

М. Л. Андреев<https://orcid.org/0000-0002-5170-7634>✉ mikhailandreev1@gmail.com

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Россия, Москва)*

ЖАНРОВЫЙ ПОЛИМОРФИЗМ В ТЕАТРЕ АЛЬФРЕДА ДЕ МЮССЕ

Аннотация. Театр Альфреда де Мюссе создавался на протяжении четверти века и представляется в первом приближении собранием произведений, различающихся по материалу, объему, форме (прозаической или стихотворной), жанру (комедии, драмы, драматические поэмы, драматические «пословицы») и объединенных только интонацией и стилем. Впечатление пестроты и разнородности возникает, однако, лишь если брать пьесы Мюссе в отрыве друг от друга. Рассмотренные в комплексе, они обнаруживают непрерывную переключку мотивов и сюжетных идей. Таким мотивом может быть черта характера или предвзятая идея, такой сюжетной идеей — искусственно возбужденная ревность, спор о женской стойкости, брак по принуждению и пр. Метасюжет при этом не образуется, разве лишь его отдельные блоки, не сведенные в единую конструкцию. Отдельное внимание в статье уделяется месту действия, которое в театре Мюссе выступает маркером жанровых векторов. Миграция мотивов усиливает эффект стирания жанровых границ, проявляющийся и в рамках отдельной пьесы, и во всем их корпусе — в том числе за счет игры подтекстов, вносящих в жанровую детерминацию элемент амбивалентности с постоянными колебаниями между полюсами трагического и комического. В итоге Мюссе реанимирует сам жанр трагикомедии, казалось бы, навсегда похороненный программой Дидро и экспериментами романтиков.

Ключевые слова: Альфред де Мюссе, типология жанров, трагикомедия, трагедия, комедия, драматическая «пословица»

Благодарности. Данная статья подготовлена в рамках государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Андреев М. Л. Жанровый полиморфизм в театре Альфреда де Мюссе // Шаги/Steps. Т. 12. № 2. 2026. С. 232–243. EDN: MHPORQ.

Поступило 26 октября 2025 г.; принято 7 апреля 2026 г.

M. L. Andreev

<https://orcid.org/0000-0002-5170-7634>

✉ mikhailandreev1@gmail.com

*The Russian Presidential Academy of National
Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

GENRE POLYMORPHISM IN THE THEATRE OF ALFRED DE MUSSET

Abstract. Alfred de Musset's theatre was created over the course of a quarter century. At first glance, it appears to be a collection of works differing in theme, length, form (prose or verse), genre (comedy, drama, dramatic poems, dramatic "proverbs"), and united solely by intonation and style. The impression of diversity and heterogeneity arises, however, only when Musset's plays are regarded apart from each other. Considered as a whole, they reveal a continuous overlap of motifs and plot ideas. Such a motif may be a character trait or a one-sided argument; such a plot idea — jealousy induced artificially, a debate about women's perseverance, forced marriage, etc. In this case, a metaplot does not emerge, only its individual blocks, which are not brought together into a single structure. The author also pays special attention to the scene of action, which in Musset's theatre serves as a marker of genre vectors. The migration of motifs enhances the effect of genre boundaries blurring, manifesting itself both within each play and throughout the entire corpus including the art of implications, that add ambivalence to the definition of genre with its constant fluctuation between the poles of the tragic and the comic. As a result, Musset revives the very genre of tragicomedy, which seemed to have been buried forever by Diderot's program and the experiments of the Romantics.

Keywords: Alfred de Musset, genre typology, tragicomedy, tragedy, comedy, dramatic "proverb"

Acknowledgments. The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

To cite this article: Andreev, M. L. (2026). Genre polymorphism in the theatre of Alfred de Musset. *Shagi / Steps*, 12(2), 232–243. EDN: MHPORQ. (In Russian).

