

УДК 792

ОТ ЛАМАХА АРИСТОФАНА К БЕДУИНУ ГУМИЛЕВА: ЭВОЛЮЦИЯ МАСКИ

*Кумукова Д. Д.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена эволюции маски хвастливого воина в истории европейской драматургии, от классического периода Античности до XX века включительно. Точкой отсчета для формирования масочных образов предлагается считать драматургию Аристофана. Именно в пьесе древнегреческого комедиографа создается маска вояки-солдафона, получившая развитие в вариациях маски воина-бахвала в последующей многовековой истории театра и драматургии. Еще в Античности появляется формула «хвастливый воин», определившая суть маски героя Т. М. Плавта и название его комедии. Исследование судьбы образа вояки-хвастуна, вместившего в себя опыт итальянского, английского, французского, русского театров, показало, что маска эта стала мифологическим типом.

Ключевые слова: Аристофан, маска, Плавт, театр в театре, Шекспир, комедия дель арте, Капитан, Корнель, Хвастливый воин, Гумилев.

FROM ARISTOPHANE'S LAMACH TO GUMILEV'S BEDOUIN: EVOLUTION OF THE MASK

*Кумикова Д. Д.*¹

¹ Russian Institute of Arts History, 5, St. Isaac's square, Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article discusses the evolution of the mask of the «braggart warrior» in the history of European drama, from the classical period of antiquity to the twentieth century. Dramaturgy of Aristophanes is declared here as the starting point in the process of forming mask images. It is in the play of the ancient Greek comedian that the mask of the «braggart warrior» is created, initiating the very promising development of this mask in the future long history of theater and drama. It is in antiquity when the formula «braggart warrior» appears, defining the essence of the mask worn by the hero of T. M. Plautus as well as the title of his comedy. The boastful warrior makes his further journey through centuries and countries of different national traditions, developing his original features

and acquiring new ones. The study of the fate of the «braggart warrior» image, which incorporates the experience of Italian, English, French, and Russian theaters, shows that this mask has become a mythological type.

Keywords: Aristophanes, mask, Plautus, theater at the theater, Shakespeare, Commedia dell'arte, Captain, Cornel, Braggart warrior, Gumilev.

Историю масочных образов можно вести с классического периода Античности. Именно в V веке до н. э. возникают самые ранние дошедшие до нас драматургические произведения. В этих текстах, созданных для театральных постановок, можно увидеть признаки обобщенных типажных образов — масок. Речь идет о древней комедии и ее представителе Аристофане — единственном авторе классической Греции, чьи пьесы этого жанра сохранились до нашего времени, и первом в истории культуры драматурге, чье имя оказалось связанным с таким художественным явлением как маска.

Выводя в своих комедиях в качестве персонажей известных современников — поэтов, философов, политических деятелей под их собственными именами, Аристофан сатирически высмеивает не конкретное лицо, а творит целое явление, обобщенный образ, который и получает имя реального человека. При таком создании маски-типа узнаваемый персонаж становится именем нарицательным. Например, образ Клеона (вождя афинской демократии того времени) становится маской продажного политика, демагога; образ Сократа — маской вздорного ученого, образ Еврипида — маской бездарного поэта.

В комедии же «Ахарняне» (425 г. до н. э.) Аристофан в качестве одного из персонажей выводит военачальника Ламаха, который, как и Клеон, Сократ, Еврипид, реально существовал и стал прототипом героя. Исторический Ламах занимал в Афинах высокую должность стратега, был полководцем, совместно с Алкивиадом и Никием руководил Сицилийской экспедицией (415–413 гг. до н. э.), во время которой и погиб.

Аристофан использует его имя как носителя идеи войны (хотя существует версия, что реальный Ламах был противником сицилийской кампании). В комедии образ Ламаха представляет собой вояку-солдафона, преданного своему делу и готового в любой момент ринуться в бой. Изображенная на его щите и шлеме Горгона символизирует воинственный дух обладателя доспехов, на что указывают и слова, сказанные его слугой: «Престрашный, потрясающий Горгоною, / Щитом из кожи и тремя султанами» [1, с. 56]. Да и сам Ламах вполне определенно выражает свою готовность к вечной войне:

*Так вот, со всеми я пелопоннесцами
Всегда сражаться буду и оружием
Преследовать на суше их и на море [1, с. 38].*

