначе взглянуть и оценить образы и темы, постоянно интересовавшие Филдинга. Драматург с благодарностью посвятит комедию публике, не случайной, но той, которая стала единомышленником, собеседником и другом. Он посетует на трудности, переживаемые театральным миром, грядущие реформы, за которыми стоит правительство, губительные для творчества и свободы слова. Филдинг отведет наветы провластных журналистов в злом умысле автора и иронично уверит их в лояльности к правительству, обрушится на игру в патриотизм ловких и искусных политиков и открыто назовет антигероя современной английской истории, Роберта Уолпола, выведенного под именем Квидама. Подскажет неискушенному зрителю, о ком идет речь: «Кто изображен в образе Квидама, совершенно понятно, и сделать здесь неверное сопоставление – это все равно, что спутать Томаса с Джоном или старого Ника со старым Бобом...» [12, р. 8]. Писатель попросит поддержки и тут же пообещает бесстрашно осмеивать порок и плутовство, «пока существует свобода печати и сцены» [12, р. 10]. Также обстоятельно и смело будет комментировать ход репетиции написанной для театра пьесы автор-персонаж «Календаря» Медли. Он проявит достоинство, гибкость в обращении с актерами, капризным вельможей лордом Даппером, его спутником, угодливым и недоброжелательным театральным критиком Сурвитом. Медли растолкует недоумевающему Дапперу и Сурвиту концепцию истории, которая станет основой «Календаря», выберет ряд эпизодов, таких же незамысловатых, как и ушедший год [12, р. 14–15]. Исследователи, обращавшиеся к «Историческому календарю» Филдинга, отмечают, что традиционная для жанра репетиции бурлескная основа здесь отсутствует [16; 19]. Однако бурлеск определяет замысел комедии. Тему высокой истории с помощью комической перелицовки замещает цепь нелепых происшествий, которые «размечают» время. Одним из них станет увлечение лон-

донского света итальянской оперой, но более всего певцом-премьером Фаринелло и посвященными ему скандальными историями, «самыми примечательными» за весь прошлый год [12, р. 24]. Предваряет «Исторический календарь» Новогодняя ода, приподнятая, возвышенная по тону [12, р. 17]. В ней прославляется исключительность и необычность события, однако надежды на перемены не состоятся, многое останется без изменений. Люди не избавятся от глупых и порочных обычаев времени, «лжи, лести, лицемерия, вероломства, интриг и плутовства» [12, р. 16]. Медли привлечет внимание зрителя к ряду сцен. Наиболее яркой из них окажется аукцион, устроенный для леди и джентльменов с тем, чтобы они познакомились с каталогом раритетов. Ряд из них будет пользоваться спросом (протекции при дворе), другими никто не озаботится (чистая совесть, три грана скромности, политическая честность, тончайшего сукна патриотизм, все добродетели, немного здравого смысла и бездна остроумия) [12, р. 29–30]. Аллегория торгова и торгашества – центральный мотив в комедии. Ловкие бесчестные продавцы (устроитель аукциона Христофор Хен) и простак (миссис Скрин) либо расчетливые покупатели (Щеголь, миссис Бартер, Дангл), выступающие в масках политиков (Квидам), драматургов (Граунд-Айви), актеров (интриган Пистоль), зрителей-снобов (Даппер, критик Сурвит), – фигуры, ключевые для «Календаря», и именно они выстраивают иерархию отношений как в пространстве театра, на сцене Истории, так и в среде суетливых горожан.

Медли попытается убедить публику в том, что государства, «политическое и театральное», удивительно схожи, однако властью в них распоряжаются неважно и тем, кто управляет страной и театром, хвастаться нечем. И если, следуя Медли, продолжить театральную метафору, «роли раздают, вовсе не думая о том, подходят для них исполнители или нет» [12, р. 36]. Но какую же роль предложит сыграть Филдинг своему герою-автору Медли в «Историческом календаре за 1736 год»? Явно иную, не свойственную сочинителям из его комедий. Неслучайно актеры также будут теряться в догадках, на что способен этот новый автор? Медли проявит себя как ответственный и серьезный драматург, который станет одним из важных действующих лиц комедии. Он смело вступит в полемику с критиком Сурвитом и лордом Даппером, объяснит экспериментальный характер своей пьесы («не принадлежит ни к одному из принятых жанров... не подчиняется никаким правилам»), открыто объявит о своей цели высмеять порочные обычаи времени [12, р. 14]. Медли объединит в пьесе проблему политики и театра, убедит зрителя в том, что мир политики во многом существует по театральным нормам, когда реальность вытесняется иллюзией и притворством, а сцена и заполняющие ее актеры не чужды политике, их жизнь часто сотрясают войны, кризисы, открытые противостояния. Медли – остроумный, но суровый хронист эпохи, он безжалостно оценивает современную историю как фарс, а ее героев как подлинных комедиантов.

