

## ЛИТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

УДК 821.111-2Шоу1/7.08

*Марк Соколянський*

### О ПОЭТИКЕ КОМЕДИИ БЕРНАРДА ШОУ «ПЕРВАЯ ПЬЕСА ФАННИ»

*В статье рассматриваются существенные принципы построения комедии Бернарда Шоу «Первая пьеса Фанни». Предметом специального анализа являются структурные особенности произведения, созданного по типу «пьесы в пьесе», роль принципа симметрии в композиции комедии, соотношение внутренней пьесы с её обрамлением в виде пролога и эпилога.*

**Ключевые слова:** Шоу, пьеса, комедия, сцена, поэтика, диалог, симметрия, ритм, пролог, эпилог.

*У статті розглядаються істотні принципи побудови комедії Бернарда Шоу «Перша п'єса Фанні». Предметом спеціального аналізу є структурні особливості драматичного твору, який являє собою «п'єсу у п'єсі», роль принципу симетрії у композиції комедії, співвідношення внутрішньої п'єси з її обрамленням у формі пролога та діалога.*

**Ключові слова:** Шоу, п'єса, комедія, сцена, поетика, діалог, симетрія, ритм, пролог, епілог.

*The article deals with the essential principles of the structure in Bernard Shaw's comedy «Fanny's First Play». The peculiarities of the work, created as a «play-within-a-play», the role of the principle of symmetry in its composition, correlation of the inner play with its frame, which is realized in the form of prologue and epilogue, are in the focus of the exploration.*

**Key words:** Shaw, play, comedy, scene, poetics, dialogue, symmetry, rhythm, prologue, epilogue.

Написанную в 1911 году комедию «Первая пьеса Фанни» («Fanny's First Play») Бернард Шоу снабдил незамысловатым, адресным подзаголовком: «Лёгкая пьеса для Маленького Театра» («An Easy Play for a Little Theatre»<sup>1</sup>). В нетипично для собствен-

<sup>1</sup> Шоу имел в виду не размер какого-либо театра вообще, а конкретный, открывшийся в Лондоне в 1910 г. «Маленький театр в Эдельфи (A Little Theatre in the Adelphi), поскольку главная женская роль предназначалась для первой актрисы этого театра Лиллы Маккарти.

ной манеры кратком — всего на полстранички — предисловии к пьесе драматург полушутя заметил, что «Первая пьеса Фанни» — это «пустячок» (potboiler) и потому не нуждается в предисловии [3, с. 138]. Нужно сказать, что авторская самоирония существенно повлияла на восприятие комедии многими её критиками, понявшими *признание* драматурга буквально и не увидевшими в его творении никаких серьёзных достоинств. К примеру, Эрих Стросс в своей публицистически заострённой книге «Бернард Шоу: искусство и социализм» (1942) охарактеризовал это произведение как «довольно слабую пьесу» [1, с. 136]. Да и автор новейшей, вошедшей в широкий обиход трехтомной биографии британского писателя Майкл Холройд не обнаружил в обсуждаемой комедии драматурга ничего интересного, кроме «реакции против застывшего общества» [2, с. 280].

Ко времени появления «лёгкой пьесы» (первое её представление было анонимным, и имя создателя появилось лишь три года спустя в книжном издании текста) планка творческих достижений автора «Пьес для пуритан», «Человека и сверхчеловека», «Майора Барбары» и ряда других драм располагалась столь высоко, что подобные процитированным отзывы о «Первой пьесе Фанни» вполне могли бы быть признаны относительно справедливыми и не считаться следствием категорической недооценки. Тем не менее можно предположить, что такие критические суждения более или менее обоснованно приложимы разве что лишь к собственно «первой пьесе» заглавной героини, но не ко всей комедии Шоу полностью, отличающейся и большей широтой проблематики, и очевидным художественным своеобразием. Последнее замечание касается не в последнюю очередь построения пьесы.

«Первая пьеса Фанни» представляет собой любопытный пример того особого типа драматического произведения, который принято характеризовать понятием «пьеса в пьесе» или «сцена на сцене» (play-within-a-play). Суть такого приёма состоит во введении в ткань драмы вставного сценического представления. Ведущая своё происхождение от западноевропейского ренессансного театра эта разновидность драматической композиции уже ко времени написания пьесы Шоу имела

довольно богатую историю [4, с. 191–204]; притом мировым театром был накоплен опыт использования разных путей реализации приёма через тематический, образный и идейный параллелизм, который давал себя знать, несмотря на подчёркнуто контрастное сочетание двух сценических планов.

