

УДК 821.111.0

<https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-6-143-151>

Арлекинадный гротеск в англосаксонской прозе о пикарах

Анна Александровна Косарева

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, kosareva.anna@urfu.ru

Аннотация

Исследуется арлекинадный гротеск в произведениях, главными героинями которых являются англосаксонские пикары: Роксана из одноименного романа Даниэля Дефо («Рохана», 1724) и Оттилия из «Цветочного дома» («House of Flowers», 1950) Трумана Капоте. Актуальность исследования обусловлена возросшим в недавнее время интересом филологов к творчеству Дефо и Капоте, а также стабильным обращением зарубежных литературоведов к интерпретации художественной прозы через призму эстетики комедии дель арте. Впервые проводится сравнение двух пикар с их «прародительницей» – Коломбиной комедии дель арте, а также выявляются параллели между сюжетными коллизиями в прозе Дефо и Капоте с «дельартовскими» и арлекинадными сюжетами. Устанавливается типологическое сходство Роксаны и Оттилии с Коломбиной, а также Ройала Бонапарте и мужа Роксаны – с Арлекином. Выявляются аллюзии на мифологические и театральные сюжеты в «Роксане», позволяющие говорить об отсылках в тексте к традиции английской пантомимы, которая синтезировала мифологию и арлекинаду. Роксана подобна вечно юной и прекрасной Афродите, а ее возлюбленные – пивовар, ювелир, принц и купец – наделены чертами Диониса, Гефеста, Адониса и Гермеса соответственно. В «Цветочном доме» выявляются аллюзии на итальянскую сказку «Прунелла» и «дельартовскую» пьесу Л. Хаусмана и Х. Г. Баркера «Прунелла, или Любовь в голландском саду» (1906). В чертах Оттилии угадываются итальянская красавица Прунелла, победившая злую свекровь-ведьму, и Коломбина с ее «цветочным» именем (columbine – аквилегия, водосбор), а образ Ройала Бонапарте отсылает нас к красавцу Бэнсъябелу из «Прунеллы» и Арлекину. Страшное и фарсовое в судьбе Оттилии переплетены, что, как и в случае с Роксаной, позволяет говорить о наличии арлекинадного гротеска в произведениях Дефо и Капоте. Выделяются такие функции этого художественного приема, как разворачивание метафоры мира как театра и выстраивание диалога с литературными и театральными традициями прошлого.

Ключевые слова: арлекинадный гротеск, комедия дель арте, английская пантомима, пикара, английская литература, американская литература, Дефо, Капоте

Для цитирования: Косарева А. А. Арлекинадный гротеск в англосаксонской прозе о пикарах // Вестник Томского государственного педагогического университета (TSPU Bulletin). 2024. Вып. 6 (236). С. 143–151. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-6-143-151>

Harlequinade grotesque in Anglo-Saxon prose about the picaras

Anna A. Kosareva

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (ul. Mira 19, Ekaterinburg, Russian Federation, kosareva.anna@urfu.ru)

Abstract

The article is devoted to the study of the harlequinade grotesque in works whose main characters are Anglo-Saxon picaras – Roxana from the novel of the same name by Daniel Defoe (“Roxana”, 1724) and Truman Capote’s character Otilie from “The House of Flowers” (1950). The relevance of the study is due to the recent increased interest of literary scholars in the works of Defoe and Capote, as well as the stable appeal of foreign literary scholars to the interpretation of literary prose through the lens of the aesthetics of commedia dell’arte. For the first time, a comparison is made of the two picaras with their “progenitor” – Columbine from commedia dell’arte, and parallels are revealed between the plot collisions in the prose of Defoe and Capote with the commedia and harlequinade plots. The typological similarity of Roxana and Otilie with Columbine, as well as Royal Bonaparte and Roxanne’s husband with Harlequin is established. Allusions to mythological and theatrical plots in “Roxana” are identified, allowing us to talk about references in the text to the tradition of English pantomime, which synthesized mythology and harlequinade. Roxana is like the eternally young and beautiful Aphrodite, and her lovers – the brewer, the jeweler, the prince and the merchant – are endowed with the traits of Dionysus, Hephaestus, Adonis and Hermes, respectively. In “The House of Flowers” there are allusions to the Italian fairy tale “Prunella” and the commedia play by L. Houseman and H. G. Barker “Prunella, or Love in a Dutch Garden” (1906). In Otilie’s features one can discern

the Italian beauty Prunella, who defeated her evil witch mother-in-law, and Columbine with her “flower” name (a columbine is an aquilegia), and the image of Royal Bonaparte refers us to the handsome Bensiel from “Prunella” and Harlequin. The terrible and the farcical are intertwined in the fate of Otilie, which, as in the case of Roxanne, allows us to talk about the presence of harlequinade grotesque in the works of Defoe and Capote. The author of the article highlights such functions of this artistic technique as unfolding the metaphor of the world as theater and building a dialogue with the literary and theatrical traditions of the past.

