

## СЮЖЕТИКА ФАРСА

В статье исследуется сюжетное устройство средневекового французского фарса. Выделяются несколько сюжетных групп, самая крупная из них – семейный фарс, с несколькими подвариантами (фарс с любовником, семейный конфликт без любовника, родители – дети). В сопоставлении с классической комедией показывается принципиально иной тип сюжетной организации фарса.

*Ключевые слова:* фарс, сюжетологические исследования, историческая поэтика драматических жанров.

Фарс – слово широко распространенное и в бытовом (по академическому словарю, грубая шутка, а также нечто лицемерное и лживое), и в терминологическом плане. В качестве термина оно относится к особому разделу средневекового театра (откуда, собственно, и берет начало) и к некоторым явлениям театра новоевропейского. Применительно к Средним векам под фарсом понимается короткая пьеса бытового содержания с преобладанием грубого и физиологически откровенного комизма (мелкие хитрости и мелкие пакости, переодевания, побои, обжорство, секс, скатология – вплоть до изображения на сцене сексуальных актов и естественных отправлений). В таком виде фарс существовал в XV–XVI вв. во Франции (откуда и взял свое название), Германии (под именем фастнахтшпиль)<sup>1</sup>, Италии и опознается без труда (некоторую проблему представляет разграничение фарса с другими, современными ему видами комической драмы, о чем ниже). В Испании фарс имел совершенно другой облик.

В постренессансном театре фарс продолжает жить на периферии комедии, сохраняются его главные опознавательные признаки (т. е. прежде всего общая сниженность – тона, содержания и комических

приемов), но все больше слабеет его связь с традицией: если для Мольера как автора «Смешных жеманниц» она еще жива и непосредственна, то драматурги последующего времени, обращаясь к фарсу, опираются даже не на литературную традицию, а на литературную репутацию жанра – фарс как таковой предается в это время полному забвению, не воспроизводится и не переиздается (за исключением «Фарса о Патлене»)². В XIX в. фарс постепенно вводится в научный оборот, в XX в. – в театральные обиход, одновременно происходит трансляция его тем и мотивов в большую драматургию: на значительной ее части в это время лежит отчетливый фарсовый отпечаток. Правда, это по-прежнему интонация и комплекс приемов – насколько современный трагифарс обязан фарсу средневековому в плане сюжетики, остается вопросом непроясненным ввиду того, что в литературе о фарсе поэтика сюжетов не относится к числу популярных научных тем³.

В фарсе есть сюжет. Это совсем не трюизм, это его главное отличие от других основных жанров средневековой комической драматургии Франции. Соты и моралите представляют собой дебаты аллегорических фигур (соты выводят на сцену аллегории социальных институтов, моралите – аллегории моральных качеств), т. е. организованного действия в них как такового нет. Сплошной аллегоризм – это еще одна характеристика, отличающая их от фарса⁴. Граница между этими жанрами не непроницаемая: персонажи соты и моралите в фарс иногда проникают. К примеру, в «Бедном Жуане» (*Le pauvre Jouhan*), представляющем собой типичный фарс (муж, жена и любовник)⁵, на сцене постоянно присутствует дурак или шут, обязательная для соты фигура, – в действие он не вмешивается, но охотно его комментирует. В фарсе «Три щеголя и Флипо» из соты взята фигура «галана» (*galant*), забавника, помышляющего только о развлечениях. Встречаются и смешанные формы, которым присваивается особое квазижанровое обозначение – *farce moralisée*. В фарсе Пьера Грингора «Рауль Плуаяр» (1512) выведены два работника, зовущиеся Дир («Слово») и Фер («Дело»): первый в соответствии со своим именем только болтает, второй усердно обрабатывает поле (это поле, правда, под юбкой у хозяйки). В *Tout-Ménage* все персонажи носят значащие имена: главная героиня («та, что отвечает за все в доме», хозяйка), служанка *Besogne-faite* («на все руки») и дурак. Это, однако, не моралите, поскольку соответствия между именами и ролями не наблюдается (служанка в противоречии со своим именем от всех работ отлынивает или делает их из рук вон плохо), и не соты, поскольку дурак не ограничивается ролью комментатора, да и действие какое-никакое

здесь есть. По поводу этих пограничных форм идут споры – к какому из разрядов комической драмы их следует относить, но картина в целом довольно ясная: фарс имеет в своей основе некоторую бытовую ситуацию, которая не остается статичной, а хоть как-то, но развивается.

