

Манфред ШРУБА

ПЬЕСЫ ИЗ «ДЕВИЧЬЕЙ ИГРУШКИ»  
И ФРАНЦУЗСКИЙ ЭРОТИЧЕСКИЙ ТЕАТР  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Ранние рукописные сборники русских obscene произведений содержат два драматических текста — трагедии «Ебихуд» и «Дурносов и Фарнос». Обе пьесы созданы предположительно в начале 1750-х годов, практически одновременно с возникновением русской классицистической драматургии (1747—1751), у истоков которой стояли А. П. Сумароков и М. В. Ломоносов (ср. Стенник 1981: 163—164; Сперантов 1998: 30—31).

В одной из барковских рукописей начала XIX в. пьеса «Ебихуд» носит заглавие «Ебихуд, или Мстительность брата. Драма в трех действиях. Сочинен(н)ая в 1750-м году» (Барков 1992: 396). О том, что данная датировка, по-видимому, более или менее соответствует действительности, свидетельствует то обстоятельство, что обе obscene драмы представляют собой своеобразную пародийную реакцию на первые «серьезные» опыты в жанре трагедии на русской почве. Мишень пародии в барковских пьесах уточнена недавно М. И. Шапиром: «Если „Ебихуд“ — это жанровая пародия, вобравшая в себя трагедийные признаки из разных пьес и от разных поэтов, то „Дурносов и Фарнос“ главным образом был нацелен на конкретное произведение Сумарокова — трагедию „Синав и Трувор“» (Шапир 2002: 407). Для «Ебихуда» исследователь привел параллельные места из пьес Сумарокова «Хорев» (1747), «Синав и Трувор» (1750) и «Семира» (1751, опублик. 1768), а также из ломоносовской трагедии «Тамира и Селим» (1750; см. Шапир 2002, 404—406).

Не исключено, конечно, что барковские драмы могли быть созданы на два-три десятилетия позже, чем пародируемые ими трагедии Ломоносова и Сумарокова; однако это маловероятно. Непременным условием эффективности пародии является узнаваемость ее образца. Если сумароковская трагедия «Синав и Трувор» в самом деле была достаточно известна<sup>1</sup>, то ломоносовская «Тамира и Селим» особого читательского или сценического успеха не имела. Вряд ли создатель «Ебихуда» стал бы пародировать не только общие формально-стилистические черты, но и отдельные формулировки малопопулярного про-

изведения спустя многие годы после его постановки или публикации: даже через десять лет читатель уже не понял бы шуточных намеков.

Идея и приемы обценно-пародийной драматургии были заимствованы русскими авторами, по всей вероятности, из культуры французского либертинажа. Настоящая работа представляет собой попытку верификации этой гипотезы. Основная задача статьи — освещение французского фона барковиданской драматургии, в частности, поиск возможных образцов. В рамках поставленной задачи определение периода написания русских пьес немаловажно, ибо ограничивает поле поиска. Условно принимая начало 1750-х годов как время создания барковиданских трагедий, мы ограничимся рассмотрением французской эротической драматургии первой половины XVIII в.

В задачу данной статьи не входит воссоздание исчерпывающей картины французского эротического театра первых десятилетий XVIII в.: в центре внимания стоят определенные явления поэтики фривольных французских пьес, которые обнаруживают близость к барковиданской драматургии — жанры, формы, сюжеты, мотивы, стилистические приемы. Тем не менее необходимо хотя бы бегло представить соответствующий французский репертуар во всем его многообразии. Лишь благодаря его панорамному обзору станет ясно, что русские авторы имели возможность воспринять разные жанровые и стилистические образцы и что ориентация на узкую, весьма специфическую поэтику, наблюдаемая на примере «Ебихуда» или «Дурносова и Фарноса», есть дело осознанного выбора, который был обусловлен не только вкусовыми пристрастиями сочинителя (или сочинителей), но и общекультурной ситуацией в России XVIII столетия.

С какими же эротическими пьесами можно было при желании познакомиться до начала 1750-х годов?

Мода на эротическую драматургию во Франции возникла в начале 1730-х годов, одновременно с захлестнувшей страну волной порнографических романов. Причины столь массовой «эротизации» французской литературы к этому времени следует, по-видимому, искать в особенностях общественной ситуации (Wald Lasowski 2000: XIII—XXIV). Не последнюю роль, наверное, тут сыграла нравственная атмосфера времен Людовика XV (1715—1774), весьма отличная от обстановки ханжества и напускной набожности, царивших в последние годы правления его прадеда, Людовика XIV.

Молодой король, родившийся в 1710 г., примерно с середины 1730-х начинает обзаводиться метрессами: это сестры де Нель в 1730-е годы,

знаменитая маркиза де Помпадур в 1740-е, многочисленные «*petites maîtresses*», обитательницы Парка Оленей (Parc-aux-Cerfs) в 1750—1760-е — вплоть до не менее знаменитой графини Дюбарри в конце 1760-х годов (Antoine 1989: 485—506, 886—888). Королевский двор и аристократическая верхушка страны приспосабливаются к ситуации (Wald Lasowski 2000: XXIV). К середине столетия либертинский стиль жизни становится одним из стереотипов поведения французской аристократии. Возникают типы *goué* — аристократа-развратника и *petit-maître* — петиметра, дворянина-щеголя (Delon 1992: 17—20). Отдельные парижские вельможи содержат *petites maisons*, частные бордели (Delon 2000: 115—119); при некоторых из них возникают так называемые *théâtres de société* или *théâtres clandestins* — секретные либертинские театры (Alméras, Estrée 1905; Caron, Yve-Plessis 1905; Vokobza Kahan 2003). Их репертуар образуют эротические пьесы, созданные (и отчасти опубликованные) в 1730—1750-х годах.

Во второй половине века мода на эротические пьесы только укрепилась, сохраняясь вплоть до Французской революции. О повышенном спросе свидетельствует не только факт обнародования новых пьес, но также появление нескольких коллективных сборников с фривольными драмами 1730—1750-х годов (сборники были составлены компиляторами на основе отдельных изданий и остававшихся неопубликованными рукописных текстов). Перечислим основные сборники, вышедшие в 1750—1770-х годах:

— *Théâtre de Campagne* (= *Сельский театр*), Londres — Paris 1758 (Soleinne: № 3886);

— *Recueil des Comédies gaillardes* [sic!] (= *Сборник фривольных комедий*), s. l. 1761 (Soleinne: № 3887);

— *Théâtre de Société* (= *Театр для частного общества*), s. l. e. a. [1773] (Soleinne: № 3888; Gay 1894, III: 1200);

— *Recueil de Comédies et de quelques chansons gaillardes* (= *Сборник комедий и некоторых фривольных песен*), s. l. 1775 (Darnton 1995: № 601; Pia 1998: 655);

— *Théâtre gaillard* (= *Фривольный театр*), Glasgow 1776, t. 1—2 (Darnton 1995: № 673; Pia 1998: 734—735).

Сборник 1775 г. стал одним из бестселлеров на рынке «философских» книг последней трети XVIII в., заняв, согласно репрезентативным данным Роберта Дарнтонa, почетное 16-ое место в списке 720 наиболее востребованных во Франции нелегальных изданий (Darnton 1995: 194). Сборник «*Théâtre gaillard*» 1776 г. тоже обрел боль-

шью популярность и переиздавался несколько раз в XVIII и в начале XIX в. (в 1782, 1788, 1793 и 1803 гг., а затем в Брюсселе в 1865 и 1880 гг.). В начале XX в. часть пьес из данного сборника вошла в «очищенном» виде в антологию «Le Théâtre d'Amour au XVIII<sup>e</sup> siècle» (Paris 1910). В настоящее время многие из рассматриваемых ниже эротических драм доступны без купюр по антологии 1990-х годов (Pauvert 1993).

Наиболее полное представление о либертинской драматургии XVIII в. дает перечень «вольных пьес» («pièces libres») в каталоге крупнейшего французского собрания драматических произведений (см. Soleinne: № 3829—3890). Обширный аннотированный список эротических пьес (не отличающийся, правда, библиографической добросовестностью) составил также немецкий режиссер и театровед Артур Мария Рабенальт в своем исследовании «Voluptas ludens», посвященном «секретному эротическому театру» XVII—XIX вв. (Rabenalt 1963: 307—334).

Опираясь в основном на указанные справочники, равно как и на выявленные библиографически (по сводному каталогу П. М. Конлона) отдельные издания текстов, включенных в упомянутые выше сборники, можно составить хронологический список французских фривольных драм, вышедших из печати до 1750 г. включительно (то есть до предположительного времени создания барковиданских пьес).

