

Марк СОКОЛЯНСКИЙ
Одесса

МОДИФИКАЦИЯ КОМЕДИИ НРАВОВ В ДРАМАТУРГИИ ОСКАРА УАЙЛЬДА

„Искусственная комедия, или комедия нравов, совсем угасла на нашей сцене”¹ — не без огорчения писал в 1822 г. один из лондонских романтиков Чарльз Лэм в эссе *Об искусственной комедии прошлого века*. На комедию нравов как создание Уичерли, Конгрива, Фаркера, Шеридана автор *Очерков Элли* смотрел как на явление своеобразное, но в силу ряда причин отжившее свой век.

Отчего же комедия нравов стала уже в первой четверти XIX в. непопулярной? Согласно Лэму, основных причин было две. Во-первых, поведение персонажей английской комедии периода Реставрации не отвечало представлениям англичан конца XVIII — начала XIX вв. о морали; во-вторых, зритель времён Лэма привык смотреть на сценическое представление как на обыденную реальность, а традиционная комедия нравов сильно от неё отличалась², ибо выросла на почве совершенно иной реальности.

Истоки комедии нравов большинство историков литературы отыскивает в английской драматургии эпохи Реставрации³. Встречаются и другие точки зрения. Так, Дж. Каддон ведёт отсчёт этой жанровой разновидности от шекспировских пьес *Тщетные усилия любви* и *Много шума из ничего*⁴, а А. Ф. Скотт — от *Смешных жеманниц* Мольера⁵. Но и они, как многие другие исследователи и авторы справочных изданий, говоря о ранней комедии нравов (*comedy of manners*) за примерами обращаются, главным образом, к английской комедии времён Реставрации.

¹ Ч. Лэм, *Очерки Элли*, Ленинград 1979, с. 146.

² Там же, с. 147.

³ См., напр.: *A Dictionary of Modern Critical Terms*, R. Fowler (ed.), London 1973, с. 111.

⁴ J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Harmondsworth 1977, с. 139—140.

⁵ A. F. Scott, *Current Literary Terms*, London-Basingstoke 1979, с. 58.

Комедия эта появилась в Англии вскоре после реставрации монархии Стюартов и была своеобразной реакцией на предшествовавшие два десятилетия пуританского засилья. Создатели комедии периода Реставрации Этеридж и Уичерли, а затем и их последователи, не считаясь ни с какими запретами морального характера, с фривольной откровенностью переносили на сцену пёстрые нравы современного им общества. Чётко разработанная любовная интрига реализовывалась в цепи комедийных, часто скабрёзных ситуаций; при этом драматурги активно использовали элементы комедии положений и даже фарса. Но, пожалуй, не в меньшей мере, чем интрига и её развитие, привлекал зрителей в пьесах Уичерли и Этериджа, Конгрива и Ванбру живой, блестящий диалог, изобиловавший фривольными шутками⁶.

Обилие двусмысленных шуток искабрёзных ситуаций на сцене даже вызвало в конце XVII века протест пуританских литераторов Р. Вулзли, Р. Блекмура, Дж. Кольера⁷, обрушивавшихся на аморализм комедии нравов. Критика эта вызвала полемику, оказавшую определённое влияние на комедиографию рубежа XVII—XVIII веков: в ней стало поменьше скабрёзности, усилилось дидактическое начало. Но основные жанровые признаки комедии Реставрации „уцелели“, и на пороге XVIII в. эта жанровая разновидность, не отягившись ханжеством и чрезмерным дидактизмом, оставалась весёлой комедией нравов. Её развитие в Англии было основательно подорвано печально известным законом 1737 г. о театральной цензуре, а к концу столетия традиция этой жанровой формы, казалось бы, исчерпала себя.

Если во времена Чарльза Лэма комедия нравов была непопулярна, то в викторианскую эпоху преобладало попросту негативное отношение к ней. Вот что писал, например, об этой разновидности комедии и прежде всего о её содержательных компонентах известный историк середины XIX в. Т. Б. Маколей:

[...] Для образованности и общественного положения джентльмена здесь так же необходимо ухаживать за женами своих друзей, как говорить по-французски или носить шпагу; герой занимается своими интригами не из страсти, но потому, что если он не будет этого делать, то прослышет чудачком, человеком мещанских нравов [...], пуританином; все привлекательные качества приписываются постоянно любовнику, все неприятные — несчастному супругу; тот, кто поступает несправедливо, представляется глупцом, тираном или тем и иным вместе...⁸

⁶ О комедии Реставрации см. подробнее: B. Dobrée, *Restoration Comedy*, Oxford 1924; *Restoration Drama. Modern Essays in Criticism*, Oxford 1966; K. Muir, *The Comedy of Manners*, London 1970.

⁷ См. об этом: J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism. 17th & 18th centuries*, London 1966, с. 98—105.

