

МОДЕРН И АРХАИКА В КОМЕДИИ У. УИЧЕРЛИ «ДЖЕНТЛЬМЕН – УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ»

Андрей Михайлович Бердичевский

преподаватель Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: amb572@yandex.ru

Аннотация. В статье исследуется парадокс, имплицированный в поэтике второй по времени пьесы классика драматургии Реставрации У. Уичерли. Его суть – в несовместимом вроде бы сочетании двух типов комедийного действия в рамках одной драматургической структуры. Первый тип принадлежит базовой модели комедии, исторически первой, по мнению Н. Фрая; второй – комедии социальных амплуа, созданной драматургами Реставрации. Несовместимость этих двух типов комедии – следствие идейного антагонизма архаики, которой генетически принадлежит базовая модель, и новорожденного модерна, в рамках которого возникла комедия амплуа. Автор предлагает один из вариантов разрешения этого противоречия, основанный на представлениях У. Уичерли и его единомышленников-либертенов об истинной и мнимой реальности. Однако присутствие в действии конфликта, воплощающего эти представления, неочевидно. Чтобы выявить и подчеркнуть его, автор использует неожиданные, но многочисленные ситуационные и проблематические параллели между комедией Уичерли и драмой Кальдерона «Жизнь есть сон».

Ключевые слова: Уичерли, модерн, архаика, wit, природа, новая философия, либертинаж, комедия Реставрации, социальные амплуа, базовая модель комедии, частный индивид

И Творчество Уильяма Уичерли – классика английской комедиографии эпохи Реставрации Стюартов (равно как и творчество его современников, приведших к расцвету английский театр второй половины XVII в.) – все еще остается на периферии внимания отечественных историков литературы. Поэтому в наших условиях представление даже конкретной темы конкретной работы (да и практически любой разговор о комедии и комедиографах Реставрации) неизбежно приходится начинать издалека – с представления автора и эпохи, без которого многие необходимые в контексте статьи понятия и реалии не могут быть восприняты читателем.

Эпоха Реставрации Стюартов занимает в английской истории всего лишь двадцать восемь лет: от коронации Карла II в 1660 г. до свержения Якова II в 1688. Однако краткость этого временного промежутка вовсе не означает эфемерности других его характеристик, напротив: стремительно протекавшая политическая эпоха явилась одной из важнейших вех в социально-культурном развитии английского общества, более того – ознаменовала начало нового этапа европейской цивилизации. Столь значимое место в истории стало возможным потому, что культурным содержанием этой эпохи оказался достойный удивления парадокс: восстановление свергнутой монархии (т. е. то, что и являлось Ре-

ставрацией в точном смысле слова) привело к подлинной ментальной революции – смене картин мира в общественном сознании англичан. Средневеково-ренессансное мировоззрение (так называемая «старая философия»), разделявшееся обеими сторонами Гражданской войны и воплощенное в доктрине Великой Цепи Бытия, было в существенной мере вытеснено мировоззрением либертинажа, выраженным в «новой философии», ядром которой стало материалистическое в своей основе учение Гоббса.

Единство политической реставрации и мировоззренческой революции – явление в европейской истории, видимо, уникальное, однако вполне объяснимое. Дело в том, что в 1660 г. к власти в Англии пришли либертены – причем не «стихийные», а «идейные»: Карл II и его ближайшее окружение были последовательными приверженцами и пропагандистами «новой философии» и разрушителями «старой», что позволяет считать эпоху Реставрации Стюартов своего рода аналогом Предпросвещения – не только хронологически, но и по смыслу. Другими словами, ее можно рассматривать как исторически первый вариант культуры модерна. И поскольку термин «модерн» будет постоянно присутствовать в этой работе, то уместно с самого ее начала уточнить содержание, в котором он будет употребляться.

Под «модерном» я буду иметь в виду явно сформированный тип культуры Нового вре-

мени, в центре которого – частный индивид с его естественными правами; отличительными особенностями этого типа культуры являются: 1) картина мира, созданная в общественном сознании в большей мере наукой, чем религией; 2) представление о реальности как о феномене, познаваемом в опыте; 3) представление о том, что истина никогда не принимается на веру, а доказывается в эксперименте; 4) критическое сомнение, направленное на все надличностные авторитеты и идеологии, освященные традицией или основанные на ней; 5) культ современности и идея прогресса. Что касается термина «архаика», более размытого по содержанию, чем «модерн», то под ним я буду понимать не тип культуры, а совокупность качеств и характеристик, принадлежащих разным сторонам реальности и отрицаемых модерном в силу их устарелости и нежизнеспособности.

Вернемся, однако, к «новой философии», содержание которой можно свести к нескольким концептуальным положениям.

В англоязычном трактате “Human nature” Гоббс доказывал, что человеческая природа, во-первых, является по своей сути телесно-чувственной и находит выражение в аффектах и страстях; во-вторых, стремится к самоудовлетворению, т. е. к удовольствию. Поэтому естественное состояние человеческого существа – эгоцентрический гедонизм. Именно оно, а не надличностные внеэмпирические категории типа души или Бога явля-

ется единственной подлинной реальностью и для самого индивида, и для наблюдающего за ним познающего интеллект [Hobbes].

В системе Гоббса открытый и описанный им анархический и асоциальный «естественный индивид» был эмпирической данностью, пугающей самого философа, но никоим образом не ценностью. Однако ученики и последователи Гоббса из числа придворных либертенов сумели превратить данность в ценность: из нелюбимого аналитического портрета «естественного человека» они извлекли новую нормативную модель личности, которую популяризировали в созданных ими текстах и утверждали своей социальной практикой. Видимо, необходимостью такой популяризации объясняется явление, невозможное во времена Елизаветы и Якова Первого: выходцы из высшей знати (герцог Бекингем, герцог Ньюкасл, сэр Дж. Этеридж, граф Дорсет и т. д.) публиковали под собственными именами литературные произведения, и (что еще необычнее в исторической ретроспективе) многие из них активно работали для театра, создавая пьесы, в которых лондонской публике представлялась новая модель реальности [Sola Pinto].

В этой модели структура человеческой личности определялась двумя элементами: интеллектом и природой. При этом интеллект именовался словом “wit”, имевшим длительную историю употребления. В елизаветинскую эпоху оно понималось в том числе

и как способность к речевому творчеству, главным образом – каламбурно-игровому. У поэтов «школы Донна» оно получило новое значение – “metaphysical wit”: способность видеть и выражать противоречия и парадоксы дисгармоничного мира.

Ученики Гоббса из «веселой банды» (так великий поэт Эндрю Марвелл называл самых выдающихся членов этого придворного кружка) в понимании “wit” следовали своему Учителю, который разделял интеллект на две способности: wit-judgement и wit-fancy (в дальнейшем я буду пользоваться этими терминами в оригинале, предварительно дав им объяснение). Wit-judgement – это способность суждения в соответствии с истиной эмпирического опыта; wit-fancy – способность представления (или воображения). По Гоббсу, первая из них – вследствие большей аналитической направленности и познавательной силы – является ведущей, вторая – вследствие большей произвольности – подчиненной. Однако wit-judgement призван только контролировать и корректировать активность wit-fancy, а не подавлять ее [Fujimura].

Но члены «веселой банды» не ограничились простым принятием и воспроизведением гоббсовского понятийного инструментария: они дали ему вполне оригинальную интерпретацию. Во-первых, они провозгласили wit особым типом интеллекта и в этом качестве противопоставили другому типу –

картезианскому (и классицистскому) разуму (в английском языке это понятие может быть выражено словом “reason”). Суть этой оппозиции в том, что reason авторитарен и насильственно подчиняет человеческую природу абстракции долга, тогда как wit свободен от искусственных абстракций: напротив, он полностью послушен природе, извлекая из ее потребностей и желаний руководящие правила поведения. Во-вторых, они до такой степени эстетизировали и wit-judgement, и wit-fancy, что сугубо функциональные операции интеллекта с суждениями и образами превратились в главное украшение совершенного джентльмена, от которого он тоже получал гедонистическое удовольствие, в данном случае – интеллектуальное.

Ревизия гоббсовской концепции человеческой природы была проведена не менее изящно. Отец-основатель «новой философии» считал человека биологической машиной, детерминированной аффектами и страстями и потому неспособной осознанно управлять своими действиями. Либертены из «веселой банды», целиком принимая гоббсовское виденье человека как существа телесно-чувственной природы, в этом пункте модифицировали взгляды Учителя. Они считали, что wit естественного индивида, познавая его страсти и аффекты, превращает их во внутренний опыт, который становится упорядоченным сводом знаний личности о себе. Поэтому человек способен, опираясь на свою

познанную природу, управлять своим поведением. Таким образом, оптимальным вариантом этой модели оказывался тот, в котором личность, обладающая wit, давала полную свободу своим природным потребностям, но в то же время была способна контролировать их проявление и реализацию.

Эта модель менялась в зависимости, во-первых, от состояния природы того или иного индивида; во-вторых, от качества его wit, и, наконец, от характера взаимодействия между wit и природой в каждом конкретном случае. Но ее полное раскрытие и типологическая дифференциация были возможны только в определенной системе координат – временных и пространственных; их совокупность и составляла ту самую новую модель реальности, частью которой была описанная выше новая модель личности. В чем заключалось это виденье реальности, выстроенное идеологами либертинажа на основе философии Гоббса?

Мы можем судить о нем прежде всего по языку эпохи, зафиксированному во многих ее литературных и – шире – письменных памятниках. В нем очень заметны две метафоры, источником распространения которых был королевский двор. Первая из них – the Flood («Потоп»). Так с легкой руки Карла II и его друзей стали называть Революцию и Гражданскую войну [Dryden 21]. В этой метафоре существенно важно сочетание традиционной семантики и объекта, которому

она приписывалась. В традиционном значении Потоп – это заслуженная кара, постигшая греховный мир. Но если он в виде Революции обрушился на «старое королевство» и уничтожил его, то, значит, в этом виноваты обе стороны, развязавшие Гражданскую войну [Wedgwood]. А первооснову этой вины придворные либертены видели в одинаковой приверженности роялистов и пуритан «старой философии», которая делала их фанатиками и заставляла сражаться из-за химер. Именно за это они и поплатились «Потопом», который стал «нулевой точкой» в хронологии новой эпохи.