*Le Luxurieux, comédie* (= *Развратник, комедия*), s. l. [1731], 12°, 23 р.

Автор — Marc-Antoine Legrand, 1673—1728 (Conlon: № 547; Pia 1998: 446; Gay 1894, II: 925). Одна из наиболее популярных фривольных драм тех лет; текст вошел в ряд коллективных сборников<sup>2</sup>: «Pièces libres de M. Ferrand... (= Фривольные произведения г-на Ферранда...)» (Londres 1738; несколько переизданий); «L'Abatteur de noisettes (= Дровосек фундука)» (La Haye 1741); в «Etrennes libertines pour l'année M.DCC.XLIII (= Либертинские новогодние подарки на 1743 год)» (Cythere [1743]) под названием «Le Libertin puni (= Наказанный либертен)».

*Le Bordel ou le Jean-Foutre puni, comédie* (= *Бордель, или Наказанный негодяй, комедия*), s. l. 1732, 8°.

Автор — Anne Claude Philippe comte de Caylus, 1692—1765 (Conlon: № 329). Известны издания 1736 и 1747 гг. (Gay 1894, I: 421—422; ср. Pia 1998: 91); текст вошел также в сборник «L'Abatteur de noisettes» 1741 г. (Soleinne: № 3883).

*Le Serail de Delys, ou Parodie de la tragédie d'Alcibiade* (= *Сераль Делиза, или Пародия на трагедию об Алкивиаде*), Cologne: P. Mar-teau, 1735, 8°, 16 р.

Автор неизвестен (Soleinne: № 3843; Pia 1998: 692). Согласно Ж. Ге, это подражание («imitation») общенному итальянскому произведению XVII в. «Alcibiades fanciullo a scola» («Школьник Алкивиад»; см. Gay 1894, III: 1104); по данным сводного каталога Конлона (Conlon: № 218), пародируется трагедия Филиппа Пуассона (Poisson) «Alcibiade» (Paris 1731). В состав «Théâtre gaillard» и других антологий пьеса не включалась.

*La Comtesse d'Olonne* (= *Графиня д'Олон*), [Paris 1738], 8°, 13 p.

Автор — Nicolas Racot de Grandval (Grandval père), 1676—1753 (Conlon: № 473; Gay 1894, I: 646). Пьеса вошла также в коллективные сборники «Les Foutaizes de Jericho (= Иерихонские пустыжи)» (Constantinople 1740) и «Lettre philosophique, par Mr. de V\*\*\*... (= Философское письмо г-на де В\*\*\*...)» (Paris 1747; многочисленные переиздания).

*Alfonse, dit l'impuissant, tragédie en un acte* (= *Альфонс Бессильный, трагедия в одном действии*), à Origenie: chez Jean Qui-ne-peut, au Grand Eunuque, 1740, 12°, 24 p.

Автор — Charles Collé, 1709—1783. Пьеса написана в 1736 г. по заказу герцога de la Vallières (Pauvert 1993: 508). Возможно, существовало (не выявленное библиографически) издание 1738 г. (Pia 1998: 29; Conlon: № 399; Gay 1894, I: 71; Soleinne: № 3847).

*Le Pot de chambre cassé, tragédie pour rire ou comédie pour pleurer* (= *Разбитый ночной горшок, трагедия для смеха или комедия для плача*), à Ridiculomanie: chez Georges L'Admirateur, s. a. [ca. 1740], 8°, 48 p.

Автор — Grandval père (Conlon: № 467; Gay 1894, III: 827). В состав «Théâtre gaillard» и других антологий пьеса не включалась. В театральном словаре Антуана де Лериса о ней сообщается: «Большая часть ее стихов воспроизводит или пародирует наши современные трагедии, являясь с начала до конца критикой на пьесы последних лет (La plupart des vers en sont pris ou parodiés de nos Tragédies) modernes, & c'est d'un bout à l'autre une critique des pièces parues depuis quelques années)» (Léris 1763: 361; ср. Léris 1754: 272).

*L'Art de foutre, ou Paris foutu, ballet* (= *Искусство ебни, или Ебанный Париж, балет*), Paris: Dom Bougre, [1741], 4°, 12 p.

Автор — François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, 1718—1805 (Caron, Yve-Plessis 1905: 256). На титульном листе сообщается: «Представлено в квартале Поршерон, в борделе знаменитой сводни мадемуазель Делакура, 1 января 1741 г. (Représenté aux Porcherons, dans le bordel de Mademoiselle Delacroix, fameuse maquerelle, le 1<sup>er</sup> de janvier 1741)» (Soleinne: № 3846; Conlon: № 23). В состав «Théâtre gaillard» и других антологий пьеса не включалась.

*La Nouvelle Messaline, tragédie* (= *Новая Мессалина, трагедия*, 1741?), Londres 1750, 8°, 28 p.

Автор — Charles-François Racot de Grandval (Grandval fils), 1710—1784 (Conlon: № 621). Известны также отдельные издания 1752 г. (Gay 1894, III: 390) и 1773 г. (Soleinne: № 3849; Pia 1998: 522—523). Пьеса вошла в состав коллективного сборника 1741 г. «L'Abatteur de noisettes» (Soleinne: № 3883; Gay 1894, I: 3).

*Vasta, reine de Bordélie, tragédie* (= *Васта, королева Борделии, трагедия*), s. l. e. a. [ca. 1750?].

«С большой долей вероятности (avec beaucoup de vraisemblance)» (Pauvert 1993: 508), автор — Alexis Piron, 1689—1773. Паскаль Верб отклоняет атрибуцию пьесы Пирону, считая, что «название предвещает текст, слишком непристойный для Пирона (le titre augure un texte trop graveleux pour Piron)» (Verèb 1997: 109). Издание без выходных данных фигурирует в интернет-каталоге Bibliothèque Nationale (<http://catalogue.bnf.fr>); известны также издания 1773 и 1777 гг. (Soleinne: № 3856; Gay 1894, III: 1303). В сводном каталоге Конлона (в части, посвященной 1716—1760 гг.) это название не числится (ср. Conlon: № 1130). В справочниках пьеса датируется обычно 1773 г.; этой датой помечена также публикация в современной антологии (Pauvert 1993: 201), что плохо ладит с одновременной атрибуцией трагедии Пирону, на старости лет «весьма набожному (spirituel jusqu'au bout)» (Alexandrian 1989: 165). Возможно, что в названии пьесы пародийно обыгрывается заглавие трагедии малоизвестного драматурга Michel Linnant (1708—1749) «Vanda, reine de Pologne» (= «Ванда, королева Польши»), поставленной в 1747 г. и опубликованной в 1750 г. (Léris 1754: 336; Léris 1763: 445; ср. Mougeau 1995: 772); если это наблюдение верно, оно дает некоторую основу для соответствующей датировки пьесы Пирона (или Псевдо-Пирона).

*Agat[h]e, ou la Chaste princesse, tragédie* (= *Агата, или Целомудренная принцесса, трагедия*), Paris [1750], 8°, 55 р.

Автор — Grandval père (Conlon: № 622). Известно также издание 1756 г. (Soleinne: № 3850; Grandval 1866). Согласно Ж. Ге, пьеса «ставилась в 1749 г. в Барьер-Бланш, на даче знаменитой мадемуазель Дюмениль (avait été représentée, en 1749, à la Barrière-Blanche, maison de campagne de la célèbre M<sup>lle</sup> Dumesnil)» (Gay 1894, I: 34). Однако либо дата, либо место постановки указаны Ге неверно, поскольку мадемуазель Дюмениль приобрела театр Барьер-Бланш лишь в 1753 г. (Caron, Yve-Plessis 1905: 230). В состав «Théâtre gaillard» и других антологий пьеса не включалась.

*L'Eunuque, ou la Fidèle infidélité, parade* (= *Евнух, или Верная неверность, парад*), Montmartre 1750, 8°, [3], 54, 20 р.

Автор — Grandval fils (Conlon: № 620; Soleinne: № 3851). Согласно Ж. Ге, «эта пьеса ставилась у мадемуазель Дюмениль в 1749 г. (cette pièce a été représentée chez M<sup>lle</sup> Dumesnil, en 1749)» (Gay 1894, II: 194). В состав «Théâtre gaillard» и других антологий не включалась.

Это, конечно, далеко не все либертинские драмы, созданные в 1730—1740-е годы. Наряду с напечатанными существовали тексты,

распространявшиеся в рукописном виде. Известен, например, рукописный сборник «Théâtre impudique» («Безнравственный театр») (Soleinne: № 3885), содержащий семь пьес, в том числе три не изданных в свое время текста 1740 г.: «L'Appareilleuse» («Сводня»), «L'Hermaphrodite» («Гермафродит») и «L'Ombre de Déchauffour» («Тень Дешофура»); первая из этих пьес вошла впоследствии в состав сборника «Théâtre gaillard» (1776).