⁸ T. B. Macaulay, *Critical and Historical Essays in 4 vols*, 3, London 1889, с. 224.

Нужно было обладать проницательностью Ч. Лэма, чтобы еще в 1820-е гг. понять одну из главных причин такого отношения к комедии Реставрации. „Если перенести в действительность жизнь героев пьес Конгрива и его друга Уичерли, все они окажутся распутниками и шлохами[...] Но несправедливо переносить этих героев в реальную жизнь. В их мире поведение не имеет никаких последствий[...]”⁹ Совершенно очевидно, что в комедии нравов существовал свой, художественный мир — соотнесённый с миром реальным, но не адекватный ему. Персонажи этих комедий живут в своей системе ценностей. Не осознав этого, театр, критика и массовый читатель (зритель) XIX века отвернулись от весёлой комедии нравов, которой суждено было пережить свой ренессанс лишь в конце минувшего столетия.

Причину грандиозного успеха четырёх комедий Оскара Уайльда, появившихся на английской сцене в 1891—95 гг., некоторые критики усматривали в „непохожести” этих комедий на устоявшиеся в XIX в. разновидности жанра. Почти вековая дистанция, отделяющая нас от тех лет, позволяет с большей мерой беспристрастности и аналитизма отнестись к вопросу о жанровом своеобразии этих пьес.

Салонная комедия, „драма чашки и блюда”... Эти определения мелькали в драматической и театральной критике той поры. Попадают ли комедии Уайльда под эти рубрики? В известной мере, да. Скажем хотя бы о месте действия. Малая и парадная гостиные в доме лорда Уиндермира, холостая квартира лорда Дарлингтона, гостиная и картинная галерея леди Ханстенон, гостиная миссис Арбетнот, малая гостиная и восьмиугольный зал в доме Роберта Чилтерна, библиотека в доме лорда Горинга, гостиная мистера Уординга и т.п. Если и выносятся действие из салона, то всего лишь „на пленэр” — в сад или на лужайку вне загородного дома. Таким образом, художественное пространство в пьесах Уайльда локализовано на манер „салонной комедии”.

Как жанровая разновидность „салонная комедия” родилась во французском театре XIX века. Э. Скриб и его последователи ввели в широкий европейский обиход легкую комедию, основанную на разработанной интриге, сотканной из событий, происходящих главным образом в салонах и перемежающихся остроумными диалогами. В конце XIX в. комедии Э. Скриба и В. Сарду были чрезвычайно популярны не только на континенте, но и в Англии. Комедии Уайльда — и это было очевидно для их первых зрителей — обнаруживали нечто общее с этими образцами, но преувеличивать эту общность вряд ли целесообразно. Наиболее разительный пример близости Уайльда к французской комедии уже подчеркивался исследовате-

⁹ Ч. Лэм, Указ. соч., с. 149.

лями¹⁰: в *Веере леди Уиндермир* почти буквально воспроизведена фабульная схема пьесы В. Сарду *Графиня де Клермон* — трогательная история матери, наказанной за своё грехопадение вечной разлукой с дочерью. Но в жанровом отношении первая комедия Уайльда очень отлична от мелодрамы Сарду.

Сходство в выборе места действия и стремление насытить диалог остроумными репликами ещё не решает вопроса о жанровом родстве. В комедиях учеников и эпигонов Скриба с особой силой заметна частая немотивированность занимательного диалога развитием характеров и самоцельность движения сценической интриги. Термин „хорошо сделанная пьеса“ (*well-made play*) применительно к комедиям скрибовского образца приобрёл к концу XIX в. явно негативную коннотацию¹¹.

Нетрудно заметить, что в комедиях Уайльда салон является не просто местом, наиболее подходящим для развития интриги, а прежде всего — вместилищем изображаемых нравов. В этом отношении главным жанровым источником для Уайльда-комедиографа были не Скриб или Сарду, а комедия периода Реставрации, в которой превалирована нравоописательная тенденция.

В комедии *Женщина, не стоящая внимания* есть эпизодический персонаж — дворецкий Фаркер (*Farquhar*). Имя знаменитого комедиографа рубежа XVII—XVIII вв. появляется в пьесе Уайльда не совсем случайно. Это как будто бы не обязательный, но всё же явственный маркер генетической преемственности. Преемственность дала себя знать уже в первой комедии Уайльда *Веер леди Уиндермир*¹². Не случайно и составители англоязычных словарей литературоведческих терминов в статье „Комедия нравов“ вслед за комедиографами периода Реставрации и начала XVIII в. называют О. Уайльда¹³.

Двухвековой интервал между изучаемыми художественными явлениями в значительной степени определил видоизменения, происшедшие в художественном мире комедии нравов. Прежде всего скажем о пространственно-временной организации её. Английские комедиографы периода Реставрации, опираясь на джонсоновскую „теорию юмором“ и учитывая опыт новейшей французской драматургии,

¹⁰ См., напр.: Т. А. Боборыкина, *Драматургия Оскара Уайльда*, Ленинград 1981, [Автореф. канд. дисс.] с. 18.