Аристофановский герой еще не несет черт бахвала, впоследствии обусловивших создание маски хвастливого воина. Но образ вояки именно здесь получает масочные очертания, тем самым обнаруживая большие перспективы своего развития в истории театра и драматургии. Имя Ламаха обретает нарицательный смысл уже в самой комедии «Ахарняне». В этом нарицательном значении его имя склоняют разные персонажи, используя даже форму множественного числа. Так, герой комедии Дикеополь (в переводе «справедливый гражданин»), выступающий против Пелопонесской войны и требующий заключения мира между Афинами и Спартой, подразумевает под именем Ламаха не одного конкретного человека, а некую силу, заинтересованную в продолжении войны:

*Довольно горя, хватит битв!
Ламахи надоели! [1, с. 21].*

Или другой персонаж этой комедии, Глашатай, объявляя о готовящемся сражении, произносит фразу, где собственное имя военачальника используется в ряду перечисленных несчастий: «Увы, ламахи, страхи и сражения!» [1, с. 63]. Обобщенный смысл, который обретает имя Ламаха в пьесе, и позволяет рассматривать этот персонаж в качестве прообраза будущей маски хвастливого воина, именно здесь начинающего свой долгий путь через века.

Уже в следующем столетии, в эпоху эллинизма, когда рождается жанр новой аттической комедии, образ вояки преобразуется: он начинает фантазировать о своих победах, якобы одержанных им в бою и над женщинами, и всем вокруг о них рассказывать. Так, именно в новой аттической комедии возникает маска хвастливого воина. Называлась эта пьеса «Хвастун»¹. Комедия дошла до нас в виде переделки, паллиаты² «Хвастливый воин» (ок. 204 г. до н. э.) древнеримского драматурга Т. М. Плавта. Название пьесы и стало формулой, определившей суть маски.

В этом произведении появляется герой с говорящим именем Пиргополиник, что в буквальном переводе означает Башнеградпобедитель. Его образ и отношение к нему окружающих описывает раб Палестрион:

¹ Пьеса не сохранилась, автор не известен.

² Паллиата — жанр древнеримской драматургии, основанный на сюжетах новой аттической комедии. Ее персонажами были греки, одетые в свои национальные костюмы. Действие происходило в Греции. Отсюда и название жанра паллиаты, означающее «комедия греческого плаща» (от лат. «pallium» — плащ).

*Хвастливый воин, скверный и бессовестный,
Обмана и разврата преисполненный.
Поверь ему — за ним так и гоняются
По доброй воле женщины, на деле ж он
Для всех, куда ни сунется, посмешище. [2, с. 89].*

Действительно, Пиргополиник на протяжении всей пьесы рассказывает о своих военных и любовных «победах», а паразит Артотрог и раб Палестрион активно «подпевают» ему. Например, подсчитывая убитых Пиргополиником врагов (сотня с половиною в Киликии, сто в Скифалотронии, полсотни в Македонии, тридцать в Сардах), Артотрог выводит общий итог: семь тысяч человек за один день. При встрече же с настоящей опасностью Пиргополиник проявляет откровенную трусость, апофеозом которой становится вся финальная сцена пьесы, в которой в ответ на угрозы и побои он молит о пощаде и выражает готовность откупиться всем, чем угодно: золотом, мечом, плащом, туникой.

В экстазе хвастовства Воин не знает предела. Он называет себя ровесником Юпитера, внуком Венеры. О своей наружности, якобы вынуждающей всех женщин в него влюбляться, он отзывается: «Ужасное несчастье красивым быть!» [2, с. 88].

Внешность Пиргополиника Плавт описывает откровенно карикатурно: кудрявый, напомаженный, в плаще и тунике, с невидевшими боя мечом и щитом. Практически все персонажи пьесы дают ему уничижительную характеристику, называя, по сути, главные черты маски солдата-бахвала (Артотрог: «Ну уж и лгун! Кто видывал подобного / Пустого хвастуна» [2, с. 85]; гетера Акротелевтия: «Посмешища народного не знать мне, хвастунишки?» [2, с. 135]; Мальчик: «...волокита, гордый красой своей. ...Скажите-ка! Все женщины влюбляются, / Когда его увидят! А на деле он / Противен и мужчинам всем и женщинам» [2, с. 174]).

