

Арлекинадный гротеск в англо-американской шпионской прозе XX века

Косарева Анна Александровна

кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональных коммуникаций
на иностранных языках, Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. Россия, г. Екатеринбург.
ORCID: 0000-0002-9712-9251. ResearcherID: HOA-7413-2023. E-mail: kosareva.anna@urfu.ru

Аннотация. Цель данной статьи – выявить особенности арлекинадного гротеска в англо-американской шпионской прозе XX в. Актуальность статьи обусловлена стабильным в зарубежном литературоведении интересом к влиянию эстетики итальянской комедии масок на европейскую и американскую литературу. Объект исследования – произведения англо-американской шпионской прозы (рассказы «Где-то во Франции» Дэвиса, «Чертежи Брюса-Партингтона» Дойла и роман «Шпион, выйди вон» Ле Карре), а предмет – своеобразие арлекинадного гротеска в них. Методологию исследования составляют интертекстуальный подход и сравнительно-исторический метод. В статье впервые раскрывается наличие отсылок в этих произведениях к эстетике комедии масок, а также выдвигается гипотеза о причинах обращения к ней. Автор статьи доказывает, что прототипами главных действующих лиц в рассматриваемых произведениях являются Пьеро, Коломбина, Арлекин и Пульчинелла. Устанавливается, что основными функциями арлекинадного гротеска в шпионской прозе являются: 1) переосмысление традиционных представлений о том, каким должен быть борец со «злом»; 2) выведение описываемых событий во вневременной план, в котором персонажи превращаются в архетипы, а отдельная история о поимке шпиона трансформируется в философское размышление о причинах предательства и возможности справедливости; 3) снижение градуса напряжения в повествовании; 4) обнажение истинной сути персонажа, его внутреннего «ядра»; 5) реализация метафоры мира как театра. Научная новизна исследования заключается в неизученности феномена влияния комедии масок на английскую шпионскую прозу и отсутствии работ, посвященных арлекинадному гротеску в ней. Результаты исследования могут быть использованы при чтении лекций и проведении семинаров по английской литературе XX в.

Ключевые слова: комедия масок, английская литература, Д. Ле Карре, А. К. Дойл, Р. Х. Дэвис.

Комедия дель арте и английская пантомима становились объектами исследования неоднократно – как в России, так и за рубежом на протяжении всего XX в. [1, с. 3–4]. Не менее интенсивным был интерес мирового научного сообщества к влиянию эстетики комедии дель арте на театральное искусство и литературу прошлого и настоящего: монографии «Триумф Пьеро» (1993) Мартина Грина и Джона Свона [17] и «Комедия дель арте на современной сцене» (1992) Джеймса Фишера [14] стали классическими в зарубежном литературоведении. За последние 5 лет были опубликованы шесть крупных монографий, анализирующих преломление «дельартовских» и арлекинадных традиций в драматургии и прозе: «Пантомима: история и метаморфоза театральной идеологии» (2019) Карла Топфера [33], «Комедия дель арте в контексте» (2020) Кристофера Балмэ, Пьермарио Весково и Даниэля Вианелло [4], «Комедия дель арте в XXI веке» (2021) Оливера Крика и Коринны де Ниро [9], «Странствующие маски. Итальянская комедия дель арте в русской культуре» (2021) Ольги Симоновой-Партан [3], «Комедия дель арте» Доменико Пьетропаоло (2022) [27], «Метаморфозы комедии дель арте» (2022) Джона Рудлина [30]. Таким образом, анализ драматургии и прозы через призму эстетики комедии дель арте был и остается актуальным уже более ста лет, и автор данной статьи ставит целью исследовать особенности арлекинадного гротеска с опорой на эту уже сформировавшуюся в российском и зарубежном литературоведении традицию. В качестве материала исследования выступают шедевры малой и крупной англо-американской прозы: рассказы «Где-то во Франции» (1915) Р. Х. Дэвиса, «Чертежи Брюса-Партингтона» (1917) А. К. Дойла и роман «Шпион, выйди вон» (1974) Джона Ле Карре. Для исследования диалога Дойла, Ле Карре и Дэвиса с театральными традициями в форме аллюзий и реминисценций мы обратимся к интертекстуальному подходу, а для анализа литературных связей, выстраивавшихся в англо-европейском культурном пространстве XX в., применим сравнительно-исторический метод.