Обрамлением *внутренней* пьесы у Шоу служат не слишком лаконичные пролог и эпилог, действие которых происходит на вилле «старомодного» в стиле одежды и литературных вкусах графа О’Дауда, чья девятнадцатилетняя дочь Фанни написала пьесу и непременно хочет увидеть её в сценическом исполнении профессиональных актёров, а затем услышать суждения профессиональных критиков. В прологе граф и Фанни знакомятся с приглашёнными рецензентами, которые приезжают на камерное исполнение пьесы; в эпилоге критики обмениваются мнениями по поводу только что увиденного спектакля, тогда как три акта пьесы Шоу — это и есть собственно первая пьеса Фанни, то есть *внутренняя* пьеса.

Назвать её доминирующей в содержательном отношении было бы абсолютно неправомечно, хотя бы потому, что она содержательно соотнесена с остроумным обрамлением и только в связи с ним может быть по-настоящему понята и оценена. Связь эта осуществляется, главным образом, благодаря тому, что пьеса Фанни так же, как и её «рамки», посвящена *тургеневской* (по привычной ассоциации) проблеме разительного отсутствия элементарного понимания между отцами и детьми — конфликтам между поколениями, трактуемым с изрядной долей иронии. От смыслового взаимодействия пьесы Фанни с прологом и эпилогом ирония не убывает, а скорее наоборот — становится более концентрированной.

Парадоксальность драматургической манеры Бернарда Шоу проявляется в этом произведении очень своеобразно. Внутреннее представление, вопреки ожиданиям, не усиливает ощущения театральной иллюзии, не отдаляется (в сравнении с обрамлением) от зрительного зала с его житейским и социальным опытом, а скорее наоборот — приближается к нему. Если не считать самого парадоксального персонажа Джоггинза — аристократа по происхождению, который по собственной воле слу-

жит лакеем в буржуазном доме, — все остальные действующие лица, как и их жизненные коллизии, носят абсолютно прозаический, даже рутинный характер, и пребывание молодых героев на протяжении месяца в тюрьме воспринимается как *чрезвычайное происшествие* разве что их степенными и старомодными родителями, но никак не шокирует самих Бобби и Маргарет и даже их нового друга — французского лейтенанта Дювале.

Пролог и эпилог по своему антуражу значительно более **театральны**, чем внутренняя пьеса, и не только потому, что в них оживлённо обсуждаются сценические проблемы. Подчёркнуто театральна фигура хозяина дома: О'Дауда — ирландец, живущий в Венеции и носящий титул графа давно не существующей Священной Римской Империи. В анахроничной манере он декламирует сакраментальное (по форме) завещание лорда Байрона и надеется увидеть в спектакле некое изысканное зрелище («балет с картины Ватто, в стиле Людовика XIV»). Его лакей обряжен в пышную испанскую ливрею. Нарочитой театральностью отмечен и образ критика Тротера, который приезжает на виллу графа в треугольной шляпе и при шпаге. Да и весь «выход» критиков представлен в пародийно-театральном ключе и способен вызвать у части публики ассоциацию с выходом, к примеру, ахейских царей в оперетте Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена».

Оставив на время без внимания финал эпилога, можно сказать, что два плана в комедии достаточно чётко разграничены между собою и фабульно не пересекаются. Правда, история приёма «сцена на сцене» знает случаи и более активного взаимодействия двух планов — *синтеза*, возможности которого были намечены ещё в «Рыцаре пламенеющего пестика» Ф. Бомонта и так называемых *пьесах-репетициях* XVII–XVIII вв., начиная с «Версальского экспромта» Мольера. В отличие от них, «первая пьеса» Фанни играется как *премьера*, и к разряду *пьес-репетиций* даже формально не может быть причислена. Потому и содержательные функции пролога и эпилога здесь совсем иные, нежели в *пьесах-репетициях*.