Received October 26, 2025; accepted April 7, 2026

Театр Альфреда де Мюссе выглядит явлением куда более разнородным и разноплановым, чем театр его современников и соотечественников, разделявших с ним некие базовые художественные убеждения — и Гюго, и Дюма, и Мериме. За четверть века — с его первого драматического опыта («Расписка дьявола» — «La Quittance du diable», 1830), опубликованного посмертно, до последнего («Осел у ручья» — «L'Âne et le ruisseau», 1855), также увидевшего свет лишь после смерти автора, — он испробовал множество всевозможных форм: писал пьесы в стихах и в прозе, пространные и совсем короткие, о прошлом и о дне сегодняшнем, писал — по собственным его жанровым номинациям — комедии (чаще всего), драмы, драматические поэмы, «драматические пословицы»¹. Ни трагедиями, ни трагикомедиями свои пьесы не называл. Конечно, все это объединено на самом абстрактном уровне неким общим мироощущением, но объединено не более строго, чем в творчестве одного автора (и того же Мюссе) объединяются лирические стихи с новеллами и поэмы с романами. Вопрос в том, скрепляет ли драматический комплекс, созданный Мюссе, что-нибудь еще, кроме духа романтизма на его излете и кроме авторского стиля, — что-нибудь, имеющее прямое отношение к организации драматического текста.

Место, где происходит действие в пьесах Мюссе, — либо Франция, либо Италия [Ponzetto 2011], в единичных случаях какое-либо другое: Тироль в «Устах и чаше» (*La coupe et les lèvres*, 1832), Мюнхен в «Фантазио» (*Fantasio*, 1834), Венгрия в «Барберине» (первый вариант в двух действиях под названием «*La Quenouille de Barberine*», 1835; второй, в трех действиях, — «*Barberine*», 1853). Если Франция, то Париж, усадьба под Парижем или где-нибудь подальше, очень редко — провинциальный французский городок («Подсвечник» — «*Le chandelier*», 1835). Время — если не современность, то и XIII в. («Кармозина» — «*Carmosine*», 1850), и XV в. («Барберина»), и XVI в. («Уста и чаша», «*Андреа дель Сарто*» — «*André del Sarto*», 1833, «Лоренцаччо» — «*Lorenzaccio*», 1834), и XVIII в. («Каштаны из огня» — «*Les marrons du feu*», 1830). Часто вообще непонятно, идет ли речь о прошлом или настоящем; в «О чем мечтают девушки» (*À quoi rêvent les jeunes filles*, 1832) о месте действия сказано: «*la scène est où l'on voudra*» («любое по желанию») — куда с большим основанием это можно было бы сказать о времени. Среда — как правило, высшее дворянство, но есть отдельные заходы и в третье сословие. Тема, почти исключительная, — любовь (в «Лоренцаччо» тема политическая и любви нет; в «Устах и чаше» любовь на втором плане, на первом — поиски места и смысла в жизни, впрочем, смысл находится именно в любви; в «Андреа дель Сарто» к любви прибавляется искусство).

Абсолютно доминирующей сюжетной конфигурацией в театре Мюссе является любовный треугольник. Всего Мюссе написано, не считая фраг-

¹ Жанр, уходящий корнями в эпоху Людовика XIII, переживший локальный расцвет в конце XVIII — начале XIX в., однако всегда остававшийся на периферии и больших писателей, кроме Мюссе, всерьез не интересовавший (но вскользь затронутый Жорж Санд, Альфредом де Виньи и И. С. Тургеневым).

ментов, 22 пьесы, и только дважды данная конфигурация не встречается в главной сюжетной линии ни под каким видом: это «Лоренцаччо» и «О всем сразу не подумаешь» (*On ne saurait penser à tout*, 1849). Причины таких сюжетных предпочтений, возможно, сугубо личные (внутренняя история автобиографического героя в романе «Исповедь сына века» начинается с душевной травмы, нанесенной открытием того, что его любовница дарит свои ласки не только ему одному), но это в данном случае нас интересовать не может.