Образ лгущего вояки продолжает жить в античном драматическом искусстве и после Плавта. Популярный в Древнем Риме театральным жанром импровизационного характера — ателлана — в I веке до н. э. получает литературную обработку и воплощается в небольших пьесах с фиксированным текстом для исполнителей. Героем одного из таких произведений под названием «Макк-воин» становится носитель маски солдата-хвастунишки, который бежит с поля боя, но трубит о своих «победах».

Маска плавтовского героя оказывается привлекательной не только для древних авторов. В эпоху английского Возрождения появляется комедия школьного учителя Николаса Юдолла «Ральф Ройстер Дойстер» (ок. 1551 г.), сюжет которой строится на основе паллиаты Плавта. Образ героя — обедневшего рыцаря Ральфа Ройстера Дойстера выглядит «братом-близнецом» Пир-

гополиника; он также похваляется своими «подвигами» и также подвергается осмеянию окружающими.

Образ хвастливого воина нашел свое место и среди масок комедии дель арте, просуществовав под именем Капитана на протяжении XVI и значительную часть XVII века. Надо сказать, что драматургия Плавта оказала существенное влияние на систему масок комедии дель арте в целом, сформировав не только образ Капитана, но и образы комических слуг: паразит Артотрог и раб Палестрион, высмеивающие и одновременно подыгрывающие Пиргополинику, по сути, являются предшественниками дельартовских масок «дзанни».

При этом совпадение масочных характеристик у персонажей древнеримского театра и комедии дель арте не всегда однозначно указывает на происхождение одних образов от других. Во всяком случае, возможны варианты, как увязывающие общность масочных черт в единую родословную, так и разводящие их к разным истокам. Например, теоретик и практик театра В. Н. Соловьёв напрямую возводит маску Капитана к образу Пиргополиника, тогда как современник Соловьёва и его коллега по журналу «Любовь к трем апельсинам» К. М. Миклашевский выступает против такого родства. Примечательно, что оба театральные деятеля высказали свои противоположные позиции в одном и том же 1914 году. Первый — в журнальной статье [3, с. 298], второй — в монографии, посвященной исследованию комедии дель арте [4, с. 112]. Миклашевский объясняет сходство образов их принадлежностью к общечеловеческому типу, при этом он допускает, что Капитан, рожденный независимо от древнеримского воина, впоследствии обретает черты плавтовского героя: «Чтобы доказать традицию, надо доказать непрерывную преемственную связь, а для этого недостает данных. К тому же тип хвастливого и блудливого воина, храброго больше на словах, настолько общечеловечен, что и карикатура на него всегда будет одинакова, и Капитан мог вторично родиться в той же рубашке и уже потом, почитавши Плавта, стать еще более на него похожим. Напротив, большое сходство двух типов, разделенных промежуток в семнадцать столетий, скорее заставляет предполагать отсутствие непрерывной связи, так как, если бы она была, тип непременно должен был эволюционировать» [4, с. 112].

Действительно, образ Капитана, появившийся еще в начале XVI века в итальянском народном фарсе, а затем обретший популярность в представлениях различных трупп комедии дель арте, несколько выходит за рамки маски солдата-бахвала. В сохранившихся дельартовских сценариях и так называемых пространственных (или предумышленных) комедиях (с фиксированными диалогами) он предстает не только как вояка, похваляющийся победами в боевых сражениях и успехами у женщин, но может возникать и в образе первого лю-

бовника, как хвастун-фантазер, не специализирующийся на военной и любовной тематике. Он вообще не ограничивается какими-либо рамками здравого смысла. В этом случае его «подвиги» становятся вселенского масштаба (они «совершаются» в любой точке пространства и времени), а участниками его доблестных поступков оказываются боги, великие правители всех времен и народов, даже музы искусств из древнегреческой мифологии. Вот фрагмент его речи, опубликованный в 1607 году исполнителем роли Капитана и руководителем труппы «Джелози» («Ревностные») Франческо Андреини (конец XVI – начало XVII в.) в книге «Бахвальства Капитана Спавенто» («Le Bravure del Capitan Spavento, 1624»): «Знаменитейший поэт Петрарка пишет, что страдает и рыдает на Парнасе, потому что я вступил в плотские сношения с его женой Эпической Поэзией и сделал его рогоносцем, из-за чего гору Парнас теперь зовут двурогой» [5, р. 54, цит. по: 6, с. 210].