Источниками сведений о поэтике французской либертинской драмы для автора (или авторов) русских обценных пьес послужили, скорее всего, печатные тексты, хотя нельзя исключить, что в Россию могли попасть и рукописные сборники сочинений данного типа. С театральными пьесами можно, конечно, познакомиться и в постановке, однако предположение, что среди зрителей секретных парижских театров 1730—1740-х годов могли оказаться какие-то русские путешественники, без документального подтверждения останется в сфере домыслов<sup>3</sup>.

Какое отношение имеют перечисленные выше французские пьесы к барковианской драматургии?

Материал для текстуальных сопоставлений с русскими драмами из «Девичьей игрушки» предоставляют в основном пьесы, вошедшие в современный сборник «Théâtre érotique français au XVIII<sup>e</sup> siècle» (Pauvert 1993). Из названных выше произведений это «Le Luxurieux», «Le Bordel ou le Jean-Foutre puni», «La Comtesse d'Olonne», «Alfonse, dit l'impuissant», «La Nouvelle Messaline», «Vasta, reine de Bordélie» и «L'Appareilleuse». Из остальных драм во внимание принималась также «Agathe, ou la Chaste princesse» по изданию XIX в., воспроизводящему текст 1756 г. (Grandval 1866). Основу для суждений о содержании и характере пьес, оставшихся для нас недоступными, дают сведения, извлеченные из библиографических справочников.

Перечисленные выше французские пьесы значительно отличаются друг от друга в формально-стилистическом плане. В связи с этим далеко не все они подходят в качестве модели для барковианских драм. Поскольку русские тексты написаны стихами, в поисках возможных образцов исключить следует, в первую очередь, прозаические пьесы «Le Bordel ou le Jean-Foutre puni», а также «L'Appareilleuse» и другие рукописные тексты 1740 г. из сборника «Théâtre impudique».

Две пьесы можно также исключить на основе их жанровой принадлежности. Это касается произведений музыкально-водевильного характера: речь идет о «балете» «L'Art de foutre, ou Paris foutu» и «параде» («parade en vaudevilles mêlée de prose et de vers») «L'Eunuque, ou la Fidèle infidélité» (Gay 1894, II: 194).

Наконец, драму «Le Pot de chambre cassé» следует обойти вниманием по причине ее не столько эротического, сколько скатологического содержания, не свойственного барковианским пьесам: герой, отвергнутый возлюбленной, осаждает ее замок, чтобы похитить ее ночной горшок; она же бросает ему горшок вместе с содержимым на голову и тем лишает его жизни (Rabenalt 1963: 317).

Таким образом, остается семь французских стихотворных пьес, годящихся в кандидаты на роль образца для барковианской драматургии. Любопытно, что они обнаруживают четкое хронологическое и жанровое деление. К 1730-м годам относятся три «комедии» «Le Luxurieux», «Le Serail de Delys» и «La Comtesse d'Olonne»; в 1740-е же годы были опубликованы четыре «трагедии»: «Alfonse, dit l'impuissant», «La Nouvelle Messaline», «Vasta, reine de Bordélie» и «Agathe, ou la Chaste princesse».

В рамках бурлескно-пародийной драматургии жанровые определения «комедия» и «трагедия», конечно, в известной степени условны и отчасти взаимозаменяемы. Но нельзя сказать, что эти жанровые обозначения были совершенно произвольны; они имеют свое обоснование в построении пьес: в скорее комическом или трагическом характере конфликта, в комической или трагической развязке. Следует отметить, что барковианские драмы по своим параметрам ближе к трагедии, что нашло отражение в их жанровых определениях: «Ебихуд» — «героическая, комическая и ебливотрагическая драма в трех действиях», «Дурносов и Фарнос» — «трагедия в трех действиях».

Для обеих русских пьес и для большинства перечисленных выше французских текстов характерно более или менее обильное применение obscene лексик. Не только сексуальная тематика, но в значительной мере и «сверхнизкий» стилистический уровень создают в этих произведениях эффект жанровой пародийности.

Между тем одна из французских «трагедий», «Alfonse, dit l'impuissant», создана по альтернативной модели. Каролин Фишер справедливо пишет, что «в этой одноактной пьесе не показано ничего, что нарушало бы *bienséance* (приличие)» = «Jedenfalls gibt es in diesem Einakter nichts zu sehen, was die *bienséance* verletzt» (Fischer 1997: 205). Добавим, что это наблюдение можно отнести не только к изображаемому действию, но и к языку пьесы. Нельзя даже сказать, что в данном случае реализована ирои-комическая модель бурлеска (высокий стиль плюс низкий сюжет): тема пьесы — импотенция, но в данном случае она решена не в комическом ключе (как повод для издёвки над

пикантным физическим недугом), но предстает как основа для трагического конфликта, ибо король, заботящийся о продлении династической линии, вынужден в связи с этим рисковать супружеской и собственной честью. Данный тип либертинской драмы — серьезная (не-пародийная) трагедия с эротической тематикой, но без обценных выражений — на сверхобценные барковианские пьесы очевидным образом не повлияла.

*Bienséance* не нарушается также в «*Agathe, ou la Chaste princesse*»: обценная лексика здесь отсутствует, плотская эротика сильно затуманена.

Но и сугубо анекдотические сюжеты фривольных комедий «*Le Luxurieux*» и «*La Comtesse d'Olonne*» также явно не соответствуют трагедийной жанровой модели русских пьес. Драматическая коллизия «*Le Luxurieux*» сводится к шванку об обманутом обманщике: герой-развратник покоряет мнимую девственницу, устраивая с ней ложную свадьбу, после чего выясняется, что «невеста» еще до «свадьбы» успела заразить другого поклонника венерической болезнью. Еще более прост сюжет «*La Comtesse d'Olonne*»: героиня, влюбленная в мужчину, обладающего лишь гомосексуальным опытом, после начальных трудностей «наставляет» последнего на гетеросексуальный путь<sup>4</sup>. Сходство барковианских пьес с этими комедиями сводится к пародийно нагруженной стихотворной речи, наполненной обценными выражениями, и к отдельным мотивам, характерным для жанра фривольной драмы в целом.

Таким образом, в поисках французской жанровой и сюжетной модели для русских обценных драм из первоначального списка одиннадцати произведений остались две трагедии: «*La Nouvelle Messaline*» и «*Vasta, reine de Bordélie*». Сопоставим их сюжеты, мотивы, композиционные и стилистические особенности с «Ебихудом» и «Дурносовом и Фарносом».

Содержание «трагедии в одном действии и в стихах» «*La Nouvelle Messaline*» заключается в следующем. Мессалина жалуется своей камеристке *Conine*, что принц *Vitus* не в состоянии удовлетворить ее. Королева ищет утоления похоти с тремя принцами, но все они оказываются не на высоте. Отчаявшаяся Мессалина покидает дворец. *Conine*, влюбленная в *Vitus'a*, притворяется королевой, чтобы добиться встречи с ним, и признается ему в любви. Появляются два гвардейца и рассказывают, что ненасытная Мессалина, использовав целый гвардейский полк, в поисках удовлетворения обратилась к кармелитам. Охладевший к Мессалине *Vitus* готов сблизиться с *Conine*.

«Vasta, reine de Bordélie», «трагедия в трех действиях и в стихах», имеет такой сюжет. *Действие 1.* Vasta отказывает принцу Vit-molet в руке своей дочери Conille, так как он в постели с королевой не сумел продемонстрировать свою половую мощь. Когда появляется новый кандидат в женихи Fout-six-coups, Vasta удаляется с ним в спальню, чтобы проверить и его как любовника. *Действие 2.* Conille в отчаянии от запрета выйти замуж за любимого Vit-molet'a. Vasta, напротив, вполне удовлетворена Fout-six-coups'ом. Когда Conille узнает, что Fout-six-coups в схватке изнасиловал соперника, она в отчаянии покидает дворец и отправляется в бордель. *Действие 3.* Ожидая пришествия победителя, Vasta узнает, что уже побежденный Vit-molet коварно посягнул на мошонку соперника и что Fout-six-coups отомстил ему, кастрировав его насмерть. Vasta узнает также, что скончалась и Conille. Смерть непослушной дочери и нестойкого Vit-molet'a не волнует королеву; она приветствует Fout-six-coups'a, который обещает отныне служить ей в кровати.