Чаще всего треугольник образуют двое мужчин и женщина: «Каштаны из огня», «Венецианская ночь» (*La nuit vénitienne*, 1830), «Андреа дель Карто», «Барберина», «Кармозина». Треугольник может быть ложным: в «Беттине» (*Bettine*, 1851) барон бросает свою возлюбленную, оперную певицу, прямо в день заключения брачного контракта, ссылаясь на приезд ее давнего поклонника (при том, что настоящие мотивы у него совершенно другие). Он может быть фантомным: в «Не надо биться об заклад» (*Il ne faut jurer de rien*, 1836) герой является к невесте под чужим именем и пытается ее соблазнить (т. е. представляет одновременно две вершины треугольника). Он может быть сконструированным искусственно: в «Осле у ручья», где действуют две пары, один из героев притворяется влюбленным в участницу другой пары, чтобы подтолкнуть ее жениха к решительным действиям. Он может, наконец, включать позицию, занимая которую, персонаж вносит решающий вклад в разрешение любовной коллизии, хотя не является ее прямым участником: в «Фантазио» заглавный герой не дает совершиться браку князя Мантуанского и баварской принцессы, в «Без лишних слов» (*Faire sans dire*, 1836) благодаря бедному музыканту также разрушается любовный союз с недостойным девушки избранником — при этом оба персонажа, и Фантазио, и Мариани, не являются предметом любовных чувств и сами их не испытывают. В «Зеленом фраке» (*L'habit vert*, 1849, пьеса написана в соавторстве с Эмилем Ожье) один из персонажей предлагает девушке завести легкую интрижку, другой зовет в содержанки, она отвергает обоих. В двух случаях к числу лиц, участвующих в любовной коллизии, прибавляется еще одно: в «Прихотях Марианны» (*Les caprices de Marianne*, 1833) и в «Подсвечнике» мужчин, участвующих вольно или невольно в любовной коллизии, трое.

Треугольник с другими вершинами (две женщины и мужчина) — это сюжетная конфигурация таких пьес, как «Уста и чаша», «Любовью не шутят» (*On ne badine pas avec l'amour*, 1834), «Причуда» (*Un caprice*, 1837) и «Луизон» (*Louison*, 1849). В «пословице» «Дверь нужно открывать или закрывать» (*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, 1845) вторая женская «вершина» треугольника скорее мнимая, чем реальная: героиня не хочет принимать участие в треугольнике, хотя его, по всей видимости, нет и не предвидится. В комедии «О чем мечтают девушки» треугольник двойной: герой выбирает между двумя сестрами, каждая из сестер — между двумя претендентами.

Со стереотипной расстановкой действующих лиц связана повторяемость некоторых основных типажей, мигрирующих с небольшими вариациями

циями из пьесы в пьесу. Таков, например, «гуляка праздный»: в «Венецианской ночи» его отвергают, в «Прихотях Марианны» отвергает он, в «Не надо биться об заклад» он избранник, в «Каштанах из огня» — жертва, в «Фантазио» — не объект и не субъект любви. Юному скромнику, в отличие от него, всегда достается желанный приз («О чем мечтают девушки», «Подсвечник», «Кармозина»). Для поклонника в зрелых годах, но колеблющегося, неуверенного в себе, неуверенного в успехе тоже все кончается хорошо («Дверь нужно открывать или закрывать», «О всем сразу не подумаешь», «Беттина», «Осел у ручья»). Во всех этих пьесах, кроме «Беттины», второй стороной в любовном дуэте является молодая вдова: она либо поначалу обескураживает своего поклонника («Дверь нужно открывать или закрывать»), либо пытается добиться от него более решительных действий («Осел у ручья»), либо противопоставляет его рассеянности свое легкомыслие («О всем сразу не подумаешь»). Девушки романтичны («О чем мечтают девушки»), простодушны («Уста и чаша»), верны своему долгу («Венецианская ночь», «Фантазио»), упрямы («Любовью не шутят»), искренни («Не надо биться об заклад»), уверены в себе («Зеленый фрак»), обладают чувством собственного достоинства, несмотря на скромное положение («Луизон»). Их история, однако, может закончиться гибелью («Уста и чаша») или монастырем («Любовью не шутят»). Жены бывают верные («Барберина»), неверные («Андреа дель Сарто», «Прихоти Марианны», «Подсвечник»), покорные («Причуда», «Луизон»).

Начальные условия могут совпадать почти до идентичности, сюжеты — обнаруживать значительное сходство и при этом развязки разительно различаться. В «Прихотях Марианны» заглавная героиня замужем за пожилым и ревнивым судьей, верна ему и неприступна для поклонников, в нее отчаянно и безнадежно влюблен Челио. В «Подсвечнике» Жаклина замужем за пожилым и ревнивым нотариусом, неверна ему, в нее отчаянно и безнадежно влюблен клерк мужа. В обеих пьесах есть еще одно важное для действия лицо: в «Прихотях Марианны» за Челио хлопочет его друг — бесшабашный гуляка Оттавио; в «Подсвечнике» у Жаклины есть любовник — драгун, и именно ему приходит мысль перенаправить ревность мужа на какого-нибудь безобидного персонажа (на «подсвечник»): выбор совершенно случайно падает на влюбленного в Жаклину Фортунно. Появление этой третьей фигуры все круто меняет: Марианна влюбляется в посредника, Жаклина влюбляется в подставное лицо. Ревнивый судья и ревнивый нотариус готовят для любовников своих жен западню, и только тут сюжеты пьес, до этого момента демонстрировавшие почти полную идентичность (лишь с одним существенным различием: Жаклина уже давно неверна мужу, Марианна начинает склоняться к измене в течение действия), расходятся по разным направлениям. О западне становится известно в обеих пьесах: Челио предупредить не успевают, он погибает; Фортунно ловушки избегает, хотя готов, жертвуя собой, попасть в нее по доброй воле. И лишь в последних сценах пьесы окончательно обретают свое жанровое лицо: Оттавио и Марианна встречаются на могиле Челио,