Фарс – пьеса короткая, как правило, много короче моралите (в собрании Андре Тиссье, включающем 65 пьес, средняя длина фарса, по его подсчетам, – 378 стихов, самый короткий – 194, самый пространный, причем во всем корпусе фарсов, – «Патлен», 1599 стихов), но на оформленность сюжета (т. е. на наличие в нем завязки, конфликта и развязки) это никак не влияет<sup>6</sup>. Влияет другое – наличие нарративного источника, в котором композиция уже выстроена: большинство фарсов с законченным сюжетом восходят к какому-либо из жанров средневековой повествовательной литературы – к фаблю, «примеру» или недавно появившейся новелле. Но и в этом случае фарсовое переложение демонстрирует тенденцию к сюжетному упрощению. Ослабленность сюжета в некоторых случаях может объясняться близостью конкретной пьесы к комическому дебатю или комическому монологу – насчет жанровой принадлежности таких пьес единодушия нет. Пример монолога: в «Исповеди Марго» (*La confession Margot*) заглавная героиня исповедуется кюре в своих сексуальных прегрешениях; монологичность пьески нарушает напутствие кюре, в котором тот рисует целую программу сексуальной благотворительности. Пример дебата: в «Женском упрямстве» (*L'obstination des femmes*) все пространство пьесы занимает спор мужа и жены о том, кого сажать в сделанную мужем клетку, сороку или кукушку, – здесь вообще нет никаких сюжетных поворотов и осложнений, даже самых элементарных. Но и фарсы, в которых такие повороты и осложнения есть, иногда производят впечатление оборванных, не доведенных до конца.

В «Молодожене» (*Le nouveau marié*) дочь, месяц как обречившаяся, приходит с мужем на ужин к родителям и жалуется, что все еще остается девушкой; после общей перебранки молодые удаляются, так и не поужинав; причина холодности молодожена остается невыясненной. Весь интерес пьесы – в отдельных пикантных моментах (например, молодожен, защищаясь от обвинений в мужской слабости, демонстрирует свое хозяйство).

В «Сапожнике, приставе и молочнице» (*Le savetier, le sergent et la laitière*) сюжет не такой элементарный, но также лишен концовки. Пристав оставляет у сапожника обувь для починки, собирается вернуться через час. Молочница тоже хочет исправить свои башмаки, но не сходитя в цене с сапожником. Возвращается пристав,

который сначала принимает сторону сапожника. Но когда ему на голову обрушивается горшок со смолой (по оплошности: горшок предназначался молочнице), он собирается отвести в тюрьму обоих. Сапожник и молочница объединяются против него, избивают, решают утопить в отхожем месте, засовывают в мешок, и здесь фарс заканчивается.

«Мельник, чью душу дьявол забирает в ад» (*Le meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer*) имеет сюжет еще более сложный, к тому же двухплановый, на земле и в преисподней (это единственный фарс, в котором присутствует дьяблерия). На последнем издыхании мельник, его продолжает изводить жена, мечтающая от него освободиться, его дурачит кюре, любовник жены. В преисподней тем временем совещаются черти, и Сатана посылает одного из них за душой мельника. Мельник чувствует потребность облегчить желудок, а черт, слышавший, что души исходят из тела через задний проход, подставляет мешок и с этой добычей является в ад. Сатана недоволен (сморд пошел по всей преисподней) и приказывает отныне души мельников в ад не доставлять, а чем закончилась сцена у мельника (умер он или выздоровел, как разрешились его семейные свары), так и остается неизвестным.

Фарс – пьеса компактная не только по длине, но и по числу вовлеченных в действие лиц. Чаще всего встречаются пьесы с тремя, четырьмя или пятью персонажами<sup>7</sup>, меньше или больше уже редкость. Можно предположить, что такие ограничения определяются условиями постановки<sup>8</sup>, но в любом случае непосредственно влияют на конфигурацию и протяженность сюжетов. Характеристика персонажа и его роль в действии диктуются его социальным (профессиональным) и/или семейным положением<sup>9</sup>. По сословному положению персонаж фарса – дворянин (не выше), мещанин (чаще всего), священник, крестьянин. Профессиональная характеристика охватывает чуть ли не весь спектр ремесел и занятий того времени (сапожники, медники, литейщики, трубочисты, портные, мельники, пекари, лекари, молочники, трактирщики, дровосеки, торговцы всех видов и мастей, судьи, судебные исполнители, учителя, ученики, солдаты, лакеи, фигляры, шарлатаны, проститутки, нищие). Положение в семье – муж и жена (самый частый случай), сын и дочь, вдова; в единичных случаях появляются дядья (например во «Вдове», *La veuve*) и племянники (например в «Ленте», *La cornette*). К аттестации по родству примыкает аттестация по месту жительства – так в фарс проникают соседи и соседки (но для генерации сюжета эта аттестация более слабая, чем кровное родство). Есть еще одна позиция в списке действующих лиц, но связана она

не с отображением действительности, а с отображением театральной практики – *le badin*. Первое словарное значение – «балагур», но лучше подходит «простец», поскольку отличается этот персонаж не остроумием и веселым нравом, а способностью все происходящее воспринимать в буквальном смысле (наивностью). Он не дурак (в нескольких текстах явно отделен от главного персонажа соти), не полностью лишен сообразительности, но ее явно недостаточно, чтобы определять течение событий. Поскольку он наивен, он говорит вещи, о которых надо молчать; поскольку он все же не лишен хитрости, он говорит их в тот момент, когда это производит наибольший эффект. Впрочем, эти его качества варьируются от пьесы к пьесе (иногда больше проявляется простоватость, иногда наивность, иногда хитрость). Варьируется и его место в действии (слуга, муж, горожанин, крестьянин и пр.). Видимо, он снабжался особым костюмом, сразу выделявшим его на сцене.