Keywords: *harlequinade grotesque, commedia dell'arte, English pantomime, picara, English literature, American literature, Defoe, Capote*

For citation: Kosareva A. A. Arlekinadnyy grotesk v anglosaksonskoy proze o pikarakh [Harlequinade grotesque in Anglo-Saxon prose about the picaras]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2024, vol. 6 (236), pp. 143–151 (in Russian). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-6-143-151>

Введение

Образ Коломбины всегда представлял особый интерес для английских и американских писателей: помимо того, что в англосаксонском культурном сознании эта героиня воплощала вечную женственность, она также ассоциировалась со свободой и независимостью, которые на протяжении длительного времени оставались как для англичанок, так и для американок недостижимой мечтой. Харли Грэнвилл-Баркер (1877–1946), один из ведущих английских драматургов эдвардианской эпохи, неслучайно сравнил ее с Психеей. Коломбина, сбегавшая от преследования стариков и нежеланных поклонников, символизировала душу, стремящуюся вырваться из оков – физических, духовных и социальных: «История остается неизменной. Либо Коломбина убегает от кого-то, либо кто-то убегает вместе с ней. Это потому, что душа всегда борется за свободу» [1, с. 23].

По мере того как Коломбина становилась «старше» и развивалась в рамках английской литературы, она все более отдалялась от своей прародительницы – острой на язык, своенравной, корыстной и хитрой итальянки. Однако в XVIII и XIX вв. английская плутовка все еще была очень близка к своему итало-французскому инварианту и пленяла сердца читателей незаурядным авантюризмом. В этой статье речь пойдет о «наследницах» Коломбины, рожденных в художественном пространстве англосаксонской прозы, о пикарах (плутовках) – Роксане и Оттилии. О генетической связи комедии дель арте и плутовского романа (*picaresque novel*) писал Х. Г. Кенигсбергер: он полагал, что испанский плутовский роман представлял собой «нетеатральный аналог комедии дель арте» [2, с. 156]. Пикаро вырос из образов Арлекина, Бригеллы, Пульчинеллы и прочих ловких мошенников комедии масок и, став незаменимым проводником социальной сатиры, покорила не только испанских читателей, но и всю Европу. Точно так же получил развитие образ Коломбины: в европей-

ской прозе XVIII в. она превратилась в пикару, сохранив солидную часть своих театральных характеристик. Пикара в европейской и английской литературе, согласно исследованию Энн К. Кэлер, – это «архетипический образец автономии», женский образ, который находится в поиске собственной идентичности и обладает рядом поведенческих характеристик, уникальных в своем роде: пикара пренебрегает материнством, способна добиваться поставленных целей с помощью остроумия и сексуальности, проявляет качества истинного воина, находится в антагонистических отношениях с обществом, внутри которого выживает, много путешествует и часто получает поддержку со стороны криминального мира – воров, убийц, сводников и проституток [3, с. 2]. Для пикары характерна жадность – деньги и подарки много значат для нее [3, с. 22], она умна и обладает житейской мудростью [3, с. 9], не подстраивается под общество, а меняет его в соответствии со своими потребностями [3, с. 10].

Цель данного исследования – доказать наличие и выявить особенности арлекинадного гротеска в англосаксонской прозе о пикарах XVIII и XX вв. – романе «Роксана» Д. Дефо и рассказе Т. Капоте «Цветочный дом». Актуальность исследования обусловлена наметившимся в последнее десятилетие ростом интереса к творчеству Дефо (S. H. Gregg (2013) [4], J. Richetti (2015) [5], M. E. Novak (2015) [6], W. Minto (2019) [7], M. B. Prince (2020) [8], I. A. Bell (2021) [9], N. Seager, J. A. Downie (2024) [10]) и Капоте (H. Bloom (2014) [11], T. Fahy (2014) [12]), а также стабильным обращением зарубежных филологов к анализу художественной прозы через призму комедии масок (C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello (2020) [13], J. Rudlin (2022) [14]). Новизна исследования связана с тем, что автор впервые анализирует произведения Дефо и Капоте в «дельартовском» ключе, выявляет наличие в них арлекинадного гротеска и описывает функции этого художественного приема.

Материал и методы

Теоретическую базу исследования составляют труды историков комедии дель арте – А. Fava (2004) [15], J. Rudlin (1994) [16], M. Sand (1915) [17], T. Niklaus (1956) [18], D. Radulescu (2014) [19], исследование маскарадной культуры – T. Castle (1986) [20], ярмарочной культуры – T. Frost (1874) [21], феномена пикары в европейской литературе – А. К. Kaler (1991) [3], плутовского романа – Н. G. Koenigsberger (1987) [2] и литературоведческие исследования, посвященные творчеству Дефо и Капоте – J. Crane (2007) [22], R. E. Long (2008) [23], P. New (1996) [24], M. Novak (2001) [25], R. V. Voss (2011) [26]. Ведущий метод исследования – сравнительно-исторический.