и Оттавио отказывает Марианне во взаимности — это трагедия; Жаклина и Фортуну сидят за пиршественным столом вместе с обманутым мужем и драгуном, и становится ясно, что роль «подсвечника» перешла теперь драгуну, — это комедия. При этом такой исход отнюдь не предreshен: в «Прихотях Марианны» с определенного момента отчетливо проступает комедийный подтекст (любовный посланник становится объектом любовного чувства — как в «Двенадцатой ночи» Шекспира) с намеком на возможность комедийного финала, а в «Подсвечнике» Фортуну грозят серьезные неприятности, может быть, даже сравнимые с теми, которые привели к трагическому финалу в «Прихотях Марианны»:

Il s'agissait d'être surpris, d'être tué peut-être, traîné en prison ; que sais-je ? c'est horrible à dire².

Такое совпадение сюжетов вместе с их отложенной жанровой детерминацией и дифференциацией — случай, конечно, уникальный, но переключки сюжетов, разработка общей топики с переключением жанровых регистров — дело для театра Мюссе обыкновенное. Неверная жена — тема «Андреа дель Сарто», но там мы имеем дело с треугольником без всяких дополнительных позиций и строго выдержанным единством тона: любовники бегут из Флоренции, заглавный герой кончает с собой — трагедия в чистом виде. Неверным может быть и муж: в «Причуде» муж заводит новую пассию, в «Луизон» — приударяет за горничной, жены, покорные и любящие, молча страдают, мужья в конце концов раскаиваются [Ponzetto 2017]; в «Причуде» для этого понадобилась небольшая уловка со стороны подруги жены, в «Луизон» — случайное стечение обстоятельств. Финалы во всяком случае иные, чем в пьесах о женской неверности.

Бросать любовницу значительно опаснее, чем изменять жене, что следует из двух ранних драматических поэм. В «Каштанах из огня» Рафаэль Каручи, беспутный прожигатель жизни, чей единственный закон — собственная прихоть («фантазия»), бросает танцовщицу Камарго. Она обещает влюбленному в нее аббату свою любовь, если он убьет Рафаэля, однако не сдерживает своего обещания, когда он приходит к ней с окровавленным кинжалом. В «Устах и чаше» словно по принципу дополнительной дистрибуции оставленная любовница убивает невесту своего возлюбленного в самый день его свадьбы. Если в «Устах и чаше» общий тон и образы персонажей («мятущийся герой-индивидуалист») соответствуют статусу романтической трагедии, то в «Каштанах из огня» аббат — фигура комическая, Рафаэль с его игровым отношением к жизни до уровня трагического героя явно не дотягивает, а финал, в котором прочитываются аллюзии на «Андромаху» Расина [Ермоленко 2021: 84], дискредитирует и трагедийность, и даже трагизм всей рассказанной истории заключительной репликой аббата:

² «На вас напали бы, вас, может быть, убили бы, посадили в тюрьму, не знаю что? — страшно сказать» (пер. А. В. Федорова [Мюссе 1957: 591]).

Mais — elle est partie, ô Dieu ! / J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu, / J'ai taché mon pourpoint, et l'on me congédie. / C'est la moralité de cette comédie³.