В английской литературе первым писателем, сравнившим работу в разведке с арлекинадой, был Комптон Маккензи – кумир англичан эдвардианской эпохи. Многогранно одаренный в области литературы (он написал 41 роман, 3 пьесы, множество эссе и исторических трудов), Маккензи зарекомендовал себя как высококлассный специалист и в сфере разведывательной деятельности, дослужившись до поста руководителя средиземноморского подразделения Ми-6. Выйдя на пенсию, Маккензи написал «Греческие воспоминания» (1932) – наполненные иронией мемуары о своей строго секретной работе. Выросший в среде театралов, особое предпочтение Маккензи отдавал фарсу, «жанру, источником комического в котором являются недопонимание, непонимание и ошибочная идентификация – то есть то, с чем постоянно сталкиваются спецслужбы» [19, с. 7], а потому освещение работы разведки в фарсовом ключе было для него более чем естественным. За это писателю пришлось ответить: внешняя разведка Великобритании привлекла его к судебной ответственности – якобы за нарушение гостайны (обнародование на страницах мемуаров «совершенно секретных» фактов и имен), но на деле за едкий сарказм и неуважение к властям. Судебный процесс, по итогам которого Маккензи обязали выплатить разведывательному управлению солидную денежную компенсацию, тридцать лет спустя писатель описал как «потворствующую своим прихотям арлекинаду» [22, с. 97]. Сравнение это было неслучайным: героями английской арлекинады, изобиловавшей фарсовыми элементами, были масочные персонажи, а ядром сюжета – погоня Панталоне, Пьеро или Клоуна за Арлекином и Коломбиной, поведение которых противоречило общественным устоям. Нарушив кодекс секретности, а также обидев колкими эпитетами бывших коллег, Маккензи превратился в своего рода Арлекина, которого преследовали выступавшие на стороне закона «клоуны». Оштрафованный по итогам судебного процесса на крупную сумму, он, тем не менее, не отказался от своего видения разведывательной деятельности как фарса и создал еще одну пародию на бывших сослуживцев – роман «Вода в мозгах» (1933). Впоследствии легитимность сравнения разведки с театральным представлением подтвердила Энн Роджерс, исследователь истории национальной безопасности в Великобритании: она отметила, что в Англии XX в. все судебные процессы, связанные с раскрытием гостайны, представляли собой не что иное, как «постановочные спектакли» [цит. по: 19, с. 11].

В названиях книг, посвященных истории англосаксонских разведывательных служб, слова «маска» и «маскарад» являются довольно частотными. Возьмем, к примеру, такие бестселлеры, как «Маска предательства» Джона Костелло [8]; «Хранилища, зеркала и маски: заново открывая контрразведку США» Д. Симса и Б. Гербера [31]; «Маскарад: измена, Холокост и ирландская самозванка» М. Халла и В. Мойнес [18]; «Маска: проникновение МИ-5 в Коммунистическую партию Великобритании» Н. Уэста [34]. Последнее исследование посвящено истории «MASK» (аббревиатура, совпадающая со словом «mask» в английском была выбрана намеренно, ведь «маска» символизирует сокрытие истинного лица) – одному из самых секретных подразделений британской внешней разведки, которое следило за деятельностью коммунистической партии Великобритании. Используется метафора маски и англосаксонскими писателями, создающими о работе разведчиков художественные произведения. В 2000-х вышел целый ряд романов, в названиях которых фигурировало слово «маскарад»: «Маскарад» Р. Э. Гранта [15], «Маскарад середины зимы» Т. Грант [16], «Золото маскарада: шпионаж XVI в., где каждый шпион ищет славы в поисках потерянного сокровища Александра Македонского» Д. Мэйн и П. Ричардсона [23]. Таким образом, театр, арлекинада и маскарад могут выступать как в качестве характеристик работы спецслужб, так и в качестве ее неотъемлемых составляющих, что на одном из этапов развития шпионской прозы привело к тому, что персонажи итальянской комедии масок вошли в пространство романов и рассказов о разведке. Одним из таких масочных персонажей стал Пьеро, известный широкой публике как печальный клоун и отвергнутый влюбленный.

Впервые слова «spy» и «Pierrot» появились в одном контексте, благодаря английскому переводу пьесы Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» за 1739 г. В первом акте пьесы Пьеро рассказывает Шарлотте, своей невесте, о том, как спас тонувших господина (Дон Жуана) и слугу (Сганареля) и говорит: «я первый их разглядел, первый!» (*Перевод наш*). В оригинале: «I spy'd 'um aut» [24, с. 269], то есть «I spied them out» в современном английском. Согласно этимологическому словарю английского языка, глагол «to spy out» произошел от старофранцузского глагола «espier» – «наблюдать, внимательно следить, шпионить, узнавать». В XIV в. он стал использоваться в значении «увидеть, обнаружить на расстоянии или из места сокрытия», а в XV в. получил значение «играть в шпиона, вести наблюдение» [13]. Когда Пье-

ро в английском переводе восклицает «I spied them out!», он, конечно, имеет в виду, что увидел Дон Жуана и Сганареля издали: в значении «смотреть, выглядывать» глагол «to spy» использовался вплоть до конца XVIII в. Однако для тех английских писателей, которые познакомились с переводом пьесы Мольера в тот период, когда глагол «to spy» стал повсеместно использоваться в значении «шпионить, выслеживать» (то есть в XIX–XX вв.), выросшая из игры слов связь между Пьеро и шпионажем могла стать вдохновляющей. Кроме того, в образе Пьеро действительно присутствовали черты, которые могли бы превратить его в отличного шпиона.