В языке того времени появилась «осевая» оппозиция: “before the Flood” – “after the Flood” («до Потопа» – «после Потопа»). Англия «до Потопа» это общество адептов «старой философии», закономерно ставших жертвами собственных фантомов, тогда как Англия «после Потопа» – общество последователей «новой философии», живущих не опасными абстракциями, а познанной реальностью собственной природы. Но поскольку в основе такой жизни – эгоцентрический гедонизм, то понятно, что это – существование частного индивида, которое одновременно является бытием в соответствии с истиной (постигнутой в опыте человеческой натурой). А раз так, то оно обладает универсальной этической ценностью и, следовательно, должно иметь сферу публичной реализации. Такой сферой в эпоху Реставрации стала ур-

банистика, т. е. современный цивилизованный город, которым в Англии того времени мог быть только Лондон.

Мы можем увидеть, как переосмыслились роль и место Лондона в общественном сознании эпохи Реставрации, с помощью второй из упомянутых ранее метафор. В ее основе – отождествление Лондона с миром. Слово “world”, которым в «допотопной» культуре обозначался Макрокосм (Великая Цепь бытия), после 1660 г. стало все чаще применяться к Лондону. Причем этот перенос имел две стороны: значение слова и сужалось, и расширялось. Сужалось, поскольку мир сокращался до размеров города, и расширялось, поскольку город вырос до размеров мира. Эта двусторонняя трансформация критически важна для понимания поэтики комедий Реставрации, причем едва ли не в первую очередь – комедий Уичерли, поэтому ее содержательных последствий необходимо хотя бы кратко коснуться.

Сужение семантики привело к тому, что мир, сведенный к Городу (с большой буквы), стал пониматься как совокупность человеческих типов, с помощью которых приверженцы «новой философии» описывали антропологический состав современного им Лондона. Другими словами, в этом значении мир был антропологическим каталогом Лондона как социума в представлении придворных либертенов. И в данном случае это слово, наверно, правильное переводить как «свет».

Он включал в себя те модификации созданной ими (т. е. либертенами) базовой модели личности, которые были обобщенно, без детализации, упомянуты выше. Сейчас к ним уместно вернуться, чтобы конкретизировать их. Как уже было отмечено, эта модель была двусоставной, поскольку состояла из двух элементов – wit и природы. Деление по состоянию природы было более универсальным: в соответствии с ним все типы личности делились на две группы: обладатели «здоровой природы» (“good nature”) и «больной природы» (“ill nature”), а уже носители «здоровой природы» классифицировались по качествам своего интеллекта, поскольку иметь wit (или претендовать на него) могли только они. (В дальнейшем я буду пользоваться этими словосочетаниями не цитатно, а терминологически, употребляя их без кавычек).

В итоге антропологический состав «послепотопного» Лондона-социума был обобщен до пяти типов (название которых после предварительного пояснения я буду употреблять в оригинале): truewits (истинные wits), witwouds (они же fops – псевдоwits, или фаты), witlesses (или fools – лишенные wit, т. е. дураки), precise persons (щепетильные, они же – лицемеры) и, наконец, formal persons (церемонные или жеманные) [Fujimura].

Truewits, witwouds и witlesses образуют «пирамиду wit» – иерархию интеллекта в «послепотопном» Городе-социуме. Все они счастливые обладатели здоровой (т. е. не из-

вращенной и не подавленной) природы; но принципиально различаются качествами своего ума. Во главе «пирамиды» – truewits, обладающие в равной мере и wit-judgement, и wit-fancy, т. е. достигшие полноты самопознания и умеющие контролировать свое воображение (скажем, планировать только целесообразные и осуществимые интриги, поскольку именно их изобретение считалось практическим предназначением wit-fancy). Ниже их – witwounds: они отличаются развитием wit-fancy, но у них полностью отсутствует wit-judgement, поэтому они всегда притязают на wit и, как следствие, на лидерство в социуме. Они могут успешно плести интриги, но, не обладая полнотой самопознания, оказываются в итоге разоблаченными truewits, которые подвергают их высшей мере наказания в «послепотопном» Лондоне: нормативному осмеянию. Однако witwounds утешаются тем, что реализуют свои притязания на интеллектуальную власть в отношениях с witlesses, которые этого даже не замечают, поскольку лишены всяких проблесков самопознания и поглощены самолюбованием.

Два других типа в этом ряду – носители больной природы, и по этому признаку они противопоставлены всему ансамблю «пирамиды wit». К ним относятся precise persons и formal persons. Precise persons – носители извращенной природы: они лицемерно ужасаются свободе современных нравов, но при этом втайне стремятся к притворно от-

вергаемым удовольствиям. В отличие от них, formal persons олицетворяют подавленную природу. Они действительно боятся всего живого и естественного, искренне стремясь избавиться от малейших признаков чего-то подобного: поэтому они подменяют «природные» эмоции и отношения церемониями и формальным этикетом. Как правило, они враги современности, шокирующей их свободой нравов, и приверженцы «допотопного» этикетного поведения, исключающего всякую спонтанность. Качества, именуемые “preciseness” и “formality”, постоянно подвергались нормативному осмеянию, поскольку были чем-то вроде смертных грехов в этике truewits, с которыми отождествляли себя лондонские либертены.

Все пять описанных выше антропологических типов обладали устойчивыми характеристическими признаками и, как считалось, не могли меняться. Поэтому о них можно говорить как о своего рода социальных ампулах, которые стали константами в первой по времени возникновению антропологии модерна. И нет ничего удивительного, что, по мнению представителей целого направления в англоязычном литературоведении (wit-critics), этот ряд превратился в систему персонажей комедии Реставрации – во всяком случае, ее мейнстрима [Fujimura].

Но помимо сужения семантики слова “world”, давшего на выходе «антропологический каталог» Города-социума, было, как мы

помним, и его расширение. В этом случае речь шла о том, что Город (Лондон) становился миром, но только для частного индивида. В основе такого понимания лежало представление о современном цивилизованном Городе как о совокупности функциональных пространств, предназначенных для удовлетворения потребностей человеческой природы. Реальное лондонское пространство эпохи Реставрации отчасти действительно сложилось под воздействием такого понимания, отчасти интерпретировалось в соответствии с ним, поскольку в нем выделялись разнообразные функциональные локусы.

Так, можно было сказать, что потребность в обогащении и тяга к риску создали Биржу, открытую в это время; потребность в эмоционально насыщенных зрелищах породила театры; потребность в кулуарном и кулинарном общении привела к появлению гибрида ресторана и мужского клуба (“french house”); интерес к модным нарядам и фасонам и потребность в их демонстрации породили променады Пэлл-Мэлл и Малберри Гарденс (Mulberry gardens). Но центром этого Макрокосма частного лица стал Сент-Джеймс-парк, призванный быть пространством максимальной эротической свободы. Здесь, надев маски, леди и джентльмены искали галантные приключения и затевали любовные интриги. Так что в контексте Города-пространства переводить “world” как «свет» еще уместнее, чем в случае Города-социума.

Каждый из этих функциональных локусов отличался от другого наличием собственного коммуникативного этикета. Владение им считалось одним из важнейших достоинств современного человека, поскольку оно было очень трудным искусством. От лондонских «паломников по странам света» требовалось находить в каждой из них (разумеется, с помощью wit) баланс между полной свободой в проявлениях своих природных потребностей (их спонтанностью и нестесненностью) и неписаной социальной нормой («правильностью» и «уместностью» их выражения). Сочетание безупречной адекватности и абсолютной непринужденности в публичном поведении и в стиле общения лондонских леди и джентльменов на языке эпохи называлось “manners”. В англоязычном литературоведении этому понятию придавалось такое значение, что вторая наряду с wit-critics ведущая группа исследователей комедии Реставрации получила наименование manner-critics.

Даже такое – вынужденно краткое – описание модели «послепотопной» реальности, во многих своих элементах воплощенной в социальной практике, позволяет понять ее новаторский характер и ее цивилизационное значение. Она оказалась первым в европейской истории последовательно отрефлексируемым (а не стихийно действовавшим) вариантом культуры частного индивида, т. е. первым полноценным примером культуры модерна, опередившим Просвещение

и рококо. Наиболее адекватным и артистически ярким выражением принципиальной новизны этой модели в сфере художественного творчества стала комедиография эпохи Реставрации, одним из классиков которой, как уже отмечалось, является Уильям Уичерли.

II

Драматургическую карьеру Уичерли можно описать немногими характеристиками. Во-первых, краткость: она продолжалась всего десять лет (с 1667 до 1677 г.); во-вторых, малая продуктивность: за десятилетие создано всего четыре комедии. Впрочем, эту черту творчество Уичерли делит с наследием двух других ведущих драматургов-джентльменов эпохи Реставрации: Этериджа (три комедии за тринадцать лет) и Конгрива (четыре комедии за четыре года). Но едва ли не самая заметная его особенность – это неоднозначность «роли и места», в силу которой драматургия Уичерли стала одной из «горячих точек» в полемике между двумя основными направлениями в исследовании комедии Реставрации: уже упомянутыми wit-critics и manner-critics.