В контексте подобных фантастических историй в речах Капитана-Андреини возникают бахвальства и о его военных доблестях: «У меня необыкновенная шпага, не такая, как всякие прочие. Она выкована божественной рукой. ...Сделал ее Вулкан, кузнец небожителей, он выковал ее для величайшего Волхва. От Волхва она перешла к Ксерксу. Ксеркс отдал ее Киру, а Кир Дарию. Дарий – Александру, Александр Ромулу, Ромул Тарквинию, Тарквиний Римскому сенату, а последним ее обладателем являюсь я и веду с ней за собой тысячные войска» [5, р. 23, цит. по: 6, с. 215] Исследователь комедии дель арте М. М. Молодцова отмечает, что Андреини до того, как придумал образ «Спавенто из адской долины», играл другие роли: Любовника, Доктора, Некроманта, и что этот ряд «может указать на эволюцию сценических приемов, приведших к маске Капитана Спавенто» [6, с. 211].

Действительно, сохранившиеся документы свидетельствуют о разнообразных ликах Капитана, в том числе и совершенно неожиданных. Подобные случаи отмечал Миклашевский: «Определенные типы изредка, по прихоти составителя сценария, исполняют совсем для них необычные роли: например, доктор Гратиано, Капитан или Панталоне появляются в роли слуг» [4, с. 83–84]. Но при некотором разнообразии масочных черт Капитана, наиболее устойчивым из них все-таки остается лик хвастливого воина. Потому в исследовательской литературе Капитан в основном и предстает тщеславным болтуном, чопорным воякой и при этом трусом, притворяющимся храбрецом, чья шпага, которой он так гордится, как правило, не вытаскивается из ножен – она в них застревает.

Облик Капитана демонстрирует его родство с образом солдата-хвастуна: подчеркнута горделивая осанка, чрезмерно увеличенная шпага и стилизованный военный костюм. Большая часть источников указывает на испанский

покрой его одеяния³, при этом гротесковый облик вояки сохраняется, обнаруживая содержательные параллели между древнеримским и дельартовским героями. Например, подобно тому, как Пиргополиник у Плавта представлял собой сатирический образ римского воинства, Капитан в комедии дель арте через полтора десятка веков воплощает сатирический портрет испанского солдата-оккупанта, хозяйничающего на итальянской земле. Первоначально Капитан был итальянцем и им оставался в труппах, выступавших в королевствах, где установилась испанская власть, например, в Неаполе. Но там, где появлялась возможность выразить неприязнь к завоевателям (например, в Венеции), Капитан превращался в окарикатуренного фанфарона: он начинал носить испанский военный костюм и изъясняться на исковерканном итальянском языке, вставляя испанские словечки, а иногда произнося целые монологи на «родном» языке. Для примера можно сослаться на следующий красноречивый рассказ о своей великой мощи, грозящей буквально всему миру: «Я — Капитан СпаVENTO из Адской долины, принц Несносных, король Надменных, император Чванливых, монарх Обозленных. ...Я тот, что главой грозит Востоку, стопой попирает Запад, левой дланью сжимает знойный Юг, а правой давит хладный Север. ...Моя квартира — Европа» [5, р. 21, цит. по: 6, с. 214].

Прозвища, которые носил Капитан, были «говорящими»⁴ (как и в случае с плавтовским героем). Соответственно образу они должны были устрашать неких мифических врагов. Так, имя СпаVENTO означало «ужас», Матамора — «убийца мавров», Фракассо — «грохот», Спеццаферо — «разбиватель меча».

И хотя маска Капитана перестала существовать уже в конце XVII века⁵, его фантастические, почти безумные тирады продолжили свою жизнь на сцене и, по выражению исследователя итальянского театра А. К. Дживелегова, стали «приобретать характер забавного штампа» [8, с. 145].

Подобные тирады, как и герои, их произносящие, возникают в драматургии разных национальных традиций. Именно из образа Капитана рождается шек-

³ Существуют и другие версии (в том числе итальянского сценариста XVII века, автора трактата «Об искусстве ставить спектакли предумышленные и импровизированные» Андреа Перруччи) о нейтральном, несколько обобщенном костюме Капитана: «Представляя Капитана, подражай одежде этих старинных солдат, носивших большой воротник, как у Данте, большую шпагу, огромную шляпу и прочие карикатуры» [7; 4, с. 118].