¹¹ Только в ироническом ключе употреблял эти слова, например, Бернард Шоу, определивший основной принцип комедии Сарду как „сочетание праздной болтовни с минимумом драматизма“ (*Бернард Шоу о драме и театре*, Москва 1963, с. 219).

¹² Ch. S. Nassaar, *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*, London—New Haven, 1974, с. 73—75.

¹³ См.: J. A. Cuddon, *op. cit.*, с. 139—140; R. Fowler (ed.), *op. cit.*, с. 111.

более или менее последовательно соблюдали правила трёх единств. Даже У. Конгрив, пошедший дальше своих предшественников и современников по пути поисков драматической выразительности, „в вопросах композиции придерживался правил классицизма”¹⁴.

Что касается комедий Уайльда, то в трёх первых как будто бы соблюдено единство времени: действие занимает менее суток или сутки. Но на этом „соблюдение” традиционных правил классицистской драмы Уайльдом-комедиографом заканчивается. Уже в *Веере леди Уиндермир*, а затем и в остальных комедиях нарушается единство места; ещё сложнее обстоит дело с единством действия. Совершенно очевидно, что двадцатичетырехчасовые рамки действия были для драматурга конца XIX в. не манерной данью традиции, а необходимым условием для создания драматизма и развертывания непростой интриги, которая в случае удлинения времени действия могла бы утратить свою напряжённость. От классицистических регламентаций — и это совершенно естественно — Уайльд был абсолютно свободен.

Картина нравов, воспроизводимая комедиографами Реставрации, отличалась необычайной пестротой уже в силу неоднородности изображаемого круга людей. Система персонажей в комедиях Уичерли, Конгрива и их современников строилась на взаимоотношениях действующих лиц, представляющих разные общественные слои. Здесь были столичные аристократы, сельские сквайры, разбогатевшие буржуа, щёголи, слуги и т.д. Эта пёстрая группа объединялась в единое целое сеткой разнообразных конфликтных положений: аристократы — незнатные, богатые — бедные, старые — молодые, столичные щёголи — сельские сквайры, хозяева — слуги, должники — кредиторы и т.п.

В комедии нравов Оскара Уайльда ряд действующих лиц не только менее многочислен, но и более однороден. Этот круг, как правило, объединён с а л о н о м. Диссонансом по отношению к более или менее однородной аристократической среде может прозвучать появление в салоне парвеню (миссис Эрлин, миссис Чивли), скромных людей без титула и состояния (миссис Арбетнот и её сын), на худой конец — священнослужителя (архидиакон Добени) или иностранки (американка Эстер Уэрсли). Реакция салона на „чужеродное тело” способствует уточнению нравственных позиций персонажей и полноте представленной картины нравов, выявляемых исключительно в сфере общения действующих лиц.

В комедии Реставрации да и в приметных комедиях XVIII в. (например, в *Школе злословия* Шеридана) значащие имена были привычны и выполняли свою функцию в русле классицистической тра-

¹⁴ А. Аникст, *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*, М. 1967, с. 275.

диции, то есть априорно декларировали некоторые характерологические особенности персонажа, его моральные качества¹⁵. Известно, что к значащим именам комедиографии прибегали и впоследствии, когда это уже отнюдь не ассоциировалось с классицистской нормативностью. Уайльд, например, делает очень редко, но всё же значаще имена в его пьесах встречаются: *Dumby* — фальшивый, ненастоящий; *Chasuble* — церковное облачение. Однако приведенные примеры могут быть скорее истолкованы как исключение из правила: Уайльд вполне свободен в номинации своих персонажей и может употребить значащее имя с такой же легкостью, как имя выдуманное либо имя, встречающееся не только в быту, но и в истории или литературе (*Arbutnot, Farquhar, Fairfax*).

Персонажи — завсегдатаи светских салонов встречаются в английской драме конца XIX в. не только у О. Уайльда; есть они и у А. У. Пинеро, и у ряда других старших современников создателя *Идеального мужа* — современников, к творениям которых сам Уайльд относился весьма критически¹⁶. Персонажи его комедий — и каждый из них, и характеры отдельных пьес в их взаимосотнесённости — отличаются принципиальным своеобразием: они находятся во власти игры, подчинены её законам.

Первым заметил таковую особенность комедии нравов Уайльда Бернард Шоу: „По-моему, Уайльд — наш в своём роде единственный законченный драматург. Он всё подчиняет игре — ум философию, драму, актёров и зрителей, весь театр...”¹⁷ Затрагивался этот вопрос и в новейшем литературоведении¹⁸.