Прощальная встреча над свежей могилой в «Прихотях Марианны» напоминает финальную сцену из «Любовью не шутят», где расставание происходит у тела самоубийцы. Эту пьесу автор определил как комедию, и почти на всем ее протяжении подобное определение сомнений не вызывает: между главными героями происходит игра притяжений и отталкиваний, построенная по модели Мариво; воспитатель Пердикана, местный кюре, гувернантка Камиллы — три совершенно фарсовые фигуры; барон, отец Пердикана, — фигура если не фарсовая, то откровенно комическая. Подтекст действия — пасторальный, часть сцен располагается в декорациях сельской природы, Пердикан пытается привлечь Камиллу воспоминаниями о детских играх в саду и у ручья — Камилла отказывается возвращаться в пастораль. В какой-то момент Пердикан решает наказать Камиллу и одновременно победить ее сопротивление, вызвав ревность, — и начинает ухаживать за ее молочной сестрой, крестьянкой Розеттой (рыцарь и пастушка — это уже отсылка к средневековой пастуреле). Это ему удается, но когда Пердикан и Камилла, казалось, окончательно признались себе и друг другу в своих чувствах, Розетта понимает, что была для Пердикана всего лишь орудием, и уходит из жизни. «Она мертва. Прощай, Пердикан», — последние слова Камиллы и всей пьесы, в которой ничего такого финала не предвещало.

Барон, с давних лет вынашивающий идею женить сына (Пердикана) на племяннице (Камилле), напоминает герцога из «О чем мечтают девушки» с его мечтой выдать одну из дочерей замуж за племянника: только барон комичен и пассивен, а герцог романтичен и предприимчив.

Ревность, вызванная с целью побудить персонажа к действию, — прием, использованный также в «Осле у ручья»:

...un moyen si simple qu'il est usé à force d'être rebattu, un vieux stratagème qui traîne dans tous les romans et tous les vaudevilles⁴.

Он опять же срывает, но действие некоторое время балансирует на тонкой грани между трагедией и комедией (персонаж, у которого пробудили ревность, готов на самые крайние меры, вплоть до дуэли), прежде чем свернуть уже бесповоротно в сторону комедии. И в целом это, конечно, комедийный разворот «избитого приема», представленного в «Любовью не шутят» своей трагедийной версией.

³ «Ушла! Господь меня прости. / Я друга погубил, я должен в ад пойти, / Я выпачкал камзол, и прочь меня прогнали. / Какой еще искать в комедии морали?» (пер. Ю. Б. Корнеева [Мюссе 1957: 58]).

⁴ «Средство столь простое, что износилось от своей избитости, старая хитрость, без которой не обходится ни один роман и ни один водевиль». (Если не указано иное, перевод во всех случаях мой.)

Камилла предстает перед своим потенциальным женихом с воспитанной у нее в монастыре предвзятой идеей: она считает, что источником всех несчастий в жизни женщины является любовь к мужчине. Главное, что, в отличие от любви к Богу, она конечна. Поэтому Камилла с рождающимся в ней чувством к Пердикану борется изо всех сил. Предвзятая идея Валентина из комедии «Не надо биться об заклад» состоит в том, что все жены изменяют своим мужьям и любую женщину можно без особого труда завоевать. Доказать эту идею он берется, соблазнив ровно за одну неделю девушку, которую ему прочтат в жены. Сюжетно и стилистически пьеса строго следует комедийному канону, но некоторую жанровую неоднозначность в нее вносит, как в «Прихотях Марианны», литературный подтекст: на этот раз оглядка протагониста на трагическую историю, рассказанную в «Клариссе» Ричардсона, и на образ ее главного антигероя:

Tu m'as dit que les romans te choquent : j'en ai beaucoup lu, et des plus mauvais. Il y en a un qu'on nomme *Clarisse Harlowe* ; je te le donnerai à lire quand tu seras ma femme <...> Enfin, pour abrégé... Lovelace est un sot, et moi aussi, d'avoir voulu suivre son exemple⁵.

Еще один пример предвзятой идеи — «Дверь нужно открывать или закрывать». Здесь всего два персонажа: граф объясняется маркизе в любви, но маркиза не верит в любовь, считает ее избитой комедией, в которой все роли и сюжеты давно расписаны:

Les paroles d'un homme qui vous aime vous font l'effet d'un méchant roman ? Ses regards, ses gestes, ses sentiments vous semblent une comédie ?⁶

Но при этом маркиза думает, что граф хочет сделать ее своей любовницей; узнав же, что он мечтает на ней жениться, снимает свои возражения (не исключено, что ее риторика — от ревности: ей донесли, что графа видели с какой-то артисткой). Так или иначе эта «поговорка» прямо откликается и на «Не надо биться об заклад» (с переменной ролей: неверие в любовь, поддержанное литературными примерами, демонстрирует не мужчина, а женщина), и на «Любовью не шутят» (с переменной аргументов: там они опираются не на литературу, а на религию).