История этого спора восходит к середине прошлого века, а предмет его заключается в различии ответа на главный вопрос: чем является по своему базовому содержанию комедия Реставрации – интеллектуальной комедией само- и миропознания частного индивида (точка зрения wit-critics) или

же условной комедией эстетизированных форм социального поведения (точка зрения manner-critics). Иначе говоря, обе группы исследователей исходят из того, что основной корпус комедий эпохи Реставрации характеризуется некой типологической общностью, но природу этой общности они понимают по-разному. И в зависимости от разницы понимания они приписывают определенным элементам комедийной поэтики функцию главного носителя той типологической общности, которую они усматривают в совокупности конкретных произведений. Так, wit-critics видят в качестве такого носителя систему персонажей, присутствующую в том или ином виде в большинстве комедий того времени, которую они отождествляют с комплексом описанных выше социальных амплуа [Fujimura]. А manner-critics предлагают считать таким носителем проблематику (владеют или не владеют персонажи иронически-игровым стилем поведения и речи) [Bredvold; Righter].

С точки зрения wit-critics, творчество Уичерли полностью вписывается в их парадигму и никак не выпадает из мейнстрима комедиографии Реставрации. Но большинство manner-critics противопоставляют творчество Этериджа и Уичерли: в первом они видят воплощение мейнстрима (того самого иронически-игрового стиля поведения и речи), а во втором – демонстративный отказ от него [Bredvold; Righter]. При этом

wit-critics отрицают какую-либо явную эволюцию в поэтике комедий Уичерли, тогда как *manner-critics* настаивают на ней. Они делят пьесы Уичерли на «ранние» и «поздние»: первые («Любовь в лесу» и «Джентльмен – учитель танцев») следуют этериджианской модели комедии, а вторые («Деревенская жена» и «Прямодушный») радикально разрушают ее, прокладывая дорогу в печальное будущее – к сентиментальной «мещанской» комедии XVIII в., погубившей, как они считают, английскую комедиографию [Righter].

Я не могу полностью принять ни одну, ни другую позицию: присоединяясь к утверждению wit-critics о явном присутствии в комедиях Уичерли персонажей из ряда социальных амплуа, я в то же время разделяю мнение *manner-critics* об эволюции творчества Уичерли; однако ее содержание и направление видятся мне существенно иными, нежели им. И здесь мне кажется целесообразным прояснить суть этого различия.

Англоязычные исследователи из числа *manner-critics* (Н. Холланд, Э. Райтер, Л. Бредволд) считают обе «ранние» комедии Уичерли однородными элементами одного («этериджианского») этапа его творчества и не видят в них отдельных и различных по значению его фаз [Bredvold; Righter; Holland]. Мне по ряду причин трудно согласиться с этим утверждением. Во-первых, сравнительный анализ путей развития комедиографии Этериджа и Уичерли приводит к выводу

об их изначально различной направленности. Этеридж с первой своей комедии («Любовь в бочке») стал искать поэтику, предназначенную для экспликации специфически придворного идеала совершенного человека в реалиях «послепотопного» Лондона. Каждая из трех его пьес была шагом к этой цели, и только в своем финальном и лучшем произведении («Рабе моды») он нашел искомое: воплотил жизненную философию придворных *truewits* в фигуре рефлексирующего либертена Дориманта, утверждающего свое социальное амплуа через отношения с носителями других социальных амплуа.

Но Уичерли, в отличие от Этериджа, никогда не входил в круг ближайших друзей короля и не увлекался созданием образа совершенного придворного на основе «новой философии». Его поиски развивались в принципиально ином направлении. Поэтика его дебютной комедии «Любовь в лесу» строится на теснейшей взаимосвязи двух элементов: системы персонажей, включающей практически все социальные амплуа за исключением *formal person*, и места действия, которым тут становится Лондон как совокупность функциональных локусов.

Однако особенность трактовки этого элемента поэтики в том, что Лондон тут никоим образом не пассивное вместилище сценических событий, поскольку он наделяется чертами субъекта. В каком-то смысле именно Город-пространство оказывается

здесь аналогом этериджевских совершенных джентльменов, отсутствующих среди персонажей пьесы. Во-первых, потому что, будучи системой функциональных локусов, т. е. универсальной сферой удовлетворения гедонистических потребностей, репрезентирует полноту человеческой природы; во-вторых, потому что обладает своего рода рефлексией, так как создает адекватное средство осмысления этих потребностей и контроля за ними в виде коммуникативного этикета места; и, наконец, потому что ампула каждого персонажа комедии раскрывается именно в отношениях с городским пространством как с неким носителем нормативности, подобно тому, как ампула персонажей «Раба моды» эксплицируются в их отношениях с Доримантом.

Поэтому основным конфликтом «высокого» сюжета «Любви в лесу» становится столкновение двух, казалось бы, одинаково истинных реальностей – внутренней и внешней, происходящее в сознании персонажей-truewits. Первая – это их познанная природа, ставшая внутренним опытом; вторая – имперсональный, но общезначимый этикет места в Городе-пространстве. Будучи truewits, участники двух галантных пар привычно доверяют своему внутреннему опыту, но позволяют себе игнорировать известный им до тонкостей коммуникативный этикет, т. е. общепринятый код цивилизованного общения, что сначала приводит к утрате понимания

между партнерами по дуэту, а затем и к его распаду. Этот конфликт разрешается «арбитражным вмешательством» самого пространства Сент-Джеймс-парка, обладающего здесь чертами субъекта в большей мере, чем другие функциональные локусы: оно как бы случайно восстанавливает нормы, нарушенные галантными дуэтами truewits, и, как следствие, исходные отношения в этих парах.

Таким образом, уже в своей дебютной комедии Уичерли создал поэтику максимальной социокультурной емкости, способную отразить фундаментальные характеристики новой модели реальности: «послепотопное» двуединство и взаимодействие Города-социума, представленного системой персонажей в своих социальных ампулах, и Города-пространства, представленного системой функциональных локусов со своим коммуникативным этикетом. По сути, он с наибольшей полнотой зафиксировал здесь в драматической форме рождение модерна, т. е. то открытие частного индивида и его жизненной сферы, которое стало основным достижением культуры Реставрации.

Как правило, подобные обобщающие произведения становятся итоговыми в творческом пути того или иного автора: именно таким этапом стал «Раб моды» в эволюции комедиографии Этериджа. Но Уичерли, вопреки всем законам творческого развития, начал с такого произведения, т. е., в некотором смысле, начал с конца. Отсюда другая причина моего расхождения с позицией упо-

мянутых выше *manner-critics*: комедия Уичерли «Джентльмен – учитель танцев», будучи вторым по времени его созданием, была обречена стать значимым явлением в его творчестве, поскольку оказалась в положении «пост-итоговой». Ведь если первое авторское высказывание было фактически исчерпывающим, то куда и как двигаться дальше? На этом – гипотетически – можно было бы и завершить творчество (чего Уичерли, к счастью, не сделал); тем интереснее понять, какой путь его продолжения и развития он нашел.

Англоязычные исследователи из обеих полемизирующих групп достаточно единодушны во мнении, что «Джентльмен – учитель танцев» выгодно отличается от «Любви в лесу» сюжетно-композиционной упорядоченностью. Они считают первую комедию Уичерли структурно рыхлой, поскольку в ней два сюжета – «высокий» и «низкий», каждый из которых дробится, в свою очередь, на вторичные сюжетные линии; кроме того, ей ставят в упрек «многовекторность» действия, поскольку ход сценических событий не концентрирует сюжетные линии, а напротив – придает им различную направленность. Как следствие, художественные качества «Любви в лесу» оцениваются в англоязычной исследовательской традиции однозначно негативно [Fujimura; Righter]. С этой оценкой едва ли можно согласиться, учитывая тот выигрыш в содержательной емкости, который дает экс-

периментальная (по необходимости) поэтика дебютного произведения Уичерли.

Но на ее фоне формальная организация «Джентльмена – учителя танцев» действительно выглядит классически ясной: в пьесе строго соблюдены два единства (места и действия) и всего пять основных персонажей (вместо как минимум одиннадцати в первой комедии). Стремление к максимальной цельности и компактности действия очевидно. Однако какой «эволюционный ход» стоит за этим поворотом: полный разрыв с экспериментальной поэтикой «Любви в лесу» (и в части идеологии, и в части структуры), ее частичная упорядочивающая модификация (с сохранением идеологической основы) или же некий иной, априори непредсказуемый, вариант?

В попытках ответа мы сразу же сталкиваемся с новой смысловой интригой: все отмеченные выше структурные новшества, отличающие вторую комедию Уичерли от первой, достигнуты за счет того, что действие в ней построено по законам той модели комедии, которую Н. Фрай описал в «Анатомии критики» в главе «Миф весны: комедия» под названием «базовой». Ниже я воспользуюсь наблюдениями и выводами Фрая для ее характеристики. Пока же отмечу, что в «Джентльмене – учителе танцев» Уичерли не впервые обратился к ней: уже в «низком» сюжете «Любви в лесу» он провел ее показательную деконструкцию, трагестиву и ком-

прометируя ее идеологическую основу. Тем удивительней та полномасштабная рецепция базовой модели комедии, которой отмечена поэтика «Джентльмена – учителя танцев». Почему Уичерли подчинил действие своей второй пьесы вроде бы бесповоротно отвергнутому жанровому образцу? Чтобы найти причину этой озадачивающей странности, следует сначала описать саму базовую модель со всеми ее особенностями, а затем выяснить, какие элементы ее поэтики присутствуют в действии «Джентльмена – учителя танцев» и как они работают в нем.