Результаты исследования

Главная героиня незаконченного романа Д. Дефо «Роксана» (1724) – куртизанка, предприимчивость которой позволяет ей прожить ту жизнь, о которой она всегда мечтала – свободную и красивую. Сменив множество любовников, каждый из которых внес лепту в рост ее материального благополучия, по уровню финансовой независимости она приближается к обеспеченным мужчинам своей эпохи. Однако именно на том этапе, когда героиня подходит к обретению покоя и гармонии, неблагоприятные обстоятельства вновь вынуждают ее поступиться соображениями нравственности. Ненавязчиво и осторожно Дефо подводит своего читателя к непозволительной для современного ему общества мысли: быть одновременно хорошей и свободной женщина XVIII в. не может быть по определению, ведь «благовоспитанность» предполагает подчинение и следование правилам, а свобода – отказ от них. Подстраховав себя и Роксану ее пылкими покаянными монологами (не самыми убедительными), Дефо позволил себе ввести в художественное пространство эпохи Просвещения Робинзона в юбке – женщину энергичную, смелую и необычайно рациональную, способную выжить за счет расчетливости и обаяния. Одним своим существованием она, с одной стороны, бросала вызов патриархальному английскому обществу, а с другой – иллюстрировала горькую истину: без помощи мужчин, без обращения к низменным их инстинктам англичанка XVIII в. не имела никаких шансов выжить.

История Роксаны вписывается в структуру традиции романа XVIII в., предполагающей обязательное наличие в произведении сюжетной линии о духовном путешествии героя. Путешествие это может представлять собой как эволюцию, так и деградацию. В случае Роксаны духовное и со-

циальное развитие вступают в противоречие: в нравственном отношении героиня становится все менее симпатичным персонажем, но деловые ее качества – хватка и предпринимательская жилка – вызывают восхищение. Характерна для романа Дефо и сказочность, пронизывающая приключения Роксаны и сообщающая всему сюжету почти мифологический характер. Вечная юность и неотразимая красота Роксаны, о которых героиня неоднократно напоминает читателю, возводят ее в ранг языческой богини, и на Афродиту она похожа значительно больше, чем на рядовую англичанку, вынужденную продавать свое тело. Плодовитость Роксаны (она производит на свет десять детей от трех разных мужчин) сродни фертильности любвеобильных античных богов, и мифологические параллели с Афродитой становятся особенно заметными при внимательном рассмотрении любовников героини. Ее первый муж – пивовар (Дионис), а второй – ювелир (Гефест); затем она влюбляется в принца (Адониса), чуть не погибает во время морской бури (очевидно, Посейдон попытался взять ее в жены) и, наконец, встречает голландского купца (Гермеса), который приходится ей по душе. Подобно Афродите, покровительнице проституток (при храме Афродиты в Коринфе были священные публичные дома), куртизанка Роксана тщеславна, гневлива и распутна.

О том, что в образе Роксаны присутствуют не только черты греческой богини любви, но и Коломбины комедии дель арте, можно судить по совпадению поведенческих характеристик героини. Итальянская Коломбина XVI в. отличалась не только внешней привлекательностью и умом, но и готовностью отдать свое тело за подарок или денежное вознаграждение [17, с. 161]. Как верно отмечает Домника Радулеску, «Коломбина сочетает в себе стратегии кокетки и куртизанки, чей смех часто переходит в ухмылку» [19, с. 98]. Неслучайно в 1739 г. в рамках Варфоломеевской ярмарки, в Лондоне, была поставлена веселая пантомима «Коломбина-куртизанка» [21, с. 133]: в английской культуре XVIII в. Коломбина часто ассоциировалась с «легким» поведением, а существительное «columbine» нередко использовалось для обозначения проститутки.

Оригинальная итальянская Коломбина отличается алчностью и нравственной нечистоплотностью – в пьесе «Арлекин-Протей» она констатирует: «Если бы Бог создал меня мужчиной, я была бы опасным мошенником» [17, с. 167]. Нравственный релятивизм чувствуется и в ее заявлении о том, что «с какой бы стороны ни пришли деньги, они всегда хорошо пахнут» [19, с. 89]. В итальянских комедийных пьесах Колом-

бина часто советует своей юной хозяйке выйти замуж по расчету – за богатого старика: терпеть его придется недолго, а финансовая выгода от такого союза очевидна [17, с. 165]. Жадность и предельная материалистичность характерны и для Роксаны: «Как и все персонажи Дефо, она не только получает огромное удовольствие от подсчета и перечисления всех своих богатств ... но и признает в них гарантию свободы» [24, с. 319]. Еще одна черта, сближающая образы Роксаны и Коломбины, – страсть к переодеваниям и маскараду. Роксана по натуре актриса, и именно ее умение перевоплощаться и исполнять самые разные роли является залогом ее успеха в отношениях с мужчинами. Маскарадность присутствует в жизни героини как на метафорическом, так и на буквальном уровнях. Самая яркая сцена романа – танец Роксаны в турецком костюме: по мнению Терри Кастл, «по иронии судьбы, героиня достигает максимальной моральной прозрачности именно во время маскарада, то есть тогда, когда она максимально загримирована» [20, с. 162]. Танцующая Роксана не может не напомнить танцовщицу-Коломбину, излюбленным занятием которой было лицедейство. В комедии дель арте диапазон амплуа, в которых она выступает, очень широк: она может изображать как мужчин (адвокатов, щеголей, врачей), так и женщин (служанок, знатных дам, юных девочек и опытных соблазнительниц) [17, с. 172].