*Le galant* («волокита», «ухажер»), еще один персонаж с фиксированным амплуа и мигрирующий из пьесы в пьесу, также пришел в фарс из театральной практики – из соседнего соти. В фарсе он чаще всего играет роль любовника, но может быть и никак не связан с любовными отношениями. В фарсе «Три щеголя и Флипо» (*Trois gallants et Phlipot*) вообще нет никакой любовной тематики, три заглавных персонажа развлекаются, всячески дурача четвертого, который представляет собой тип простака (в начале пьесы он назван *innocent inoцент*) в его предельной форме: Флипо не только простак, но и лежебока, он не только ничего не знает и не умеет, но и не хочет ничего знать и уметь.

Есть фарсы, в которых упор делается на профессию и отсутствуют какие-либо семейные связи. Есть фарсы, в которых доминируют семейные отношения, а любые другие характеристики ослаблены или совсем не выражены. Наконец, имеются фарсы, в которых представлено и семейное, и социальное; и в них семейное над социальным, как правило, берет верх – в том смысле, что именно семейными отношениями определяется движение сюжета. Встречаются, правда, и исключения: самое заметное представлено «Патленом». Здесь обозначены и семейное, и профессиональное положение заглавного героя: Патлен – адвокат, и Патлен женат. Но против обыкновения наличие жены не провоцирует развитие конфликта: жена Патлена во всем с ним заодно, деятельно помогает ему в осуществлении плутни, а сам Патлен выказывает о ней заботу и добывает сукно ей на наряд. Зато адвокатство Патлена проявляется в полную меру, особенно во второй части, где он выступает в суде.

Обычно в фарсах, где имеется семейная пара, возможны два варианта сюжета. Первый вариант предполагает наличие любовника и, в свою очередь, реализуется в нескольких подвариантах в зависимости от того, кто оказывается в проигрыше.

В проигрыше может оказаться любовник. Дворянин спит с женой крестьянина, затем крестьянин, в отместку, – с женой дворянина («Дворянин и Ноде», *Le gentil home et Naudet*; опирается на новеллу из «Ста новых новелл», но упрощает или опускает все подготовительные действия). За женой мельника увиваются два дворянина, она назначает им свидание; пугая приходом мужа, прячет в курятнике; мельник на их глазах развлекается с их женами, затем их обнаруживает, угрожает убить и соглашается на мировую, только получив от каждого крупную сумму денег («Два дворянина и мельник», *Les deux gentilhommes et le meunier*; есть нарративный источник). Сапожник выпивает с монахом, своим старым знакомым, расхваливает красоту и кроткий нрав своей новобрачной жены. Меняется с монахом одеждой; жена, совсем не кроткая, является на место попойки и, приняв одного за другого, осыпает монаха побоями. Монах требует у сапожника, чтобы он прислал к нему жену с тем, чтобы он наложил на нее покаяние. В ее одежде приходит сапожник, монах и привратник пытаются ею (им) овладеть. Сапожник их избивает («Сапожник, монах и женщина», *Le savetier, le moine et la femme*).

В проигрыше может оказаться жена. Семейная пара нанимает в слуги «простака», муж отлучается по делам, к жене является любовник, но они никак не могут приступить к делу: им все время мешает простак. Они пытаются его отослать (отправить за покупками), он то и дело возвращается, задавая все новые вопросы (где продаются пироги, с какой начинкой брать пирог, горячий брать или холодный). Наконец является муж, которому простак все рассказывает, муж охаживает жену палкой («Простак нанимается на службу», *Le badin qui se loue*).

Есть сюжеты, в финале которых проигравшими оказываются все или, по крайней мере, двое из главных действующих лиц. Муж неожиданно возвращается, любовник прячется в нужнике, сует голову в отверстие, чтобы скрыть кашель, вытаскивает вместе с надевшимся на шею стульчаком, муж принимает его за черта («Отхожее место», *Le retrait*; также есть новеллистический источник, «Сто новых новелл»). Муж опять же неожиданно возвращается, любовник прячется под комодом и от страха обделывается, муж уносит его штаны, приняв их за мешок, за которым возвращался, соседка внушает ему, что это штаны самого святого

Франциска, обладающие чудодейственной силой («Брат Гильбер», *Frère Guillebert*).