III

Концепция Фрая, которую я здесь излагаю в обобщенно-сокращенном (и несколько скорректированном) варианте, возводит возникновение базовой модели к Менандру, но решающую заслугу в ее оформлении приписывает Теренцию и Плавту. Согласно Фраю, поэтика этого типа комедии строится главным образом на сочетании трех элементов: сюжета, который субстанциален и первичен, системы персонажей (она вторична и вытекает из сюжета) и позиции аудитории, прямо влияющей на ход действия. Приоритет сюжета обусловлен его праздничным происхождением: по Фраю, суть сценических событий воспроизводит миф о весеннем обновлении времени, приводящем к возвращению Золотого века (в некотором противоречии с римским календарем Фрай связывает этот миф

с праздником Сатурналий). В действии участвуют несколько основных персонажей: юноша, влюбленный в рабыню или чужестранку и желающий на ней жениться; его отец, категорически запрещающий сыну позорящий семью брак и делающий все, чтобы его расстроить; слуги (или рабы), изобретательные и хитроумные, как правило, помогающие юноше достичь желаемого. Фрай утверждает, что участники действия делятся на тех, кто приближает Золотой век (юноша, его возлюбленная, рабы), и тех, кто препятствует его возвращению (отец юноши или соперник юноши, имеющий преимущества перед ним). Последнюю группу Фрай называет “blocking figures” («персонажами-помехами») [Frye]. Основная особенность действия в базовой модели – двуплановость его структуры. Первый (наличный) план – семейно-бытовой: происходящая в нем коллизия, как уже упоминалось, вызвана желанием протагониста (юноши) выйти из-под власти отца и начать самостоятельную жизнь, обзаведясь собственной семьей. Однако на этом уровне действия подобное желание и вызванный им конфликт могли оцениваться аудиторией только негативно. Ведь общество, в котором возникла базовая модель, управлялось властью старших (ареопага или сената), а ее продолжением в семье считалась власть отцов над детьми. Поэтому неповиновение ей (к тому же чреватое позором семьи) должно было восприниматься как бунт против существующего социального порядка.

Но помимо первого (видимого) плана в действии базовой модели есть второй план – празднично-символический. А его смысл заключается в неизбежном столкновении двух времен – при необходимой победе нового (начинающегося) над старым (уходящим). Но здесь новое время олицетворяет непокорный юноша, а старое – подавляющий его свободу отец. И в силу логики этого плана комедии аудитория должна быть на стороне закона Природы, т. е. на стороне юноши. К этому ее побуждали и особенности образов *blocking figures*, указывающие на то, что они суть персонафикации старого (остановившегося, застывшего) времени. Главная из них – характерологическая оцепенелость, т. е. неизменная приверженность одной доминирующей черте характера (скупости, брюзгливости, подозрительности, хвастовству и т. д.), вызывающая смех [Frye].

Как следствие, базовая модель сталкивает аудиторию одновременно с тремя коллизиями: 1) с конфликтом внутри социального порядка, в котором правы старшие; 2) с конфликтом внутри природного порядка, в котором правы младшие, и 3) с конфликтом между двумя порядками – природным и социальным, каждый из которых священен. Последняя коллизия является, по сути, катастрофической экзистенциальной угрозой и при этом выглядит практически неразрешимой. Тем настоятельнее желание аудитории видеть ее гармонизацию, которая и до-

стигается в решающий момент действия – в сцене узнавания.

В этом эпизоде, благодаря вмешательству случая, за которым – воля Судьбы, выясняется, что девушка, приглянувшаяся юноше к негодованию отца, на самом деле свободнорожденная, а не рабыня или землячка юноши, не чужестранка – и конфликт между старшими и младшими легко разрешается, поскольку все препятствия к браку – и, как следствие, к обновлению жизни – отпадают. И тогда наступает всеобщее примирение, устраняющее все помехи к взаимопониманию и знаменующее здесь истинное воцарение Золотого века. С ним Фрай связывает комедийный катарсис. Ведь оказывается, что причина конфликта не в порочности отцов и детей (злой воле старших или неповиновении младших), а в общем для них неведении, снимающем вину за конфликт и с тех, и с других. Именно возвращение ничем не омраченного взаимного доверия открывает дорогу утопии Золотого века, которая переживается участниками действия как окончательно свершившаяся [Frye].

Таким образом, базовая модель комедии воплощает в себе целостное виденье трехчастного жизненного цикла. В первой его части стремление младших к самостоятельности приводит их к бунту против власти старших и порождает конфликт двух равно обязывающих порядков – социального и природного. Его серьезность и глубина

таковы, что для его разрешения требуется вмешательство высших сил в лице Судьбы, выступающей под маской случая. Поэтому на втором этапе цикла происходит парадоксальный акт «узнавания», в ходе которого неожиданно выясняется, что воля старших и желания младших, внешне противоположные, в действительности устремлены к одной цели – и конфликт двух порядков, угрожающий мировой гармонии, благополучно разрешается. Его счастливый исход ведет к третьему этапу – к эре равенства и взаимопонимания между старшими и младшими, воплощенной в праздничной утопии Золотого века, который и возвращается, завершая собою цикл. Как мог оценить комедийное действие с такой идеологией лондонский либертен эпохи Реставрации, каковым, как известно, был Уичерли?

Начать с того, что факт знакомства людей его положения и кругозора с драматическими произведениями этого типа не вызывает сомнений. Во-первых, все они, вне зависимости от характера их образования (домашнего, университетского или полученного в юридических иннах) знали латынь, которую изучали в том числе и по комедиям Плавта и Теренция; во-вторых, и в лондонских иннах, и в университетах Кембриджа и Оксфорда (а также континентальных) студенческие театры со времен Ренессанса ставили пьесы классиков римской комедиографии; так что молодые wits второй половины XVII в. впол-

не могли играть в этих спектаклях – даже если учились в эмиграции, на континенте. Кроме того, свободно владея французским, они прекрасно знали комедии Мольера, многие из которых построены по базовой модели, хотя и скорректированной в духе картезианского рационализма: считается доказанным, что тот же Уичерли использовал в обеих своих «поздних» комедиях мольеровский сюжетный материал.

Но был еще один доступный для них канал знакомства с этим типом комедии – испанская драматургия, классики которой (Лопе де Вега и мастера его школы, Тирсо де Молина, Кальдерон) регулярно применяли в своих пьесах элементы поэтики базовой модели: конфликт чести старших (социального порядка) и любви младших (природного порядка), способ его разрешения в виде узнавания и финальное примирение конфликтующих сторон. Само название комедии Уичерли – «Джентльмен – учитель танцев» подтверждает это знакомство, хотя отсылает не к известной пьесе Лопе де Веги с похожим названием («Учитель танцев»), а к одноименной комедии Кальдерона, послужившей для Уичерли, видимо, знавшего испанский язык, сюжетным источником. Вернемся, однако, к исходному вопросу – о возможном отношении самого Уичерли и его аудитории к идеологии базовой модели комедии. Что мы увидим в ней, если будем смотреть глазами лондонских либертенов? Все, что было сказано выше

о содержании новой модели личности и новой модели реальности, предполагает вполне однозначный ответ: смысл трехчастного жизненного цикла, развернутый в действии базовой модели и утверждаемый ею, для Уичерли и его единомышленников никак не мог быть приемлемым. Причин тут несколько.

Во-первых, с их точки зрения, не иерархия семейного старшинства и место в ней формирует личность, а внутренний опыт, который и является ее (личности) подлинным родителем. Так, во всяком случае, следует из действия первой комедии Уичерли «Любовь в лесу», где персонажи-truewits «высокого» сюжета, несмотря на свой юный возраст, представлены именно и только как «дети своего опыта», но никак не в качестве чьих-то сыновей и дочерей.

Во-вторых, лондонские либертены никогда бы не согласились с концепцией конфликта двух порядков, поскольку ее опровергала сама «послепотопная» реальность: функциональные локусы Города-пространства и были как раз предназначены для того, чтобы гармонично сочетать порядок Природы – свободное выражение потребностей естества, с гибкой социальной нормой – коммуникативным этикетом места. Тут нам опять в помощь пример из дебютной комедии Уичерли: все несчастья персонажей ее «высокого» сюжета имеют прямой или косвенной причиной нарушения этой «предустановленной гармонии».

Далее, фундаментальная для базовой модели идея о том, что при удовлетворении естественных влечений родительская воля столь же важна, как и голос Природы, либертенам должна была казаться нелепым и потому заслуживающим осмеяния пережитком «старой философии». Во всяком случае, в той же «Любви в лесу» пуританин и ростовщик Грайп (главный объект сатиры в «низком» сюжете) в отношениях со своей дочерью Мартой исповедует подобный (и даже более радикальный) принцип: во избежание нежелательных знакомств он держит ее дома взаперти.

Ну а финал в действии базовой модели должен был восприниматься ими (либертенами) как худший из возможных итогов. Ведь наступление Золотого века всеобщего примирения и равенства – это утопия, а утопия – это химера, поскольку противоположна эмпирической реальности, которая, с точки зрения приверженцев «новой философии», и является единственно истинной. Иначе говоря, согласно их представлениям, развитие событий в этом типе комедии ведет в пустоту, к празднику мнимостей и иллюзий, что в логике либертенов оказывается закономерным при заведомо фиктивном конфликте и при таких отношениях в системе персонажей, которые достойны только насмешки.

Поэтому нет ничего удивительно в том, что, как уже отмечалось, в первой же своей комедии Уичерли создал всестороннюю

уничтожающую пародию на базовую модель. Прежде всего, он в точном смысле слова структурно «унизил» ее, построив в соответствии с ней действие «низкого» сюжета «Любви в лесу». Оно противопоставлено действию «высокого» сюжета по очень существенному признаку: молодые персонажи *truewits*, участвующие в «высоком» сюжете – Рэнджер, Лидия, Валентин и Кристина, причастны истинной реальности, хотя иногда теряют ее по своей вине; персонажи «низкого» сюжета полностью от нее отлучены. Это все сплошь обладатели тех социальных ампула, что подвергаются нормативному осмеянию со стороны *truewits*: лондонский щеголь Дэпперуит и объект его матримониальных стремлений Марта Грайп – *witwounds* (псевдо*wits*); сэр Саймон Эддлплот (неудачливый претендент на руку Марты) – *witless* (глупец); отец Марты пуританин-ростовщик Грайп и его confidentка, сваха и сводня миссис Джойнер – *precise persons* (лицемеры). Они и разыгрывают между собой классическую коллизию старших и младших – со всеми сопутствующими интригами и финальной победой младших, которая, правда, оказывается тут пирровой.