Примечателен союз Роксаны с ее первым мужем – молодым пивоваром, который, будучи от природы человеком глупым и ленивым, доводит свою семью до нищеты. Этот юноша, жизнерадостный, азартный и безответственный, – единственный персонаж в романе, внешность которого Роксана описывает читателю: «He was a jolly, handsome Fellow, as any Woman need wish for a Companion; tall, and well made; rather a little too large, but not so as to be ungentile. He danc'd well, which, I think, was the first thing that brought us together» [27, с. 9] («Он был веселым, красивым парнем – таким, о каком мечтает любая женщина; высокий, с прекрасным телосложением; несколько крупноват, но не до такой степени, чтобы показаться неотесанным; он хорошо танцевал, и это, я думаю, было первым, что нас сблизило» (Перевод наш. – А. А.). Это необычно подробное для Роксаны описание свидетельствует о том, что пивовар – единственный партнер героини, который ее по-настоящему привлекал. Остальные персонажи сводятся для героини к функциям настолько, что их внешний вид не представляет для нее никакого интереса: мы не знаем, как выглядит ее преданная закадычная подруга Эмми и не имеем ни малейшего представления о внеш-

ности ее детей и щедрых богатых любовников. Все они лишь фигуры шахматной партии, которую героиня разыгрывает, оттачивая тактики и стратегии обогащения.

В комедии дель арте спутником и мужем Коломбины всегда становится Арлекин, патологически безответственный и легкомысленный, и динамика взаимоотношений итальянских Коломбины и Арлекина полностью дублирует взаимодействие Роксаны с ее первым мужем. Там, где Арлекин принимает импульсивные решения и импровизирует, Коломбина проявляет прагматизм и все продумывает; там, где Арлекин прожигает деньги, Коломбина откладывает и преумножает (вспомним расточительность пивовара и инвестиционный талант Роксаны). Несмотря на измены, кутежи и непостоянство, Арлекин – единственный мужчина комедии дель арте, к которому Коломбина испытывает теплые чувства и единственный, кого она готова терпеть. Как резюмировал Джон Рудлин, она «любит Арлекино, но видит его насквозь. Испытывает потребность заботиться о нем, учить его, надеясь, что он, так же, как она, сможет выйти за рамки фиксированного типа. Поэтому она ругает его, наказывает, бросает, возвращает и, осознав, в конце концов, что он не изменится, принимает его таким, какой он есть» [16, с. 130]. Итальянский Арлекин, как и муж-пивовар Роксаны, – прекрасный танцор и весельчак небольшого ума, и к нему вполне применимо язвительное замечание героини Дефо: «I chose him for being a handsome, jolly Fellow, as I have said; for he was otherwise a weak, empty-headed, untaught Creature» [27, с. 9] («я выбрала его за то, что он был красивым, веселым парнем, как я уже сказала; в остальном он был слабым, пустоголовым, необучаемым существом») (перевод наш. – А. А.). В комедии дель арте мужчины, которыми искусно манипулирует Коломбина, – либо богатые старики, либо тщеславные франты, а это именно те типажи, которые выбирает в качестве своих «жертв» Роксана. Установка на эксплуатацию мужчины и насмешливое отношение к нему транслируют и героиня Дефо, и субретка комедии дель арте. Две коронные фразы Коломбины, которые иллюстрируют подобный потребительский подход: «мужчина – животное, которое любит, чтобы его обманывали» [19, с. 89] и «я бегу прополоскать рот, так как достаточно долго говорила о мужчинах» [19, с. 90]. Переворачивая традиционные гендерные роли (мужчина – завоеватель-эксплуататор, а женщина – жертва и объект), куртизанка-субретка производит карнавальное переворачивание существующей социальной иерархии, доказывая, что женские victimность и хрупкость – не более чем социальные

конструкты. Назвать Роксану и Коломбину феминистками не представляется возможным – все-таки их самостоятельность подпитывается финансовыми вливаниями со стороны презираемых ими мужчин – однако сам настрой этих героинь, не признающих авторитетности патриархата, позволяет говорить об их принципиально особом положении в ряду женских образов XVI–XVIII вв. Героини-плутовки, пикары, находятся в оппозиции к общественным предрассудкам и лицемерию и пусть в несколько агрессивной форме заявляют о праве женщин на свободный выбор.

Проведение параллелей между Роксаной и «дельартовской» Коломбиной представляется уместным и потому, что очень многое в романе Дефо позаимствовано из английской пантомимы, сформировавшейся в 1720–1730-х гг. на базе комедии дель арте и состоявшей из двух частей – серьезной (мифологической/сказочной) и веселой (масочной). Первая подразумевала обращение к сюжетам классической мифологии, а вторая – бесшабашную арлекинаду, наполненную музыкальными и акробатическими номерами. Величественная богиня «серьезной» части, устав от своей божественности, в сцене трансформации скидывала одеяния и маску, чтобы превратиться в Коломбину, озорную интриганку арлекинады, утверждая таким образом единство высокой трагедии и комедии, мрачного и смешного. Роксана, одновременно богоподобная (Афродита) и фарсовая (Коломбина), рыдающая в одних сценах и цинично усмехающаяся в других, – это героиня английской пантомимы, перенесенная в художественное пространство прозы. Несмотря на обилие эпизодов, исполненных драматизма, юмор и жизнелюбие героини в сочетании с ее невероятным везением превращают повествование Дефо в сказочную трагикомическую феерию. Эта сказка расцвечена яркими декорациями – Роксана с наслаждением описывает роскошные интерьеры, платья и украшения, а яркость и зрелищность всегда являлись отличительными чертами английской пантомимы. Так же, как в английской пантомиме, в романе Дефо много неожиданных сюжетных поворотов, отличающихся чудесным неправдоподобием: например, не успев оправиться от гибели любовника-ювелира, Роксана тут же оказывается в объятиях еще более обеспеченного принца, который впоследствии увозит ее в романтическую Италию. Ни предательство мужа, ни морская буря, ни нападение грабителей не способны лишить Роксану покровительства богов, что красноречиво свидетельствует о том, что, несмотря на наличие мрачных красок в романе, мы имеем дело с ис-