Предвзятая идея в качестве препятствия для любовных отношений близко граничит с особенностью характера в духе французской комедии начала XVIII в. «Рассеянный» (*Le Distrain*, 1697) Реньяра воскресает в «О всем сразу не подумаешь» (герой Реньяра путает возлюбленных, герой Мюссе забывает объясниться в любви), «Нерешительный» (*L'Irrésolu*,

⁵ «Ты сказала, что романы приводят тебя в смущение, я много их читал и самых негодных. Есть один, называется “Кларисса Гарлоу”, я дам тебе прочесть, когда мы поженимся. <...> Короче говоря... Ловлас — болван, и я тоже, пожелав следовать его примеру».

⁶ «Слова человека, вас любящего, производят на вас впечатление плохого романа? Его взгляды, его жесты, его чувства кажутся вам какой-то комедией?»

1713) Детуша — в «Осле у ручья» (герой Детуша не решается сделать выбор, герой Мюссе — сделать декларацию).

«Не надо биться об заклад» категоричностью своего заглавия подводит черту под темой спора о женской податливости (ср. [Trucart 2021]), ставшего годом раньше отличительной чертой в «Прялке Барберины» (Валентин не устоял перед обаянием Сесиль — Роземберга заперли и усадили за прялку) с прямым указанием на свой литературный подтекст: Роземберг вдохновляется примером Якимо, почерпнутым из шекспировского «Цимбеллина», но почему-то не учитывает, чем тот спор для него обернулся и тем более — для предшественника Якимо из новеллы Боккаччо («Декамерон» II, 9), которого подвергли мучительной казни. Наличие этого подтекста создает для комического сюжета трагический фон.

Тема неравного брака (высший и низшая), затронутая в линии Пердикан — Розетта из «Любовью не шутят», начата «Венецианской ночью» и завершена «Кармозиной». В «Венецианской ночи» Лауретту (племянницу венецианского маркиза) выдали замуж за германского принца — заочно. Принц влюбился по портрету: по мнению его секретаря, «это несколько напоминает волшебную сказку (*un conte de fée*)» — больше напоминает на самом деле топос «далекой любви» (с присущим ему трагическим финалом). Розетта, возлюбленный Лауретты, мот, гуляка и бретер, требует, чтобы она заколола своего мужа, иначе он сам убьет себя у решетки ее сада. Кровавая развязка кажется неизбежной. Но первая же встреча с принцем круто меняет образ мыслей Лауретты, она им покорена, а Розетту, готового, казалось бы, на самый отчаянный поступок, компания гуляк в гондоле увлекает с собой, убеждая остаться верным своему образу беспечного прожигателя жизни. Розетта пытался сделать из пьесы, в которой он играет, трагедию, но не смог, принцу же удалось превратить ее в комедию («...я думал, что первые четыре действия комедии уже сыграны и что я появлюсь только к пятому» [Мюссе 1957: 325]⁷).

«Кармозина» является инсценировкой новеллы «Декамерона» (X, 7). Рассказ Боккаччо о дочери палермского аптекаря, пораженной недугом из-за любви к королю Сицилии Петру Арагонскому («любовной болезнью»), Мюссе воспроизводит очень точно, при этом роли некоторых персонажей (королевы и трубадура) существенно расширяет и вводит несколько новых. Это две комические фигуры: мать Кармозины (Лизы у Боккаччо), которая распознает природу болезни, но ошибается в том, кто был ее причиной, и Веспасиано, незадачливый рыцарь, считающий, что осчастливит Кармозину, если до нее снизойдет. Бедный, но родовитый юноша, которого король в «Декамероне» дает в мужья Лизе и о котором больше ничего не известно, получает у Мюссе большую роль, другое имя (Перилло вместо Пердиконе), профессию (адвокат) и историю: они с Кармозиной росли вместе, потом он уехал учиться, отсутствовал шесть лет и теперь возвращается, надеясь на возвращение их детских друг к дру-

⁷ Пер. А. В. Федорова.