Чаще всего, однако, проигравшим оказывается муж. Жена сапожника Кальбена требует от него новое платье, упрекая его в том, что он держит ее в черном теле. Он на все отвечает пением. Любовник советует напоить мужа мертвецки пьяным и выкрасть у него кошелек. Проснувшийся муж приступает к жене с допросом, даже бьет, но она ни в чем не признается и также отвечает песнями («Сапожник Кальбен», *Le savetier Calbain*). Муж возвращается после долгого отсутствия и обнаруживает прибавление семейства, а также явный рост материального благосостояния: соль здесь в том, что жена все объясняет божьей благодатью, а муж считает, что Бог в своих благодеяниях зашел слишком далеко («Колен, который одновременно благодарит и упрекает Бога», *Colin qui loue et dépite Dieu en un moment*; есть новеллистический источник, даже несколько – отсюда законченность сюжета и остроумный поворот в конце). Муж отправляется в соседний город за покупками, к жене тут же является любовник. Готовится постельная сцена: жена уже разделась и улеглась в кровать, любовник замешкался. Возвращается муж, забывший кошелек; любовник прячется под кровать. Жена объявляет себя больной и посылает мужа отнести ее мочу лекарю (вместо мочи дает бутыл с вином, приготовленную для банкета с любовником). Муж по дороге, мучимый жаждой, выпивает мочу (с удивлением отмечая, что жена мочится отличным вином); наполняет бутылку собственной мочой. Лекарь определяет, что женщина, помочившаяся в бутылку, беременна («Любовник», *Un amoureur*; восходит к фаблио, имеет многочисленные нарративные параллели). Муж дважды пытается захватить жену с поличным: первый раз жена выдает любовника за должника, второй – говорит, что видела во сне, будто кривой глаз мужа прозрел, закрывает для проверки здоровый, любовник выскальзывает наружу («Лука, хромой и кривой пристав и Аккуратный Плательщик», *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*; второй эпизод имеет нарративные параллели в лице фаблио и новеллы из «Ста новых новелл»). Муж помогает жене, собирающейся к любовнику (правда, потенциальному), принарядиться, ищет ей перчатки, затягивает корсет, помогает примерять шляпу. У любовника жена ловко выманивает денежные подарки, вернувшись, устраивает страшный скандал мужу («Бедный Жуан»). У жены два любовника: юноша, с которым она крутит любовь с удовольствием, и пожилой каноник, у которого она выманивает подарки и передаривает их молодому («Лента»). Жена младше мужа и из более respectable семьи (вариант

«мещанина во дворянстве»). Кюре, любовник жены, дурачит мужа, приказывает во всем повиноваться жене и надеть на себя коровью шкуру. Жена делает вид, что не узнает мужа и принимает его за черта. Муж не понимает, кем он стал, и готов к тому, что его забьют на мясо («Жорж-теленок», *George le Veau*). Жена отсылает мужа на рынок, любовник проникает в дом. Муж дважды возвращается, во второй раз обнаруживает любовника в курятнике. Жена объясняет, что за этим молодым человеком гнались люди с оружием и поэтому она его спрятала («Курятник», *Le poulier*; в основе – новелла из «Декамерона»). Муж, уходя из дома, запирает жену. По возвращении мужа она притворяется разъяренной, накидывается на мужа с побоями, тот желает ей попасть в руки дьявола и немедленно появляется кюре, любовник жены, одетый дьяволом, и утаскивает ее («Сапожник Оден», *Le savetier Audin*; в более просторном варианте, известном под названием «Мартен из Камбре», жена с помощью кюре инсценирует возвращение из ада и рассказывает, что наибольшим мучениям там подвергаются ревнивцы).

Иногда, в этом подварианте, муж остается за сценой и любовником оказывается первый встречный. Две женщины жалуются друг другу на отсутствие удовольствий; одна из них поопытнее и советует соседке изменять мужу, чем та до сих пор не занималась. Услышав крик жестянщика, они приглашают его в дом. Далее идет сексуальный акт, описываемый в терминах лужения посуды. За ужином женщины приглашают жестянщика заходить почаще, он обещает («Женщины, которым почистили котелки», *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons*).

Иногда любовник остается за сценой. Жена объявляет мужу, что беременна и родит через месяц. Муж после несложных подсчетов понимает, что в таком темпе он за год получит десяток ребятишек. Ясно, что таких расходов ему не потянуть. Собирается отправить жену обратно к ее отцу, но в конце концов договаривается с ним, что этого ребенка берет на себя, а если жена и в дальнейшем будет приносить по ребенку в месяц, то расходы возьмет на себя теть («Жолие», *Jolyet*; восходит к новелле из «Ста новых новелл»).

Иногда наличие любовника сомнительно или проблематично, но муж действует, как в варианте с любовником. Подозревает жену в связи с местным священником. Одевается священником, стучит в собственный дом, который сам же поручил охранять одному знакомому. Получает в награду побои («Ревнивый муж», *Un mari jaloux*).

Значительно более редки случаи, когда не у жены есть любовник, а у мужа – любовница. Жена подозревает мужа в неверности, по совету соседки убеждает мужа, что он при смерти. Соседка на-



ряжается священником, принимает исповедь (с целью выведать всю подноготную), выясняет, что шашни муж завел с ее собственной дочкой («Женатый любовник», *Le ribault marié*). Муж спит со служанкой, к возвращению жены из паломничества служанка беременна. Муж сговаривается с лекарем, притворяется больным, жена относит лекарю его мочу, тот ставит диагноз – беременность – и указывает, как можно излечиться – переспать со служанкой («Надувательство хлыща», *Le gallant qui a fait le coup*).