полненным юмора театрализованным плутовским романом.

О том, что литературный образ куртизанки, как XVIII, так и XX в., обязан своей яркостью и многогранностью именно маске Коломбины, свидетельствуют и произведения Трумана Капоте (1924–1984), ставшего классиком американской литературы при жизни. Его Оттилия – прямой «потомок» Коломбины комедии дель арте. Обращение Капоте к эстетике комедии масок представляется закономерным как в свете его профессиональных интересов (он был не только прозаиком, но и драматургом театра и кино), так и его любви к маскараду. В 1966 г. он организовал роскошный бал-маскарад для своих друзей – богатых и знаменитых представителей нью-йоркской элиты, который вошел в историю как «черно-белый». Все участники должны были явиться на бал в костюмах/платьях, выдержанных в черно-белой цветовой гамме, и надеть черную полумаску [26, с. 42]. Интерес к комедии дель арте мог вспыхнуть в сердце Капоте и во время его итальянских путешествий и жизни на вилле «Фонтана Векья» в Таормине (Сицилия) [23, с. 52–53]: многие классики английской и европейской литературы (И. В. Гете, Д. Г. Лоуренс, Т. Манн, Г. Ибсен) обратились к традициям комедии дель арте именно после посещения ее «родины», Италии. В частности, к поклонникам итальянского искусства относился Дефо, считавший, что в плане эстетических стандартов англичане должны равняться на итальянцев [25, с. 87].

Оттилия – главная героиня рассказа Капоте «Цветочный дом» («House of Flowers», 1950). Ранее работавшая в публичном доме «Елисейские поля», она выходит замуж за Ройала, юношу, с которым знакомится на карнавале. Он приводит ее в свой дом – разноцветный, уютный и будто сотканный из множества цветов. Единственная помеха счастью влюбленных – бабушка Ройала, старуха Бонапарте, которая ставит целью известить жену внука: она пытается навести на Оттилию порчу и омрачает существование той не только омерзительными колдовскими ритуалами, но и мелкими бытовыми пакостями. Оттилия значительно умнее ведьмы и в итоге не только отражает все атаки злодейки, но и доводит ее до смертельного сердечного приступа. Казалось бы, теперь Ройал и Оттилия должны зажить безмятежно, но девушке всюду мерещится призрак усопшей злой старухи. Дабы избавить молодую жену от мучительных угрызений совести, юноша привязывает ее к дереву и лишает еды и воды на целый день. Подруги Оттилии, обнаружив девушку привязанной, освобождают ее, отвозят в город и предлагают ей сбежать от мужа. Поду-

мав, героиня отказывается. Вернувшись вместе с подругами в цветочный дом, она просит привязать ее к дереву и через некоторое время слышит шаги мужа: «Издали должно было показаться, что ее настигла какая-то жестокая, душераздирающая смерть; и, услышав, как шаги Ройала перешли на бег, она улыбнулась от счастья и подумала: то-то он перепугается» [28, с. 279].

Сюжет этого рассказа воскрешает в памяти итальянскую сказку «Прунелла» и созданную по ее мотивам одноименную пьесу Х. Г. Баркера и Л. Хаусмана «Прунелла, или Любовь в голландском саду» (1906). Итальянская сказка «Прунелла» [29] повествует о преследовании юной красавицы жестокой ведьмой. В сказке колдунья – мать красавца Бэнсьябела, который убивает старуху после того, как осознает, что в противном случае ему придется убить возлюбленную Прунеллу. Разница развязок в двух сюжетах – итальянском и созданном Капоте – сводится к уровню самостоятельности героини. Прунелле в борьбе с безжалостной свекровью требуется помощь любимого мужчины, а Оттилия без труда справляется с травлей садистки самостоятельно. Что касается аллюзий на пьесу Хаусмана и Баркера «Прунелла» [30], то они реализуются как на уровне воскрешения «дельартовской» эстетики, так и в виде завуалированных цитат. Прунелла выходит замуж за Пьеро и, столкнувшись с его безграничным эгоизмом, имитирует самоубийство, чтобы начать новую жизнь без мужа. Впоследствии они с возлюбленным воссоединяются: он становится лучше, пройдя через угрызения совести, а она взрослеет, познав одиночество. Сценой с фальшивой смертью завершается рассказ Капоте, и можно предположить, что этот эпизод – прямая отсылка к сцене, в которой Прунелла собственной «смертью» наказывает Пьеро.