Следует иметь в виду, что «Васта» — вероятно, еще в XVIII в. — была переведена на русский язык и распространялась в списках. Текст перевода по рукописи начала XIX в. был недавно опубликован в сборнике «Под именем Баркова» (Сапов 1994: 34—47), причем переводной характер пьесы составителем сборника не отмечен. Рукопись (см.: РГАЛИ, ф. 74, ед. хр. 12) описана А. Зориным и Н. Саповым в другой работе, где сообщается, что «Васта» — это пьеса, «относящаяся явно к началу XIX в.» (Барков 1992: 380); мнение это, однако, никак не аргументировано<sup>5</sup>.

В комментарии к русской «Васте» сказано: «В тексте трагедии очевидна ориентация на драматические опыты „Девичьей игрушки“» (Сапов 1994: 383). Поскольку автор французского текста пьесы едва ли ориентировался на русские обценные трагедии, дело обстоит, думается, как раз наоборот. Но самый факт сближения «Васты» с трагедией «Девичьей игрушки» в рамках нашей темы примечателен.

Итак, чем эти произведения близки? Перескажем сюжеты барковинских пьес.

Содержание «героической, комической и еблivotрагической драмы в трех действиях» «Ебихуд» (Барков 1992: 262—275) таково. *Действие 1.* Князь Ебихуд, победивший брата Мудорвана в борьбе за Пиздокрасу, не в состоянии воспользоваться победой, так как страдает импотенцией. *Действие 2.* Пиздокраса отдается пленному Мудорвану. Разъяренный Ебихуд приказывает казнить брата. Хуестан, которому

поручено исполнение приговора, поддерживает Ебихуда в его решении. *Действие 3*. Ожидая известия о смерти брата, Ебихуд сожалеет о вынесенном приговоре. Когда появляется вестник, отчаявшаяся Пиздокраша хочет заколоться; вестник вырывает кинжал из ее рук, сообщая, что Мудорван избежал казни, одолев Хуестана. Ебихуд мирится с братом и отдает ему Пиздокрашу в жены.

Вот сюжет «трагедии в трех действиях» «Дурносов и Фарнос» (Барков 1992: 276—318). *Действие 1*. Князь Дурносов влюблен в дочь Долгомуда Миликрису; она же страшится громадного члена Дурносова. Долгомуд между тем обещает руку дочери своему наперснику Фарносу. *Действие 2*. Фарнос противен Миликресе. Мамка княжны Секелия советует ей уговорить отца не отдавать ее за Фарноса. Дурносов в стычке с Фарносом выдворяет соперника; Миликриси просит у него последней отсрочки перед совокуплением. *Действие 3*. Лишившись поддержки Долгомуда, Фарнос намерен победить соперника хитростью. Секелия советует Дурносову намазать член помадой, чтобы облегчить совокупление с Миликрисой. Когда княжна готова отдаться ему, Дурносов от помады Фарноса навсегда теряет потенцию. Фарнос же умирает от внезапной половой болезни.

Рассмотрим некоторые схождения между русскими и французскими пьесами.

Наиболее ярким приемом, объединяющим русские пьесы с «Новой Мессалиной» и «Вастой, королевой Борделии», является употребление говорящих имен, образованных от обсценных речений (в ряде случаев данный прием наблюдается еще в «Le Luxurieux»). Если говорящие имена в «Новой Мессалине» образованы от одного слова (*Couillanus* > *couilles* 'муде'; *Vitus* > *vit* 'хуй'; *Conine* > *con* 'пизда'), то в «Васте» герои иногда именуется с помощью композитов: *Vit-molet* (= Мягкий-хуй, Мягкохуй), *Fout-six-coups* (= Ебет-шесть-раз), *Couille-au-cul* (= Муде-у-жопы), *Vit-en-l'air* (= Хуй-в-воздухе)<sup>6</sup>. Такое словообразование характерно и для обеих барковских пьес: *Ебихуд*, *Мудорван*, *Хуестан*, *Пиздокраша*, *Хуелюба*, *Дурносов*, *Долгомуд*, *Щелкопер*. В русском контексте применение этого приема надделено дополнительной пародийной функцией, поскольку отсылает к «древнерусским» именам-композитам в трагедиях Сумарокова (*Гостомысл*, *Ростислав* и т. п.)<sup>7</sup>.

Французские и русские фривольные пьесы объединяет «типичная для данного жанра» (Fischer 1997: 206) установка на пародийность. Впрочем, господство пародийного начала не является отличительной

чертой фривольной драматургии: французские obscene-эротические пьесы — лишь одна из форм театральной пародии, весьма популярной во Франции XVIII в. (см. Lanson 1895; Ratajczakowa 1997: 335—337).

Основной принцип в произведениях этого рода — бурлескное (ироико-комическое или травестийное) пародирование признаков жанра, в первую очередь «высокого» жанра трагедии. Одинаков и рецепт, по которому создавались русские и французские либертинские шуто-трагедии. В них воспроизводится максимальное количество формальных, стилистических и сюжетных признаков, характерных для данного жанра, — от стихотворного размера (александрийский стих) и набора риторических фигур, призванных обеспечить трагический пафос, и вплоть до обязательной принадлежности героев к аристократическому сословию. Всё это образует необходимый возвышенный фон, на котором резко выделяются сниженные элементы, создающие бурлескный контраст в области тематики (телесный низ) и лексики (obscene выражения).

Проиллюстрируем сходство этих приемов у русских и французских авторов на примере тематически близких пассажей. Героиня трагедии «Ебихуд», вынужденная отказаться от любви к Мудорвану в пользу нелюбимого Ебихуда, произносит следующий монолог:

Пиздокр а  
(одна)

На то ль судьба меня с пиздой произвела,  
 Чтоб Ебихуду я ети ее дала  
 И плешь его в своей пизде чтоб закалила?  
 Я девство для тебя, о Мудорван, хранила,  
 Готовила пизду тебе я на едак,  
 Надеюсь найтить в твоей шматине смак;  
 С нетерпеливостью я воли ожидала,  
 Дни щастья своего минутами считала,  
 Как пальцем ты в моей махоне ковырял  
 И в ярости свой хуй мне в руку ты давал;  
 Мне мнится зреть еще, как я его держала  
 И как пизда моя с задору вся дрожала,  
 Мокрехонька она, заслонившись, была,  
 И чуть было тогда я тут не насдала,  
 Но князь, приметивши в моей махоне влажность,  
 Урыльник подал мне, считая то за важность;  
 Чрез то политику свою он мне подал  
 И, что он знает жить на свете, показал.  
 А ныне все свое я щастье потеряла,  
 И нет уже в руках возлюбленного скала!

(Барков 1992: 265)

А вот монолог королевской дочери Кониль («Vasta, reine de Bordélie»), которую тоже принуждают отказаться от любовника Мягкохуя, навязывая ей в женихи ненавистного Шестираза:

CONILLE, *seule*

Quoi! je me vois réduite à pleurer mon amant;  
 Vit-molet va périr! et ce fatal instant  
 De Fout-six-coups, peut-être, annonce la victoire.  
 Pourrai-je, Vit-molet, survivre à ta mémoire?  
 Conille pourra-t-elle oublier des plaisirs  
 Que toi seul faisais naître en comblant mes désirs?  
 Que de fois je t'ai vu, prévenant ma tendresse,  
 Me plonger tout à coup dans la plus douce ivresse!  
 Ton doigt vif et léger, excitant mon bonheur,  
 Remplaçait bien souvent ton manque de vigueur:  
 À mon illusion je succombais sans peine;  
 Non, rien ne pourra rompre une si douce chaîne;  
 Du cœur qui te chérit rien ne peut t'arracher:  
 Si tu ne sais pas foutre, au moins tu sais branler.

(Pauvert 1993: 209)

Перевод: КОНИЛЬ, одна. *Как! я принуждена оплакивать своего любовника; // Мягкохуй погибнет! и этот роковой момент // Предвещает, может быть, победу Шестираза. // Смогу ли, о Мягкохуй, пережить твою память? // Сможет ли Кониль забыть радости, // Которые ты один доставлял, удовлетворяя мои желания? // Сколько раз я видела, как ты, предупреждая мою ласку, // Погружал меня внезапно в сладчайшее опьянение! // Твой бодрый и ловкий палец, возбуждая мое блаженство, // Частенько возмещал недостаток силы: // Я без труда предавалась иллюзии; // Нет, ничто не сможет разорвать столь сладостные узы; // От сердца, нежно любящего тебя, ничто не может тебя оторвать; // Если уж не умеешь эти, то по крайней мере умеешь дронить.*

Налицо общность стилистически приподнятой манеры изложения, характерной для классицистической трагедии в целом; стилистика возвышенного реализована в обоих пассажах с помощью таких средств, как риторические вопросы, восклицания, усложненный синтаксис, гиперблизация образов. Отметим мимоходом, что в приведенных выше цитатах можно также обнаружить ряд общих мотивов: воспоминания о силе взаимного влечения и испытанного с любимым человеком блаженства (*excitant mon bonheur* ~ *Дни счастья своего минутами считала*), а также такую деталь, как впечатления от ловких пальцев любовника (*Ton doigt vif et léger* ~ *Как пальцем ты в моей махоне ковырял*).