гу чувств. Тем более что отец Кармозины обещал ему ее руку. Это еще одна связь с «Любовью не шутят», с главной ее линией, где Пердикана (случайно ли возникло здесь это боккаччиевское имя?) и Камиллу также связывают общие детские воспоминания, где Пердикан также уезжает на учебу и встречается с Камиллой в статусе ее официального, одобренного отцом жениха и где он также наталкивается на ее неожиданную холодность. Да и причины холодности, в сущности, похожи: любовь к неизмеримо высокому: к Богу в одном случае и к венценосцу в другом. Король дал отпущение Кармозине — Бог Камиллу не отпускает.

В «Фантазио» нет никакой неравной любви, жених и невеста равны по положению: жених — князь Мантуанский, невеста — дочь короля Баварии. Да и любви нет: брак чисто политический — способ закончить войну. Как в «Венецианской ночи», жених и невеста никогда не видели друг друга, но тут нет даже влюбленности по портрету. Опять же, как в «Венецианской ночи», невеста далеко не в восторге от предстоящего брака, но против необходимости не протестует. В отличие от «Венецианской ночи» жених и не может вызвать к себе никакой симпатии — это просто напыщенный индюк. К тому же он решил явиться к невесте под видом своего адъютанта (а адъютанта выдать за себя) и завоевать сердце принцессы с помощью своих достоинств (как в «Укрощении строптивой» Шекспира и как в «Игре любви и случая» Мариво, где, однако, такая подмена происходит с двух сторон), но ведет себя крайне глупо. Тем временем местный дворянин, гуляка Фантазио, которого преследуют кредиторы, нацепив на себя горб, нанимается во дворец вместо только что умершего шута. Во время торжественной встречи князя он с помощью удочки срывает с него (на самом деле — с адъютанта) парик. Князь требует его казнить, король согласен только на тюремное заключение — князь разрывает брачный договор и уезжает, грозя войной. Принцесса выпускает Фантазио, дает ему ключ от сада и говорит, что, когда ему надоест бегать от кредиторов, он всегда может сюда вернуться, но только в образе шута. В итоге мы имеем еще одно обманутое ожидание: «Фантазио» по всем значимым параметрам кажется комедией (даже угроза войны смущает только принцессу), но оказывается вообще лишен любовной истории.

Наличие общего фонда мотивов и сюжетных идей — для театра Мюссе правило. Таким мотивом может быть черта характера или предвзятая идея, такой сюжетной идеей — искусственно возбужденная ревность, спор о женской стойкости, брак по принуждению и пр. Метасюжет при этом не образуется, разве лишь его отдельные блоки, не сведенные в единую конструкцию. Миграция мотивов усиливает эффект стирания жанровых границ, проявляющийся и в рамках отдельной пьесы — главным образом за счет игры подтекстов, вносящих в жанровую детерминацию элемент амбивалентности. Если такой подтекст не считается, его отсутствие компенсируется наличием параллелей и переключек с другими текстами самого Мюссе, причем не всегда драматическими. Влюбленность крестьянки в дворянина, закончившаяся самоубийством («Лю-

бовью не шутят»), повторяется в новелле «Марго» (Margot, 1838), где заглавная героиня пытается утопиться, но ее спасают и через много лет мы видим ее счастливой матерью многочисленного потомства. Герой, влюбленный в молодую вдову, маркизу или графиню («Дверь нужно открывать или закрывать», «О всем сразу не подумаешь», «Осел у ручья»), заставляет вспомнить о новелле «Секрет Жавотты» (Le Secret de Javotte, 1844) с аналогичной расстановкой действующих лиц, но с трагической, в отличие от пьес, развязкой: герой погибает на нелепой дуэли.

Маркером жанровых векторов в театре Мюссе выступает место действия. Трагедии происходят или готовятся произойти в Италии: «Каштаны из огня», «Андреа дель Сарто», «Прихоти Марианны» и «Лоренцаччо» заканчиваются гибелью протагониста, в «Венецианской ночи» и в «Без лишних слов» перспектива гибели сохраняется до самых последних сцен, в «Кармозине» героиня тоже готовится к смерти. Франция — это страна комедии, здесь только «Любовью не шутят» имеет трагическую развязку. Но в целом эти две группы пьес противопоставлены и связаны, как трагическое и комическое в трагикомедии. Можно сказать, что Мюссе реанимирует сам этот жанр, казалось бы, навсегда похороненный программой Дидро и экспериментами романтиков, но реанимирует в совершенно ином виде. Он использует более тонкие и неочевидные художественные процедуры, а также, и это главное, строит свой метажанр не на основе трагедии, как авторы трагикомедий в XVII в. [Herrick 1955: 274; Pearson 1980: 29], а на основе комедии, должно быть потому, что в его мире (не только в драматургии за исключением «Лоренцаччо», но и в романе, и в большинстве новелл) любовь, как это свойственно комедии, является не только ведущей, но и единственной достойной обсуждения темой.