Традиции комедии дель арте в «Цветочном доме» реализуются на двух уровнях – сюжетном и персонажном. Сюжет о преследовании юных влюбленных стариками – основа итальянской комедии масок и английской арлекинады. Арлекин и Коломбина влюблены друг в друга, но старость (символическое выражение зимы, стагнации), воплощенная в образах глупых, расчетливых или жестоких родителей, всеми силами пытается воспрепятствовать их совместному счастью [15, с. 62]. Эту сюжетную коллизию мы и наблюдаем в «Цветочном доме». Коломбина и Арлекин оригинальной комедии масок XVI в. – крестьяне, причем Коломбина не гнушается проституцией. Таковы и Оттилия с Ройалом: он работает в поле, а она, родом из крестьянской семьи и в прошлом жрица любви, ведет хозяйство. Неслучайна и связь образа Ройала с образом пе-

туха, которого он приносит на карнавал: в XIX в. в Англии имела успех рождественская пантомима «Кукареку, или Принц-Арлекин Петух и принцесса Золотой долины» (1865) Чарльза Миллуорда, а в XX в. французский поэт, романист, драматург и режиссер Жан Кокто (1889 – 1963) издал сборник статей об искусстве, который назвал «Арлекин и петух» (1918). Арлекин по натуре – победитель и завоеватель, отсюда обращение Капоте к образу Наполеона: фамилия Ройала – Бонапарте. Немаловажными в образе Ройала Бонапарте являются и такие детали, как: 1) его пластичность и грация, умение танцевать: в комедии дель арте и арлекинаде Арлекин – непревзойденный танцор и акробат [15, p. 95]; 2) инструмент, с которым Ройал никогда не расстаётся, – резак для тростника, который в оригинале романа назван «cane»: «...when she saw Royal ambling up the path, his cane cutter swinging at his side like a crescent moon, she forgot such thoughts and ran with a satisfied heart to meet him» [31, с. 207]. «Cane» в английском – это не только «резак», но и «палка для телесных наказаний» или «трость». Неизменным атрибутом Арлекина является его палка-колотушка «battocchio», которую он пускает в ход, если кто-то из персонажей, на его взгляд, заслуживает наказания. Ассоциативная связь между «cane» Ройала и «battocchio» Арлекина становится особенно прозрачной, когда Оттилия рассказывает мужу о том, что это она отправила на тот свет его злую бабушку, а он незамедлительно заявляет о необходимости наказания. Внешним маркером «арлекинности» Ройала является его разноцветный радостный домик, ведь костюм Арлекина состоит из множества разноцветных лоскутков. Нельзя не обратить внимания и на то, что Ройал появляется именно на карнавале (маски комедии дель арте на протяжении нескольких столетий были в Италии неизменными участниками местных карнавалов) и именно там находит свою Коломбину.

Что касается Оттилии, то помимо очевидных параллелей с образом Коломбины (как и серветта итальянской комедии масок, она крестьянка, готовая отдаться любому за подарок: «У меня есть пять шелковых платьев и зеленые атласные туфельки; у меня есть три золотых зуба, каждый по десять тысяч франков; мистер Джеймисон или еще кто-нибудь мне подарит, наверно, новый браслет» [28, с. 257]), есть и менее явные пересечения. Например, только знающий английский язык читатель поймет, почему мотив «цветочности» пронизывает весь рассказ: название цветка «columbine» («аквилегия, водосбор») совпадает с именем Коломбины (Columbine). Оттилия-Коломбина становится женой владельца «цве-

точного дома», в частности, потому, что у Коломбины цветочное имя. Еще одна характеристика, которую Оттилия разделяет с Коломбиной, – способность с блеском выходить из самых сложных ситуаций: «еще ни одному комедиографу не удалось создать женский образ, который мог бы сравняться с Коломбиной в умении обращать любые неблагоприятные обстоятельства в свою пользу» [19, с. 89]. Сила духа и находчивость, которые проявляет Оттилия в борьбе со старой ведьмой, совершенно под стать итальянской Коломбине. Так же, как и ее решение остаться с Ройалом-Арлекином, несмотря на жестокость с его стороны.

Заключение

Основа плутовского повествования – «фиктивный автобиографический дискурс, в центре которого образ героя-писателя, плута и шута в одном лице» [32, с. 69]. Для плутовского романа характерны такие черты, как «пародийное обыгрывание религиозных мотивов, хронотоп дороги» [33, с. 301], а также изображение изнанки общества. «Роксана» Дефо – истинно плутовская проза, в то время как в «Цветочном доме» Капоте, несмотря на присутствие в нем яркого образа пикары, заметны лишь отголоски «плутовской» традиции. Оттилия, пусть и близкая «плутовкам» ушедших столетий, все же ставит на первое место любовь, а не деньги – живет сердцем, а не холодным расчетом. Тем самым «плутовское» в ней размывается «романтическим», и на первый

план выходит ее жажда и способность любить, а не хитрость.