Как французские, так и русские эротические пьесы зачастую, наряду с жанровыми признаками трагедии, пародируют индивидуальные стилистические приемы, языковые и композиционные особенности конкретных «серьезных» драм. На некоторые претексты французской традиции либертинской драматургии указала Каролин Фишер (Fischer 1997: 205—206): в число пьес, пародируемых французами, входят «Сид» Корнеля («Comtesse d'Olonne») и «Федра» Расина («La Nouvelle Messaline»). В трагедии «Vasta, reine de Bordélie» тоже усматривали пародию на «Федру» (Rabenalt 1963: 324).

В барковианских пьесах многочисленные пародийные реминисценции из трагедий Ломоносова и Сумарокова (в особенности из «Синава и Трувора») зафиксированы в работах В. В. Сперантова (1998: 22—24) и М. И. Шапира (2002: 404—413). Но любопытно, что в русских обценных драмах чувствуется не только «северный» Расин — Сумароков, но и подлинный Расин, «западный». Попытка самоубийства Пиздокрысы кинжалом в третьем действии «Ебихуда» напоминает знаменитую сцену «Федры» (II, 5), где героиня в порыве самоубийства вырывает меч из рук Ипполита. В «Дурносове и Фарносе» из «Федры», возможно, заимствована фигура роковой мамки: во французской пьесе мамка героини Энона дает Федре пагубные советы; в русской пьесе мамка Миликрисы Секелия снабжает Дурносова чреватой последствиями помадой.

В конечном итоге к Расину восходит также характерный композиционный элемент драматического повествования о судьбе героя в последней части пьесы: в «Федре» Терамен повествует о гибели Ипполита; в «Дурносове и Фарносе» Щелкопер рассказывает о кончине Фарноса. Правда, сочинитель барковианской пьесы непосредственно опирался здесь не на трагедию Расина, а на пассаж в пятом действии «Синава и Трувора» с рассказом Вестника о смерти последнего, но эта сцена композиционно навеяна всё той же концовкой «Федры». О сумароковском посредничестве свидетельствует наличие текстуальных совпадений (ср. Шапир 2002: 409):

#### Щелкопер

⟨...⟩ То похоть удержать свою как ни старался,  
Но из ствола его ручьем ток проливался.  
Не сей был его ток, прохлада что в любви ⟨...⟩

(Барков 1992: 317)

Это перепев следующих стихов из трагедии Сумарокова:

## В е с т н и к

⟨...⟩ Как слезы он держать в очах ни порывался,  
Но из очей его ток слезный проливался.  
Не сей имел он зрак, который прежде цвел ⟨...⟩

(Сумароков 1990: 127)

Кстати, завершающее драму пародийное повествование о трагической судьбе героя встречается также в конце «Новой Мессалины», что лишний раз свидетельствует об образцовом характере Расиновой «Федры».

В том, что на поэтику его трагедий были ориентированы не только французские, но и русские фривольные перелицовки, нет ничего удивительного. Дело не только в его популярности и авторитете, но и тематике его драм: «Огромному успеху у современников Расин обязан не метафизическим аспектом своих трагедий, а склонностью к любовной теме и интенсивностью эмоционального воздействия — отсюда и клише *нежный Расин (tendre Racine)*» (Клейн 1999: 92; ср. Klein 2001: 106). Как русским, так и французским драматургам стоило лишь перевести структуру конфликта и эмоциональность трагедий Расина в плоскость плотской любви, чтобы добиться желанного обценно-пародийного эффекта.

Точки соприкосновения между «Мессалиной» и «Вастой», с одной стороны, и барковианскими трагедиями, с другой, наблюдается также в структуре персонажей.

К наиболее стандартным драматическим конфигурациям принадлежит конфликтная ситуация, в которую замешаны три персонажа («треугольник»). Можно выделить две основные разновидности: внешний конфликт двух конкурентов, претендующих на третье лицо, и внутренний (психологический) конфликт персонажа, который должен совершить выбор между двумя кандидатами. Однообразную на первый взгляд трехкомпонентную структуру варьируют различные способы ее реализации посредством комбинации внешнего и внутреннего конфликта (ср. Asmuth 1994: 142—143).

Обе барковианские драмы построены на конфликтах внешнего типа. В «Ебихуде» это любовный треугольник *Ебихуд — Мудорван — Пиздокраса*, в котором женщина представляет собой предмет распри братьев-соперников. В «Дурносове и Фарносе» в рамках схожей конфигурации *Дурносов — Фарнос — Миликриса* двое мужчин соперничают в борьбе за женщину. В обоих случаях женщина, являющаяся предметом спора, испытывает влечение лишь к одному из конкурентов: Пиздокраса любит Мудорвана и не любит Ебихуда; Миликриса любит

Дурносова и не любит Фарноса. Поскольку женщинам, о которых спорят, исход конфликта не безразличен, в обоих случаях дело усугубляется их внутренними переживаниями.

В трагедии «*Vasta, reine de Bordélie*» имеется треугольник точно такого же типа (*Vit-molet — Fout-six-coups — Conille*): королевская дочь, любящая одного из женихов, по воле матери должна выйти за другого, ненавистного ей. Давлению на Кониль со стороны ее матери Васты соответствует в русской пьесе давление на Миликрису со стороны ее отца Долгомуда.

Как французские, так и русские фривольные пьесы заключают в себе систему побочных персонажей, характерную для эпохи в целом: это наперсники и наперсницы (*confidants*), камеристки, мамки и прочие приближенные лица. Второстепенные фигуры данного типа выступают обычно в функции советников (выражающих или формирующих воззрения протагониста) или помощников (исполнителей его воли). В нестандартной функции соперницы выступает Секелия, мамка героини «Дурносова и Фарноса», испытывающая безответное влечение к поклоннику своей воспитанницы — так возникает второстепенный треугольник Секелия — Миликриса — Дурносов. Схожая ситуация есть в «Новой Мессалине», где камеристка Конин влюблена (вначале без взаимности) в одного из поклонников королевы, в связи с чем образуются конфигурация *Conine — Messaline — Vitus*.

Кроме того, барковианские драмы с обшценными пьесами французов сближает общность мотивов. В частности, следует выделить тему импотенции. Распространенность этой темы не в последнюю очередь связана с возможностями ее драматической интерпретации: противопоставление мужской силы и немощи (или шире — различий в потенции) представляет собой благодатную почву для сценических конфликтов. Обе русские пьесы используют данный трафарет, изображая антагонистов: в одном случае — импотента и способного к совокуплению (*Ебихуд — Мудорван*), а в другом случае — маломощного и сверхмощного (*Фарнос — Дурносов*). Схожую оппозицию находим в «Васте», где слабосильному *Vit-molet* у противостоит могучий *Fout-six-coups*.

Ввиду широкого распространения мотива импотенции его присутствие в барковианских драмах само по себе свидетельствует разве что об их типологическом родстве с французской либертинской драматургией XVIII в. Встречаются, однако, совпадения и более специфических мотивов, наличие которых в русских текстах трудно объяснить без гипотезы о непосредственном воздействии конкретного французского источника (или источников) на барковианские трагедии.

Один из таких мотивов — страх, какой герою либо героине внушает слишком большой половой орган сексуального партнера. В первом явлении первого действия «Дурносова и Фарноса» протагонист хочет овладеть любимой женщиной, однако девственная Миликриса страшится размеров его члена. Сцена кончается следующим диалогом:

Дурносов

Я ворванью готов намазать плешь тот час  
И в дехте обмочить муде мои сто раз —  
Ты только лишь, моя дражайшая, склонися  
И расщеперь свою...

Миликриса

Напрасно, князь, не льстися  
И не старайся, ах, чтоб ты в мою красу  
Претолстую свою запрятал колбасу:  
Трепещу я от ней.

*(Уходит.)*

Дурносов

Увы, ахти мне, ах!

ЯВЛЕНИЕ 2

Дурносов

*(один в горести и отчаянии)*

Ужель от моего княжне таланта страх?