В фарсах, где есть семейная пара, но нет любовника (второй вариант), в центре действия – ссора, как правило, являющаяся кульминацией давнего и закоренелого раздора. Чаще всего список персонажей, вовлеченных в конфликт, ограничивается семейным кругом. Жена и теща держат мужа в черном теле, вплоть до кулачной расправы (при этом никаких намеков на увеселения на стороне и денежный интерес). Муж, которому уготована этой диспозицией роль простака, мириться с ней не хочет, но пока не видит возможности справиться с бабами. Их наглость доходит до того, что они диктуют ему список обязанностей, согласно которому на него возлагается вся черная работа: он должен топить печь, стирать, мыть, стелить постель, вставать ночью к ребенку. Список также регулирует его сексуальные обязанности: муж хотел бы ограничиться одним-двумя разами в месяц, жена настаивает на пяти-шести за ночь. Жена заставляет мужа вместе с ней стирать и падает в лохань. Просит о помощи, муж зачитывает список обязанностей и не находит в нем такового. Соглашается вытащить ее только при условии, что она уступит ему первенство в доме («Лохань», *Le cuvier*). Трубочист возвращается домой, жалуется, что ничего не заработал (только из жалоб жены соседке становится понятно, что прочистка печей и труб – эротическая метафора). Главная претензия жены заключается в том, что муж перестал чистить ее собственную трубу, а раньше занимался этим по несколько раз в день («Трубочист», *Le ramoneur de cheminées*). Муж, смастерив клетку, хочет посадить в нее сороку, жена требует, чтобы туда посадили кукушку. Свара (в которой побеждает жена) занимает все пространство пьесы, не исключен эротический подтекст («Упрямство женщин»). Муж и жена спорят, кто из них пустил ветры за стол. Обращаются к адвокату, дело разбирается в суде. Судья оглашает приговор: в браке ответственность за все отправления разделяют муж и жена («Ветры», *Le pet*). Муж требует подавать обед, жена из чистого упрямства отказывается. Мужу советуют отправиться на ослиный мост, там он видит дровосека, который сначала уговаривает заупрямившегося осла, затем охаживает его палкой. Муж пробует этот спо-

соб на жене и получает свой ужин («Ослиный мост», *Le ponts aux ânes*; восходит к новелле «Декамерона»). Своего рода обобщением данного подварианта является фарс, в котором вообще нет ничего, кроме словесного оформления свары, т. е. обоюдных ругательств (*Tarabin, Tarabas et Tribouille-ménage*).

Иногда к персонажам, связанным родством, добавляется постороннее лицо. Жену раздражает пение мужа, дело доходит до драки. Спорят, кто из них больше продержится, не говоря ни слова. Появляется медник, предлагающий свои услуги. Ему никто не отвечает. Он украшает своими инструментами мужа, как шутовского короля (диадема из кастрюли, жезл из ложки), чернит ему лицо. Когда начинает целовать жену, муж не выдерживает и проигрывает. Все трое идут в трактир выпить мировую («Медник», *Le chaudronnier*). Муж и жена решают нанять слугу. Слуга – типичный простак, в нескольких сценах демонстрирует свою простоту, хозяевам достается в финальной: ему велят отвести хозяйку к мессе, он оседлывает ее как кобылу («Женино, объявивший кошку королем», *Jeninot qui fit un roi de son chat*).

Иногда с этими посторонними лицами в фарс проникает и посторонняя семейному конфликту коллизия. Булочник уходит из дома, собираясь пообедать с друзьями и наказывая жене отдать приготовленный им пирог посланцу, который покажет условленный знак. Двое нищих подслушивают этот разговор и завладевают пирогом. Булочник, так и не дождавшись своих знакомых и вернувшись домой голодным, обрушивается с упреками и побоями на жену (это все, что осталось в данном сюжете от семейной ссоры). Нищие, съев пирог, решают таким же образом завладеть и тортом, не зная, что булочник уже дома. За тортом идет другой нищий и нарываясь на побои. Булочник отпускает его с условием, что он пришлет своего товарища. Того также ожидают побои, а первый нищий оправдывает свой поступок тем, что они все условились делить пополам («Пирог и торт», *Le paté et la tarte*).

Причины семейного конфликта резюмируются в фарсе «Жены, которые решили переплавить своих мужей» (*Les femmes qui font refondre leur maris*). В двух семейных парах жены, которые много младше своих мужей, недовольны тем, что недополучают по женской части. Узнают, что можно переплавить мужей в более молодых. Литейщик отговаривает их, но они не хотят его слушать. Переплавленные мужья (процесс литья изображен с комической обстоятельностью) тут же заявляют права на первенство в доме и под угрозой побоев требуют отчета обо всех расходах – их поведение резко контрастирует с тем, как они угождали своим женам

прежде. Жены просят литейщика переплавить мужей обратно, но это невозможно. Первая часть (до переплавки) представляет обстановку семейного фарса в базовом варианте (с основной причиной семейного конфликта – сексуальной недостаточностью мужей), вторая – вынесенную за пределы фарсового мироустройства норму (литейщик советует женам смириться с их положением, поскольку оно соответствует порядку вещей).

Наконец, своего рода анализ всей группы семейных фарсов дается в «Двух мужьях и двух женах» (*Les deux maris et leur deux femmes*). В одной паре жена ласкова с мужем, но готова лечь с первым встречным (метавариант семейного фарса с любовником); во второй – верна мужу, но изводит его непрерывными скандалами (метавариант семейного фарса со склокой). Идет спор о том, что лучше – спор и на словах, и на деле (со сценами, иллюстрирующими преимущества и недостатки обоих вариантов). Победителя в споре нет, вывод: с женами ничего не поделаешь, нужно смириться с тем, что тебе досталось и соблюдать внешние приличия.

