
УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.06

АЛЕКСЕЕВА А.А.¹ УЛОВКА С ПЕРЕОДЕВАНИЯМИ В КОМЕДИЯХ МАРИВО И БОМАРШЕ[©]

Аннотация. «Уловка» не является специальным театральным термином, однако в словаре Мишеля Корвана это понятие встречается в характеристике камердинера / слуги. Уловка связана с амплуа слуги и с комедийной традицией в целом, это хитрость, к которой прибегает персонаж, чтобы обмануть другого и достигнуть желаемой цели. Одним из типов уловки, часто используемых в комедиях, является переодевание. Однако само по себе оно не ведет к успеху, персонаж должен перенять повадки того, в кого он переодевается, изменить свое поведение, голос и т.д. В пьесах Бомарше этот прием используется в традиционном виде, а Мариво новаторски обыгрывает саму идею переодевания. Дюбуа в разговоре с Араминтой становится на время Дорантом, хотя никакого реального переодевания в комедии нет.

Ключевые слова: театр; комедия; уловка; маска; переодевание; амплуа.

Для цитирования: Алексеева А.А. Уловка с переодеваниями в комедиях Мариво и Бомарше // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 91–98. DOI: 10.31249/lit/2023.01.06

¹Алексеева Анастасия Анатольевна – магистрантка филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, отделение современных западноевропейских языков и литературы, e-mail: alexev16@yandex.ru

© Алексеева А.А., 2023

ALEKSEEVA A.A.¹ The dress-up ruse in the comedies of Marivaux and Beaumarchais[©]

Abstract. Ruse is not a special theatrical term, but in Michel Corvan's dictionary this concept occurs in the characteristic of a valet / servant. The ruse is connected with the role of a servant and with the comedy tradition, this is a trick that characters resort to in order to outwit an opponent and achieve the desired goal. In the plays of Marivaux and Beaumarchais a classic intrigue is presented: a cunning servant helps his master to marry his beloved. From the very beginning, we understand that it will be a happy-end, but no one knows how the plot will come to such a denouement. One of the types of ruse often used in comedies is disguise. However, changing of dress cannot be a full-fledged ploy, the character must adopt the habits of the person he is dressing up in, change his own behavior, voice. Using a ruse of travesty, personages become unrecognizable for enemies first of all. In Beaumarchais' plays this theatrical technique is used in the traditional form, and Marivaux use it in the new way. So, the audience does not see Dubois dressing up, for example, but by his changed behavior, his manner of speech, understands that this servant has become Dorante for a while – during his speaking with Araminta.

Keywords: theater; comedy; ruse; mask; disguise; role.

To cite this article: Alekseeva, Anastasiia A. "The dress-up ruse in the comedies of Marivaux and Beaumarchais", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 91–98. DOI: 10.31249/lit/2023.01.06 (In Russian)

Ни одни европейские подмостки от Античности до модернизма не обходились без уловки. В театральном контексте – это сценический прием, хитрость, направленная на удержание интереса зрителя и на добавление динамичности в сюжетную канву разыгрываемой пьесы. Кроме того, уловка делит действующих лиц на две категории: тех, кто хитрит, и тех, кого в конечном счете обхитрят, причем в обоих случаях это могут быть как положитель-

¹**Alekseeva Anastasiia Anatolyevna** – graduate student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, the Department of Modern Western European Languages and Literatures, e-mail: alexev16@yandex.ru

©Alekseeva A.A., 2023

ные, так и отрицательные персонажи. Во французском языке, как правило, для обозначения уловки используется слово *ruse*, хотя в комедиях Мариво чаще употребляется его синоним *stratagème*. Одна из них так и названа – «Счастливая уловка» (*L'Heureux stratagème*), и в текстах других комедий герои, как правило, используют именно этот термин. Однако в «Ложных признаниях» нередко фигурирует и слово «дело» (*affaire*), как, например, в реплике Дюбуа, излагающего план по завоеванию сердца Араминты для Доранта (1-й акт, 2-я сцена).