За время своего существования образ Пьеро неоднократно претерпевал изменения, которые отличались радикальностью: из деревенского паренька превращался в дэнди, из мягкотелого влюбленного – в убийцу, из мечтательного романтика – в циника. Так же, как и его неизменные спутники в арлекинадном любовном треугольнике, Арлекин и Коломбина, он обладал способностью маскироваться и играть разнообразные роли – ради шутки или с коварной целью. Например, в пьесе Артура Шницлера «Die Verwandlungen des Pierrot» («Метаморфозы Пьеро») (1908) Пьеро преследует чужую невесту, Катарину, неожиданно появляясь рядом с ней повсюду в самых разнообразных обликах. Ради того, чтобы всюду следовать за объектом своей страсти, Пьеро увольняется с работы, и куда бы девушка ни пошла (будь она в компании своего жениха, Эдуарда, или родителей), она видит переодетого Пьеро, роли которого довольно разнообразны: клоун, джентльмен, фотограф, гадалка и барабанщик. Настоячивое внимание Пьеро тем более удивительно, что он не одинок: у него есть невеста – Анна, дочь бывшего начальника Пьеро. В конце концов, наступает момент, когда Катарина, уверенная в том, что сходит с ума, пытается утопиться. Пьеро, вновь «неожиданно» оказавшийся рядом, предотвращает самоубийство. В финале пьесы Пьеро остается с Анной, а Катарина с Эдуардом. Было ли преследование со стороны Пьеро фантазией Катарины или он действительно вел с героиней садистичную игру, читатель никогда не узнает [33, с. 739]. Интересно другое: в пьесе Шницлера Пьеро впервые предстает в амплу профессионала маскировки, владение искусством которой, в частности, является одним из навыков шпиона.

В качестве агента разведки Пьеро предстает в рассказе американского писателя Ричарда Хардинга Дэвиса «Где-то во Франции» («Somewhere in France», 1915). Р. Х. Дэвис (1864–1916) был прозаиком, драматургом и военным корреспондентом; для американцев начала XX в. его имя символизировало «романтику и дух приключений... молодость и успех, дружбу и бескорыстную доброту» [11, с. 1]. Обращение Дэвиса к эстетике комедии масок и к шпионской тематике было напрямую связано с его военными приключениями и любовью к театру [11, с. 205]. Так же, как и К. Маккензи, Дэвис не мог не заметить неизбежных гротескных пересечений военного и театрального, страшного и смешного в разведывательной деятельности. Более того, однажды гротеск ворвался в реальную жизнь писателя, чуть не погубив его: в годы Первой мировой войны Дэвиса, гражданина США, собирались расстрелять немецкие военные, по ошибке заподозрившие в нем британского шпиона [11, с. 263]. Рассказ, о котором далее пойдет речь, до сих пор ни разу не анализировался литературоведами – впрочем, как и другие произведения Дэвиса. Очевидно, короткая жизнь писателя (он прожил всего 52 года) и тот факт, что он вошел в историю своей родины как талантливый журналист, а не писатель, стали основными причинами, по которым литературные критики не уделили внимания его творчеству. Таким образом, предлагаемая ниже интерпретация рассказа «Где-то во Франции» – первая и единственная на сегодняшний день.

Согласно сюжету рассказа, в годы Первой мировой войны французский офицер разведки, взявший псевдоним «Пьеро», участвует в операции по поимке и аресту немецкой шпионки Мари Гесслер. Хитрая и неуловимая, она классическая «picaresque», плутовка, прародительницей которой считается Коломбина комедии масок [28, с. 90]: «Ее отец, участвовавший во франко-прусской войне, был немецким шпионом. Именно от матери она научилась говорить по-французски достаточно хорошо, чтобы восхитить даже знатоков французского... Оба ее родителя умерли <...> когда их не стало, Мари, работавшая в больницах Берлина, играла в политику, интриговала, соблазняла (никто не мог устоять перед взглядом ее фиалковых глаз). Был скандал; несколько скандалов» [10, с. 19]. Работа медсестры скучна для авантюрной Гесслер, и она становится шпионкой. Чтобы поймать Гесслер, агент «Пьеро» прикидывается влюбленным, усыпляет бдительность разведчицы и в итоге благополучно доставляет злодейку в тюрьму. История о Пьеро-шпионе, перехитрившем Коломбину-шпионку, – остроумная вариация излюбленного европейскими декадентами сюжета о Пьеро, который наказыва-

ет Колумбину за вероломство. «Пьеро» и «Коломбина» в данном случае – «маски» шпионов, то есть те роли, которые им приходится играть, чтобы выжить и выполнить порученную миссию. Обращение автора к эстетике комедии дель арте в данном рассказе позволяет читателю увидеть игровую, театральную суть шпионажа и, таким образом, прочувствовать описанные события как трагикомические.

Еще один писатель, упомянувший «Пьеро» на страницах своего произведения, – Артур Конан Дойл, произведения которого оказали значительное влияние на эволюцию шпионского романа в двадцатом веке [3, с. 38]. Бактон полагает, что Шерлока Холмса, величайшего из викторианских детективов, может отнести к категории «случайного шпиона», так как в ряде рассказов сыщик раскрывает дела, связанные с национальной безопасностью Великобритании. Бактон также выдвигает предположение, что брат Холмса, всеведущий Майкрофт, работающий на правительство, является главой британской разведки. Более того, ученый убедительно доказывает, что прототипом Майкрофта был первый глава британской секретной службы – Мэнсфилд Камминг. Таким образом, помогая брату Майкрофту, Шерлок выступает в качестве «спецагента», то есть специалиста по вопросам контрразведки.