Некоторым вариантом трансформации семейного фарса можно считать тот, что возникает благодаря замене горизонтальных связей (муж – жена – любовник или муж – жена) на вертикальные (родители – дети). Так возникает группа сюжетов, объединенных темой придурковатого сына. Узнав, что заучившийся Мимин научился говорить по-французски и говорит только на латыни, его родители, невеста и будущий тесть отправляются в школу узнать, в чем дело. Мимин изъясняется макаронизмами, учитель очень доволен его успехами. Для излечения Мимина его сажают в клетку (мотивируя это тем, что птицы в клетке тоже научаются говорить). Основная роль в излечении Мимина принадлежит женщинам, так как болтовня – их главная особенность («Мэтр Мимин-школяр», *Maître Mimin étudiant*). Тот же Мимин поддается на уговоры трех вояк, рекрутирующих новобранцев. Мать пытается его отговорить; потерпев неудачу, наряжается страшилищем и обращает вояк в бегство («Мэтр Мимин идет на войну», *Le maître Mimin qui va à la guerre*). Женен пытается узнать у матери, кто его отец. Считает отцом священника, но мать это отрицает: для нее позор – считаться любовницей попа. Из рассказов матери Женен делает вывод, что он сын жакетки или кофты (только они были на матери, когда она его зачала). Обращаются к гадалке (шарлатану); тот проверяет мочу и заключает, что и его мать не мать. Женен делает вывод, что он ничей сын («Женен, ничейный сын», *Jenin, fils de rien*). Мать хочет, чтобы ее сын стал священником, отводит его к кюре на экзамен, сын демонстрирует свою феноменальную глупость («Некто,

сдававший экзамен, чтобы стать священником», *Un qui si fait examiner pour être prêtre*; есть еще несколько фарсов с похожим сюжетом: «Вилсан и его сын Жакоб», «Перне идет в школу», «Писец, который отказывается стать священником»). Колен завербовался в армию, побывал в Неаполе, возвращается домой, рассказывает о своих приключениях (о том, как, улепетывая, растерял все свое имущество – кобылу, шапку, кольчужку). Главный его подвиг – он захватил на обратном пути пленного, которого считает турком. Тот оказывается паломником («Колен, сын мэра Тево», *Colin, fils de Thévoz le maire*). Мать посылает Маюэ на рынок в Париж с наказом продавать только по рыночной цене. На рынке Маюэ отказывается продавать яйца женщине, потому что она не является Рыночной Ценой. Некий шутник представляется в качестве Рыночной Цены и получает яйца бесплатно. Чернит Маюэ лицо. Маюэ возвращается домой без товара и без денег. Мать его не узнает (из-за черного лица). Он теперь не знает, кто он такой, и собирается снова идти в Париж искать себя («Маюэ», *Mahuet*).

Фарсы, в которых отсутствуют семейные отношения, особенно охотно разрабатывают мотивы ссоры и обмана<sup>10</sup>. Иногда одно переходит в другое. Медник и сапожник повздорили на почве торговой конкуренции (ссора); помирившись, заходят в трактир, расплачиваться им нечем, сапожник обещает трактирщику заплатить завтра (вступает тема обмана). Медник переодевается женщиной, сапожник притворяется буйно помешанным. Трактирщик уходит ни с чем и побитый («Медник, сапожник и трактирщик», *Chaudronnier, savetier et tavernier*). Есть похожий сюжет с такой же двухступенчатостью мотивов: торговец реликвиями и торговец снадобьями рекламируют свой товар, самый фантастический (вроде гребешка петуха, который кукарекал во время отречения Петра, или камня, которым Давид убил Голиафа), и одновременно обвиняют друг друга в мошенничестве. Наконец, поняв, что подрывают и собственную торговлю, решают прекратить конкуренцию и для начала подзаправиться. На славу пообедав в трактире, оставляют в качестве оплаты ковчег с чепчиком одного из невинно убиенных младенцев. Открыв ковчег, трактирщика обнаруживает там измазанный калом штаны («Торговец реликвиями, торговец снадобьями и трактирщица», *Le pardonneur, le triacleur et la tavernière*). На мотиве обмана построен и знаменитый «Патлен», который выделяется из соплеменной литературы не уникальностью мотива, а тщательностью его разработки (вариацией на ту же тему является и «Новый Патлен»). Ссора, возникшая из-за того, что молочница не сошлась с сапожником в цене за починку обуви, дает толчок дей-

ствию в фарсе «Сапожник, пристав и молочница», о котором уже шла речь. Шла речь и о фарсе «Лука, хромой и кривой пристав и Аккуратный Плательщик», вторая часть которого построена по схеме муж – жена – любовник, но в первой части разрабатывается мотив обмана: Лука в качестве пристава пытается получить долг с Плательщика (Аккуратным он именуется иронически), тот просит дать ему время надеть вторую штанину (первую он успел надеть), добивается от Луки обещания не требовать денег, пока не завершит эту процедуру, и заявляет, что не завершит ее никогда.