Уловка мало изучена и, более того, не является специальным театральным термином, хотя у нее долгая история, восходящая к Античности. Французский исследователь Жорж Сарагоза в статье «Постановка уловки, игра в квадрате» [Zaragoza, 2012, p. 1–10] задается вопросом, есть ли основания причислить уловку к театральной терминологии. Он отмечает, что в энциклопедическом словаре театральных терминов М. Корвана нет статьи «Уловка» (*Ruse*). Однако это слово встречается в статье, посвященной камердинеру / слуге: «...раб или тунеядец в античной комедии, этот персонаж появляется снова в образе слуги в итальянской комедии эпохи Ренессанса, обладает неисчерпаемой фантазией в том, что касается уловок» (приводится по: [Zaragoza, 2012, p. 1]). Ж. Сарагоза считает, что уловка (*ruse*) – понятие, связанное с поведением персонажа и с его местом в художественном мире пьесы, а следовательно, с драматургией, основанной на устойчивых типах персонажей. [Zaragoza, 2012, p. 1], и ссылается на исследование Ж. Голдзинк, который дает следующую характеристику слуги: «Кто такой слуга в комедийной традиции?.. Хитрый деятельный персонаж (*un faire rusé*) на службе у господина. Веселый малый, наглец» (приводится по: [Zaragoza, 2012, p. 2]). Таким образом, можно утверждать, что уловка (*ruse*) неразрывно связана с комедийной традицией и в первую очередь с персонажем-слугой.

В отличие от синонимов «плутни» (*fourberie*) и «обман» (*tromperie*), уловка (*ruse*) имеет скорее положительные коннотации. Как правило, к уловкам прибегают главные герои, которым, согласно закону жанра, должны симпатизировать зрители. Так, в комедии Бомарше «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» разворачивается классическая интрига: хитроумный Фигаро помогает своему бывшему господину графу Альмавиве

жениться на Розине, томящейся под гнетом ненавистного ей старого опекуна Бартоло. Еще в первом действии Фигаро предлагает графу прибегнуть к уловке – переодеться в солдата, чтобы проникнуть в дом Бартоло. И не только переодеться:

Фигаро. Было бы недурно, если бы вы вдобавок сделали вид, что вы под хмельком...

Граф. Это зачем?

Фигаро. И, пользуясь своим невменяемым состоянием, держали себя с ним поразвязнее.

Граф. Да зачем?

Фигаро. Чтобы он вас ни в чем не заподозрил, чтобы у него было такое впечатление, что вам хочется спать, а вовсе не завести шашни у него в доме [Бомарше, 1954, с. 298].

Уловка, которую Фигаро предложил графу, основана на переодевании – сюжетном ходе, широко представленном в театральной традиции. К такой уловке персонажи прибегают, если хотят скрыть свой пол и / или социальный статус, при этом, согласно жанровой традиции, переодевание делает их неузнаваемыми.

Однако перед героем пьесы Бомарше стоит задача не только быть неузнанным, но и правдоподобно сыграть свою роль. Сменить одежду Линдора на военный мундир для графа Альмавивы не составит труда, но продумать свои действия чуть дальше он не может, равно как и не может понять, что предложенная Фигаро уловка предполагает не только смену наряда, но и умение носить одежду другого, вживаться в чужой образ. Когда графу удастся изменить голос, Фигаро указывает ему, что у пьяного еще и ноги должны заплетаться. Переодевания самого по себе недостаточно для хорошего исполнения роли, если оно не поддержано правильными жестами, мимикой, интонациями.

В «Севильском цирюльнике...» уловка с переодеванием используется согласно комедийной традиции. Герой примеряет на себя личину другого персонажа, и действующие лица, не посвященные в эту хитрость, не распознают обман. В течение всей пьесы граф Альмавива примеряет на себя три роли. В начале комедии он предстает перед нами в облике бедного студента Линдора, потом мы видим его пьяным солдатом, а затем – бакалавром. Граф Альмавива поначалу вполне успешно вживается в образ выдуман-

ных персонажей, однако каждый раз, как только он ненадолго перестает скрывать свои истинные чувства, его уловки терпят крах.

Так, в двенадцатой сцене второго действия граф Альмавива предстает в облике выпившего солдата, чтобы незаметно передать письмо Розине. Однако устроить это достаточно ловко у него не получается, и когда он узнает, что Бартоло освобожден от постоя, то едва не выдает себя, а хитрый опекун Розины сразу это замечает:

Граф (в сторону). Ах ты, господи, вот досада!