Живя в свете, многие персонажи уайльдовских комедий лишь играют в светскую жизнь, имитируя её. Так, в списке персонажей первой комедии есть двое (миссис Каупер-Каупер и леди Статфилд¹⁹), которым отведена роль молчаливых статистов; они являются своего рода декорациями этого житейского театра. Леди Керолайн (*Женщина, не стоящая внимания*) постоянно играет в заботу о здоровье своего супруга, заботясь, по сути, лишь о том, чтобы он держался подальше от других дам. Архидиакон Добени в той же пьесе создаёт в своих репликах воображаемый образ своей супруги, в ко-

¹⁵ См.: A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1985, с. 75—76.

¹⁶ Лишь первые опыты Шоу-драматурга вызвали интерес Уайльда. См. письма Уайльда Бернарду Шоу от 23 февраля и 9 мая 1893 г. (*The Letters of Oscar Wilde*, Ed. by R. Hart-Davis, London 1962, cc. 332, 339).

¹⁷ Бернард Шоу о драме и театре, с. 130.

¹⁸ См., напр.: И. Ф. Тайц, *О некоторых особенностях драматического метода О. Уайльда*. — Учен. зап. Свердловск. пед. ин-та. Сб. 88, Свердловск 1969.

¹⁹ Леди Статфилд появляется и во второй комедии, где уже обретает „дар голоса”.

тором реально только одно — физическая немощь (в чём-то этот фантом предвосхищает инвалида Банберри из четвёртой комедии). У лорда Горинга (*Идеальный муж*) по авторской ремарке „совершенно лишенное выражения лицо — маска благовоспитанности”. Впрочем, маски временно или постоянно есть и на лицах других персонажей комедий Уайльда. Наконец, встречаются и персонажи, которые родом совсем из другого театра — театра марионеток. Это, к примеру, леди Агата Карлайл из первой комедии — марионетка,двигающаяся только по мановению руки своей матери и произносящая время от времени только одну фразу: „Yes, mamma”. Если в театре марионеток у куклы „от живого человека остаётся лишь голос, благодаря которому она приближается к живому человеку”²⁰, то здесь речь персонажа выполняет обратную функцию, приближая живого человека к кукле.

Дух угры пронизывает комедии Уайльда и определяет особый характер развития сюжетной интриги. В трех первых пьесах ещё ощущается обязательность интриги, но тем не менее фабульная основа не обусловлена жанровым характером комедий. Так, интрига в *Веере леди Уиндермир* и *Женщине, не стоящей внимания* имеет явно мелодраматическую природу: Уайльд не миновал полностью влияния модной в ту пору французской мелодрамы. Но вряд ли на этом основании можно квалифицировать две первые его комедии как мелодрамы. Признаки и компоненты мелодрамы (морально-поучительная тенденция, повышенная эмоциональность ряда сцен, „переодевание” добра в одежды зла и т.п.) оказываются материалом для игры и иронического переосмысления. Можно согласиться с Н. Фраем, полагающим, что „ироническая комедия направлена против мелодраматического духа как такового”, и ведущим эту традицию от Бена Джонсона и Конгрива к „пародиям на мелодраматические ситуации” в пьесах Уайльда и Шоу²¹.

Конечно же, Б. Шоу более откровенно использовавший в двух своих драмах (*Ученик дьявола* и *Разоблачение Бланко Поснета*) формальные элементы мелодрамы, в то же время и более решительно расправился с тривиальным мелодраматическим духом. В случае с Уайльдом совершенно очевидно, что проявившееся на уровне фабулы ограниченное воздействие мелодрамы носило неосознанный характер. Доказательством тому может служить негативное отношение самого Уайльда к этой форме; ещё в 1883 г. он критически отзывался, например, о *Даме с камелиями* Дюма-сына как о пьесе

²⁰ П. Г. Богатырев, *Знаки в театральном искусстве*, [b:] *Ученные записки Тартуского университета*, Вып. 365. Труды по знаковым системам. VII. Тарту 1975, с. 20—21.

²¹ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1973, с. 48.

„нездоровой”, лишённой интеллектуальной основы²². Воздерживаясь и от вынесения слова „мелодрама” в подзаголовок и от инвектив по адресу этого жанра в ироническом диалоге, он не допускал мелодраматической тривиализации основных характеров. Комедия нравов оставалась комедией нравов, несмотря на усвоение отдельных элементов мелодрамы, её интеграции с мелодрамой не произошло.

Ранняя комедия нравов (вести ли её историю от *Смешных жеманниц* или от Этериджа и Уичерли) активно использовала приёмы комедии положений и более того — фарса. Высший литературный авторитет Англии периода Реставрации Джон Драйден в предисловии к своей комедии *Лжеастролог* (1671 г.) писал о движении к фарсу с его смешными положениями как о преобладающей тенденции в комедии того времени. В начале 1730-х гг. в английском театре сложилась такая ситуация, когда комедия нравов и фарс оказались на какое-то время в состоянии противоборства: Генри Филдинг с помощью фарса и бурлеска преодолевал воздействие традиций Уичерли и Конгрива²³. В комедиях Шеридана обращение к фарсу ещё встречается, хотя и не носит столь откровенного характера, как у родоначальников комедии нравов.