⁴ Капитан мог возникать под разными именами, которые содержали в себе суть образа.

⁵ Об этом свидетельствуют итальянские теоретики и практики театра (см.: у Луиджи Риккобони в «Истории итальянского театра» («Histoire du théâtre Italien». 1728–1731), Франческо Саверио Бартоли в «Истории итальянских актеров, сохраняющих успех с 1550 года по настоящее время» («Le notizie istoriche de 'Comici Italian! che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti». 1782)).

спировский персонаж Дон Адриано де Армадо в комедии «Бесплодные усилия любви» (ок. 1594 г.). Он тоже, как и его итальянский прототип, — испанец, с именем, восходящим к названию испанского флота «Непобедимая Армада», угрожавшего англичанам в 1588 году (т. е. за несколько лет до создания комедии). Характеристика, которую Шекспир дает дону Армадо устами школьного учителя Олоферна, абсолютно соответствует образу и Капитана, и Пиргополиника: «Характер у него самоуверенный, речь заносчивая, язык острый, взгляд высокомерный, поступь спесивая, и весь облик — надутый, смехотворный и чванный. Он чересчур чопорен, чересчур франтоват, чересчур жеманен, чересчур неестествен и, по правде, если смею так выразиться, чересчур обыноземен» [9, с. 465]. Другой персонаж — Король Наварры Фердинанд — в Армадо видит некое воплощение игры, которое можно воспринимать в качестве увеселительного представления. Тем самым Король указывает на образ хвастливого воина именно как на роль, которую исполняет дон Армадо:

*Он из людей, которых опьяняет
Звук собственных речей, как сила чар;
<...>
Армадо, детище воображенья,
Нас будет в час досуга забавлять
И доблесть миром преданных забвенью
Воителей испанских восхвалять.
И, что бы ни сказали вы об этом,
Мне весело с таким лгуном отпетым [9, с. 401].*

Как и полагается носителю этой маски, самовосхваление сопровождается откровенной трусостью: при необходимости вступить в бой Армадо находит любой предлог, даже самый нелепый («...я не хочу биться в рубашке»), только бы увильнуть от поединка.

Сохраняя накопленное предшественниками карикатурное прошлое вояки-хвастуна, образ дона Армадо несет в себе и новую черту, а именно чрезмерно изысканный, эвфуистический, стиль речи⁶. На протяжении всей пьесы он изъясняется в напыщенных, нарочито манерных выражениях. Письмо к королю Фердинанду он начинает с цветистого приветствия: «Великий престололюбоститель, наместник тверди небесной и единый владыка Наварры, земное божество души моей и питатель тела» [9, с. 403].

⁶ Эвфуистический стиль сформировался после выхода романа Джона Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1578), герой которого обладает тонкими манерами и подчеркнуто изысканной речью. Шекспир обращается к эвфуизму для характеристики образа персонажа не только в комедии «Бесплодные усилия любви», но и в других пьесах, в частности, в «Гамлете», где этот стиль использует Полоний.

Вместо привычного слова «вечер» Армадо использует вычурную конструкцию «закатная часть дня», а своего пажа зовет «Нежным цветом юности». Паж по имени Мотылек в своих диалогах с хозяином плетет словесные кружева, травестийно стилизующие изощренные пассажи Армадо, тем самым воспроизводя уже ставший традиционным масочный дуэт хвастливого воина и подыгрывающего ему слуги. Претенциозность и стремление казаться неким эстетизированным щеголем, можно сказать, добавляет новые краски в мифологический типаж вояки-бахвала, способствуя тем самым дальнейшему его развитию, но оставаясь при этом в рамках заданной маски.

В шекспировском мире образов черты хвастливого воина можно увидеть и в Фальстафе из хроники «Генрих IV» (1597). Безусловно, образ Фальстафа не укладывается в масочные рамки Пиргополиника / Капитана / дона Армадо. Он значительно объемнее. И если говорить о его сущностном начале, то, прежде всего, надо будет назвать жизнелюбие, природное стремление к наслаждениям (пирушкам, вину, женщинам). Хвастовство же и трусость, которые он неоднократно демонстрирует в пьесе, оказываются проявлением комического начала, его увлечения разного рода розыгрышами, театрализованными представлениями (т. е. все придуманные им рассказы о якобы одержанных им победах, проявлении небывалой храбрости и доблестной силы оказываются неким творческим актом и выглядят как игра, которую он не особенно старается выдать за правду). Например, к своим «подвигам» Фальстаф причисляет победу, якобы одержанную в поединке с Генри Перси: он взваливает себе на спину его труп, являя таким образом свое геройство. Хотя всем известно, что Хотспера (Генри Перси) убил принц Гарри. Проявление трусости Фальстафом тоже выглядит театрально: чтобы не участвовать в сражении он на поле боя попросту притворяется мертвым, якобы убитым.