Пьеро-шпион упоминается в творчестве Конан Дойла всего один раз – в рассказе «Чертежи Брюса-Партиingtonа» («The Adventure of the Bruce-Partington Plans», 1917), сюжет которого «предвосхищает ряд ключевых элементов шпионской прозы, созданной впоследствии Флемингом, Ле Карре и Дэйтоном» [6, с. 42]. Под псевдонимом «Пьеро» скрывается предатель родины Валентайн Уолтер, пытавшийся продать иностранному агенту чертежи подводной лодки. Очевидно, имя «Пьеро» выбрано им по ассоциации: имя «Валентайн» (Valentine) совпадает с именем святого-покровителя влюбленных, а Пьеро – самый известный «влюбленный» в европейской театральной культуре и литературе. Как и в случае с «Пьеро» из рассказа Р. Х. Дэвиса, выбранная Уолтером роль совершенно не соответствует его характеру. Пьеро – персонаж, желания и мечты которого далеки от корысти, а Валентайн Уолтер движим жадной наживы и к государственной измене его подталкивают денежные затруднения. Следовательно, имя «Пьеро», ассоциирующееся с романтикой и меланхолией, выполняет функцию «прикрытия», обезкураживающего своей безобидностью. В сознании большинства Пьеро – символ поэтического мироощущения, а не алчности и предательства, а потому ампула Пьеро идеально для шпиона, желающего дезориентировать противника. Арлекинадный гротеск у Конан Дойла выполняет те же функции, что и гротеск у Дэвиса: снижение градуса трагизма и акцентуация игрового фарсового начала. Воровство, предательство и последовавшее за ним убийство превращаются в безобидные элементы театральной постановки, если преступник – неудачник, скрывающий лицо за маской печального клоуна.

К 1974 г., когда бывший офицер разведки Дэвид Джон Мур Корнуэлл, ныне известный во всем мире как писатель Джон Ле Карре, опубликовал роман «Tinker, Tailor, Soldier, Spy» («Шпион, выйди вон»), образ Пьеро-шпиона – удачливого и не очень, уже пустил корни в англо-американской литературе. Невзрачность Пьеро, его высокий интеллект и интерес к отслеживанию людей (вспомним Пьеро из пьесы Шницлера) представляли собой полезные для разведчика характеристики. Кроме того, Пьеро, ставший в эпоху модернизма символом высокочувствительного художника, представлял собой типаж, который во времена Первой мировой войны действительно привлек внимание британских спецслужб. Английская внешняя разведка полагала, что «литературная чувствительность – например, наблюдательность писателя, его внимание к деталям и знание человеческой природы – может быть использована в качестве оружия в интересах национальной безопасности» [19, с. 4]. Джон Ле Карре, знакомый с вербовкой агентов не понаслышке, с этим мнением был согласен: «Шпионаж и написание романов созданы друг для друга. Для того чтобы хорошо писать и шпионить, нужно внимательно наблюдать за человеческими преступлениями и предательствами» [20, с. 23] (*Перевод наш*). Соответственно, вполне логично, что в процессе работы над образом Джорджа Смайли, бывшего старшего офицера внешней разведки, Ле Карре наделил своего героя чертами Пьеро и поместил его в ситуацию классического арлекинадного любовного треугольника.

Фамилия героя «Smiley» («Смайли») отсылает нас к ярмарочным представлениям в Великобритании: «Smiley the Clown», «Клоун Смайли», – неизменный их участник. Учитывая, что по сюжету романа Смайли является старшим офицером «Цирка» (так называется штаб-квартира английской внешней разведки, расположенная на перекрестке «Кэмбриджский Цирк», «Cambridge Circus»), его «говорящая» фамилия подходит ему идеально. Итак, Смайли – «клоун», но клоун печальный, похожий на Пьеро: герой безответно влюблен в собственную жену –

легкомысленную Энн, которая постоянно изменяет ему. Роль Арлекина в семейной драме Джорджа Смайли играет его коллега, Билл Хэйдон – «крот», который, как выяснится в процессе расследования, работает на советскую разведку. Пьеро и Арлекин в искусстве – образы, определяющие и конструирующие друг друга: Арлекин без Пьеро – один из множества плутов, а Пьеро без Арлекина – один из множества печальных безответно влюбленных. Яркость и оптимизм Арлекина оттеняют бледность и пессимизм Пьеро, и, в конечном счете, взаимоотношения этих героев и делают их интересными читателю / зрителю. Джордж Смайли – Пьеро, застенчивый, нелюбимый, но при этом образцовый гражданин и патриот, и Хэйдон – Арлекин, обаятельный, светский и способный на предательство, оттеняют и определяют друг друга.

«Арлекином» Хэйдона рисует сам автор: «Хэйдон прошел вперед, так и не проронив ни слова. Он был одет, по своему обыкновению, пестро. Кожаные заплатки, пришитые на пиджаке, имели не квадратную, а ромбовидную форму, что делало его сзади похожим на Арлекина. Очки были приподняты вверх, на манер лыжных, и сидели на его прямой седоватой челке. Гиллем со Стриклендом нерешительно последовали за ним, когда вдруг он развернулся на месте, словно статуя, которую медленно поворачивают вместе с постаментом, и впился взглядом в Гиллема. Затем усмехнулся, так что его серповидные брови подпрыгнули вверх, как у клоуна, и лицо стало симпатичным и до нелепости молодым» [2, с. 134] (*Курсив наш*). Хэйдон, подобно Арлекину, обладает харизмой, покоряющей сердца: «Ну, есть в нем какое-то обаяние, что ни говори, не то, что у некоторых из нас. Я бы сказал даже, звездность – а это не многим дано. Говорят, женщины буквально млеют перед ним» [2, с. 40]. Кроме того, Хэйдон, так же, как и Арлекин, любит находиться в центре всеобщего внимания – того требует его артистическая натура: «Стоять посреди невидимой сцены, разыгрывая столкновение двух миров; герой и драматург в одном лице: да, несомненно, Биллу это очень нравилось» [2, с. 572]. Очевидно, Ле Карре сделал «арлекиноподобным» персонажа, сотрудничающего с советскими коммунистами потому, что со времен «Женитьбы Фигаро» Арлекин воспринимался читателями как провозвестник революции, персонаж, протестующий против произвола господ, а значит, способный стать революционером.