В новой комедии нравов — у О. Уайльда — собственно фарсовых приёмов в буквальном смысле трюков уже нет. Что же касается комических положений, то к ним драматург прибегает в последней комедии очень часто, проявляя при этом поистине фарсовую свободу и раскованность, хотя и трансформируя старые приёмы в духе нового времени. Так, фарсовая фигура инвалида Банберри существует лишь в воображении и рассказах героя, а на сцене, разумеется, не предстаёт: вполне уместная и очень живая в плане вымысла, она была бы явно лишней в камерном мире светских героев комедии *Как важно быть серьёзным*.

Наименее чётко выражено комедийное начало в *Идеальном муже*, где блестящей салонной комедии нравов, разыгранной в первом акте, изначально задан экспозиционный характер, и яркого развития в дальнейшем комедия первого акта не получает. Зато на первый план выходит серьёзная и, казалось бы, проблемная история Роберта Чилтерна. Ещё некоторые современники драматурга узрели нечто общее в судьбе Чилтерна с образом консула Бёрника из ибсеновских *Столпов общества* и, несмотря на совершенно не ибсеновский финал, поспешили объявить третью комедию Уайльда „ибсеновской драмой”.

²² *The Letters of Oscar Wilde*, с. 102.

²³ См. подробнее: М. Г. Соколянский, *Творчество Генри Филдинга. Книга очерков*, Киев 1975, с. 16—21.

²⁴ С таким же основанием можно говорить о том, что Уайльд пребывал под воздействием истории сенатора Троллопа и Лауры Хоукинс из романа

Впрочем, ибсеновское воздействие, если можно о нем говорить ²⁴, коснулось лишь фабулы пьесы да в какой-то степени названия, но не её жанра. Большую чуткость в понимании этого произведения проявили Б. Шоу и Г. Уэллс. Первый писал об „изящном остроумии” комедии *Идеальный муж*, тем самым одновременно подчёркивая и её сильное и слабое начала ²⁵, а второй полагал, что как комедия *Идеальный муж* уступает двум предшествовавшим пьесам Уайльда, не говоря уже о последовавшей ²⁶. Начинаясь как комедия нравов, *Идеальный муж* в дальнейшем явно утрачивает жанровую целостность. Однако последовавшая комедия (*Как важно быть серьёзным*) показала, что Уайльд оказался верен основополагающим принципам избранной им жанровой разновидности.

Один из родоначальников комедии нравов Уильям Конгрив, рассуждая о юморе в комедии, писал, что одним из главнейших достоинств любимого им жанра является остроумие ²⁷ — остроумие, вложенное в речи персонажей. Живое, свободное от ограничений обсуждение нравов, образа жизни героев, принадлежащих различным слоям общества, было в комедии Реставрации (начиная, пожалуй, с *Модника Этериджа*) обильно окрашено юмором. В самом деле, остроумный диалог — одна из важнейших примет комедии нравов на разных стадиях её развития.

В комедиях Уайльда, где диалог если не всегда доминирует над интригой, то всегда представляет с содержательной стороны больший интерес, чем собственно фабульные моменты, роль остроумных реплик и тирад ещё более важна. В остроумии персонажей содержится подчас тот смысл, который обеспечил этим комедиям долгую сценическую жизнь. Можно видеть в этой особенности уайльдовской комедии проявление индивидуальности авторского дарования, но нельзя не заметить здесь и следования традициям комедии нравов. Не будет преувеличением, если мы скажем, что эта жанровая традиция как нельзя точнее отвечала индивидуальности комедиографа.

Даже в *Идеальном муже*, где очевидны некоторые приёмы так называемой „хорошо сделанной пьесы” (всплывающая история с пропажей драгоценностей, кража писем, одну даму принимают за другую) остроумный диалог интересен и сам по себе, помимо сюжетных ситуаций. В этом отношении особенно выразителен первый, „салонный” акт, превращающийся местами (реплики лорда Горинга, диалог двух скупающих дам) в пародию на салонные пьесы.

Марка Твена и Ч. Д. Уорнера *Позолоченный век* (См.: A. Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, London 1977, с. 145—146).

²⁵ Бернард Шоу о драме и театре, с. 131.

²⁶ O. Wilde, *The Critical Heritage*, New York 1970, с. 173.

²⁷ У. Конгрив, *О юморе в комедии*, [б:] У. Конгрив, *Комедии*. Москва 1977, с. 285—292.