Тем самым Уичерли лишил действие «низкого» сюжета того, что отличало (и одухотворяло) действие базовой модели в первоисточнике – выхода к целостному видению и осмыслению жизненного процесса. Другими словами, он его метафизически обесце-

нил. И теперь следует несколько переформулировать ранее уже заданный вопрос: если Уичерли, создавая своего рода манифест модерна в драме, подверг базовую модель такой сокрушительной пародийной атаке в первой своей пьесе, то можно ли с уверенностью утверждать, что в следующем произведении он действительно вернулся к этой, явно архаической для него, жанровой форме – причем в гораздо большем масштабе? Обратимся к первоисточнику.

IV

Фабула комедии достаточно проста. Ипполита, дочь лондонского купца Формала, торгующего в Испании, оставлена отцом на год в закрытой комнате под надзором тетушки-вдовы миссис Кошн (“*Caution*” – «предосторожность»). Таким образом Формал, поклонник традиционных испанских нравов, именующий себя доном Диего, готовит дочь к будущему браку со своим племянником мистером Пэрисом, галломаном, называющим себя «мсье де Пари». Ипполита хочет освободиться из заточения, избежав при этом неприемлемого для нее замужества. Она начинает интригу, в результате которой в комнате появляется мистер Джеррард, «лондонский джентльмен». Ипполита намеками предлагает ему бежать с ней. Но неожиданный приход Формала срывает ее план, и Ипполита вынуждена импровизировать, выдавая Джеррарда за учителя танцев, нанятого женихом

для ее обучения. Выдумка неудачна, поскольку Джеррард не умеет ни танцевать, ни играть на скрипке. Ипполите удается на некоторое время обмануть своей ложью отца, но не тетку, которая разгадывает интригу. К счастью для Ипполиты, Формал не верит сестре, поскольку не может допустить, что она превосходит его проницательностью. Его самонадеянность благоприятствует планам Ипполиты: с разрешения ее отца Джеррард под видом учителя танцев получает законный доступ в дом. В конце концов Формал прозревает, но Ипполиту и Джеррарда уже успевают обвенчать священник, приведенный мсье де Пари для заключения брака с кузиной. Не желая выглядеть обманутым простаком, Формал делает вид, что сразу разгадал интригу, и вынужденно благословляет то, чего не в силах изменить [Wycherley].

Даже из этого краткого пересказа можно вычленил присутствующие в действии комедии элементы базовой модели. Во-первых, в центре сюжета – основополагающий для нее конфликт младших и старших, причина которого тут, казалось бы, ожидаема и очевидна: подавление отцом свободы дочери и стремление дочери ее обрести, т. е. стать самостоятельной. Второй элемент: наличие триады *blocking figures* – персонажей, мешающих достижению цели Ипполиты; это и сам Формал (отец-тиран), и мсье де Пари (частый в базовой модели соперник героя в борьбе за героиню, имеющий более выгодное положе-

ние, чем герой), и миссис Кошн – главный сценический антагонист героини. Следующий элемент – традиционная для базовой модели «группа поддержки» героя / героини в системе персонажей: это не только партнер Ипполиты Джеррард, союз с которым приводит ее к достижению цели, но и ее служанка Пру. Далее, два персонажа из числа *blocking figures* наделены чертами мономанов, характерными, как отмечалось выше, для подобных фигур в базовой модели: Формал, он же дон Диего, помешан на подражании испанским нравам, а мистер Пэрис, он же мсье де Пари, страдает галломанией. В ходе действия находится место даже эпизоду узнавания, хотя и очень сокращенному: Формал признает в Джеррарде того, кого сам назначил в мужа дочери. Наконец, Ипполита, изолированная от современного цивилизованного Города, мечтает о нем как о пространстве некоего Золотого века, куда она стремится попасть, – и, как положено, в финале ее мечты сбываются. Короче говоря, действие второй комедии Уичерли изобилует очевидными признаками базовой модели: характер конфликта, состав системы персонажей, метод создания образов *blocking figures* (за одним исключением), присутствие в сюжете эпизода узнавания (пусть даже редуцированного) и финальное воссоединение с Золотым веком. Но так поэтесса «Джентльмена – учителя танцев» выглядит лишь со стороны ее структурного состава и только при сугубо

формальном описании. На другом уровне рассмотрения эта ясная и непротиворечивая картина неожиданно начинает меняться.

При начальной характеристике базовой модели уже упоминалось о том, что, по Фраю, в ее поэтике первичен празднично-символический сюжет, воспроизводящий миф о вечной борьбе старого и нового времени, в котором персонажи лишь одушевленные орудия мирового закона, воплощенные в сценических образах. Идеология этого типа комедии выражена именно в нем, а персонажи – его функциональные производные. Но, как уже многократно отмечалось, первая пьеса Уичерли «Любовь в лесу» – это комедия социальных амплуа, а социальное амплуа персонажа является антропологической константой, зависящей только от характера отношений между интеллектом и естеством – и ни от чего больше. Оно в принципе не может быть следствием сюжетной функции персонажа: наоборот, эта последняя обусловлена его социальным амплуа. А раз так, то возникает вопрос: чем определяется сценическая функция персонажей во второй комедии Уичерли – их социальным амплуа (т. е. порождением культуры модерна) или же архаическим праздничным сюжетом (если он присутствует)?

Начать логичнее с группы *blocking figures*, поскольку ее персонажи маркированы характеристиками прямо в авторских ремарках, сопровождающих список действующих

лиц. И если выяснится, что они действительно носители амплуа, то этого будет достаточно, чтобы вывести действие «Джентльмена – учителя танцев» за скобки базовой модели. Самый простой случай тут – Формал, поскольку сама его фамилия может указывать на амплуа *formal person*. О Пэрисе сказано только, что он “*vain soxcomb*” – «пустой щеголь», но в репликах Ипполиты, Джеррарда и Пру (наиболее пронизательных персонажей комедии) о нем постоянно говорится как о “*fool*” («дураке»). Зато сразу и вполне однозначно описано амплуа миссис Кошн: она “*impertinent precise old woman*” («нахальная лицемерная старуха»). Кроме того, о Формале и Пэрисе сказано, что они “*much affected*” («сильно увлечены»): первый – “*with spanish habits and customs*” («одеждой и обычаями Испании»), а второй – “*with french fashion and language*” («модой и языком Франции») [*Wycherley*].

Но если предположительное амплуа Формала соответствует его фамилии, тогда как амплуа Пэриса – *witless*, то почему оба они страдают общим недостатком – гипертрофированным пристрастием к культуре другой страны? Можно ли утверждать, что *formality* Формала и *foolishness* Пэриса, будучи принципиально разными амплуа, в данном случае эксплицируются одним и тем же способом, или же стоит обратить внимание на отнесенное к обоим выражение “*much affected*”? Ведь в этике *truewits* любой аффект означает

отсутствие интеллектуального контроля за эмоциями, т. е. вырвавшуюся на свободу «нецивилизованную» страсть. А если так, почему в случае Формала и Пэриса чрезмерность их испанофилии и галломании не может быть той самой *ruling passion* (доминирующей страстью), свойственной именно комическим мономанам базовой модели?

Для того, чтобы прояснить эту неопределенность, необходимо предварительно разобратся с другой, ей сопутствующей. Прежде всего надо уточнить, чем антропологическая суть социального амплуа, имеющего вид страсти или аффекта, отличается от антропологической сути страсти, присущей мономанам. В качестве примеров последних целесообразно воспользоваться не фигурами из комедий Плавта и Теренция, принадлежащими совсем иной культуре, а материалом творчества Мольера – современника Уичерли. Как уже отмечалось, великий реформатор жанра сохранил – даже в некоторых «высоких» комедиях (не говоря уже о «буржуазных») – многие сущностные черты базовой модели: исходный конфликт старших и младших, фигуру комического мономана (часто – отца; Гарпагон, Арган, Оргон, Журден – наиболее заметные примеры), иногда – сцены «узнавания» и финального примирения (скажем, в «Проделках Скапена», «Мнимом больном» или «Скупом»). Можно сказать, что Мольер модернизировал базовую модель, а не компрометировал и не деконструировал ее, как

Уичерли в его первой комедии. Поэтому такое сравнение выглядит достаточно корректным.

Основное различие между носителем социального амплуа и комическим мономаном можно сформулировать с помощью распространенных в культуре XVII в. математических аналогий: социальное амплуа любого типа – это «дробная величина» (результат отношения определенного типа интеллекта – *wit* или *не-wit* – к определенному типу природы – больной или здоровой), а доминирующая страсть мономана – это «целая величина» (полное поглощение разума и характера личности одной гипертрофированной чертой натуры, т. е. часть здесь не замещает и не представляет целое, а уничтожает его, чтобы заменить собой).

При этом в первом случае набор комбинаций может быть очень различным: к аффектам может приводить сочетание в структуре личности, например, *wit-fancy* и *good nature* (способности представления и здоровой натуры) – и тогда мы имеем дело с амплуа *witwoud* (псевдо-*wit*). Но с тем же успехом – сочетание *не-wit* и больной природы, скажем, в виде подавленного естества: и тогда на сцене появляется *formal person*.

Во втором случае – с участием комических мономанов – подобных вариантов нет и ситуация всегда однозначна: здесь доминирующая страсть персонажа – это выплеск не его здоровой или больной природы, а натуры

как таковой – натуры как стихийного иррационального естества, противоположного рациональной поведенческой норме. А такая норма предполагает, что и тип интеллекта здесь тоже только один: разум-законодатель, полностью обуздывающий и дисциплинирующий природную стихию. Другими словами, антипод wit. Теперь, имея критерии различения социального амплуа и господствующей страсти, можно вернуться к действию «Джентльмена – учителя танцев», чтобы конкретизировать метод создания образов blocking figures. Начнем с основного персонажа этой группы – Формала.