Джордж Смайли, в отличие от своего успешного соперника, привлекательностью не отличается: он «маленький толстячок в широченной куртке» [2, с. 119], близорукий и печальный. Ле Карре акцентирует внимание читателя на грусти и страдании Смайли почти в каждом описании героя: «обрюзгшее лицо выражало трагическую подавленность» [2, с. 98], «он плелся так медленно и с таким страданием на лице» [2, с. 119], «выглядел обиженным и обманутым» [2, с. 39], «щеки его обвисли, что придавало лицу довольно унылое выражение» [1, с. 39]. Подобно Пьеро-романтику XVI–XVIII вв. он самокритичен и отличается душевной чистотой, верностью и умением прощать [29, с. 136]. Он не винит в своих бедах ни ветреную Энн, ни свое руководство: «Джордж еще раз с сожалением вспомнил о причинах своих страданий и с бесстрашием, являющимся неотъемлемой частью его смиренной природы, пришел к выводу, что он сам во всем виноват» [2, с. 31]. Интересно, что жена Смайли – Коломбина-Энн – в романе обрисована лишь парой штрихов, на манер Фицджеральда, упомянувшего в «Великом Гэтсби» лишь смех и темные волосы Дэйзи (которую критик Эдмунд Уилсон сравнил с Коломбиной [17, с. 50]), и в стиле Александра Блока, сделавшего Коломбину в «Балаганчике» картонной. Мы знаем лишь то, что Энн красива, лукава и неизбежно ускользает от влюбленных в нее мужчин: «Энн сидела за рулем и смотрела в другую сторону. Он увидел, как она выходит из машины, оставив включенным указатель поворота, и направляется к зданию вокзала: высокая, с озорным блеском в глазах, непередаваемо красивая женщина, все время принадлежавшая кому-нибудь другому» [2, с. 574]. В этом вся суть Коломбины XX в.: как верно отметил в пьесе «Арлекинада: экскурсия» (1918) английский драматург Харли-Грэнвилл Баркер, «Коломбина снова сбежала. По-другому и быть не может. Либо Коломбина убегает от кого-то, либо кто-то убегает вместе с ней. А все потому, что Коломбина символизирует душу, а душа всегда борется за свободу» [5, с. 41].

Еще один главный герой, наделенный в романе характеристиками масочного персонажа, – это Джеймс Придо, наемный убийца и руководитель «отдела головорезов» внешней разведки. Придо, ставший из-за пулевого ранения горбуном, способен на жестокость, однако есть в нем и человеческое: он по-доброму относится к детям и способен поддержать того, кто нуждается в ободрении. Другом Придо становится Билл Роуч, пухлый и низкорослый школьник, напоминающий Джорджа Смайли: за внешней неуклюжестью ребенка скрываются ум и пронырливость. Придо устраивается на работу в школу, где учится Билл, и мальчик быстро

проникается уважением к новому преподавателю. Очевидно, что горбун и ребенок, который смотрит на горбуна с восхищением, по задумке Ле Карре, должны были вызвать у читателя ассоциацию с английским кукольным театром «Панч и Джуди». Панч – горбун, хулиган и убийца, за пугающими выходками которого с восторгом наблюдают маленькие зрители. Панч делает все, что душе угодно, и не боится никого – ни Дьявола, ни Смерти, которую он с удовольствием лупит дубинкой. Джеймс Придо в романе Ле Карре, как и Панч, противопоставлен Смерти – из-за предательства Хэйдона он получает от вражеской разведки две пули в спину (так он становится горбуном): «в него стреляли и таким образом убрали со сцены» [2, с. 121]. Придо попадает в плен, подвергается пыткам, но в итоге выживает, чтобы убить предателя Хэйдона. «Так какой же дьявол это сделал?» [2, с. 570] – задается вопросом Министр, пытаясь вычислить убийцу советского «крота». Очевидно, что лишь тот, кто, подобно Панчу, не боится Дьявола, сам способен на дьявольски хитрое преступление.

Образ Панча, как и образы Арлекина и Пьеро, своим возникновением обязан итальянской комедии масок и французскому ярмарочному театру, модифицировавшему итальянскую традицию (Пульчинелла породил Полишинеля [32, с. 15]). Несмотря на ряд различий в костюме, суть Пульчинеллы/Полишинеля/Панча одна – он невероятно изворотлив [30, с. 137] и восстает против всего: «он вне закона, но определенно противопоставлен Дьяволу; и, хотя его нельзя назвать невинным, подвергается ужасному угнетению» [25, с. 171]. Французский язык, который преподает Джеймс Придо, – реверанс в сторону Полишинеля, говорившего на французском, а то, что в итоге Джеймсу удается перехитрить даже родную разведку (он убивает Хэйдона вопреки воле руководства, причем так, что его ни в чем нельзя уличить), – прямая аллюзия на сверхъестественную ловкость Пульчинеллы.