Вообще пародирование, а порой и автопародирование играют важную роль в системе художественных средств Уайльда-комедиографа. Несомненно, ничего подобного в комедии периода Реставрации не было; пародирование вошло в комедию нравов значительно позднее. Диалоги леди Безилдон и миссис Марчмонт — не единственный случай использования этого приёма. Диалоги леди Ханстенон с архи-диаконом о миссис Добени и её болезнях (*Женщина, не стоящая внимания*) представляют собой своеобразную пародию на сугубо формальный светский обмен любезностями, в которых ответ по существу может быть не только неадекватен вопросу, но и содержит внутреннее несообразности. Ещё активнее прибегает писатель к пародированию в своей последней комедии.

Включение в художественную систему комедии нравов таких приёмов, как пародирование, является не с только приметой времени, сколько характеристикой индивидуальной манеры Уайльда, парадоксальности его творческого мышления. Страсть к парадоксу, активная эксплуатация его на разных уровнях художественного текста, без всякого сомнения, обогатили комедию нравов. В четырёх пьесах Уайльда именно парадоксальность (а не разработанная интрига или мелодраматические ситуации) определила своеобразие драматических произведений, на много лет переживших своего автора.

В *Идеальном муже* лишённый чувства юмора граф Кавершем, услышав очередной афористический парадокс своего сына лорда Горинга, говорит ему: „Это парадокс, сэр. Ненавижу парадоксы”. Реплика Кавершема не просто занятна, она репрезентирует определённую позицию, полярную эстетическим воззрениям самого драматурга, тяготеющего к парадоксам. Разумеется, парадокс — не единственная форма комического в арсенале Уайльда-драматурга, но именно парадокс, выражающий на первый взгляд абсурдную мысль, ставящий наши привычные представления с ног на голову²⁸, заставляет читателя (зрителя) по-новому взглянуть на изображённую, подчас даже тривиальную ситуацию.

В первых трёх комедиях есть и такие персонажи, что ведут происхождение от светских щёголей из комедии Реставрации; они-то и произносят самые яркие вербальные парадоксы. Это лорд Дарлингтон (*Веер леди Уиндермир*), лорд Иллингворт (*Женщина, не стоящая внимания*), лорд Горинг (*Идеальный муж*). Как правило, в их речах содержатся те парадоксы, которые запоминаются в первую очередь, вытесняя из сознания воспринимающих морализаторскую риторику, без которой Уайльд в этих комедиях ещё не обходился.

²⁸ Ср. любопытное определение В. Я. Проппа: „парадокс — такое суждение, в котором сказуемое противоречит подлежащему или определение определяемому” (В. Я. Пропп, *Вопросы комизма и смеха*, М., 1976, с. 98).

Впрочем, и это правило не обошлось без исключений. Вспомним хотя бы афористический парадокс мистера Дамби из третьего акта первой комедии: „В нашей жизни возможны только две трагедии. Одна — это когда не получаешь того, что хочешь, другая — когда получаешь. Вторая — хуже, это поистине трагедия”. Интересно, что этот парадокс (в перефразированном виде) использовал через несколько лет другой великий парадоксалист Б. Шоу в финальной сцене своей пьесы *Человек и сверхчеловек*.

Нехарактерный для комедии XVII—XVIII вв. парадокс тем не менее оказался ближе к традиции комедии нравов, нежели к атмосфере „хорошо сделанных пьес” — пьес, сказавших определённое воздействие на художественную практику О. Уайльда. Парадоксальные суждения, переходящие со временем из диалогов даже в ремарки, парадоксальные характеры (например, лорд Горинг) в мире уайльдовских комедий как будто борются с мелодраматическими сценами, нравоучительными сентенциями, риторическими монологами, адресованными подчас непосредственно зрителю и только ему. Это своеобразное противоборство в комедии нравов Уайльда заканчивается убедительной победой парадоксального начала. Такого рода полную победу можно наблюдать в комедии *Как важно быть серьёзным*.

Новое качество этой комедии уже заявлено в названии и подзаголовке. Определённую эволюцию можно заметить, просмотрев названия всех комедий писателя в хронологическом порядке. *Веер леди Уиндериш* — название на французский манер, вполне подходящее для салонной комедии; подзаголовок же, вначале планировавшийся как название — „пьеса о хорошей женщине” — отмечен пресной нравоучительностью. Следующая пьеса первоначально была названа и вовсе безлико — *Миссис Арбетнот*; затем Уайльд предпочёл другое название (*Женщина, не стоящая внимания*), содержащее потенциальные возможности иронического прочтения. Название третьей комедии безоговорочно иронично, причём иронический эффект рождается от сопоставления названия (*Идеальный муж*) и содержания пьесы, финал которой, правда, позволяет и автологично, без иронии прочесть упомянутое название.