Бартоло. Ага, приятель, это вам не по вкусу? Даже хмель соскочил! [Бомарше, 1954, с. 309]

Следующая сцена с графом уже в облике бакалавра еще сильнее обнаруживает недоверчивость Бартоло, который в свою очередь прибегает к уловке. В разговоре с мнимым Алонсо он, подзревая неладное, притворяется, что глух на одно ухо. Эта уловка, с одной стороны, вынуждает растерявшегося графа отдать опекуну Розины ее письмо, а с другой – этот поступок графа вводит в заблуждение самого Бартоло, и тот проникается доверием к мнимому Алонсо.

В двенадцатой сцене третьего действия граф Альмавива и Розина, думая, что Бартоло их не слышит, позволяют себе искренний разговор. Однако опекун подслушивает их и, обращаясь к графу, отмечает, что его «переодевание» ни к чему не привело.

Только одна поведенческая уловка удастся Альмавиве весьма искусно – перевоплощение в студента Линдора, но в 6-й сцене 4-го акта молодой дворянин сам открывается Розине:

Граф (сбрасывает с себя плащ и предстает в роскошном наряде). О любимейшая из женщин! Теперь ни к чему Вас обманывать: счастливцев, которого Вы видите у Ваших ног, не Линдор... [Бомарше, 1954, с. 334]

Снимая с себя плащ, влюбленный фактически срывает с себя последнюю личину. Граф Альмавива добился своей цели: он нашел даму, которая полюбит его не за его статус и положение в обществе, а ради него самого. Теперь он может открыть свое истинное лицо.

В комедиях Мариво герои также нередко прибегают к уловкам, связанным с переодеванием и другими видами маскировки. Однако, как указывает Ж. д'Онт, у Мариво господин и слуга не могут, поменявшись платьем, скрыть свой социальный статус, и

поэтому у них не получается подменить друг друга [D'Hondt, 1991]. Это лишь частичная и временная подмена, ведь переодевание не сопровождается копированием мимики и жаргона. Слуга, занявший место дворянина, выдает свое низкое происхождение манерами, речью, поведением настолько же, насколько и господин, играющий его роль. Фактически персонажи меняют только одежду, но в остальном они ведут себя так же, как если бы обмена не было вовсе. Ярким примером является комедия «Игра любви и случая», в которой Дорант и Сильвия переодеваются слугами, но сохраняют речь и манеры, выдающие в них лиц благородного происхождения.

В комедии «Ложные признания» нет в чистом виде переодевания героев в чужой наряд, однако главный герой Дорант появляется у Араминты (вдовы, в которую он влюблен) под видом управляющего, т.е. в чуждой ему социальной роли. В результате в доме Араминты он занимает промежуточное положение: с одной стороны, он подчиненный человек, с другой – он и не бесправный, как слуга. Это, во-первых, позволяет ему постоянно находиться около Араминты, а во-вторых, делает его неуязвимым для давления со стороны госпожи Аргант, матери его возлюбленной.

Если Дорант притворяется, то практически всегда его обман сводится лишь к умалчиванию истины или к позволению другим персонажам трактовать его поведение именно так, как им хотелось бы. В частности, это происходит с мадемуазель Мартон, которая из-за молчания Доранта уверена, что именно она является предметом любви молодого дворянина. Тот же ведет себя отстраненно, ничего не подтверждая, но и не отрицая.

В «Ложных признаниях» Мариво фактически обновляет прием переодевания. Он использует его так ловко, что зритель поначалу и вовсе не замечает его использования. На время диалога с Араминтой хитрый Дюбуа в переносном смысле «переодевается» в Доранта, говорит утонченным языком о его любви к госпоже. Между тем в обычной жизни слуга использует язык, подходящий людям его социального статуса, и употребляет меткие выражения (например, *votre bonne mine est un Pérou* [Marivaux, 1879, p. 427] – оценка внешности Доранта, чье лицо, по словам Дюбуа, – это Перу).