Тот факт, что все три главных героя, наделенных чертами масочных персонажей, работают в «Цирке», заслуживает особого внимания. Учитывая многовековую связь комедии дель арте с цирком, введение в повествовательную ткань героев, напоминающих Арлекина, Пьеро, Коломбину и Пульчинеллу, – ход остроумный и оправданный. Кроме того, театральные аллюзии в «Шпион, выйди вон» представляют собой элемент авторской философии шпионского романа: в своей автобиографии Ле Карре назвал шпионаж «театром реальной жизни» [20, с. 12]. Масочные персонажи в романе – не декоративный элемент, но символы тех «этических приоритетов», выбор в отношении которых должен сделать читатель. Хэйдон – олицетворение той яркости, которая может оказаться неожиданно предательской. Зная, как любят англичане Арлекина (тот был неизменной звездой рождественских пантомим), Ле Карре намеренно сделал «арлекиноподобного» персонажа отрицательным: автор хотел показать, что обладатели безупречной репутации и неотразимого обаяния, объекты всеобщего обожания и восхищения могут оказаться подлецами и предателями. В конце концов, Арлекин итальянской комедии – мошенник и прохвост. Смайли, по той же логике, наделен чертами Пьеро потому, что отношение к Пьеро в английской литературе в XX в. было неоднозначным. С одной стороны, в сознании английских читателей/зрителей продолжал жить образ «старого», самого первого Пьеро – несчастного влюбленного, тонко чувствующего поэта, образ которого появился на свет благодаря актеру Джузеппе Джиратоне и художнику Антуану Ватто. С другой стороны, в начале XX в. английские драматурги рисовали его как самовлюбленного поэта и дэнди, развивая традицию, заложенную французскими мимами (Дебюро и Леграном) и литераторами (Лафоргом, Гюисмансом, Жиро). В английской пантомиме Пьеро был отрицательным персонажем, ведь он преследовал влюбленных друг в друга Арлекина и Коломбину, всеми силами пытаясь предотвратить их свадьбу. Таким образом, наделяя Джорджа Смайли характеристиками Пьеро, писатель возрождает старинный итальянский положительный имидж Пьеро и полемизировал с образом Пьеро-негодяя и декадента. Для Ле Карре скромный верный Пьеро-Смайли, перечитывающий Гриммельсгаузена, – образец англичанина, оплотнации, потому что тот, кто беззаветно предан любимой женщине и друзьям, будет верен и родине. Символичен и образ Придо, наделенного чертами Панча. Жестокость – лишь одна из сторон сложной личности, которая способна восстановить справедливость, наказав подлеца вопреки закону, и исцелить раны, поддержав ребенка (Билли Роуча), который чувствует себя изгоем. Энн-Коломбина – тоже символ, и тоже весьма неоднозначный: она олицетворение женственности, которая в мире шпионажа выполняет самые разные функции. Женские обаяние и привлекательность, в зависимости от того, чьей стороне – родины или противника – они служат, могут оборачиваться как спасением, так и гибелью.

«В ближайшие десятилетия мир шпионажа останется коллективной кушеткой психоаналитика, на которой исповедуетсь подсознание каждого народа», – написал Ле Карре

19 ноября 1989 г. в «Washington Post» [21]. Сравнение Комптоном Маккензи шпионажа с арлекинадой и обращение К. Дойла, Р. Х. Дэвиса и Ле Карре к образам комедии масок напрямую указывают на то, что английские и американские писатели XX в. воспринимали мир в фарсовом ключе и анализировали даже самые серьезные исторические события (Первую мировую войну и Холодную войну) через призму театральной эстетики. Арлекинадный гротеск в творчестве вышеупомянутых авторов рождался в месте столкновения смешного и страшного, пронзительной грусти и сарказма, и выполнял пять функций: 1) способствовал переосмыслению традиционных представлений о том, каким должен быть настоящий герой, то есть борец со «злом» (традиционно «добрый» Арлекин оказывался злодеем, а «подлец» Пьеро – благородным защитником родины); 2) выводил описываемые события во вневременной план, в котором персонажи превращались в архетипы, а отдельная история о поимке шпиона трансформировалась в философское размышление о причинах предательства и возможности справедливости; 3) снижал градус напряжения в повествовании; 4) обнажал истинную суть персонажа, его внутреннее «ядро»; 5) разворачивал метафору мира как театра, которая, в свою очередь, генерировала эффект «отчуждения», способствовавший рационализации и концептуализации изображаемых образов и событий.