Театральная судьба Генри Филдинга, возможно, сложилась бы иначе, если бы в 1730 г. одна из его ранних драматических работ, «Авторский фарс», не принесла бы ему большой успех, сравнимый разве что с триумфом «Оперы нищего» («The Beggars' Opera») Гея, поставленной на два года ранее. Биографы писателя и литературные критики убеждены, что «Авторский фарс» заставил лондонскую публику по-новому взглянуть на молодого художника и признать его незаурядный талант [1; 7; 14–17; 19; 20]. Спустя десятилетия история повторится, и теперь уже читатели, познакомившись с «Шамелой» (1741), «Джозефом Эндрюсом» (1742), откроют для себя многообещающего романиста, осмелившегося так блестяще и остроумно полемизировать с самим Ричардсоном, создателем знаменитой «Памелы» (1740). «Авторский фарс», импровизационная, «неправильная» комедия, стала первой в ряду его знаменитых театральных шедев-

ров, таких як «Трагедія трагедій» (1730), «Дон Кихот в Англії», «Пасквін» і «Історический календарь».

«Авторський фарс» заслужено признають одним з кращих текстів Філдинга, написаних для театру. Літературні критики передполагають, що столь різкі перемены в житті, котріє суджено було испытати главному герою, молодому драматургу Лаклессу (Luckless), во многом навеяны опытом самого Філдинга, и он, вероятно, с умыслом дарит своему літературному персонажу собственное имя Гарри.

Гарри Лаклесс счастлив и несчастлив одновременно. Он влюблен, его избранница – прелестная Хэрриет, дочь его квартирной хозяйки, не жалующей из-за безденежья поэтов. Удача подарила ему верного друга-покровителя, готового прийти на помощь в трудную минуту, но самое главное – оплатить долги сочинителя, которые с течением времени лишь растут, но не уменьшаются. Лаклесс энергичен, даровит, умен, верит в себя, ищет славы и пытается покорить лондонскую публику, сцену, завоевать театральный мир. Но реалии ремесла отнюдь не идилличны, сочинение Лаклесса, вероятно, не лишённое недостатков, но все же и имеющее достоинства, будет отвергнуто, и владельцы театра, сами драматурги Марплей-старший и Марплей-младший (подразумеваемый вечный оппонент Філдинга Колли Сиббер и его компаньон) помешают Лаклессу. Не поможет ему и издатель, бойко торгующий текстами по случаю, которые сочиняют нанятые им писатели-поденщики. Лаклесс распрощается с иллюзиями, вынужден будет пойти навстречу публике, требующей утех и развлечений, и предложит директору театра пьесу для марионеток «Столичные потехи» («The Pleasures of the Town»), которая заинтересует зрителя. Он не только повеселит публику, но и высмеет ее нетребовательность и отсутствие вкуса. В его аллегорическом представлении богиня Бессмыслица (Goddess of Nonsense), чьи владения находятся в потустороннем мире, устроит смотрины и выберет победителя, поэта-лауреата, среди наиболее видных сочинителей и их творений. И хотя они все искусственные и мертворожденные, все же власть их над зрителями и читателями безгранична. По окончании зрелища публику ожидает еще один финал. В нем сохранена атмосфера игры, мистификации, книжности. Лаклесса объявят наследником короля Бантама (быть может, аллюзия на веселую новеллу Афры Бен, сходную по теме) [8], а его возлюбленная Хэрриет также высокородна, она – дочь свергнутого короля Старого Брентфорда, литературного персонажа из знаменитой «Репетиции» Бэкингема.

Пройдут годы. Современники высоко оценят Філдинга-драматурга, восхитятся подлинно аристофановской широтой его гения [18, р. 306–307]. Профессионализм писателя соотнесут с редким умением придать театальному зрелищу черты живого действия, процесса, явленного в плоти спектакля-репетиции [15, р. 20–21]. Філдинг действительно дополнит опыт предшественников. Истинным героем своих фарсово-драматических «дивертисментов» сделает импровизирующего автора, который комментирует, расставляет акценты, объясняет темы, цели, характер игры, смысл написанного им для театра текста, что найдет продолжение затем в «послетеатральной» истории пьесы, которую Філдинг будет постоянно дописывать, изменять, переделывать, обновляя ее содержание. Вероятно, именно эту установку на эксперимент и поиск нетрадиционных форм письма имел в виду Шоу, когда назвал Філдинга величайшим драматургом-практиком, за исключением Шекспира, появившимся в Англії между средневековьем и XIX ст.