(Барков 1992: 278)

Параллель к данному месту есть в начальной сцене первого действия «Васты»:

VASTA

Oui, vous avez foutu; votre mine effrontée  
Avait pour un moment occupé ma pensée;  
Je croyais qu'à votre âge on était vigoureux,  
Et que sans déconner on allait jusqu'à deux;  
Mais puisqu'au premier coup votre pine molasse,  
Malgré mes coups de cul, abandonne la place,  
C'en est fait, désormais vous ne me foutez plus:  
Frappart réparera tant de moments perdus.

VIT-MOLET

Oh! que de ce propos mon âme est offensée,  
Car si par un hasard vous vous êtes ratée,  
Prenez-vous-en aux dieux, qui vous firent un con  
Plus d'une fois trop large et deux fois trop profond:

Le vent, qui s'engouffrait dans ce vaste édifice,  
 Me faisait débander au bord de la matrice;  
 Je me crus englouti; mon esprit s'égara;  
 La peur saisit mes sens, et mon vit se glaça.

(Pauvert 1993: 203)

Перевод: ВАСТА. *Да, Вы <меня> выебли; Ваша бесстыдная гримаса // Заняла на мгновение мою мысль; // Я думала, что люди Вашего возраста крепки // И что можно было бы, не вынимая, кончить дважды; // Но так как уже после первого раза Ваша мягкая елда // Выскользнула, несмотря на мои движения жопой, // В будущем Вы меня больше не будете эти; // А пока Фраппар возместит потерянные мгновения. МЯГКОХУЙ. Ах! как моя душа обижена этой речью, // Ибо, если по случайности вышла осечка, // Вините в ней богов, которые Вам сделали пизду // В полтора раза шире и вдвое глубже обычного: // Ветер, ворвавшийся в это пространное строение, // Заставил меня потерять эрекцию у края матки; // Я мнил себя поглощенным бездной; мой дух смутился; // Страх сковал мои чувства и мой хуй застыл*<sup>8</sup>. В тексте «Дурносова и Фарноса» этот мотив воспроизведен зеркально: гротескно большой половой орган оказывается не у женщины, а у мужчины, а страх перед ним испытывает, соответственно, не мужчина, а женщина<sup>9</sup>.

К числу довольно редких мотивов фривольной драматургии XVIII в. принадлежит также мотив изнасилования одного мужчины другим в качестве наказания. Когда Мудорван в заточении интимно сходится со своей невестой Пиздокрасой, рассерженный Ебихуд приказывает наперснику Хуестану казнить брата, изнасиловав его «в афедрон» (Барков 1992: 269). Впоследствии вестник рассказывает, что произошло во время исполнения приговора:

Елдак уж Хуестан ужасный свой вздрочил  
 И к жопе княжеской близенько присучил;  
 Мы, князя наклона, все в страхе пребывали  
 И Хуестановой шматине трепетали,  
 Как вдруг престрашный хуй князь вынул из штанов.  
 Мы хуя такова не зрели у слонов!

(...) И приподняв рукой шматинищу свою,  
 Ударил ею в лоб злодея Хуестана  
 И на землю поверг елдой тирана.  
 Потом поднял его и на хуй посадил  
 И по муде в него елдак свой вколотил.  
 В говне хоть от него он весь и замарался,

Однако же наш князь сего не ужасался;  
 Держал он в нем едду престрашную свою  
 До тех пор, как он жизнь окончил на хую.  
 Вот что о князе я донести теперь дерзаю  
 И мужество его достойно выхваляю.

(Барков 1992: 274)

Единственная известная нам французская пьеса, содержащая подобный мотив, — это опять-таки «Vasta». В конце второго действия к королевской дочери Кониль приходит наперсник Мягкохуя Couille-au-cul и сообщает, что соперник ее жениха Шестираз вторгся в жилище князя и изнасиловал его:

Son vit large et carré, dont l'audace est extrême,  
 Veut foutre l'univers et Priape lui-même;  
 Rien ne peut retenir ce fouteur indompté:  
 Le cul qui l'aperçoit recule épouvanté.  
 Vit-molet, qui le voit, fait trois pas en arrière;  
 «C'est Fout-six-coups,» dit-il, en tournant le derrière.  
 «Fuyons de mon rival la barbare fureur;  
 Abandonnons ces lieux à cet usurpateur.»  
 À peine a-t-il parlé, que Fout-six-coups l'arrête:  
 «Lâche! c'est vainement retarder ma conquête,»  
 Dit-il; et, d'une main que Priape conduit,  
 Il l'abat à ses pieds, et, de deux coups de vit,  
 Sans écouter ses cris ni son triste murmure,  
 Il lui fait dans le cul une large blessure.

(Pauvert 1993: 212—213)

Перевод: *Его длинный и толстый хуй, чья смелость беспредельна, // Готов уеть всю вселенную и самого Приапа; // Ничто не может удержатъ этого необузданного ебаку: // При виде его жопа в ужасе отступает. // Мягкохуй, узрев его, делает три шага назад; // «Это Шестираз», молвит он, пряча свой зад. // «Избежем варварской ярости моего соперника; // Оставим сии места этому захватчику». // Едва он это произнес, как Шестираз его останавливает: // «Трус! вотще (пытаешься) отсрочить мою победу», // Говорит он, и рукой, направляемой Приапом, // Сбивает его с ног, и двумя ударами хуя. // Не внимая ни его воплям, ни жалобному ропоту. // Учиняет ему в жопе большую рану. Отметим совпадения в деталях, прежде всего огромный размер и невиданную мощь члена у совершающего изнасилование протагониста, а также крайний ужас подвергнутого наказанию мужчины.*

Сходные черты проступают и в картине гибели побежденного в поединке лица. Рассказывая обстоятельства кончины князя, Vit-en-l'air, наперник Шестираза, сообщает, что уже побежденный и закованный в цепи Мягкохуй внезапно схватил соперника сзади за мошонку и повалил его на землю, а вслед за тем

Fout-six-coups se relève, et d'un air furieux,  
 «Tu m'as trahi» dit-il, «mais j'atteste les dieux  
 Que, pour venger l'affront que tu fais à mes couilles,  
 Des tiennes à l'instant ce glaive te dépouille.»  
 À peine a-t-il parlé, que Vit-molet, vaincu,  
 Se voit châtré, madame, et tombe sur le cul,  
 «Je meurs!» est le seul mot que prononce sa bouche.

(Pauvert 1993: 215)

Перевод: *Шестираз поднимается, и с яростным видом // Восклицает: «Ты меня предал, но я призываю богов в свидетели, // Что в отместку за обиду, которую ты учинил моим мудам, // Этот меч сейчас лишит тебя твоих». // Едва он это промолвил, как Мягкохуй, низверженный, // Зрит себя оскропленным, мадам, и падает на жопу; // «Умираю!» — вот единственное слово, которое произносят его уста.* Отсутствие параллелей к этим мотивам в других французских пьесах позволяет усматривать в «Васте» один из прямых источников драматической барковианы.

Наконец, стоит обратить внимание на способ подачи информации о решающем поединке. События не показаны на сцене, а пересказаны, причем из двух основных приемов изложения внесценических событий использована не теихоскопия (τευχοςσκοπία, teichoscoru, Mauerschau, «смотрение со стен», то есть описание очевидцем того, что происходит в это время за кулисами), а драматическое повествование о событиях, свершившихся ранее (messenger's narration, récit de messenger, Botenbericht, «рассказ вестника»).

Впрочем, и в русских, и в тех французских обшценно-эротических пьесах, что анализируются в настоящей статье, есть тенденция не показывать сексуальные действия, а о них рассказывать. Хотя от порнографической пьесы, на первый взгляд, можно было бы ожидать противного, сам акт совокупления на сцене не изображается. Если принимать в расчет сценические ремарки, самое эротически неприкровенное событие, представленное на сцене в «Ебихуде», происходит во втором действии, а именно в конце второго явления. Пиздокраса говорит Мудорвану:

Спеш и проебай, и выгащив хуй славной,  
Тем докажи теперь, что ты ебешь исправно, —

после чего следует ремарка: «Ложатся друг на друга. В самое то время входит Ебихуд с воинами» (Барков 1992: 268). Автор пьесы не разрешает своим персонажам ни минуты сексуальной интимности: знаменательно, что любовной чете мешают именно «в самое то время», то есть дело до совокупления не доходит.

В «Дурносове и Фарносе» мест, относящихся к изображению «телесного низа», больше, но и тут герои разве что обнажают свои члены (Барков 1992: 302) или собираются совокупляться, но соития на сцене не происходит:

М и л и к р и с а

Не спору больше я с своею лютой частью.  
(*Падает в руки к Секелии, а та подымает ее подол.*)

Вот щель моя: вонзай и утолись сей сладью.