Сюжет внесемейного фарса может также строиться на недоумении. Мимин, страдающий от подагры, хочет послать своего глухого слугу за лекарем; тот, ничего не разобрав, сначала отправляется к книготорговцу, а затем ищет священника. Спрашивает у портного, где его можно найти. Тот тоже глух и думает, что у него заказывают штаны. Отправляется вслед за слугой и пытается снять мерку у подагрика, причиняя ему страшные муки («Мимин-подагрик и двое глухих», *Mimin le goutteux et les deux sourds*). Хозяйка нанимает служанку, которая от всех работ отлынивает или делает все наоборот («Хозяйка», *Tout-Ménage*), – ситуация с ленивым или тупым слугой часто встречается и в семейном фарсе.

Классическая комедия на всем протяжении своего существования эксплуатировала единую сюжетную схему. Во французской средневековой комической драме такой схемы обнаружить не удастся. Можно сгруппировать материал иначе, не так, как у нас, но это все равно не выводит на общий сюжетный принцип. Как в фарсе «Два мужа и две жены» – переделать жену, склонную к изменам, и жену, склонную к склокам, невозможно, можно лишь смириться с неисправимостью их нрава. Дело в том, что глубинная сюжетная основа комедии едина: это нарушение и восстановление порядка, тогда как основа фарса двойственна: порядок может как нарушаться, так и не нарушаться. В семейных фарсах, как правило, действует презумпция непоколебимого порядка, причем и в фарсах с адюльтером, и в фарсах с раздором. В первых, с адюльтером, наличие любовника с самого начала действия является данностью (чтобы соблюсти это правило, автор фарса готов скорректировать источник: в новелле из «Ста новых новелл» адюльтер совершается с помощью обмана – дворянин говорит жене мельника, что она вот-вот потеряет свой «передок», и лечит это заболевание с помощью секса, – в «Дворянине и Ноде» дворянин уже давно сожительствует с Лизон). Механизм действия может запустить неожиданное возвращение мужа, срывающееся очередное свидание, но это колебание незначительное, и все говорит о том, что за пределами данного

эпизода ход вещей неизбежно вернется к прежнему. В фарсах без адюльтера изображаемая ссора или перебранка является кульминацией давнего и непрекращающегося конфликта, и финал ничего в этих устоявшихся отношениях не меняет. Случаются и исключения (в фарсах с адюльтером – хотя бы «Дворянин и Ноде», где крестьянин платит дворянину той же монетой, и это сексуальное возмездие должно как-то повлиять на положение дел; в фарсах с ссорой – «Лохань», где мужу удается, воспользовавшись неожиданной ситуацией, захватить первенство в доме, правда, неизвестно надолго ли). Но наличие исключений только подтверждает невозможность подведения даже изолированной группы фарсов под единый сюжетный знаменатель. Во внесемейных фарсах, где встречаются, бранятся, дерутся, обманывают друг друга люди незнакомые или малознакомые, рутинность действия выдержана быть не может (ввиду уникальности составляющего его события), и поэтому некоторые повороты и перевероты имеют место, но они также предстают ослабленными: выхода на переустройство миропорядка, опять же в отличие от комедии, не происходит.

В комедии позитивное и негативное, норма и антинорма, победители и проигравшие разделены: молодость, на стороне которой все положительные ценности, всегда в итоге побеждает; в своей борьбе со старостью она временно опрокидывает норму, чтобы в финале вернуться к ней же, но обновленной, заново легитимизированной. В фарсе, прежде всего, нет победителей, вернее, нет постоянных победителей: в конкретной пьесе в выигрыше может оказаться кто угодно – муж, жена, любовник, – но в другой пьесе эта позиция может оказаться позицией проигравшего. Ни за одной позицией не закреплено позитивных смыслов, только негативные. Муж скуп, глуп, сексуально немощен, под каблуком у жены. Жена сварлива и похотлива. Любовник труслив. Нет любви – только похоть. Ничего похожего на фору, выдаваемую в комедии молодости: молодые герои фарса еще глупее и нелепее своих родителей. Отсутствует поэтому и бунт молодости против старости: нет идеи обновления, нет противопоставления двух систем ценностей. Перевероты просто меняют противников местами: если раньше главной в доме была жена, то благодаря перевероту главным становится муж (как в «Лохани» или в «Женах, которые решили переплавить своих мужей»), но в основе отношений ничего не меняется. Отсутствие развития подчеркивается нередкими в фарсе моралистическими концовками: природа женщин неизменна («Два мужа и две жены»), на всякого обманщика найдется еще больший обманщик (этой, самой распространенной в фарсах, моралью нейтрализует-

ся какая-либо смысловая результативность основного действия). В художественном мире фарса господствует антинорма, но представление о норме художественного воплощения не находит, оно вынесено за пределы этого мира, где антинорма и является единственной нормой.