Список литературы

1. *Косарева А. А.* Традиции комедии дель арте в английской литературе рубежа XIX–XX веков: специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (английская литература)" : дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013. 19 с.
2. *Ле Карре Джон.* Шпион, выйди вон. М. : Астрель, 2011. 594 с.
3. *Симонова-Партан О.* Странствующие маски. Итальянская комедия дель арте в русской культуре. СПб. : Библиопресс, 2021. 255 с.
4. *Balme C. B., Vescovo P., Vianello D.* Commedia dell'Arte in Context. Cambridge University Press, 2020. 373 p.
5. *Barker Harley Granville.* The harlequinade; an excursion. Boston, Little, Brown, and company, 1918. 113 p.
6. *Buckton Oliver.* Espionage in British Fiction and Film since 1900: The Changing Enemy. Lexington Books, 2015. 364 p.
7. *Burton Alan.* Looking-Glass Wars: Spies on British Screens since 1960. Vernon Press, 2018. 550 p.
8. *Costello John.* Mask of Treachery. W. Morrow, 1988. 765 p.
9. *Crick O., Di Niro, Corinna.* Commedia dell'Arte for the 21st Century: Practice and Performance in the Asia-Pacific. Routledge, 2021. 308 p.
10. *Davis R. H.* Somewhere in France. Charles Scribner's Sons, 1915. 253 p.
11. *Downey Fairfax.* Richard Harding Davis: his day. C. Scribner's Sons, 1933. 322 p.
12. *Doyle A. C.* The Adventure of the Bruce-Partington Plans. The Project Gutenberg (electronic library). URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2346/pg2346-images.html> (дата обращения: 11.11.2023).
13. Etymonline – Online Etymology Dictionary. URL: <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 11.11.2023).
14. *Fisher James.* The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage. The Edwin Mellen Press, 1992. 408 p.
15. *Grant R. E.* Masquerade. AuthorHouse, 2008. 160 p.
16. *Grant Tracy.* A Midwinter's Masquerade. NYLA, 2019. 200 p.
17. *Green M., Swan J.* The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. The Pennsylvania State University Press, 1993. 309 p.
18. *Hull Mark M., Moynes Vera.* Masquerade: Treason, the Holocaust, and an Irish Impostor Hardcover. University of Oklahoma Press, 2017. 216 p.
19. *Kaufman M. D.* Spyography: Compton Mackenzie, Modernism, and the Intelligence Memoir // The Space Between: Literature and Culture, 1914–1945. 2017. Vol. 13. URL: https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13_2017_kaufman (дата обращения: 11.11.2023).
20. *Le Carré John.* The pigeon tunnel: stories from my life. Viking/Penguin Publishing Group, 2016. 328 p.
21. *Le Carré John.* Will Spy Novels Come In from the Cold? // Washington Post. November 19, 1989. URL: <https://www.washingtonpost.com/> (дата обращения: 14.03.2024).
22. *Mackenzie Compton.* My Life and Times: Octave seven, 1931–1938. Vol. 7. Chatto & Windus, 1968. 320 p.
23. *Mayne D., Richardson P.* Masquerade Gold: 16th Century Espionage Where Every Spy Seeks the Glory of Finding the Lost Treasure of Alexander the Great. Gold Series, 2021. 407 p.
24. *Moliere J. B.* The Works of Moliere: French and English. Vol. 4. John Watts, 1739. 371 p.
25. *Orenstein Claudia.* Festive Revolutions. Univ. Press of Mississippi, 1998. 191 p.
26. *Osborn Scott Compton.* Richard Harding Davis. Boston : Twayne Publishers, 1978. 167 p.
27. *Pietropaolo Domenico.* The Commedia dell'Arte. Bloomsbury Publishing, 2022. 224 p.
28. *Radulescu D.* Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor. McFarland, 2014. 267 p.

29. Rudlin John. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. Routledge, 1994. 282 p.
30. Rudlin John. *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature, 2022. 249 p.
31. Sims J. E., Gerber B. *Vaults, Mirrors, and Masks: Rediscovering U. S. Counterintelligence*. Georgetown University Press, 2008. 320 p.
32. Speaight George. *Punch and Judy, a History*. Boston, Plays, inc., 1970. 156 p.
33. Toepfer Karl. *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. Vosuri Media, 2019. 1302 p.
34. West Nigel. *Mask: MI5's Penetration of the Communist Party of Great Britain*, Nigel West. Routledge, 2007. 336 p.

Harlequinade grotesque in Anglo-American espionage prose of the XX century

Kosareva Anna Aleksandrovna

PhD in Philological Sciences, associate professor of the Department of Linguistics and Professional Communications in Foreign Languages, Ural Federal University n. a. the first President of Russia B. N. Yeltsin. Russia, Yekaterinburg. ORCID: 0000-0002-9712-9251.
ResearcherID: HOA-7413-2023. E-mail: kosareva.anna@urfu.ru

Abstract. The purpose of this article is to identify the features of the harlequinade grotesque in Anglo-American spy prose of the XX century. The relevance of the article is due to the stable interest in foreign literary studies in the influence of the aesthetics of the Italian comedy of masks on European and American literature. The object of the study is the works of Anglo-American espionage prose (the stories "Somewhere in France" by Davis, "Bruce-Partington Drawings" by Doyle and the novel "Spy, Get Out" by Le Carré), and the subject is the peculiarity of the harlequinade grotesque in them. The research methodology consists of an intertextual approach and a comparative historical method. The article reveals for the first time the presence of references in these works to the aesthetics of the comedy of masks, and also puts forward a hypothesis about the reasons for referring to it. The author of the article proves that the prototypes of the main characters in the works under consideration are Pierrot, Columbine, Harlequin and Pulcinella. It is established that the main functions of the harlequinade grotesque in espionage prose are: 1) rethinking traditional ideas about what a fighter against "evil" should be like; 2) bringing the described events into a timeless plan in which the characters turn into archetypes, and a separate story about the capture of a spy is transformed into a philosophical reflection on the causes of betrayal and the possibility of justice; 3) reducing the degree of tension in the narrative; 4) exposing the true essence of the character, his inner "core"; 5) the realization of the metaphor of the world as the theater. The scientific novelty of the study lies in the unexplored phenomenon of the influence of the comedy of masks on English spy prose and the absence of works devoted to the harlequinade grotesque in it. The results of the research can be used in lectures and seminars on English literature of the XX century.