Название и подзаголовок четвёртой комедии не оставляют никаких возможностей для разночтений по существу. *Как важно быть серьёзным* — так называется комедия, в которой серьёзная проблематика начисто отсутствует. Слово „серьёзный” (в оригинале на этот раз — *serious*) встречается и в подзаголовке — „тривиальная комедия для серьёзных людей”, но зрителю становится ясно, что он попадает в атмосферу тотальной игры, отнюдь не противопоставленной комедии нравов, в ранних образцах которой розыгрыш является типичной ситуацией.

Заявленная серьёзность есть не что иное, как игра в серьёзность.

Тем более, что в названии употреблено слово *Earnest* — омофон имени *Ernest*, столь часто обсуждаемого в пьесе, что ей, казалось бы, так и следовало называться — *Как важно быть Эрнестом*. Омофония отчасти возвращает нас к значащим именам старой комедии нравов.

Нельзя сказать, чтобы в основу этой пьесы не была положена чёткая фабульная интрига. Она легко просматривается, смена событий фабульно детерминирована, наконец, в финале есть традиционное „узнавание“, когда-то пришедшее из комедии в нравоописательный роман XVIII в., а затем вновь появившееся в комедии. Но роль интриги в этом произведении совсем иная, ибо реализуется интрига как продолжение игры. Игра Алджернона в заботу о выдуманном инвалиде Банберри хоть и не воплощается в действие, но создаёт до поры до времени видимую мотивацию поступков героя. Что же касается игры Джека в младшего брата Алджернона, то она фабульно реализуется, превращаясь в сценическую действительность.

Нельзя сказать, чтобы в этой комедии не было традиционных приёмов сюжетостроения. Они есть, но они комически переосмыслены. К примеру, встречаются здесь и слабо мотивированные совпадения, но устами леди Брекнелл драматург сам же и смеётся над совпадениями. Есть здесь персонаж из прошлого — мисс Призм, но этот персонаж — своего рода комическая маска, уайльдовская версия традиционной миссис Гранди, эмблемы общественного мнения²⁹.

Игра в серьёзность не обходится без элементов комедии положений и даже без фарсовой атмосферы. Таковых приёмов нет в предыдущих комедиях Уайльда, но они ещё в большей мере связывают „тривиальную комедию“ с традицией ранней комедии нравов, немало взявшей от фарса. Особенно богат комическими положениями второй акт комедии Уайльда, где одни персонажи с необычайным легкомыслием выдают себя за других, а прочие действующие лица путают их друг с другом; Сесили и Гвендолен с фарсовой быстротой из поверхностно знакомых благовоспитанных девушек, превращаются в разъярённых врагов, а затем — в добрых друзей, как бы ища друг у друга защиты от обступившего их обмана. Зеркальная соположенность двух влюблённых пар как бы усиливает фарсовый характер происходящего.

Пародирование и даже автопародирование в последней комедии писателя не знает ни пределов, ни запрещённых тем. Например, в диалоге молодых героев из первого акта Джек парирует остроумную реплику Алджернона такими словами: „[...]Я сыт по горло остроумием. Теперь все остроумны. Шага нельзя ступить, чтобы не встретить умного человека. Это становится поистине общественным бед-

²⁹ См.: Ch. S. Nassaar, *op. cit.*, с. 139.

ствием". Казалось бы, Уайльд устами своего героя обрушивается здесь на самое святое в своём художественном мире — на остроумие. Не попадает ли чрезмерно развитое остроумие в ряд осмеиваемых нравов? Но так можно прочесть тираду Джека Уординга, лишь вырвав её из контекста „тривиальной комедии". Перед нами очередная парадокс комедиографа.

Среди всех комедий Уайльда *Как важно быть серьёзным* — пьеса, отмеченная наибольшим разнообразием речевых средств комического. Если остановиться только на вербальных парадоксах, то элементарный подсчёт их убеждает в том, что по количеству парадоксов эта комедия заметно превосходит предыдущие. Хочется отметить и то, что среди персонажей этой пьесы нет и записного афориста-парадоксалиста, служащего рупором авторского остроумия. Парадоксы встречаются в речах многих персонажей, вследствие чего исчезает видимый в ряде сцен предыдущих пьес эффект самоцельности остроумия. Парадоксы если и не служат осмеянию нравов, то хотя бы вызывают весёлый смех над некоторыми сторонами нравственной практики молодых героев и их среды.

Кстати, о характере смеха в этом произведении Уайльда высказывались разные суждения. Бернард Шоу, например, отнюдь не отказывая своему знаменитому соотечественнику в блестящем остроумии, весьма критически отнёсся к его четвёртой комедии. „[...]Если комедия, забавляя, ничем не волнует, я считаю, что зря потратил на неё вечер[...]”³⁰ писал он в рецензии на премьеру этой пьесы в театре Сент-Джеймс, относя комедию Уайльда к разряду развлекательных. В то же время соратник Шоу по театральным баталиям режиссёр Джейкоб Грейн писал об „аристофановской жилке”³¹ в комедиях Уайльда, считая, что сатирическое начало возрастало по мере творческой эволюции комедиографа.