#### Примечания

- 1 См.: *Реутин М.Ю.* Народная культура Германии: Позднее Средневековье и Возрождение. М., 1996.
- 2 До нас дошло около 200 французских фарсов. Видимо, это сравнительно малая часть: фарсы игрались на протяжении двух с лишним веков во всех городах Франции (актерские ассоциации зарегистрированы в 150 городах), и для нового представления, как правило, сочинялся новый текст. Об этом говорит тот факт, что среди дошедших до нас текстов повторяющиеся исчисляются единицами, подавляющее большинство текстов имеют единственный источник. Источники эти также достаточно своеобразны: как правило, тексты дошли до нас в сборниках, составленных из разновременных изданий (составленных, надо уточнить, не издателем, а приобретателем). Самое обширное из подобных собраний – так называемое «Собрание Британского музея» (факсимильное издание: *Recueil du British Museum. Genève, 1970*), обнаруженное в 1845 г. в Германии и включающее 64 пьесы (из которых 47 имеют в заглавие слово «фарс»); публиковались они в основном двумя парижскими печатниками (соответственно в 1547–1557 и 1532–1547 гг.), одним лионским (1532–1550) и одним руанским (1542–1559). Собрание Коэна включает 53 пьесы (все названы фарсами), которые печатались в Париже между 1540 и 1550 г.; обнаружено во Флоренции в 1928 году, Гюстав Коэн, исследовавший его, сделал копию и издал ее (*Cohen G. Recueil de farces françaises inédites du XV siècle. Cambridge (Mass.), 1949*); оригинал в настоящее время утерян. Собрание Треппереля обнаружено также во Флоренции и в том же 1928 г., содержит 35 пьес (из них – 16 соти и пять фарсов), изданных в типографии Жана Треппереля в Париже в 1502–1511 гг.; в настоящее время находится в Парижской национальной библиотеке (факсимильное изд.: *Recueil Trepperel. Genève, 1967*. Комментированное изд.: *Recueil Trepperel. T. 1. Les Sotties / Par E. Droz. P., 1935; T. 2. Les Farces / Par E. Droz et H. Lewicka. Genève, 1961*). Есть еще несколько менее крупных собраний: парижского типографа Николя Руссе (семь пьес, изданы в 1612 г.), Копенгагенское (девять пьес, изданы в 1619 г.), Фрибурское (три фарса, один из них в рукописи). Единственное собрание, состоящее полностью из рукописей, носит имя его бывшего владельца, герцога Ла Валльера, и датируется по палеографическим данным второй половиной XVI в. (74 пьесы, 48 фарсов; изд.: *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux / Par L. de Lincy et F. Michel. P. 1837*).

Разумеется, собирались вместе эти книжечки не коллекционерами, а в целях сугубо практических – чтобы труппа имела под рукой полный репертуар. Литературной ценности за фарсами не признавалось (единственное исключение представляет «Адвокат Патлен», который неслучайно дошел до нас в четырех рукописях и в 16 изданиях до 1550 г.). Стихи, которыми фарсы написаны, свидетельствуют не о литературных претензиях, а о характере исполнения, в данном случае еще более наглядном, чем в случае жесты или фаблю (стихи лучше запоминались). Ремесленники, бюргеры, школяры, мелкие чиновники, игравшие фарсы, объединялись в театральные сообщества, и игра становилась для них фактически второй профессией.

- <sup>3</sup> В лучшем случае в корпусе на основе сюжетной общности выделялись изолированные группы. Ср.: *Lewicka H. Études sur l'ancienne farce française*. P.; Warszawa, 1974, где анализируются фарсы о расторопном слуге (р. 21–31), о сыне, идущем в школу (р. 32–46), и о ревнивом муже (р. 47–54).
- <sup>4</sup> Многие исследователи вообще заявляют о невозможности провести разграничение между жанрами (см, например: *Cohen G. Op. cit.* P. XI). Есть мнение, что в фарсе должны полностью отсутствовать сатира и религиозная полемика (*Bowen B.C. Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550–1620*. Urbana, 1964).
- <sup>5</sup> Фарсы цитируются в большинстве случаев по изд.: *Recueil de farce (1450–1550) / Textes annotés et commentés par A. Tissier*. Genève: 1986–2000. Т. 1–13. Русские переводы: Средневековые французские фарсы / Сост., предисл. и коммент. А.Д. Михайлова. М., 1981.
- <sup>6</sup> Драматическая основа фарса рудиментарна: нет завязки, нет развязки (*Lewicka H. Op. cit.* P. 15).
- <sup>7</sup> Подсчеты, сделанные на материале 107 фарсов (*Beneke A. Das Repertoire und die Quellen des französischen Farce*. Weimar, 1910), дали следующие результаты: в 43 фарсах действуют четыре персонажа, в 26 – три, в 18 – пять, в 14 – два, в пяти – один, в одном – 10.
- <sup>8</sup> Исполнялись фарсы либо в составе многодневных спектаклей, как правило, завершая их, либо отдельно – на карнавале, на ярмарках, по случаю престольных праздников, в университетах и коллежах, на свадьбах и вообще на торжествах любого рода. Игравшийся отдельно фарс нуждался для постановки в небольших подмостках (примерно три метра на два), задником служил занавес, из-за которого появлялись и за которым скрывались персонажи, реквизит ограничивался самым скудным минимумом (стол, стул и т. п.).
- <sup>9</sup> Ср.: в классической комедии персонаж определяется через его пороки, в фарсе – через профессию и семейное положение (*Lebègue R. Le théâtre comique en France de Patelin à Mélière*. P., 1972. P. 29).
- <sup>10</sup> См. попытку весь корпус фарсов разделить на построенные на мотиве насмешки (*burla*) и надувательства (*beffa*): *Rey-Flaud B. La farce, ou la machine à rire: théorie d'un genre dramatique (1450–1550)*. Genève, 1984.