

УДК 82-2(44)
ББК 84-2(4 Фр)
Х18

Печатается по решению
Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.Ю. Силлюнас — доктор искусствознания, профессор;
М.Ю. Давыдова — кандидат искусствознания

Хамаза Е.И.

Время в зеркале жанра: французская драматургия XVI — первой трети XVII века / Е.И. Хамаза. — М. : Государственный институт искусствознания, 2012. — 200 с. — ISBN 978-5-98287-032-2

Книга представляет собой первый в истории отечественного театроведения монографический очерк драматургических жанров постсредневековой эпохи во Франции — до появления первых классицистских шедевров. Предметом внимания исследовательницы становятся драматургические феномены XVI — первой трети XVII века: французский национальный фарс, ренессансная «правильная» трагедия и трагикомедия, варьирующая в стилевом спектре от маньеризма к барокко.

ISBN 978-5-98287-032-2

© Хамаза Е.И., 2012

© Государственный институт искусствознания, 2012

© Яковлев В.Ю., оформление, 2012



Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава первая. ФАРС	24
Глава вторая. ТРАГЕДИЯ.	53
Глава третья. ТРАГИКОМЕДИЯ	110
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	195



Введение

Для современного сознания естественно ассоциировать золотой век французского театра с эпохой абсолютизма, с драматургией Корнеля, Расина и Мольера, со всем тем, что доступно современному читателю и входит в современный театральный репертуар, нимало не утратив эстетического масштаба и идейно-философской глубины. Предшествующее XVI столетие, напротив, в сфере театра, на первый взгляд, не блещет событиями общекультурного масштаба. Тем более пристальным должен быть взгляд исследователя, избирающего предметом своего интереса своеобразные театральные формы, отражающие реалии сложной, противоречивой эпохи.

В театроведческой науке оценка художественных явлений доабсолютистской эпохи прошла три этапа. В конце XIX века, когда историческое театроведение во Франции только зарождалось, были созданы фундаментальные труды, посвященные театру XVI — первой половины XVII столетия, в которых оценка исследуемых явлений давалась с высоты достижений последующих эпох, то есть с высоты художественных свершений XVII и XVIII веков: на их фоне пьесы и спектакли доклассицистской эпохи «проигрывали» в своем художественном качестве. В первой половине XX века многое из того, что исследуется в данной работе, было вообще вынесено за пределы актуальных проблем исторического театроведения, чтобы вновь вернуться в сферу научного внимания во второй половине XX столетия уже на новом уровне осмысления проблемы стиливой эволюции и жанрового многообразия французского театра. На сегодняшний день искусствоведческая литература, посвященная театральной практике XVI — первой четверти XVII века, выглядит очень пред-

ставительно. Интерес к этому периоду не убывает, и в последние десятилетия XX века устоявшийся взгляд на театральную картину эпохи был скорректирован в сторону большей гибкости оценок и учета разнообразных факторов, которые подготовили вершинные достижения французского театрального искусства или обусловили их появление. Многие явления, ранее недооцененные или вовсе обойденные вниманием историков театра, стали объектом более пристального и менее предвзятого научного интереса.

Однако попытки рассмотреть театральный репертуар переходной эпохи в качестве художественного свидетельства мировоззренческого поиска, а не только определенных этапов стиливой эволюции и эволюции жанровых форм, насколько мы знаем, не предпринимались. Между тем такой угол зрения представляется нам наиболее многообещающим в искусствоведческом плане: так проявляется эпохальное значение явлений, либо несправедливо забытых, отодвинутых в тень последующими бесспорными художественными открытиями, либо признанных в искусствоведении отклоняющимися от «магистрального сюжета» театральной эволюции. Пристальное изучение подобных «отклонений» дополняет театральную картину до подлинной историко-художественной целостности: процесс эволюции театральных форм предстает в своей естественной насыщенности — именно эта замечательная энергия и насыщенность процесса художественного поиска в XVI — первой трети XVII века обеспечила появление вершинных произведений «золотого века». Репертуарная картина переходного периода — от Средневековья к Новому времени — не может не быть многокомпонентной, стереоскопичной; исследователь этой картины в первую очередь должен определить репертуарные приоритеты на определенных этапах развития театра, поскольку приоритетные жанры характеризуют особенности театрального мышления наиболее полно и красноречиво.