Дурносов лишь только наставляет свой хуй,  
в то самое время он опал.

(Барков 1992: 314)

Бросаются в глаза почти тождественные формулировки в ремарках: *в то самое время* и *в самое то время*, — которые недвусмысленно говорят о том, что демонстрация совокупления на сцене автором (или авторами) очевидным образом не предусмотрена.

Сходная трактовка проблемы изображения секса на сцене имеет место в обеих французских пьесах («Новой Мессалине» и «Васте»), стилистически наиболее близких к барковианским. Эротический заряд в них сосредоточен почти исключительно в речах персонажей, а не в действиях. Рассмотрим, к примеру, наиболее «откровенную» (опять-таки, в действиях, а не в речах) сцену из «Мессалины». Королева требует сексуального удовлетворения одновременно от трех «принцев и любовников» Номбрилиса, Матрициуса и Пинеса:

MESSALINE

⟨...⟩ Couchons-nous sur ce lit... je décharge déjà;  
Et toi, décharges-tu?

NOMBRILIS

Laisse faire, va, va.

MESSALINE

Mais quoi! ton vit débande, et le lâche recule;  
Je te croyais au moins la force d'un Hercule ⟨...⟩

Venez, Matricius, et remplissez la place...  
 Quand je suis tout en feu, d'où vous vient cette glace?  
 Où donc est votre vit?

MATRICIUS

Madame, le voilà.

MESSALINE

Je tombe, juste ciel, de Charibde en Scylla!  
 Vous ne pouvez bander... Dieux! quel funeste orage!

(À Pinez)

Quoi! dans un si beau champ vous manquez de courage?

PINEZ

Madame, je bandais, mais je ne bande plus.

(Pauvert 1993: 231)

Перевод: МЕССАЛИНА <...> *Приляжем на эту кровать... я уже кончаю; // А ты, ты тоже?* НОМБРИЛИС. *Ладно, давай, давай.* МЕССАЛИНА. *Но что это! твой хуй опал, и трус отступает; // А я думала, что у тебя сила Геркулеса <...> Идите, Матрициус, и займите место... // Когда я вся в жару, почему в вас такой холод? // Где же ваш хуй?* МАТРИЦИУС. *Мадам, вот он.* МЕССАЛИНА. *Праведное небо, я попала между Харибдой и Сциллой! // Он у вас не стоит... Боги! Что за роковая напасть! // (Пинесу) Как! На столь прекрасном поле вам не хватает отваги?* ПИНЕС. *Мадам, раньше у меня стоял, но больше не стоит.* То, что в этой сцене всех трех любовников настигает внезапное половое бессилие, очередной раз свидетельствует о том, как популярен мотив импотенции в эротической драматургии; но интересно и то, что данный мотив мобилизован во избежание акта совокупления на сцене.

Возникает вопрос, почему авторы «Васты» и «Мессалины», а вслед за ними сочинители барковианских драм не идут на изображение соития. Почему крайняя вольность персонажей в речах не сопровождается такой же вольностью сценических действий?

Напомним, что в репертуаре французской эротической драматургии XVIII в. были пьесы, в которых соитие на сцене допускалось. В числе таковых назовем «Le Bordel ou le Jean-Foutre puni» («Бордель, или Наказанный негодяй», 1732), а также «Les plaisirs du cloître» («Монастырские удовольствия») неизвестного автора, скрывшегося за криптонимом «M. D. L. C. A. V.» (отдельное издание 1773 г., а затем в составе двухтомника «Théâtre gaillard» 1776 г.). В предисловии

к «Монастырским удовольствиям» автор говорит о препятствиях, мешавших сценическому воплощению пьесы, поскольку для мужских ролей «требовались актеры определенной силы, и никто не осмелился взять это на себя (*demandaient des acteurs d'une certaine force, et personne n'osa s'en charger*)» (Pauvert 1993: 245).

«Технических» препятствий подобного рода при постановке барковинских пьес не возникло бы, как не было их и в случае состоявшейся, судя по имеющимся сведениям, инсценировки трагедии «*Vasta, reine de Bordélie*» (Englisch 1927: 417). Поэтому не исключено, что запрет коитуса на сцене обусловлен заботой драматургов о том, чтобы их произведения оставались принципиально (то есть физически) годными для представления.

Альтернативное объяснение сопряжено с учетом своеобразного воздействия obscene-эротических текстов. На сегодняшний вкус своим засильем сквернословия они скорее скабрёзно-забавны, нежели эротичны. Но не исключено, что в XVIII в. они воспринимались иначе и что удовольствие (и половое возбуждение) в пьесах типа «Васты» и «Мессалины» вызывалось не столько прямолинейной презентацией секса, сколько чтением и артикуляцией табуированных выражений. В центре внимания стоит ничем не ограниченное obscene слово — подчеркнуто непристойное описание сферы плотской любви. В то же время ее прямое изображение на сцене отменяет надобность в описании, что автоматически ограничивает возможности применения и воздействия obscene слова. Примечательно, что табуированные слова и табуированные действия существуют в отношениях дополнительной дистрибуции: «*Les plaisirs du cloître*», где избылуют сцены совокупления, начисто лишены obscene лексики. Это подчеркивается в предисловии: «Он (автор) тщательно избегал всяческих выражений, которые могли бы оскорбить нежный слух (*Il a évité avec soin toute expression qui eût pu blesser des oreilles délicates*)» (Pauvert 1993: 245).

В рамках французской традиции «эротика сквернословия» представляет собой только одну из нескольких жанрово-стилистических разновидностей эротической драматургии, причем не самую распространенную. Показательно, что барковинская драматургия ограничивается как раз этой разновидностью. Она как нельзя лучше вписывается в преобладающую манеру «Девичьей игрушки» — в контекст obscene окрашенного гибридного бурлеска, совмещающего черты жанровой пародии ирои-комического и травестийного типа с эффектом, возникающим от резкого контраста высокого слога (или, точнее, слога, соответствующего

щего требованиям пародируемого жанра) и сверхнизкой лексики, обслуживающей сферу «материально-телесного низа» (ср. Шапир 2002).

\*            \*  
                 \*

Подытожим основные положения статьи. Отправной точкой явилась гипотеза, что — как и в случае с некоторыми другими пародиями «Девичьей игрушки» — барковианская драматургия, представленная трагедиями «Ебихуд» и «Дурносов и Фарнос», возникла под воздействием французской эротической литературы. Исходя из того, что эти тексты были созданы в начале 1750-х годов, в качестве сопоставительного материала привлекались произведения французского эротического театра, опубликованные в печати в первой половине XVIII в.

Из одиннадцати пьес, подходящих хронологически и тематически, были выделены две — «La Nouvelle Messaline» и «Vasta, reine de Bordélie», — наиболее близкие к барковианским драмам по сюжетным, жанровым и стилистическим особенностям. Совпадения касаются, в частности, установки на пародийность, элементов композиции и системы персонажей, структуры конфликта, применения обсценной лексики, а также отдельных характерных приемов, ситуаций и мотивов. При этом значимо не только наличие, но и отсутствие некоторых элементов, например сексуальных действий на сцене, которые в рамках порнографической драматургии могли быть вполне закономерны.

Из приемов, объединяющих барковианские пьесы с «Вастой, королевой Борделии», примечательны сплошь говорящие имена персонажей, имеющие форму композитов, которые образованы из обсценных выражений. Учитывая также наличие нетривиальных общих мотивов, можно с известной долей уверенности предположить факт знакомства автора (или авторов) русских обсценных трагедий, в первую очередь, именно с этой пьесой.

Независимо от вопроса о непосредственном влиянии французского эротического театра на барковианскую драматургию, при сравнительном анализе выясняется, что для русской обсценно-порнографической драматургии по сравнению с французской свойственно сужение жанрового, сюжетного, формального и стилистического диапазона. Такое сужение свойственно и для барковианы в целом, что автору этих строк уже случалось проиллюстрировать на примере жанра эротической эпиграммы (Schrubba 2002) и на материале сборника эротических произведений (Шрубба 2003).

Ограниченный набор стиливых регистров делает барковиану чтением, на современный взгляд, довольно монотонным. Не следует, впрочем, забывать, что это однообразие, очевидно, есть результат сознательного отбора. Упорный отказ от тематического и формально-стилистического разнообразия французской эротической литературы свидетельствует, по крайней мере, о стремлении к цельности, равно как и о специфической устойчивости вкусов сочинителей и читателей барковианы.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> По данным Ю. В. Стенника, имеются «известия примерно о пятидесяти представлениях ее на сценах русских театров Петербурга и Москвы во второй половине XVIII в.» (Сумароков 1990: 459). Текст трагедии за это время несколько раз переиздавался.