V

Как уже отмечалось выше, амплуа formal person, носителем которого, предположительно, может быть Формал, как правило, проявляется двояко: отрицанием царящей в обществе новорожденного модерна свободы нравов и приверженностью – в пику ей – к строгой регламентации поведения. Лучший пример – леди Вудвил из этериджевского «Человека моды», одержимая «допотопной» куртуазностью. Но случай Формала совсем иного рода. Его борьба с естественностью не вынесена из прошлого, а вывезена из заграницы. Формал в принципе не приемлет “ill-favoured English customs” («порочных английских обычаев»), не делая различий между «допотопными» и «послепотопными».

Причина неприятия в том, что, как полагает Формал, в Англии семьями правят женщины; как следствие, обычаи перестают быть чем-то твердо установленным и превращаются в моду – в частности, в моду на священников, которая, в свою очередь, приводит к печальным результатам в виде «Потопа». Противоядие от ненадежности английских обычаев Формал находит в приверженности к испанским нравам. Он провозглашает: “And I will be a Spaniard in everything still...for I will wear my Spanish habit still, I will stroke my Spanish whiskers still, and I will eat my Spanish oleo still”. («И я всегда и во всем хочу быть испанцем..., ибо я всегда хочу носить свою испанскую одежду, я всегда хочу закручивать свои испанские усы, и я всегда хочу есть свою испанскую олю») [Wycherley]. Для него это все – “customs” (т. е. что-то прочное, твердо установленное), потому что в ношении испанской одежды, в уходе за усами на испанский лад и в поглощении испанских блюд есть нечто, позволяющее повторять эти действия «всегда», т. е. превращать их в ритуал.

В этой трансформации простейшего действия в церемонию Формал видит некий привлекательный для него жизненный принцип, который можно назвать «испанской предусмотрительностью». В понимании Формала этот принцип заключается в том, что в жизни настоящего испанца, к которым он причисляет и себя, не должно быть места ничему случайному, спонтанному и неожиданному;

другими словами – ничему стихийно-естественному. Поэтому истинно испанская пронизательность заключается в том, чтобы, предвидя такую возможность, заранее ее исключить.

Формал полагает, что этот постулат распространяется на все сферы его опыта – от гардероба, туалета и кухни до обязанностей главы семейства. В последнем случае «испанская предусмотрительность» отождествляется с «испанской заботой о чести»: настоящий «испанский отец» должен ограждать честь семьи от возможных неприятных неожиданностей, наперед зная и нейтрализуя их источники – мужскую безнравственность и женское легкомыслие. Поэтому для Формала лучшее доказательство его «испанской пронизательности» – дочь, доставшаяся мужу девственницей, а лучшее средство для этого – изоляция Ипполиты. Его «испанская предусмотрительность» требует, чтобы, заботясь о репутации семьи, он априори подзрел дочь в эротических устремлениях, дабы пресечь их последствия еще до их проявления.

В итоге в его «испанизированном» сознании возникает иллюзорное представление о неизбежном – и даже необходимом – конфликте семейной чести и естественных чувств и о запертой комнате как о самом правильном способе его разрешения, наиболее соответствующем «испанской предусмотрительности».

Таким образом, живя в окружении ненадежных и переменчивых, как ему кажется, английских нравов, Формал считает себя бескомпромиссным борцом с ними. И чтобы не поддаться им, он сознательно уничтожает в своей личности все столь же ненадежное и переменчивое – всякую спонтанность чувств и непосредственность реакций, замещающая их систематическим «цитированием» чужого (испанского) опыта. Поэтому, любя дочь, Формал в полной мере сознает себя отцом не в силу естественной привязанности (признать это значило бы уступить «порочным английским нравам»), а потому, что в его распоряжении имеется готовая модель отцовского поведения, которую можно заученно воспроизводить – «испанская предусмотрительность».

Но подобное поведение есть не что иное как последовательное подавление своей природы автоматизмом ритуала, которое и является сутью социального амплуа *formal person*. Так что теперь можно окончательно поверить Уичерли на слово: фамилия этого персонажа действительно прямо указывает на его амплуа. Однако если так, то Формал, глава группы *blocking figures*, не может быть классическим мономаном базовой модели. В подтверждение стоит еще раз обратиться к уже приведенному сравнению этих последних как носителей мании с носителями социальных амплуа.

Самый близкий к Формалу персонаж из ряда комических мономанов, это, пожалуй, мольеровский Журден, поскольку его харак-

тер тоже сводится к гипертрофированному подражанию чужому опыту. Дворянские претензии Журдена аномальны для его словного статуса буржуа, но вполне адекватны его природе, вышедшей из-под рационального контроля и поэтому являющей себя в виде страсти. Formality Формала, напротив, есть угнетение его природы «испанской предусмотрительностью», т. е. псевдорациональностью, заимствованной из чужого опыта. Но если образ Формала по методу создания и сути этого персонажа не принадлежит поэтике базовой модели, то можно ли сказать это и о других blocking figures второй комедии Уичерли?

Начнем с фигуры Пэриса, поскольку этот персонаж, как уже отмечалось, поставлен в явную параллель Формалу. В связи с ним возникает несколько вопросов. Прежде всего, можно ли считать его носителем определенного амплуа наравне с Формалом? И если так, то можно ли тоже отнести его к formal persons – на том основании, что он с таким же энтузиазмом следует чужому опыту? Выше уже упоминалось, что носители социальных амплуа отличаются от комических мономанов, характерных для базовой модели, причиной своих аффектов: это всегда результат «неправильного» сочетания определенных типов интеллекта и природы. Если самооценка того или иного персонажа строится на отождествлении своего интеллекта с wit (неважно, обоснованном или нет), а другие дей-

ствующие лица в своем отношении к нему исходят из наличия или отсутствия у него этого типа интеллекта, мы можем быть уверены, что имеем дело с носителем социального амплуа.

Эта закономерность в полной мере касается Пэриса. И хотя, как уже упоминалось, протагонисты комедии Джеррард и Ипполита аттестуют его “fool”, а не “witless”, они имеют в виду именно отсутствие wit; однако сам Пэрис уверен, что wit ему присущ в высокой степени. Это противоречие сторонней оценки и самооценки создает некоторую трудность в идентификации амплуа Пэриса, поскольку заявляемые им беспочвенные притязания на wit свойственны и персонажам в амплуа witwoud, обладающим только способностью воображения (wit-fancy), но лишенным способности суждения (wit-judgement). Однако есть безошибочный дифференциальный признак, отличающий «дурака» (witless) от «псевдо-wit» (witwoud): неспособность задумывать и осуществлять успешные интриги.

Причина такой разницы понятна: witwouds потому и находятся в «пирамиде wit» на ступеньку выше, чем witlesses, что имеют wit-fancy, которого эти последние лишены. А wit-fancy, как уже отмечалось, отвечает именно за способность создавать некие хитросплетенные планы. Этот признак настолько существенен, что персонажу-witless своей первой комедии Уичерли дал говорящую фамилию Эддлплот (Addleplot), в бук-

вальном переводе означающую «тухлый заговор», а по сути – «провальную интригу». В действии «Джентльмена – учителя танцев» Пэрис постоянно демонстрирует как раз эту маркирующую особенность амплуа *witless*, причем даже в большей мере, чем Эддлплот: он не может ни самостоятельно придумать интриги (на что Эддлплот все-таки покушается), ни подозревать эту способность в других.

Так, он не видит, что Ипполита и Джеррард прямо на его глазах становятся партнерами, и безоговорочно поддерживает перед своим дядюшкой Формалом обман кузины, объясняющий появление Джеррарда в доме; он не сомневается в уверениях Ипполиты, что она завлекла Джеррарда шулки ради, чтобы посмеяться над ним вместе с Пэрисом, и категорически не верит наблюдениям своей тетки миссис Кошн, успешно раскрывшей интригу Ипполиты. Так что принадлежность Пэриса к низшей ступени «пирамиды *wit*» можно считать несомненной. Однако, если этот персонаж – носитель амплуа и это амплуа – *witless*, почему тогда его проявления (помимо только что описанного маркирующего признака) характеризуются тем же аффектом, что и *formality* Формала: слепым подражанием чужому опыту?

Дело в том, что Уичерли вносит неожиданную краску в традиционную интерпретацию амплуа *witless*. В отличие от такого классического его носителя, как уже упомянутый сэ

Саймон Эддлплот из «Любви в лесу», мсье де Пари вполне осведомлен о том, что лишен и *wit-judgement*, и *wit-fancy*; но это ничуть его не беспокоит, поскольку он считает, что истинный *wit* проявляется не в них, а в следовании определенному жизненному принципу, который можно назвать «французской беззаботностью».

Его суть – в отказе от всяких обуславливающих связей, заставляющих считаться с эмпирической реальностью, на познание и управление которой направлены *wit-judgement* и *wit-fancy*. Конечной целью такого отказа должна быть полная свобода личности от всех зависимостей, кроме тех, что она сама создает по своему желанию. Поэтому мистер Пэрис, ставший мсье де Пари, стремится избавиться от своих врожденных и органически детерминированных свойств, глубже всего укорененных в его природе. Как следствие, его первой жертвой оказывается естественный посредник между ним и реальностью – его родной (т. е. укорененный в его сознании) английский язык. Чтобы разорвать эту связь, мсье де Пари намеренно коверкает свою речь, говоря отчасти на плохом английском, отчасти на ломаном французском.