В этом разведении исполнителя и роли, как в случае с Армадо, так и в случае с Фальстафом, выявляется некая изначальная игровая природа образа хвастливого воина, обуславливающая использование приема театра в театре. Собственно, разыгрывание своих «ролей» доном Армадо и Фальстафом и дает основание говорить об обращении к этому приему.

Примечательно, что меньше чем через три десятилетия после шекспировских вариаций на тему хвастливого воина эта маска появляется в комедии П. Корнеля «Иллюзия» (1636), построенной как раз на приеме театра в театре. Носителем маски вояки-хвастуна здесь становится персонаж по имени Матамор, наделенный целым набором примет ранее названных героев. Он также является военным («офицером-гасконцем»); его самохарактеристика включает в себя необычайные достоинства: исключительную храбрость, великое могущество, «избыток красоты» и практически во всем совпадает с рассказами о себе Пиргополиника:

*Матамор: Я храбростью своей,
Как только появлюсь, смирю любых царей;
Три Парки прилетят по моему приказу.
И царство целое они разрушат сразу;
Гром — артиллерия моя, а взмах руки
Сметает крепости, редуты и полки;
А стоит дунуть мне — взлетит все остальное [10, с. 30].*

Кроме того, у корнелевского героя, как и у его предшественников, есть слуга, поддакивающий хозяину в баснях о военных подвигах и победах над женщинами. Можно предположить, что Корнель демонстративно рифмует образ своего героя с древнеримским и дельартовским персонажами, буквально отсылая к последним. Например, Матамор почти дословно воспроизводит мысль Пиргополиника о своем красивом облике, приносящем несчастье:

*От женской пылкости я просто стал несчастен:
Едва мне стоило переступить порог,
Их сотни замертво валились тут же с ног [10, с. 31].*

Сочиняя небывалые истории о любовных победах, одержанных даже над богиней утренней зари Авророй, он демонстрирует свое родство и с итальянской маской Капитана. Матамор рассказывает о том, как Аврора просидела в его комнате, оставив до середины дня весь мир без света:

*Но что ни говори,
Зря время провела и плакала напрасно:
Я был неумолим к речам и клятвам страстным.
Она любви моей просила, но в ответ
Я отдал ей приказ вернуть природе свет [10, с. 32].*

Само имя Матамор отсылает к комедии дель арте, совпадая с одним из наиболее распространенных прозвищ Капитана. Исследователь Е. А. Дунаева называет Матамора «французским вариантом Капитана» [11, с. 223], отмечая в пьесе Корнеля и другие приметы комедии дель арте (сюжетную схему, использование масок Влюбленных, в том числе с именем Изабелла).

Как и воспеваемая более ранними представителями маски хвастливого воина собственная невиданная смелость на деле оборачивается трусостью, так и корнелевский Матамор при малейшей опасности спасается бегством: «Но в крайнем случае меня им не догнать. ...Ведь мне не только меч — и ноги верно служат» [10, с. 54]. Драматургическая традиция, связанная с этой маской, у Корнеля сохраняет и презрительную реакцию окружающих на его самодовольную болтовню. Нетерпение и возмущение фанфаронством выражает отец Изабеллы, в которую влюблен Матамор:

*Довольно! Только раз
Способен рассмешить нелепый ваш рассказ,
Но он невыносим стократно повторенный* [10, с. 49].