Однако, помогая молодому дворянину, Дюбуа на время фактически берет на себя его роль. При этом цель его уловки не обма-

нуть Арамину, а смягчить ее сердце, подогреть ее интерес к Доранту, создать условия для того, чтобы она влюбилась в молодого человека. Именно поэтому в диалогах с Араминтой Дюбуа становится фактически двойником Доранта:

Дюбуа. Он вас уважает, боготворит, преклоняется перед вами, но – втайне. Вы думаете, он надеется на взаимность? Нисколько. Он уверяет, что во всей вселенной не найдется человека, который был бы достоин вас. Ему отрадно быть подле вас, любоваться вами, глядеть вам в очи, созерцать ваши прелести, восхищаться стройностью вашего стана – больше ему ничего не надо. Я это от него много раз слышал [Мариво, 1961, с. 637–638].

Слуга нанизывает друг на друга высокие любовные клише, чтобы его речь (вернее, речь, какую мог бы произнести Дорант) возымела эффект. Однако для того чтобы она могла быть произнесена, Дюбуа использует еще несколько тонких психологических уловок. Его преимущество – в том, что он очень хорошо изучил характер своей госпожи. Так, он знает, что она весьма любопытна, и поэтому упоминает, что покинул службу у Доранта якобы из-за его любовного помешательства. Если бы госпожа Араминта не была любопытна, она не стала бы выяснять причину «помешательства» и сразу отказала бы Доранту от места. Однако благодаря этому свойству характера, Араминта задает вопрос и тут же узнает, что предметом любви Доранта является она сама. Далее Дюбуа пускает в ход другую уловку: он придумывает историю любви с первого взгляда. По его словам, Дорант впервые увидел Араминту, когда та выходила из оперы, и с тех пор он безнадежно влюблен в нее и не признается в этом никому. Где на самом деле молодой дворянин встретил героиню, нам неизвестно. Кроме того, Дюбуа пытается уговорить госпожу отослать влюбленного управляющего, прекрасно зная, что она этого не сделает. Функция этой уловки, с одной стороны, заключается в попытке отвести от себя подозрения (он хочет уверить госпожу в том, что не выступает заодно с Дорантом), а с другой – усилить желание Араминты оставить управляющего при себе. И хитрый слуга добивается этой цели именно потому, что на время вживается в роль Доранта. На протяжении всей комедии Араминта верит Дюбуа и прислушивается к нему только в те моменты, когда тот, образно выражаясь, «переодевается» Дорантом.

Дюбуа – и режиссер, и актер в созданной им пьесе. Он притворяется союзником Мартон, графа Доримона и госпожи Аргант, делает вид, что ему неприятно присутствие влюбленного дворянина, сам же становится Дорантом во время диалогов с хозяйкой. Дюбуа все рассчитал заранее и нигде ни разу не сбивается с намеченного пути, он играет сразу несколько ролей, управляет другими персонажами, как фигурами на шахматной доске, и ни разу не пропускает хода. Возможно, прекрасно зная характеры своих господ, он просчитал даже то, что к концу всех его манипуляций Дорант сам признается Араминте во всем, а та его великодушно простит, и весь придуманный им маскарад завершится соединением двух сердец.

Таким образом, можно утверждать, что к уловке с переодеванием прибегают персонажи для достижения своих целей. Как правило, этот сценический прием применяется в комедиях и прочно ассоциируется именно с этим жанром. По умолчанию герои, примеряющие на себя чужие личины, становятся неузнаваемыми. В драматургии Бомарше этот прием используется в традиционном виде, а Мариво, напротив, новаторски обыгрывает саму идею уловки с переодеванием на примере Дюбуа, который на время становится двойником влюбленного хозяина, хотя зрительно никакого перевоплощения в комедии нет.

Список литературы

1. *Бомарше*. Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность / пер. с фр. Н.М. Любимова // Бомарше. Избранные произведения. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1954. – С. 259–338.
2. *Мариво П.К.* Ложные признания / пер. с фр. Н.М. Любимова // Мариво П.К. Комедии. – Москва : Искусство, 1961. – С. 615–685.
3. *D'Hondt J.* Marivaux, le masque, l'habit et l'être [Мариво, маска, костюм и сущность] // *Journal of French and francophone philosophy*. – 1991. – N 3. – P. 95–105.
4. *Marivaux P.C.* Les fausses confidences [Ложные признания] // *Théâtre de Marivaux*. – Paris : Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1879. – P. 425–500.
5. *Zaragoza G.* Mettre en scène la ruse : le jeu au carré [Постановка уловки : игра в квадрате] // *Comparatismes en Sorbonne*. – 2012. – N 3. – P. 1–10.