Драматизм эпохи, противостояние политических партий тори и вигов, бесконечная перегруппировка парламентских сил, известный актерский бунт 1733–1734 гг., война журналистских изданий вносит в театр Філдинга напряженную, отнюдь не архаичную, интригу истории. Начиная с «Авторского фарса», изданного Філдингом под именем Скриблеруса Секундуса, писатель, обратившись к

опыту жанра спектакля-репетиции в «Дон Кихоте в Англии», «Эвридике», «Пасквине», «Историческом календаре», не только постоянно возвращается к теме творчества, литературной деятельности, размышляет над вызовами времени художнику, изобретательно дополняет метафорику сопоставления мира–театральной сцены–политики–истории и ее игроков, но и стремится с помощью драматических характеров показать трудности, радости, утраты и обретения писательского ремесла.

Библіографічні посилання

1. Кагарлицкий Ю. О фарсах вообще и фарсах Филдинга в частности / Ю. Кагарлицкий // Филдинг Г. Фарсы / Г. Филдинг. – М. : Искусство, 1980. – С. 5–34.
2. Филдинг Г. Авторский фарс / Г. Филдинг // Филдинг Г. Фарсы / Г. Филдинг. – М. : Искусство, 1980. – С. 35–114.
3. Филдинг Г. Дон Кихот в Англии / Г. Филдинг // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. / Г. Филдинг. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 1. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>
4. Филдинг Г. Евридика / Г. Филдинг // Филдинг Г. Так ли плохи сегодняшние времена? Избранные сочинения / Г. Филдинг. – М. : Текст, 2012. – С. 89–120.
5. Филдинг Г. Исторический календарь за 1736 год / Г. Филдинг // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. / Г. Филдинг. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 1. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>
6. Филдинг Г. Пасквин / Г. Филдинг // Филдинг Г. Избранные произведения: в 2 т. / Г. Филдинг. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 1. – Режим доступа: <http://www.lib.ru>
7. Чеснокова Т. Театральный бурлеск в раннем творчестве Г. Филдинга: от жанровой «смеси» к бурлескной трагедии / Т. Чеснокова // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер. «Филологическое образование». – 2010. – № 2(5). – С. 70–79.
8. Behn A. The Court of the King of Bantam / A. Behn. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org>
9. Fielding H. The Author's Farce / H. Fielding / [ed. by Ch. Woods]. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1966. – 151 p.
10. Fielding H. Don Quixote in England / H. Fielding. – Режим доступа: <http://archive.org>
11. Fielding H. Eurydice / H. Fielding. – Режим доступа: <http://archive.org>
12. Fielding H. The Historical Register for the Year 1736. Eurydice Hissed / H. Fielding / [ed. by W. Appleton]. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1967. – 83 p.
13. Fielding H. Pasquin; A Dramatic Satire on the Times / H. Fielding. – Режим доступа: <http://archive.org>
14. Hunter J. P. Fielding's Reflexive Plays and the Rhetoric of Discovery / J. P. Hunter // Henry Fielding. Modern Critical Views / [ed. by H. Bloom]. – N. Y. : Chelsea House of Publishers, 1987. – P. 97–129.
15. Keymer Th. Fielding's Theatrical Career / Th. Keymer // The Cambridge Companion to Henry Fielding / [ed. by Cl. Rawson]. – Cambridge : Cambridge UP, 2007. – P. 17–37.
16. Lewis P. Fielding's Burlesque Drama. Its Place in the Tradition / P. Lewis. – Edinburgh : Edinburgh UP, 1987. – 220 p.
17. Lockwood Th. Fielding from Stage to Page / Th. Lockwood // Henry Fielding. Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate / [ed. by Cl. Rawson]. – Newark : University of Delaware Press, 2008. – P. 21–39.
18. Probyn Cl. The Social Humanist : The Life and Works of James Harris / Cl. Probyn. – Oxford : Clarendon, 1991.
19. Rivero A. The Plays of Henry Fielding. A Critical Study of his Dramatic Career / A. Rivero. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1989. – 170 p.
20. Smith Farnsworth D. The Rise and Fall of Henry Fielding, Great Mogul of Satirical Farce / D. Farnsworth Smith // Smith Farnsworth D. Plays about the Theatre in England, from the Rehearsal in 1671 to the Licensing Act in 1737; Or, the Self-Conscious Stage and Its Burlesque and Satirical Reflections in the Age of Criticism. – L. : Oxford UP, 1936. – P. 205–237.

Надійшла до редколегії 20.04.2014 р.