<sup>2</sup> Упомянутые ниже французские сборники эротических произведений охарактеризованы нами более подробно в работе Шруба 2003.

<sup>3</sup> Что касается материалов об инсценировках либертинских пьес, то сведений «о реальной постановочной практике почти не сохранилось (zur tatsächlichen Aufführungspraxis ist aber so gut wie nichts überliefert)» (Fischer 1997: 204). В судебных актах зафиксирована постановка балета «L'Art de foutre, ou Paris foutu» в январе 1741 г. в «доме терпимости» мадам Делакура; Бакуляр д'Арно поплатился за нее двумя месяцами заключения в Бастилии, потому что «автор имел легкомыслие осмеять в этой пьесе некоего судебного комиссара (l'auteur avait eu l'imprudence de ridiculiser dans sa pièce un commissaire du Châtelet)» (Alexandrian 1989: 159).

<sup>4</sup> Текст «Le Serail de Delys» остался нам недоступным, но жанровое обозначение «комедия» предвещает, скорее всего, анекдотический сюжет.

<sup>5</sup> Датировке «Васты» посвящен пассаж в исследовании В. В. Сперантова о формальных особенностях ремарок в русских трагедиях XVIII — начала XIX в. Рассматривая, в том числе, ремарки в четырех обценно-пародийных трагедиях, исследователь на основании статистических данных (коэффициентов частотности ремарок, их протяженности и т. д.) приходит к выводу, что «Васта», «по-видимому, самая поздняя из четырех пьес (...) и может рассцениваться как типологический аналог „неоклассических“ тенденций в русской драматургии 1810-х годов» (Сперантов 1998: 24). Исследователь, не располагая информацией о том, что «Васта» — это перевод французской пьесы середины XVIII века (достаточно, кстати, близкий к оригиналу), неверно интерпретирует полученные им статистические показатели: формальные признаки ремарок раскрывают как раз не поздний, «неоклассический», а именно ранний, самый что ни на есть «классический» характер «Васты».

<sup>6</sup> В русском переводе «Васты» имена названных персонажей переданы так: *Vit-molet* — Слабосил, *Fout-six-coups* — Шестипаз, *Couille-au-cul* — Ебухид, *Vit-en-l'air* — Хуестан.

<sup>7</sup> Обратим, кстати, внимание на произвольно «обсценное» имя одного из персонажей «Хорева» — *Сталверх*. Чем не героиня барковианы?

<sup>8</sup> Приведем соответствующий пассаж из русской «Васты», чтобы попутно дать представление о степени близости перевода к оригиналу:

#### В а с т а

Сначала при твоём приеме очень смелом  
Я думала, что ты ебака самым делом,  
Такою на себя осанку ты берешь;  
Но я ошиблася, обманутая слишком.  
Нещастный человек! обижен ты хушком.  
Ты рыцарь! — Но смотри, здесь каждый гренадер,  
В глазах моих тебя почтенней не в пример.

#### С л а б о с и л

Позволь хоть несколько мне, Васта, оправдаться,  
Ты мною не должна так много обижаться,  
Ты более своей нещастлива звездой,  
Рожденная с такой широкою пиздой.  
Я к делу сунулся в задоре несказанном,  
Но ветер бушевал в строении просторном,  
И мне представилось, что я совсем пропал,  
Страх сердце поразил, и разом хуй опал.

(Сапов 1994: 34)

<sup>9</sup> Малоубедительно предположение комментатора русскоязычной «Васты» о том, что «заглавное имя, по всей видимости, восходит к богине дома и священного очага римской мифологии Весте» (Сапов 1994: 383). Имя королевы *Vasta* образовано от франц. *vaste* 'обширный, просторный, огромный'. Смысл имени явствует из приведенного выше пассажа.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Барков, И.: 1992, *Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова*, Издание подготовили А. Зорин и Н. Сапов, Москва.
- Клейн, И.: 1999, 'Ломоносов и Расин: («Демофонт» и «Андромаха）」, *XVIII век*, С.-Петербург, сб. 21, 89—96.
- Сапов, Н.: 1994, *Под именем Баркова: Эротическая поэзия XVIII — начала XIX века*, Издание подготовил Н. Сапов, Москва.
- Сперантов, В. В.: 1998, 'Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII — начала XIX века: (К типологии литературных направлений)', *Philologica*, т. 5, № 11/13, 9—47.
- Стенник, Ю. В.: 1981, *Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма*, Москва.
- Сумароков, А. П.: 1990, *Драматические сочинения*, Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Ю. В. Стенник, Ленинград.

- Шапир, М. И.: 2002, 'Барков и Державин: Из истории русского бурлеска', А. С. Пушкин, *Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Эскурсы*, Москва, 397—457 (= *Philologica russica et speculativa*; Т. II).
- Шруба, М.: 2003, '«Девичья игрушка» и французские сборники фривольной поэзии XVIII века', *Новое литературное обозрение*, № 60, 407—424.
- Alexandrian, [S.]: 1989, *Histoire de la littérature érotique*, Paris.
- Almérás, H. d', P. d'Estrée: 1905, *Les Théâtres libertins aux XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- Antoine, M.: 1989, *Louis XV*, Paris.
- Asmuth, B.: 1994, *Einführung in die Dramenanalyse*, 4. Auflage, Stuttgart — Weimar.
- Bokobza Kahan, M.: 2003, 'Entre licence et conformisme: Étude sur les Théâtres érotiques de société au XVIII<sup>ème</sup> siècle', *Studi francesi*, № 139, 90—98.
- Сарон, G., R. Yve-Plessis: 1905, *Les Théâtres clandestins*, Paris.
- Conlon — P. M. Conlon, *Le Siècle des Lumières: Bibliographie chronologique*, Genève 1983—2001, t. 1—21.
- Darnton, R.: 1995, *The Corpus of Clandestine Literature in France, 1769—1789*, New York — London.
- Delon, M.: 1992, 'Débauche, Libertinage', *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680—1820*, Herausgegeben von R. Reichardt und H.-J. Lüsebrink, München, H. 13, 5—45.
- Delon, M.: 2000, *Le savoir-vivre libertin*, Paris.
- Englisch, P.: 1927, *Geschichte der erotischen Literatur*, Stuttgart. Reprint: Wiesbaden, 1977.
- Fischer, C.: 1997, *Gärten der Lust: Eine Geschichte erregender Lektüren*, München.
- Gay, J.: 1894, *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage et des livres facétieux, pantagruéliques, scatologiques, satiriques etc.*, 4<sup>e</sup> édition, Paris — Lille 1894—1900, t. I—IV. Подпись: M. le C. D'I\*\*\*.
- Grandval, le père, [N. R. de]: 1866, *Agathe, ou la Chaste princesse: Tragédie*, Bréda.
- Klein, J.: 2001, 'Liebe und Politik in Sumarokovs Tragödien', *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Bd. 60, 104—122.
- Lanson, G.: 1895, 'La parodie dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle', G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, 261—293.
- Léris, A. de: 1754, *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents Théâtres de Paris*, Paris.
- Léris, A. de: 1763, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres*, [2<sup>e</sup> édition], Paris.
- Moureau, F.: 1995, *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Édition revue ... sous la direction de F. Moureau, [Paris].
- Pia, P.: 1998, *Les Livres de l'Enfer: Bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris.
- Pauvert, J.-J.: 1993, *Théâtre érotique français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, [Éditeur] J.-J. Pauvert, Paris.
- Rabenalt, A. M.: 1963, *Voluptas ludens: Erotisches Geheimtheater. Siebzehntes, achtzehntes und neunzehntes Jahrhundert*, München — Regensburg.
- Ratajczakowa, D.: 1997, 'Kilka uwag o parodii w dawnym teatrze', *Przez znaki — do człowieka*, Pod redakcją B. Sienkiewicz, Poznań, 331—351.

- 
- Schruba, M.: 2002, 'Русская obscene эпитафия XVIII века: (переводы с французского)', *Russian Literature*, vol. LII, № I/III, 161—180.
- Soleinne — *Bibliothèque dramatique de monsieur de Soleinne*, Catalogue rédigé par P. L. Jacob, bibliophile [P. Lacroix], Paris 1843—1845, t. 1—5. Reprint: Graz, 1969.
- Verèb, P.: 1997, *Alexis Piron, poète (1689—1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford (= Studies on Voltaire and the Eighteenth Century; [Vol.] 349).
- Wald Lasowski, P.: 2000, 'Préface', *Romanciers libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Édition établie sous la direction de P. Wald Lasowski, Paris, IX—LX.