Следующим шагом в замещении *wit-judgement* и *wit-fancy* «французской беззаботностью» становится перенос «плохого английского» из сферы речевой коммуникации в поведение персонажа. Если обстоятельства

принуждают его к предсказуемым и мотивированным действиям, он, пренебрегая рациональным суждением о реальности, намеренно создает в ней «нишу неадекватности», которую и заполняет своей «концептуальной беззаботностью». Так, вызванный Джеррардом на дуэль из-за Ипполиты, он не вступает в поединок, но и не уклоняется от шпаги соперника: вместо этого он прыгает через нее, напевая французскую песенку.

Наконец, у него остается единственная реальность – его *personality*, которую он отождествляет с французским камзолом, панталонами и шарфом. И это апофеоз жизненной философии мсье де Пари. Поэтому, когда Формал, он же дон Диего, заставляет его снять эту одежду и облечься в испанский костюм, мсье де Пари воспринимает эту перемену как катастрофу: ведь с потерей любимых фасонов он теряет свое декорированное и эстетизированное «я» – главный объект его восхищения.

И теперь можно вернуться к парадоксу параллелизма между Формалом и Пэрисом, причина которого стала более понятной. Оба этих персонажа сходятся в одном общем для них свойстве: они в равной мере отрицают эмпирическую реальность, точнее, такое ее фундаментальное свойство, как естественность; но из-за разницы их амплуа делают это с диаметрально противоположных позиций.

Формал отрицает ее как стихийность и непредсказуемость, а Пэрис, напротив – как

укорененность и обусловленность. Первый репрессивует свою природу, чтобы заключить ее в жесткие церемониальные рамки и лишить всякой свободы. Второй, наоборот – «отпадает» от своей природы, чтобы стать предельно неадекватным реальности, т. е. обрести максимальную свободу от нее. В результате оба персонажа выходят далеко за границу «природной» нормы: Формал – предсказуемости и рациональности, Пэрис – непредсказуемости и иррациональности.

Запредельность и необратимость этого выхода эксплицируются в поведении персонажей в форме некой «потусторонности» – как систематическое подражание принципиально чужому (т. е. инокультурному) опыту. Поэтому предусмотрительность Формала должна быть не просто чрезмерной, но «испанской», то же касается и «французской» беззаботности Пэриса.

Появление в системе персонажей «Джентльмена – учителя танцев» пары «Формал – Пэрис» стало возможным потому, что Уичерли в своей драматургии использовал паттерны *conversational wit*, т. е. приемы, с помощью которых суждения *wit* о реальности в коммуникативной практике либертенов эпохи Реставрации обрели надлежащее словесное выражение. К их числу относится и такой прием, как “*simile*”, т. е. уподобление. Его суть – в неожиданном и парадоксальном сближении далеких друг от друга явлений действительности, в ре-

зультате которого выясняется их неочевидное сущностное сходство.

Но если члены оппозиционной пары «Формал – Пэрис» соотносятся по принципу “simile”, то третий персонаж из группы blocking figures – миссис Кошн – противопоставлен в равной мере им обоим, и ни о каком «уподоблении» здесь речь идти не может. В чем особенность места, занимаемого этим действующим лицом в триаде blocking figures?

Как уже отмечалось, в авторской ремарке миссис Кошн названа «нахальной лицемерной [precise] старухой». Эпитет “precise”, очевидно, сразу же указывает на социальное амплу персонажа – precise person, что, казалось бы, отменяет необходимость его дальнейшего выяснения. Однако проявления этого амплу в поведении миссис Кошн озадачивают своей необычностью, поэтому необходимо, во-первых, зафиксировать признаки этой необычности и, во-вторых, определить ее причину. А поскольку в системе персонажей «Джентльмена – учителя танцев» нет носителей этого амплу помимо самой миссис Кошн, то для сравнения придется обратиться к первой комедии Уичерли.

Среди действующих лиц «Любви в лесу» присутствует персонаж, обладающий всеми хрестоматийными чертами precise person – лондонский олдермен (и при этом ростовщик) Грайп. Будучи пуританином, Грайп убежден в том, что телесные влечения и их

удовлетворение – грех, но отказаться от них он не может и не хочет. Ирония ситуации заключается в том, что в эпоху господствующей свободы нравов, когда открытое следование природным влечениям провозглашается нормативным, Грайп практикует их тайно, как заговорщик.

Но в этом и проявляется его preciseness: отрицая общепризнанную законность «прав естества», Грайп вынужден, в силу своих принципов, маскировать свои телесные влечения как нечто запретное или преступное. Поэтому, опасаясь разоблачения, он предается им за плотно закрытыми дверями и наивно верит в способность замкнутого пространства надежно охранять ту репутацию борца с грехом и грешниками, которую он старательно себе создавал; однако и такая вера, и такое пространство в итоге становятся для него ловушкой.

Preciseness миссис Кошн эксплицируется в совершенно иных формах. Как и Грайп, она декларирует отказ от телесных удовольствий, но – в отличие от Грайпа – не лицемерит, а демонстрирует действительную приверженность тому, что заявляет на словах. Для амплу precise person, основная характеристика которого – притязания на мнимую добродетель, такое поведение более чем удивительно. Но и это еще не все.

Preciseness Грайпа, как уже отмечалось, порождает в его сознании иллюзию: неколебимое доверие к защитной силе замкнутого

пространства; в результате Грайп расплачивается за нее разоблачением. И это закономерный финал претензий precise person: больная природа мешает носителю этого амплуа ясно видеть реальность. Миссис Кошн в своих жизненных обстоятельствах тоже рассчитывает на защитные возможности запертой комнаты, однако при этом не только не впадает ни в какую иллюзию, но и успешно разгадывает интригу Ипполиты. Получается, что больная природа миссис Кошн не ослабляет, а усиливает ее проницательность, т. е. ту способность ясно видеть реальность, которой в аналогичных условиях лишился Грайп. Как объяснить эти очевидные странности?

Уичерли мотивирует их тем, что миссис Кошн – вдова. А в понимании либертена опыт вдовства – это не только опыт встречи со смертью, но – в силу этого – экзистенциальная проверка на обладание больной или здоровой природой. В ситуацию такого испытания поставлены два персонажа «ранних» комедий Уичерли: вдова Флиппант из «Любви в лесу» и миссис Кошн из «Джентльмена – учителя танцев». Каждая из них должна сделать выбор между двумя возможностями, имплицированными в этой ситуации.

Один вариант поведения – считать смерть мужа только потерей партнера, а вызванное ею страдание – только отсутствием телесных удовольствий вследствие этой потери.

В этом случае опыт смерти поддерживает и подтверждает гедонистический императив здоровой природы, поскольку возобновление прерванных удовольствий закономерно приводит к прекращению причиненных смертью страданий. Другая реакция на потерю мужа – поддавшись страданию, изменить своему естеству и отказаться от самих удовольствий. Такой вариант однозначно свидетельствует о больной природе, поскольку ставит крест на эгоцентрическом гедонизме «естественного человека». Вдова Флиппант выбирает первый вариант, миссис Кошн – второй.

Под влиянием опыта вдовства миссис Кошн отрицает «законные права природы». И такое отречение от естества обуславливает специфику ее preciseness. В экспозиции (до появления Джеррарда в доме) осуждение естественных влечений отзывается в поведении миссис Кошн потерей собственной воли, поскольку, с точки зрения либертенов, человек может принадлежать себе лишь в той мере, в какой он следует своему эгоцентрическому гедонизму. Отсюда подчинение миссис Кошн «испанским» требованиям брата: лишив себя источника личной независимости, она закономерно становится «дуэньей» при Ипполите, т. е. послушным исполнителем воли Формала.

Но сколь угодно искренний отказ от естественных влечений не может избавить миссис Кошн ни от них самих, ни от сознания их

привлекательности: он лишь подчеркивает их недоступность для нее. И, чтобы меньше страдать от последствий своего выбора, миссис Кошн хочет подвергнуть той же участи племянницу. Поэтому цензорская строгость, с которой она опекает Ипполиту, вызвана не дорогой сердцу Формала «испанской» заботой о семейной чести (такая мотивация маркирует именно *formal person*), а завистливым стремлением лишить юную родственницу тех удовольствий, от которых миссис Кошн отказалась по собственному желанию. Скрытый эротизм начинает определять ее поведение в завязке – с момента появления Джеррарда. Этот аффект позволяет ей сразу узнавать проявления обоюдного влечения в отношениях Джеррарда и Ипполиты. Она обращает внимание прежде всего на язык тела: невольные прикосновения, жесты, движения в танце, которые невозможно ни скрыть, ни подчинить рациональному контролю. Ее наблюдения очень быстро порождают в ней уверенность, что Джеррард и Ипполита – сообщники по заговору. Поэтому она требует от Формала незамедлительных действий: прекращения танцевальных уроков и удаления Джеррарда из дома.

Таким образом, *preciseness* миссис Кошн, во-первых, отнюдь не комична по происхождению, поскольку порождена травмой, нанесенной ее природе смертью мужа; во-вторых, противоречива по сути, потому что сочетает в себе действительный, а не декла-

ративный, как у Грайпа, отказ от «законных прав естества» с острым сожалением об этой потере; наконец, она парадоксальна по проявлениям, поскольку эксплицируется не в заблуждениях и наивности (как у того же Грайпа), а, наоборот – в пронизательности, обусловленной и усиленной завистью к преимуществам молодости. Поэтому именно миссис Кошн становится единственным в триаде *blocking figures* подлинным антагонистом Ипполиты.

И подытоживая анализ этой триады, можно констатировать, что все ее члены оказались носителями социальных амплуа. А в этом случае, как я пытался показать выше, поэтика «Джентльмена – учителя танцев» не может принадлежать базовой модели комедии. Однако в действии второй пьесы Уичерли несомненно присутствует ансамбль узнаваемых элементов этой явно архаичной для Уичерли модели, в который включены и *blocking figures* с их социальными амплуа, репрезентирующими антропологию модерна. Означает ли такое сочетание, что поэтика «Джентльмена – учителя танцев» превращается в некий идеологический оксюморон и, лишаясь тем самым мировоззренческой и структурной цельности, разрушается изнутри? Это действительно ключевой для понимания произведения вопрос, и, чтобы ответить на него, необходимо вернуться к фигуре Формала и к превалирующему способу выражения его амплуа – «испанской предусмотрительности».