При подчеркнутом следовании исторически сложившейся маске Корнель вводит в свою комедию пародирование Матамора другими персонажами. И Клиндор, и Изабелла, и Лиза, словно передразнивая хвастливого гасконца, позволяют себе реплики, пародирующие его речи. Например, Клиндор, слуга Матамора, практически варьируя излюбленную тему хозяина о его великом геройстве, уже от своего имени произносит: «Десятерых сразить пришлось мне в эту ночь. / Рассердите меня — число я увеличу» [10, с. 57]. Лиза же, служанка Изабеллы, почти буквально повторяет пассаж Матамора о его исключительной неотразимости, покоряющей всех вокруг: «Я разве виновата, / Что, на меня взглянув, теряют свой покой?» [10, с. 63]. Такой пародийный контекст, в котором действующие лица частично выступают в чужой роли вояки-хвастуна, обнажают саму конструкцию театра в театре, лежащую в основе пьесы (следуя фабуле, отец приходит к волшебнику, чтобы узнать о судьбе некогда потерянного сына; волшебник открывает перед отцом завесу той реальности, в которой разворачивается жизнь сына). Название комедии «Иллюзия» и указывает на использование принципа театра в театре, обнаруживающего условность понятий действительного и иллюзорного, их взаимозаменяемость. Потому и Матамор, изображающий всемогущего повелителя, осознает свою игру в бравого офицера, признаваясь самому себе в трусости:

*Лакеи чертовы, вот что меня тревожит.
Ну, как тут не дрожать? Риск очень уж велик:
Появятся они — и мертв я в тот же миг* [10, с. 54].

В ряд носителей маски хвастливого воина можно включить персонажа из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) Скалозуба, полковника, мечтающего о генеральском чине. Его стремление к карьере, по сути, отмечает Фамусов:

*И знаков тьму отличья нахватал;
Не по летам и чин завидный,
Не нынче завтра генерал* [12, с. 57].

Сочетание глупости, самодовольства и стремления к высоким степеням позволяет отнести его к образу вояки-солдафона. И в этом смысле происхождение грибоедовского воина можно напрямую увязать с аристофановским Ламахом. Они оба не ведут пространных хвастливых речей, но при этом не лишены некой надменности, заносчивости. Вот, например, характеристика, данная Скалозубу Чацким: «Хрипун, удушенный, фагот, / Созвездие манёвров и мазурки» [12, с. 78] (на армейском жаргоне — это типичная ха-

рактеристика офицеров в России XIX века, стремящихся высокомерно изъясняться нарочито хриплым голосом, картавя на французский лад звук «р», и щегольски, почти до задушения, затягивать воротник). Грибоедов подчеркивает стремление военного человека к демонстрации собственной значимости, предваряя первую реплику Скалозуба ремаркой: «густым басом».

Масочный образ хвастливого воина, прошагавшего сквозь греческую и римскую Античность, европейский Ренессанс, французский классицизм и русский реализм, в XX веке воплотился в своей кукольной сущности. Речь идет об арабской пьесе-сказке Н. С. Гумилева «Дитя Аллаха» (1917), созданной специально для Петроградского театра марионеток, которым тогда руководили режиссер П. П. Сазонов и театральный критик Ю. Л. Слонимская. И хотя из-за революционных событий постановка не состоялась, пьеса была опубликована в журнале «Аполлон» в том же 1917 году. Маска вояки-хвастуна находит здесь свое воплощение, если так можно выразиться, в чистом виде. Буквально несколькими, почти графическими штрихами Гумилев очерчивает облик Бедуина — носителя маски хвастливого воина. Бедуин гордо рассказывает посланнице бога Пери о своей славе первого героя:

Слаще жизни слава

*На многолюдных площадях,
Когда проходишь величаво
И все склоняются во прах.
Иль в бездне аравийской ночи,
Когда раздастся львиный рев,
И ты на льва подымешь очи,
И очи вдруг опустит лев.
Я словно царь! Где захочу я,
Там и раскину свой шатер,
В садах эмировых кочуя
И на вершинах диких гор [13, с. 123].*

Услышав эти речи, из царства мертвых — со словами «Хвастливый воин попугаю / Подобен» — на землю прибывает Искандер⁷. Он вызывает Бедуина на поединок, желая наказать за его бахвальство:

*Но смертный сон мой возмутило
Твое пустое хвастовство.
Иди, смотри, как убивают
Ничтожных древние бойцы [13, с. 124].*

⁷ Искандер в данном случае — арабский вариант имени Александра Македонского.

Согласно авторской ремарке, они «...бьются, Бедуин падает», расплачиваясь жизнью за свою тщеславную кичливость и спесивый нрав.