Источники

Мюссе 1957 — *Мюссе А. де*. Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с фр. под ред.

А. В. Федорова. Т. 1. М.: Гос. Изд-во Худ. Лит., 1957.

Musset n. d. — *Le théâtre d'Alfred de Musset // Libre théâtre: Du texte à la scène*. [N. d.].

URL: <https://libretheatre.fr/theatre-dalfred-de-musset>.

Литература

Ермоленко 2021 — *Ермоленко Г. Н.* Роль иронии в комедии и исторической драме

А. де Мюссе // *Ad virum illustrem: К 70-летию Михаила Леонидовича Андреева / [Ред.-сост. А. В. Голубков]*. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2021. С. 77–94.

Herrick 1955 — *Herrick M. T.* Tragicomedy: Its origin and development in Italy, France, and England. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1955.

Pearson 1980 — *Pearson J.* Tragedy and tragicomedy in the plays of John Webster. Manchester: Manchester Univ. Press, 1980.

Ponzetto 2011 — *Ponzetto V.* L'Italie imaginaire de Musset // *Bulletin de la Société archéologique scientifique et littéraire du Vendômois*. Année 2011. P. 100–106.

Ponzetto 2017 — *Ponzetto V.* Gants verts, bourses rouges, miroirs magiques: théâtralisation des (in)fidélités conjugales dans les Comédies et proverbes de Musset // *Ecrire le mariage*

en France au XIX^e siècle / Sous la dir. de A. Verjus, S. Gougelmann. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2017. P. 179–196.

Trucart 2021 — Trucart C. La fidélité féminine à l'épreuve de la légende dans le théâtre d'Alfred de Musset // *Littératures*. Vol. 84. 2021. P. 157–169. <https://journals.openedition.org/litteratures/3331>.

References

Ermolenko, G. N. (2021). Rol' ironii v komedii i istoricheskoi drame A. de Miusse [Role of irony in comedy and historical drama by A. de Musset]. In A. V. Golubkov et al. (Eds.). *Ad virum illustrem: K 70-letiiu Mikhaila Leonidovicha Andreeva* (pp. 77–94). Izdatel'skii dom "Delo" RANKhiGS. (In Russian).

Herrick, M. T. (1955). *Tragicomedy: Its origin and development in Italy, France, and England*. Univ. of Illinois Press.

Pearson, J. (1980). *Tragedy and tragicomedy in the plays of John Webster*. Manchester Univ. Press.

Ponzetto, V. (2011). L'Italie imaginaire de Musset. *Bulletin de la Société archéologique scientifique et littéraire du Vendômois*, 2011, 100–106.

Ponzetto, V. (2017). Gants verts, bourses rouges, miroirs magiques: théâtralisation des (in) fidélités conjugales dans les Comédies et proverbes de Musset. In A. Verjus, & S. Gougelmann (Eds.). *Ecrire le mariage en France au XIX^e siècle* (pp. 179–196). Publications de l'Université de Saint-Etienne.

Trucart, C. (2021). La fidélité féminine à l'épreuve de la légende dans le théâtre d'Alfred de Musset. *Littératures*, 84, 157–169. <https://journals.openedition.org/litteratures/3331>.

Информация об авторе

Михаил Леонидович Андреев

доктор филологических наук,
академик РАН
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-
литературных исследований,
Школа актуальных гуманитарных
исследований, Институт
общественных наук, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы при
Президенте Российской Федерации
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
✉ mikhailandreev1@gmail.com

Information about the author

Mikhail Leonidovich Andreev

Dr. Sci. (Philology), Academician
of Russian Academy of Sciences
Leading Researcher, Centre for Studies
in History and Literature, School
of Advanced Studies in the Humanities,
Institute for Social Sciences, The Russian
Presidential Academy of National
Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Verнадskogo, 82
✉ mikhailandreev1@gmail.com