Пикары, образы которых мы рассмотрели, несмотря на свое родство с комедийным образом Коломбины, проходят через серьезные испытания. Комедийное преобладает в их видении реальности (собственно, иронический взгляд на вещи и позволяет им держаться на плаву), а трагическое доминирует в тех непростых обстоятельствах, которые вынуждают героинь вести хаотический образ жизни. Из комического и трагического, а также «дельартовской» эстетики складывается тот художественный прием, к которому обратились Дефо и Капоте, – арлекинадный гротеск. Страшное и смешное, красивое и уродливое, переплетены в судьбах героинь-пикар потому, что и Дефо, и Капоте, видят экзистенциальный опыт проживания жизни как трагикомический, легкий и невыносимый одновременно. Обращение к арлекинадному гротеску позволяет писателям актуализировать метафору мира как театра и сконструировать диалог с литературными и театральными традициями ушедших столетий, будь то комедия дель арте, английская пантомима или итальянская сказка. Роксана и Оттилия находятся в тесной связи с образом Коломбины и утверждают вневременной характер того свободолубия, который лежит в основе образа пикары. Кроме того, они иллюстрируют сложившуюся за три столетия (XVIII–XX вв.) неразрывную связь англосаксонской плутовской прозы о пикаре с арлекинадным гротеском.

Список источников

1. Barker H. G., Calthrop D. C. *The Harlequinade: An Excursion*. Boston: Little, Brown, and company, 1918. 87 p.
2. Koenigsberger H. G. *Early Modern Europe, 1500–1789*. Longman, 1987. 343 p.
3. Kaler A. K. *The Picara: From Hera to Fantasy Heroine*. Bowling Green, Ohio: Popular Press, 1991. 215 p.
4. Gregg S. H. *Defoe's Writings and Manliness: Contrary Men*. UK: Ashgate Publishing, 2013. 208 p.
5. Richetti J. *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography*. UK: John Wiley & Sons, 2015. 432 p.
6. Novak M. E. *Transformations, Ideology, and the Real in Defoe's Robinson Crusoe and Other Narratives: Finding "the Thing Itself"*. University of Delaware Press, 2015. 239 p.
7. Minto W. *Daniel Defoe*. UK: Good Press, 2019. 204 p.
8. Prince M. B. *The Shortest Way with Defoe: Robinson Crusoe, Deism, and the Novel*. University of Virginia Press, 2020. 350 p.
9. Bell I. A. *Defoe's Fiction*. UK: Routledge, 2021. 212 p.
10. Seager N., Downie J. A. *The Oxford Handbook of Daniel Defoe*. Oxford University Press, 2024. 720 p.
11. Bloom H. *Truman Capote*. New York: Infobase Publishing, 2014. 217 p.
12. Fahy T. *Understanding Truman Capote*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2014. 200 p.
13. Balme C. B., Vescovo P., Vianello D. *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge University Press, 2020. 373 p.
14. Rudlin J. *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature, 2022. 249 p.
15. Fava A. *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte: Actor Training, Improvisation and the Poetics of Survival*. Reggio Emilia, Italy: ArscomicA, 2004. 236 p.
16. Rudlin J. *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*. London and New York: Routledge, 1994. 282 p.

17. Sand M. *The History of the Harlequinade*. London, Martin Secker, 1915. 311 p.
18. Niklaus Th. *Harlequin, or The Rise and Fall of a Bergamask Rogue*. New York, George Braziller, 1956. 259 p.
19. Radulescu D. *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. The USA: McFarland, 2014. 267 p.
20. Castle T. *Masquerade and Civilization*. Stanford, Stanford University Press, 1986. 395 p.
21. Frost Th. *The Old Showmen, and the Old London Fairs*. London: Chatto & Windus, 1874. 388 p.
22. Crane J. Defoe's «Roxana»: The Making and Unmaking of a Heroine. *The Modern Language Review*, 2007, vol. 102, no. 1, pp. 11–25.
23. Long R.E. *Truman Capote: Enfant Terrible*. A&C Black, 2008. 130 p.
24. New P. *Why Roxana Can Never Find Herself*. *The Modern Language Review*, 1996, vol. 91, no. 2, pp. 317–29.
25. Novak M. E. *Daniel Defoe: Master of Fictions: His Life and Ideas*. Oxford University Press, 2001. 756 p.
26. Voss R.V. *Truman Capote and the Legacy of "In Cold Blood"*. University of Alabama Press, 2011. 246 p.
27. Defoe D. *Roxana, or the Fortunate Mistress: a History of the Life and Vast Variety of Fortunes of Mademoiselle de Beale afterwards Called the Countess de Wintelsheim in Germany Being the Person Known by the Name of the Lady Roxana in the Time of Charles II*. London: Dent, 1998. 334 p.
28. Капоте, Труман. Цветочный дом // Злой дух. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2005. 376 с.
29. Lang A. *Traditional Folk Tales and Fairy Stories From Around The World*. UK. 2006. 828 p.
30. Housman L., Barker H. G. *Prunella, or Love in a Dutch Garden*. Boston: Little, Brown, 1906. 89 p.
31. Capote T. *The complete stories of Truman Capote*. New York: Vintage International, 2005. 300 p.
32. Пискунова, С. И. Смех Сервантеса и риторическая культура его времени // Вестник Московского университета. 2016. № 6. С. 65–84.
33. Данилкова Ю. Ю. Роман Г. Грасса «Жестяной барабан»: проблема типологии героя // Новый филол. вестник. 2020. № 2 (53). С. 297–307.