Вопрос этот, по-видимому, требует более широкой постановки. Есть ли сатирическое начало в комедиях Уайльда вообще? Не ограничивался ли драматург нанизыванием смешных, но самоцельных парадоксов на стержень довольно-таки традиционной интриги, перенося на английскую сцену бесцельное времяпрепровождение завсегда-таев светских салонов конца XIX века?

Отвлекаясь от некоторых нюансов, следует признать, что подобные вопросы уже задавались английской комедии нравов за двести лет до появления пьес Уайльда. Прежде всего вспоминаются нападки Р. Блекмура и Дж. Кольера на комедию Реставрации, в которой её суровые критики не усматривали ничего поучительного. Время подтвердило, что создатели комедии нравов вовсе не страдали

³⁰ Бернард Шоу о драме и театре, с. 141.

³¹ O. Wilde, *The Critical Heritage*, с. 234.

нравственным индифферентизмом; современная жизнь воспроизводилась на сцене под определённым углом зрения авторов, воспринимавших многое в окружающей их действительности далеко не апологетически.

Развитие комедии нравов в XVIII веке показало жизненность сатирического начала, со временем определившего магистральную дорогу всего жанра. Для лучших творений Филдинга-драматурга, для комедий Шеридана — мастеров, усвоивших многие открытия национальной комедии нравов, рамки этой жанровой модификации (как это видно при ретроспективном анализе) оказались узкими.

К концу XIX века — тому времени, когда появились комедии Уайльда, было совершенно очевидно, что сатирическое начало и было главной, непреходящей ценностью ранней комедии нравов. Обратившись к комедии Этериджа и Уичерли, Конгрива и Фаркера, комедиограф рубежа XIX—XX вв. вполне осознанно посмеивался над избражённой им жизнью. Есть преувеличение (да и жанрологическая неточность) в определении *Веера леди Уиндермир* как „социальной комедии”³²; но нельзя не заметить социального смысла во многих парадоксах Уайльда, в его принципиальном отношении к жизнедеятельности прототипов своих героев и даже в пародировании некоторых литературно-театральных клише.

Разумеется, возможности комедии нравов в критическом осмыслении действительности имеют свои границы. Это было очевидно и на ранней степени её развития. Однако и забвение завоеваний этой комедии не привело к обогащению комединого жанра в XVIII—XIX вв. Обратившись к этой жанровой форме, Оскар Уайльд на новой стадии историко-культурного развития возвратил английской и мировой литературе комедию нравов.

Что же касается развития интересующей нас формы в XX веке, её участия в сложных процессах жанрового вазимодействия, усилившегося в драматургии нашего столетия, то эти вопросы ещё ждут своего освещения.

PRZEMIANY KOMEDII OBYCZAJOWEJ W DRAMATURGII OSKARA WILDE'A

STRESZCZENIE

Rozprawa poświęcona jest rozważaniom nad swoistymi cechami komedii Oskara Wilde'a stanowiącymi nowy etap w rozwoju komedii obyczajowej. Tradycja wywodząca się z okresu Restauracji spotkała się w dramaturgii Wilde'a z wyraźnym sprzeciwem wobec tematyki i sposobów jej ujęcia przejętych od francuskiego melodramatu XIX stulecia oraz wobec przestrzenno-czasowej organizacji tak zwanej

³² Ch. S. Nassaar, *op. cit.*, c. 73.

„komedii salonowej”. Wszystko to doprowadziło do całkowitego przewartościowania tej dramaturgicznej tradycji.

Nowa jakość komedii obyczajowej w twórczości angielskiego dramaturga schyłku XIX wieku w wysokim stopniu uzależniona jest od jego na paradoksie opartym sposobie myślenia artystycznego, na dążeniu do wykorzystywania walorów parodii, a także i autoparodii. Pełne zwycięstwo paradoksalności nad wpływami ówczesnej „dobrze skomponowanej sztuki” ujawniło się ze szczególną siłą w komedii Oskara Wilde’a *The Importance of Being Earnest*.

Przełożył Jan Trzynadlowski

COMEDY OF MANNERS AND ITS MODIFICATION IN O. WILDE'S DRAMATURGY

SUMMARY

The essay deals with the problem of genre peculiarity of Oscar Wilde's comedies which represent the new stage in the development of the "comedy of manners". This tradition descended from the Restoration comedy. In Wilde's dramaturgy it contends with some plot-building elements borrowed from French melodrama as well as with some aspects of space-and-time structure of the so-called "cup and saucer drama", and finally prevails.

The new quality of the genre modification in the works of O. Wilde is to a great extent determined by the paradox of the playwright's artistic thinking, his inclination for parodying and even self-parodying. A full triumph of the paradoxical spirit over the influence of the "well-made plays" is especially evident in the comedy *The Importance of Being Earnest*.

Mark G. Sokolyansky