VI

Как уже отмечалось, в силу этого аффекта Формал убежден, что конфликт «правильной» социальной нормы («обычая» в виде семейной чести) и «неправильных» асоциальных влечений (естественных чувств) неизбежен и даже необходим, поэтому последние следует предвидеть и пресекать до того, как они нанесут первым непоправимый ущерб. Но если так, то сознанием Формала владеет представление о конфликте двух порядков – социального и природного, лежащее в основе поэтики базовой модели. Этот конфликт, вполне фиктивный в контексте культуры новорожденного модерна, проецируется Формалом на эмпирическую реальность и подчиняет ее своей автономной логике.

Вследствие такой проекции эмпирическая реальность преобразуется, приобретая структуру, характерную для действия базовой модели. Прежде всего возникает ключевая оппозиционная пара «отец-тиран – дочь-жертва отцовской тирании», а уже вокруг этих, искусственно созданных, отношений выстраиваются другие, ими порожденные: миссис Кошн и Пэрис превращаются в персонажей – *blocking figures*, а Джеррард и Пру – в союзников и помощников несчастной дочери деспотичного отца.

Но в таком случае ситуация базовой модели появляется в действии «Джентльмена – учителя танцев» как некая интервенция извне. Можно сказать, что она относится

к естественному ходу событий, как импортированные Формалом “*spanish customs*” к собственно английским нравам. Поэтому, оставляя Ипполиту на год в запертой комнате, Формал заключает ее не просто в замкнутое пространство (в «место действия»), но фактически – в сюжет базовой модели комедии, возникший в действии исключительно в силу амплуа этого персонажа и как бы помимо намерения автора.

Но если так, то с бытийным статусом действующих лиц пьесы, причастных затее Формала, происходит фундаментальная трансформация: их независимая реальность исчезает и подменяется невольной и неосознанной имитацией той или иной сюжетной функции в действии базовой модели. Другими словами, чем более призрачными и фиктивными выглядят контуры базовой модели в поэтике «Джентльмена – учителя танцев», тем жестче определяют они поведение персонажей комедии. Фантомность такого ролевого существования в границах квазипьесы усугубляется и подчеркивается тем, что комната Ипполиты, в которой протекают все сценические события, изолирована от городского Макрокосма, т. е. от носителя истинной реальности.

Таким образом, замкнутое пространство комнаты оказывается для Ипполиты пространством двойной несвободы. Во-первых, потому что физически отделяет ее от мира новорожденного модерна, в котором теле-

сная природа Ипполиты сможет наконец-то вступить в свои законные права. Во-вторых, потому что это пространство становится рамкой, в пределах которой Ипполита живет под бременем навязанной ей роли – роли «угнетаемых младших» из системы персонажей базовой модели. При этом в начале действия Ипполита замечает только свою внешнюю несвободу и совсем не видит внутренней. Причина в том, что сперва Ипполита не понимает связи между свободой, о которой она мечтает, сидя взаперти, и истинной реальностью, в которой эта свобода только и возможна. Точнее, она полагает, что, вырвавшись на простор городских свобод, она тем самым приобщится к истинной реальности. Такое предположение безусловно верно с точки зрения лондонских truewits, но в ситуации Ипполиты оно парадоксально оказывается ошибочным.

Эта ошибочность – принципиально важный элемент смысловой структуры пьесы, поскольку ее осознание и преодоление становится движущей силой в развитии Ипполиты как сценического характера. Совокупность обстоятельств, в которых оно (развитие) происходит, и проблематика, связанная с ним, снова отсылают нас к Кальдерону. Но не к упомянутому выше одноименному сюжетному прототипу пьесы Уичерли, а, как ни странно, к произведению совсем иного жанра – классической философской драме «Жизнь есть сон». Мы не знаем, насколько

основательным было знакомство Уичерли с творчеством его великого испанского современника и распространялось ли оно дальше заимствования комедийных сюжетов; тем не менее трудно не заметить ряда сюжетных (точнее – ситуационных) и проблематических параллелей между двумя столь различными пьесами. Вот наиболее существенные из них.

Во-первых, аналогия сценических ситуаций протагонистов: принц Сехизмондо в драме Кальдерона и купеческая дочь Ипполита в комедии Уичерли оба лишены свободы и изолированы от мира; во-вторых, их заточение – следствие решения их отцов; далее – причины этого решения в обоих случаях очень близки: стремление предотвратить проявление наиболее опасных – с точки зрения отцов – сторон натуры их детей; затем – идентичность начальных целей и желаний Сехизмондо и Ипполиты: вырваться из заточения на свободу, понимаемую ими как преодоление несправедливой изоляции; далее – реализация этого желания: в виде эксперимента отца над сыном (в случае Сехизмондо) и в виде самостоятельно задуманной интриги (в случае Ипполиты); неудача обеих попыток; как следствие – необходимость переосмыслить виденье реальности и свободы, к которой приходят оба протагониста: для Сехизмондо это проблема различения иллюзорной жизни во сне и подлинной жизни в действительности, а для Ипполиты – про-

блема разделения мнимого существования в роли и истинной жизни в соответствии со своей природой, т. е. оба персонажа в сходных условиях решают одну и ту же экзистенциальную задачу: освободиться от фантомного бытия и обрести подлинное.

Вопрос о возможности и характере интертекстуальных связей между комедией Уичерли и драмой Кальдерона – совершенно отдельный, и его рассмотрение (не говоря уже о решении) никак не входит в задачи этой работы. И параллели между пьесами приведены не для того, чтобы сигнифицировать факт их наличия (сам по себе достаточно неожиданный), а для того, чтобы с помощью «кальдероновской подсветки» подчеркнуть весомый «метафизический потенциал», в котором первым пьесам Уичерли иногда принято отказывать [Fujimura].

Подводя итоги, можно сказать, что Уичерли с мастерством виртуоза воспользовался поэтикой базовой модели, чтобы извлечь из нее самые разнообразные драматургические эффекты. Ее простая сюжетная схема с конфликтом старших и младших в центре позволила ему придать действию почти классицистскую стройность, заключив сценические события в единое пространство и подчинив их течение единому направлению. Импликация сюжетной ситуации и системы персонажей базовой модели в «тело» действия в качестве его видимой, но иллюзорной структуры создала уникальную форму театральности:

одномоментную причастность персонажей двум реальностям; в одной из них (эмпирической) они носители социальных амплуа, но не осознают себя в этом качестве – в другой (фантомной) они актеры ненаписанной пьесы, в которой роли целиком поглощают их личности. А содержательная матрица базовой модели с ее неприемлемым для либертенов утопизмом дала Уичерли возможность ввести в действие тему поисков истинной (для человека модерна) реальности, которые становятся экзистенциальным испытанием для героини. Но обсуждению этой темы будет посвящена отдельная статья.

References

Bredvold, L. (1966). *The literature of the Restoration and the eighteenth century*. New York: Collier books.

Dryden, J. (1855). To his sacred majesty. A panegyric on his coronation. In G. Gilfillan (Ed.), *The poetical works of John Dryden* (Vol.1). New York: D. Appleton and Co.

Frye, N. (2000). The mythos of spring: comedy. In N. Frye, *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 163-186. Available from: <http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/2009/02/contents.html> (date of access: 10.05.2022).

Fujimura, T. (1978). *The Restoration comedy of wit*. Westport: Greenwood Press.

Hobbes, T. (1994). *Human nature*. Harvard: Thoemmes Press.

Holland, N. (2014). *The first modern comedies*. Harvard: Harvard University Press.

Righter, A. (1965). *William Wycherley. Restoration theatre*. New York: Ed. J.R. Brown and B. Harris. Stratford-upon-Avon Studies 6.

Sola Pinto, V. (1965). *Restoration court poets*. Longmans. Green and Co.

Wedgwood, C.V. (1964). *Poetry and politics under the Stuarts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wycherley, W. (1840). The gentleman-dancing master. In L. Hunt (Ed.), *The dramatic works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar*. London: George Routledge and sons, 37–68.

Для цитирования: Бердичевский, А.М. Модерн и архаика в комедии У. Уичерли «Джентльмен – учитель танцев» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 139–171. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-139-171

For citation: Berdichevsky, A.M. Modernity and antiquity in W. Wycherley's comedy "The gentleman-dancing master". *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7 (3), 139–171. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-139-171

**MODERNITY AND ANTIQUITY IN W. WYCHERLEY'S COMEDY
"THE GENTLEMAN-DANCING MASTER"**

Andrey M. Berdichevsky, Tutor, Southern Federal University (Rostov-on-don, Russia); e-mail: amb572@yandex.ru

Abstract. The author examines the paradox, implied in the poetics of the play. Its essence is a combination of two types of dramatic actions, excluding one another. One of them belongs to the basic model of comedy, the first one in the history of this genre, according to N. Frye. The other represents the comedy of social roles, created by Restoration dramatists. The incompatibility of these two comedy types is the result of a deep ideological contradiction between the antiquity, which produced the basic model, and modernity, responsible for the birth of the social role comedy. The author tries to solve this problem, using the Restoration libertine's concept of true and false reality. However, the presence of the conflict, embodying this concept into the play's action, is not evident. To reveal and underline this conflict the author uses numerous parallels, which show problems and situations in Wycherley's comedy and Calderon's drama "The life is a dream" in a comparative way.

Key words: Wycherley, modernity, antiquity, wit, nature, new philosophy, libertinage, Restoration comedy, social roles, the basic model of comedy, private individual