Если в прологе рассматриваемой комедии осуществлена своего рода экспозиция персонажей окаймляющей пьесы (графа, его дочери — кембриджской студентки, четырёх

критиков), то в эпилоге, представляющем собою «дополнительное обрамляющее произведение» [5, с. 213], происходит обсуждение увиденной только что внутренней пьесы. В ходе этой дискуссии, участники которой пытаются угадать, кто же на самом деле автор сыгранной перед ними комедии, обнаруживается довольно широкий разброс мнений и, по сути, помимо пьесы «дебютантки» Фанни, затрагиваются некоторые общие проблемы современной европейской драматургии. В комедийно обставленном разговоре критиков возникают имена известных современных драматургов — традиционалистов, вроде Артура Уинга Пинеро или Генри Артура Джонса, и мастеров так называемой *новой драмы*: Хенрика Ибсена, Харли Гренвилл-Баркера, наконец, самого Бернарда Шоу, и литературно-театральная проблематика в какой-то момент отодвигает на второй план социально-психологические вопросы, поднятые во внутренней, сюжетной пьесе. Таким образом, и в содержательном плане, а не только в композиционном, проявляется эффект приёма «сцена на сцене».

В отличие от графа, Фанни и персонажей внутренней пьесы, появляющиеся в прологе и эпилоге фигуры четырёх критиков были для многих современников Шоу в какой-то мере узнаваемы. Прототипы некоторых из них угадывались однозначно, иные персонажи соотносились сразу с несколькими реальными лицами [2, с. 281]. Впрочем, вряд ли были правы литераторы-современники, считавшие, что Шоу воспользовался приёмом «сцена на сцене» лишь для того, чтобы свести давние счёты с негодившими ему в своё время лондонскими критиками.

Ещё на пороге своей драматургической деятельности, в «неприятной» пьесе «Сердцеед» («The Philanderer») Бернард Шоу вывел фигуру театрального обозревателя Джо Катбертсона, прототипом которого некоторые современники писателя сочли популярного рецензента Клемента Скотта. Но и тогда, а уж тем более двадцать лет спустя Шоу вышучивал не столько отдельных критиков, сколько недостаточную образованность большинства рецензентов и некоторую анахроничность современной ему театральной критики вообще, грешащей к тому же в своём анализе фактическими неточностями и логическими

несообразностями. «...Мне кажется, — писал он ещё в начале 1890-х годов, — мало кто знает, сколько неприятностей доставляют театральные критики. Не то, чтобы они были морально хуже других людей, но они просто ничего не знают. Вернее, что ещё хуже, они всё толкуют навыворот...» [7, с. 93]. Полярные взгляды четырёх выведенных в комедии критиков на современные им драматическую литературу и театр определённым образом «зарифмованы» с разными жизненными программами представленных во внутренней драме «отцов и детей».

В согласии со свойственным всей европейской *новой драме* приоритетом диалога-дискуссии над фабульной интригой построены как три акта «первой пьесы» Фанни О'Дауда, так и пролог с эпилогом, где обсуждение проблем театра само по себе предусматривает именно такую форму развития сценического действия. Одной из особенностей диалога-дискуссии в этой пьесе Шоу является определённое тяготение к *классификациям* в рассуждениях персонажей о самых разных материях. Причём характерно оно как для обрамляющего действия, так и для внутренней пьесы. Сэвоард в разговоре с графом классифицирует приглашённых театральных критиков, Фанни предлагает свою чёткую дифференциацию «рубрик» в Кембриджском фабианском обществе; во внутренней пьесе сходная по логике мышления тенденция представлена в ряде суждений дворецкого Джоггинза, а также в длинном монологе лейтенанта Дювале из третьего акта.

Сталкиваясь с примерами тематического и композиционного параллелизма в «Первой пьесе Фанни», нельзя пройти мимо ещё одного компонента поэтики произведения, который можно назвать принципом **симметрии**. Соответствуют такому принципу по своим функциям и характеру диалога-дискуссии пролог и эпилог. Чередуются локусы во внутренней пьесе: действие первого акта происходит в доме семейства Гилби, второго — в доме Ноксов, третьего — снова в доме Гилби. Симметрично соотносятся *трагедии* и скандалы в двух приятельствующих семьях — Ноксов и Гилби.

В третьем акте действие в доме Гилби как будто одновременно развивается на двух уровнях: на верхнем этаже волну-

ются и спорят не на шутку встревоженные родители, а внизу, в буфетной, весело смеются и пьют чай молодые люди, которых *принимает* аристократ-дворецкий Джогинз, выполняющий здесь функцию своеобразного мостика между двумя этажами, окупированными двумя разными поколениями. Несмотря на полярный настрой старших и младших, от читателя или зрителя не может укрыться своего рода тематическая перекличка между двумя «этажами». Кроме того, дочь Ноксов Маргарет (Мэги) провела две недели в тюремной камере с «дочерью радости» *милочкой* Дорой, а сын Гилби Бобби в то же время сидел в тюрьме с французским лейтенантом Дювале, и такая «перетасовка» сводит на нет классовую и социальную разницу между молодыми людьми.