Keywords: comedy of masks, English literature, D. Le Carré, A. K. Doyle, R. H. Davis.

References

1. Kosareva A. A. *Tradicii komedii del' arte v anglijskoj literature rubezha XIX-XX vekov: special'nost' 10.01.03 "Literatura narodov stran zarubezh'ya (anglijskaya literatura)" : diss. ... kand. filol. nauk* [Traditions of commedia dell'arte in English literature at the turn of the XIX-XX centuries: specialty 10.01.03 "Literature of the peoples of foreign countries (English literature)" : diss. ... PhD in Philological Sciences]. Yekaterinburg, 2013. 19 p.
2. Le Carré John. *Shpion, vyjdi von* [Spy, get out]. M. Astrel, 2011. 594 p.
3. Simonova-Partan O. *Stranstvuyushchie maski. Ital'yanskaya komediya del' arte v russkoj kul'ture* [Wandering masks. Italian Commedia dell'arte in Russian culture]. SPb. Bibliorossika, 2021. 255 p.
4. Balme C. B., Vescovo P., Vianello D. *Commedia dell'Arte in Context*. Cambridge University Press, 2020. 373 p.
5. Barker Harley Granville. *The harlequinade; an excursion*. Boston, Little, Brown, and company, 1918. 113 p.
6. Buckton Oliver. *Espionage in British Fiction and Film since 1900: The Changing Enemy*. Lexington Books, 2015. 364 p.
7. Burton Alan. *Looking-Glass Wars: Spies on British Screens since 1960*. Vernon Press, 2018. 550 p.
8. Costello John. *Mask of Treachery*. W. Morrow, 1988. 765 p.
9. Crick O., Di Niro, Corinna. *Commedia dell'Arte for the 21st Century: Practice and Performance in the Asia-Pacific*. Routledge, 2021. 308 p.
10. Davis R. H. *Somewhere in France*. Charles Scribner's Sons, 1915. 253 p.
11. Downey Fairfax. *Richard Harding Davis: his day*. C. Scribner's Sons, 1933. 322 p.
12. Doyle A. C. *The Adventure of the Bruce-Partington Plans*. The Project Gutenberg (electronic library). Available at: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2346/pg2346-images.html> (date accessed: 11.11.2023).

13. Etymonline – *Online Etymology Dictionary*. Available at: <https://www.etymonline.com/> (date accessed: 11.11.2023).
14. *Fisher James*. *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage*. The Edwin Mellen Press, 1992. 408 p.
15. *Grant R. E.* *Masquerade*. AuthorHouse, 2008. 160 p.
16. *Grant Tracy*. *A Midwinter's Masquerade*. NYLA, 2019. 200 p.
17. *Green M., Swan J.* *The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. The Pennsylvania State University Press, 1993. 309 p.
18. *Hull Mark M., Moynes Vera*. *Masquerade: Treason, the Holocaust, and an Irish Impostor* Hardcover. University of Oklahoma Press, 2017. 216 p.
19. *Kaufman M. D.* *Spyography: Compton Mackenzie, Modernism, and the Intelligence Memoir // The Space Between: Literature and Culture, 1914–1945*. 2017. Vol. 13. Available at: https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13_2017_kaufman (date accessed: 11.11.2023).
20. *Le Carré John*. *The pigeon tunnel: stories from my life*. Viking/Penguin Publishing Group, 2016. 328 p.
21. *Le Carré John*. *Will Spy Novels Come In from the Cold?* // *Washington Post*. November 19, 1989. Available at: <https://www.washingtonpost.com/> (date accessed: 14.03.2024).
22. *Mackenzie Compton*. *My Life and Times: Octave seven, 1931–1938*. Vol. 7. Chatto & Windus, 1968. 320 p.
23. *Mayne D., Richardson P.* *Masquerade Gold: 16th Century Espionage Where Every Spy Seeks the Glory of Finding the Lost Treasure of Alexander the Great*. Gold Series, 2021. 407 p.
24. *Moliere J. B.* *The Works of Moliere: French and English*. Vol. 4. John Watts, 1739. 371 p.
25. *Orenstein Claudia*. *Festive Revolutions*. Univ. Press of Mississippi, 1998. 191 p.
26. *Osborn Scott Compton*. *Richard Harding Davis*. Boston : Twayne Publishers, 1978. 167 p.
27. *Pietropaolo Domenico*. *The Commedia dell'Arte*. Bloomsbury Publishing, 2022. 224 p.
28. *Radulescu D.* *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. McFarland, 2014. 267 p.
29. *Rudlin John*. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. Routledge, 1994. 282 p.
30. *Rudlin John*. *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature, 2022. 249 p.
31. *Sims J. E., Gerber B.* *Vaults, Mirrors, and Masks: Rediscovering U. S. Counterintelligence*. Georgetown University Press, 2008. 320 p.
32. *Speaight George*. *Punch and Judy, a History*. Boston, Plays, inc., 1970. 156 p.
33. *Toepfer Karl*. *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. Vosuri Media, 2019. 1302 p.
34. *West Nigel*. *Mask: MI5's Penetration of the Communist Party of Great Britain*, Nigel West. Routledge, 2007. 336 p.