На протяжении XVI столетия для публичного театра, выразителя чаяний и пристрастий широких народных масс, таким жанром является фарс. Именно в фарсе герой эмансипируется от средневековой «общины», чтобы прожить на подмостках свою

личную житейскую коллизию, «отыграть» ренессансную ситуацию «атомизации» и самоутверждения, а затем, выпав из «великой цепи бытия», оказаться перед лицом угрозы своей самотождественности. С распространением во Франции гуманистических идей — преимущественно в дворянских кругах — как эстетическая альтернатива публичному театру, укорененному в средневековой традиции, возникает школьный театр, рождается так называемая «правильная» драматургия, создаваемая с ориентацией на античные образцы. Драматургия этого направления, по мнению многих авторитетных историков театра, сыграла важнейшую роль в становлении новых жанров и, более того, явилась той точкой, с которой и пошел отсчет истории национально-своеобразных художественных форм Нового времени, отмеченных «острым галльским смыслом». В «правильной» трагедии изображается «мир души» — утонченные, просвещенные, свободно распоряжающиеся всем опытом боготворимой ими античной традиции, «правильные» драматурги «школы Жюделя» преуспевают в изображении душевных движений, но не ставят своей задачей создание драматической напряженности. Подобная задача успешно разрешается с рождением жанра трагикомедии, которая с полным правом может быть названа «королевой» доклассицистского театра — количественно трагикомедия оставляет далеко позади прочие жанры, вмести в себя все, что зритель требовал от театра в ту эпоху — витальность, стремительно развивающийся сюжет, активно действующего героя, эффектные сцены. И только энергично пройдя путь становления такой идейно-эстетической насыщенности, французский театр обрел способность взойти на стиливые вершины классицизма, претворив обретенное им в XVI — первой половине XVII столетия в новое эстетическое качество.

Несмотря на то что французскому национальному фарсу посвящено несколько значительных работ, тот факт, что фарс вбирает в себя и транслирует с подмостков ренессансный дух жизнеутверждения, ни в одном искусствоведческом исследовании отмечен не был, как не была отмечена и чуткость фарса к мировоззренческим изменениям, которая обусловила раннее появле-

ние в нем постренессансной горькой констатации несовершенства бытия и обреченности человека на столкновение с этим неустрашимым несовершенством. «Правильной» трагедии второй половины XVI столетия традиционно уделялось больше внимания, поскольку еще со времен появления фундаментальной работы Э. Фаге в 1912 году¹ ее роль масштабной идейно-эстетической «репетиции» французского классицизма никем не оспаривалась. Но феномен «правильной» трагедии в искусствоведении изучался как автономное явление, к тому же скорее явление литературное, вне связи с театром эпохи, что мотивировалось скромностью ее сценической судьбы. Однако констатация роли «первого приближения» к классицизму не дает ответа на вопрос, почему именно «правильные» трагедии драматургов школы Жоделя, а не иные, гораздо более значительные в идейно-художественном отношении произведения французского Ренессанса определили национальное своеобразие художественного мышления Нового времени. Важную роль в становлении театральных жанров «золотого века» сыграла комедия, история которой начинается с «Евгения» Жоделя и включает ряд интереснейших этапов. Не пройдя их, национальный гений не воплотился бы в даровании великого Мольера. В число явлений, изучение которых на сегодня обещает больше, чем уже дало, надлежит включить маньеристическую и барочную трагикомедию — этот жанр более полувека пользовался абсолютным предпочтением французской публики и оказал решающее воздействие на формирование концепции драмы Нового времени.

Предметом настоящего исследования является театральный репертуар XVI — первой четверти XVII столетия в контексте театральной практики эпохи. Вне этого контекста исследование представляется нам непродуктивным: все пьесы эпохи создавались для сценических подмостков, и даже если редкие из них не были активно востребованы, свою значимую роль в процессе становления театральных форм Нового времени они сыграли. Поэтому в подобном исследовании необходимо затронуть такие

¹ *Faguet E. La Tragedie francaise au XVI siecle. Paris, 1912.*

явления, как деятельность театральных «братств», школьный театр, гастрольная деятельность трупп комедии дель арте во Франции, профессионализация французского театра на рубеже XVI и XVII веков, появление профессиональных трупп в Париже. Область прихотливых взаимных влияний позднесредневековых, ренессансных и постренессансных театральных форм, опыты французских гуманистов и их преемников в области драматургии, теоретические дискуссии сторонников «правильной» и «неправильной» драмы — все это должно включить в круг интересов исследователя, предпринимающего попытку восстановить картину театрального репертуара доклассицистской эпохи.

Подобное исследование естественно затрагивает проблему мировоззренческого поиска, ибо театр — своего рода «фокус», в котором можно увидеть, как формируются художественные закономерности Нового времени, а в них выражает себя новая личность — личность, переживающая в XVI столетии глубокий мировоззренческий перелом и стоящая на пороге новой эпохи. Политические потрясения, преследования гуманистов, острое религиозное противостояние, гражданские междоусобицы, ежеминутная готовность к кровопролитию — суть грани масштабного «кризиса ценностей», переживаемого всей нацией. XVI столетие, в особенности вторая его половина — драматический период в истории Франции, который страна проживает в отсутствие мировоззренческого стержня, ведущей и всеобъемлющей идеи, каковой в эпоху Средневековья была религиозная идея, а в XVII столетии становится идея национально-государственная. При этом на протяжении XVI века — с захватом первой четверти XVII — происходит глобальный переход от средневекового мировидения к мировидению Нового времени, отсчет которого начинают французские гуманисты, а завершает кардинал де Ришелье. Долгий процесс расставания с универсальной концепцией бытия, подразумевающей присутствие божественного промысла в великом и малом; драматически короткая судьба французского гуманизма, так и не реализовавшего своего гражданского идеала в раздираемой противоречиями стране; горькое расставание с мечтой о «золотом веке», растерянность, смятение; героические

попытки преодоления постренессансного кризиса, напряженный поиск новых мировоззренческих опор в десакрализованном и дегероизированном универсуме — таковы основные этапы этого перехода.