References

1. Barker H. G., Calthrop D. C. *The Harlequinade: An Excursion*. Boston: Little, Brown, and company, 1918. 87 p.
2. Koenigsberger H. G. *Early Modern Europe, 1500–1789*. Longman, 1987. 343 p.
3. Kaler A. K. *The Picara: From Hera to Fantasy Heroine*. Bowling Green, Ohio: Popular Press, 1991. 215 p.
4. Gregg S. H. *Defoe's Writings and Manliness: Contrary Men*. UK: Ashgate Publishing, 2013. 208 p.
5. Richetti J. *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography*. UK: John Wiley & Sons, 2015. 432 p.
6. Novak M. E. *Transformations, Ideology, and the Real in Defoe's Robinson Crusoe and Other Narratives: Finding "the Thing Itself"*. University of Delaware Press, 2015. 239 p.
7. Minto W. *Daniel Defoe*. UK: Good Press, 2019. 204 p.
8. Prince M. B. *The Shortest Way with Defoe: Robinson Crusoe, Deism, and the Novel*. University of Virginia Press, 2020. 350 p.
9. Bell I. A. *Defoe's Fiction*. UK: Routledge, 2021. 212 p.
10. Seager N., Downie J. A. *The Oxford Handbook of Daniel Defoe*. Oxford University Press, 2024. 720 p.
11. Bloom H. *Truman Capote*. New York: Infobase Publishing, 2014. 217 p.
12. Fahy T. *Understanding Truman Capote*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2014. 200 p.
13. Balme C. B., Vescovo P., Vianello D. *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge University Press, 2020. 373 p.
14. Rudlin J. *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature, 2022. 249 p.
15. Fava A. *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte: Actor Training, Improvisation and the Poetics of Survival*. Reggio Emilia, Italy: Arscomica, 2004. 236 p.
16. Rudlin J. *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*. London and New York: Routledge, 1994. 282 p.
17. Sand M. *The History of the Harlequinade*. London, Martin Secker, 1915. 311 p.
18. Niklaus Th. *Harlequin, or The Rise and Fall of a Bergamask Rogue*. New York, George Braziller, 1956. 259 p.
19. Radulescu D. *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. The USA: McFarland, 2014. 267 p.
20. Castle T. *Masquerade and Civilization*. Stanford, Stanford University Press, 1986. 395 p.

21. Frost Th. *The Old Showmen, and the Old London Fairs*. London: Chatto & Windus, 1874. 388 p.
22. Crane J. Defoe's "Roxana": The Making and Unmaking of a Heroine. *The Modern Language Review*, 2007, vol. 102, no. 1, pp. 11–25.
23. Long R.E. *Truman Capote: Enfant Terrible*. A&C Black, 2008. 130 p.
24. New P. *Why Roxana Can Never Find Herself*. *The Modern Language Review*, 1996, vol. 91, no. 2, pp. 317–29.
25. Novak M. E. *Daniel Defoe: Master of Fictions: His Life and Ideas*. Oxford University Press, 2001. 756 p.
26. Voss R.V. *Truman Capote and the Legacy of «In Cold Blood»*. University of Alabama Press, 2011. 246 p.
27. Defoe D. *Roxana, or the Fortunate Mistress: a History of the Life and Vast Variety of Fortunes of Mademoiselle de Beale afterwards Called the Countess de Wintelsheim in Germany Being the Person Known by the Name of the Lady Roxana in the Time of Charles II*. London: Dent, 1998. 334 p.
28. Capote T. *Tsvetochnyy dom* [House of Flowers]. *Zloy dukh* [Evil spiri]. Moscow, B.S.G.-Press, 2005. 376 p. (in Russian).
29. Lang A. *Traditional Folk Tales and Fairy Stories From Around The World*. UK. 2006. 828 p.
30. Housman L., Barker H. G. *Prunella, or Love in a Dutch Garden*. Boston: Little, Brown, 1906. 89 p.
31. Capote T. *The complete stories of Truman Capote*. New York: Vintage International, 2005. 300 p.
32. Piskunova S. I. Smekh Servantesa i ritoricheskaya kul'tura yego vremeni [Cervantes' laughter and the rhetorical culture of his time]. *Vestnik Moskovskogo universiteta – Bulletin of Moscow University*, 2016, no. 6, pp. 65–84 (in Russian).
33. Danilkova Y. Y. Roman G. Grassa "Zhestyanoy baraban": problema tipologii geroya [G. Grass's novel "The Tin Drum": the problem of the hero's typology]. *Novyy filologicheskiy vestnik – New Philological Bulletin*, 2020, no. 2 (53), pp. 297–307 (in Russian).

Информация об авторе

Косарева А. А., кандидат филологических наук, докторант, доцент, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (ул. Мира, 19, Екатеринбург, Россия, 620002).

E-mail: kosareva.anna@urfu.ru

Information about the author

Kosareva A. A., Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Doctoral Student, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (ul. Mira 19, Ekaterinburg, Russian Federation, 620002).

E-mail: kosareva.anna@urfu.ru

Статья поступила в редакцию 15.06.2024; принята к публикации 01.10.2024

The article was submitted 15.06.2024; accepted for publication 01.10.2024