Взаимонепониманию разных поколений в семьях Гилби и Ноксов находится отклик и в обрамляющем представлении. Так, для графа О'Дауда пьеса его юной дочери является не только моральным, но и эстетическим шоком. Критик Гон, по характеристике Сэвоярда, принадлежит к числу «молодых интеллигентов» и «разносит старых интеллигентов, которые ему мешают» [8, с. 58]. В целом пролог менее всего отвечает классической задаче экспонировать обстановку действия и персонажей, да и вообще вряд ли является традиционным даже для европейской *новой драмы* «абсолютным началом»<sup>1</sup>. Однако без симметрично выстроенного эпилога пролог анализируемой комедии теряет значительную часть своего смысла. В прологе критики представлены по старшинству, в эпилоге они высказываются в обратном порядке, начиная с младшего из них. Если во внутренней пьесе французский лейтенант критикует Францию и очарован «прекрасной Англией», то в прологе старший по возрасту критик Тротер требует от Фанни «не говорить по-французски» (своего рода отрицательный параллелизм).

Симметрическое построение несколько притушёвывает свойственную этой пьесе периодическую «смену внешней и

<sup>1</sup> Как пишет в своём труде о теории драмы В. Хализев, «начало пьесы — не абсолютное начало; это всего лишь какой-то момент в более широком комплексе действий...» [6, с. 116]. Под такое определение вполне подпадает и пролог к «Первой пьесе Фанни».

внутренней точек зрения» [5, с. 189–195]. Носителями «внешней точки зрения» являются прежде всего персонажи пролога и эпилога, но кроме того, она находит косвенное выражение и в развитии действия пьесы внутренней. Притом такого рода кардинальные смены точек зрения на происходящее в благопристойных семействах Гилби и Ноксов, чреватые непомерными обобщениями, нисколько не нарушают заданного ритма всего драматического произведения.

При чтении комедии (к сожалению, на сцене она ставилась не часто) может сложиться первое впечатление, что спокойное течение словопрений в прологе и эпилоге резко контрастирует с ритмом богатой перипетиями внутренней пьесы. В самом деле, не так уж много «удивлений» сулит диалог персонажей окаямляющей пьесы. Разве что Тротер приехал при шпаге и в треуголке, жену Сесила Сэворда зовут почему-то «миссис Уильям Тинклер», кембриджская студентка Фанни не знает, что Стагирит — это Аристотель... Во внутренней же пьесе жизнь семейств Гилби и Ноксов чревата более впечатляющими и в большей степени касающимися реального бытия персонажей событийными сдвигами. И тем не менее ритмическая непохожесть или более того — независимость двух пьес есть не что иное, как фикция. В разных жизненных проекциях, одна из которых преподнесена в откровенно событийной форме, другая — в присущем *новой драме* превалировании диалога над привычным действием, ритмическая контрастность имеет в чём-то общую содержательность — критику нравов и застойных явлений как в семейных и межпоколенческих отношениях, так и в искусстве.

В финале всей пьесы Бернарда Шоу происходит своеобразное совмещение двух планов: персонажи пролога и эпилога неожиданно дружно приветствуют актёров, сыгравших перед ними первую пьесу Фанни. Комедия как будто снова приобретает ту «лёгкость», которая была декларирована в подзаголовке к произведению. Не менее важно, однако, другое: такой финальный ход с особой силой связывает воедино оба плана «Первой пьесы Фанни» — комедии, отмеченной тематической и композиционной целостностью.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. George Bernard Shaw (Wege der Forschung. Band CCCLXXXVIII). — Darmstadt, 1978. — 464 S.
2. Holroyd M. Bernard Shaw. A Biography: in 3 vols. Vol. 2. — New York, 1989. — 420 p.
3. Shaw B. The Complete Prefaces. — London, 1965. — 949 p.
4. Соколянський М. «Сцена на сцені» як принцип побудови драми // Consortium omnis vitae: Сб. статей к 70-літтю проф. Ф. П. Фёдорова. — Daugavpils, 2009. — С. 191–204.
5. Успенський Б. А. Поетика композиції. — М., 1970. — 226 с.
6. Халізев В. Е. Драма як явище мистецтва. — М., 1978. — 240 с.
7. Шоу Б. О драмі і театрі. — М., 1963. — 640 с.
8. Шоу Б. Полн. собр. пьес: в 6 томах. Т. 4. — Л., 1980. — 661 с.

*Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2013 р.*