Такая расправа с образом хвастливого воина придает самому пути этой маски циклический характер. Родившись в эллинистическую эпоху, последняя подвергается осуждению и упразднению рукой героя той поры — Искандера / Александра Великого. Сама же линия судьбы маски в каком-то смысле отражает историю театральной культуры: в каждой эстетической системе облик воина-бахвала обретает некие художественные приметы времени, будь то эвфуистический стиль елизаветинской Англии или вариативность масочных ликов ренессансной Италии.

Материнским же лоном обобщенных типов стала древняя комедия, создавшая маску вояки-солдафона, которая в своем эволюционном развитии и привела к образу хвастливого воина.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристофан*. Ахарняне // *Аристофан*. Комедии: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 5–72.
2. *Плавт Т. М.* Хвастливый воин // *Плавт Т. М.* Комедии: в 3 т. М.: ТЕРРА, 1997. Т. 1. С. 81–178.
3. *Соловьев В. Н.* К истории сценической техники *commedia dell'arte*, 4 и 5 // Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: в 2 т. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 296–302.
4. *Миклашевский К. М.* *La Commedia dell'arte*, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Навона, 2017. 332 с.
5. *Andreini F.* *Le bravure del Capitano Spavento. Parte prima.* Venezia, 1669. 279 p.
6. *Молодцова М. М.* Комедия дель арте: движение во времени. СПб.: РГИСИ, 2019. 617 с.
7. *Perrucci A.* *Dell'arte rappresentativa, premeditata, e all'improvviso.* Napoli, 1699. 271 p.
8. *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. 298 с.
9. *Шекспир У.* Бесплодные усилия любви // *Шекспир У.* Полн. собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 393–512.
10. *Корнель П.* Иллюзия // *Корнель П.* Пьесы. М.: Московский рабочий, 1984. С. 21–88.
11. *Дунаева Е. А.* Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2020. № 1–2. С. 220–229.
12. *Грибоедов А. С.* Горе от ума // *Грибоедов А. С.* Сочинения. М.: Правда, 1985. С. 19–144.

13. Гумилёв Н. С. Дитя Аллаха // Гумилёв Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 117–149.

REFERENCES

1. *Aristofan*. Axarnyane // Aristofan. Komedii: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1983. T. 1. S. 5–72.
2. *Plavt T. M.* Xvastlivy`j voin // Plavt T. M. Komedii: v 3 t. M.: TERRA, 1997. T. 1. S. 81–178.
3. *Solov`ev V. N.* K istorii scenicheskoj texniki commedia dell`arte, 4 i 5 // Nauchno-issledovatel`skij proekt po tvorcheskomu naslediyu V. E`. Mejerxol`da «Lyubov` k trem apel`sinam», 1914–1916: v 2 t. SPb.: RIII, 2014. T. 1. S. 296–302.
4. *Miklasevskij K. M.* La Commedia dell`arte, ili Teatr ital`janskix komediantov XVI, XVII i XVIII stoletij. M.: Navona, 2017. 332 s.
5. *Andreini F.* Le bravure del Capitano Spavento. Parte prima. Venezia, 1669. 279 p.
6. *Molodczova M. M.* Komediya del` arte: dvizhenie vo vremeni. SPb.: RGISI, 2019. 617 s.
7. *Perrucci A.* Dell`arte rappresentativa, premeditata, e all`improvviso. Napoli, 1699. 271 p.
8. *Dzhivelegov A. K.* Ital`janskaya narodnaya komediya. M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1954. 298 s.
9. *Shekspir U.* Besplodny`e usiliya lyubvi // Shekspir U. Poln. sobr. soch. v 8 t. M.: Iskusstvo, 1958. T. 2. S. 393–512.
10. *Kornel` P.* Illyuziya // Kornel` P. P`esy`. M.: Moskovskij rabochij, 1984. S. 21–88.
11. *Dunaeva E. A.* Bitva komediantov, ili Velikaya Illyuziya P`era Kornelya // Voprosy` teatra. Proscaenium. 2020. № 1–2. S. 220–229.
12. *Griboedov A. S.* Gore ot uma // Griboedov A. S. Sochineniya. M.: Pravda, 1985. S. 19–144.
13. *Gumilyov N. S.* Ditya Allaxa // Gumilyov N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody`. Stat`i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 117–149.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кумукова Д. Д. — канд. искусствоведения, dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kumukova D. D. — Cand. Sci. (Arts), dkumukova@yandex.ru