Исследование театральной практики переходной эпохи невозможно без прояснения особенной внутренней логики французского Ренессанса, традиционно ассоциируемого с правлением Франциска I, открывшего широкий доступ ко двору и в аристократическую среду художественной образности Позднего итальянского Возрождения, с деятельностью гуманистических кругов, с титанической фигурой Рабле и его великим романом, с творчеством ренессансных поэтов и реформой «Плеяды» — притом что фрагментарное знакомство с итальянским Возрождением произошло задолго до итальянских походов. Французское Возрождение не могло быть иным — в стране «классического» Средневековья, где средневековый уклад жизни давал человеку столь много и был столь всеохватным, прощание со Средневековьем не могло не быть долгим и, так сказать, «неохотным». Оно и заняло исторически без малого два столетия, а Возрождение, естественно «наложившееся» во Франции на Позднее Средневековье, оказалось исторически коротким, но в художественном отношении ярким и очень своеобразным.

Первое знакомство французов с итальянским литературным Ренессансом, знакомство эпизодическое и избирательное, состоялось на рубеже XIV и XV веков, когда на французский язык были переведены произведения Петрарки и Боккаччо, а первый французский гуманист Аллен Шартье (1385—1428) избрал жизненный путь гуманистических «штудий» и всецело погрузился в мир античной культуры. Первое приближение нации к Возрождению трансформировалось в самостоятельное и оригинальное движение в творчестве так называемого «поколения 90-х», к которому принадлежали писатели и поэты Франсуа Рабле, Маргарита Наваррская, Клеман Маро, Этьен Доле, Лефевр Д'Этабль и другие. В то же самое время французские гуманисты осуществили ряд переводов античных трагедий и поэтических трактатов античных и итальянских авторов: так «поколение 90-х» оказалось

вовлеченным в художественный диалог с античной традицией и своими современниками-итальянцами. Представители «поколения 90-х» в своих литературных пристрастиях оказались столь разными, что по отношению к ним невозможно применить понятие «единомышленники» или даже понятие единого творческого круга. Симптоматично, что в глазах потомков представители «поколения 90-х» не заняли места основоположников национальной литературы Нового времени, а наиболее крупная фигура из этого ряда вообще «не пришлась ко двору» и не вошла в число классиков национального искусства, хотя масштаб одаренности Франсуа Рабле несомненен. Более того, не только дарование Рабле, но и творчество «Бога поэтов» Пьера Ронсара оказалось чуждым представлениям о национальном гении. Вначале о нем неодобрительно отзывался классицист Малерб, вытеснивший Ронсара с поэтического Олимпа, а затем — признанный авторитет в вопросах теории искусства Никола Буало. В чем же причина такой «несправедливости» и могло ли быть иначе?

Непосредственным предвестием литературно-театрального «золотого века» во Франции стало не творчество крупнейших представителей французского Возрождения, а деятельность так называемых «знатоков» — savants или lettrés — которые выступили со своей художественно-эстетической «программой» в 1550—1560 годах, в канун религиозных войн, и продолжали создавать свои произведения на фоне трагически углубляющегося постренессансного социального и духовного кризиса. «Знатокам», в художественном отношении одаренным более скромно, уже чужды как раблезианское упоение жизнью, любование стихийно-чувственной стороной бытия, образная и лексическая избыточность, так и очевидное присутствие авторского «я», эмоциональная насыщенность, «высокий градус» переживания и вдохновения, свойственный поэтам «полдня» французского Ренессанса. В деятельности знатоков гуманистический компонент ренессансного идейно-художественного комплекса претворился в своего рода *гражданственный стоицистский идеал и особую эстетическую избирательность*, которые определили в дальнейшем характер национального французского искусства

Нового времени. Шарль-Огюстен Сент Бев, давший высокую оценку искусству XVI столетия, вместе с тем отмечал его «неразборчивость», отсутствие вкуса — «если под вкусом понимать четкий и уверенный выбор, способность выделять элементы прекрасного»². Вот эта «способность выделять», «четкий и уверенный выбор» и, как следствие этой способности, *соразмерность художественных конструкций* и становятся позднее доминантной чертой национального гения. Впервые проявленные «знатоками», они поставили их у истоков процесса, который Л. Гумилев обозначил как переход «культурного многообразия в целеустремленное единообразие»³. Особенность французского «пути в Новое время» в том, что ранний ренессансный классицизм, сыграв свою важную историко-художественную роль, уступил место эстетическому многообразию переходной эпохи, которое, лишь проявив весь потенциал постренессансных стилей — маньеризма и барокко, устремилось в единое русло — к художественному единообразию абсолютистской эпохи. Это «единообразие», оговоримся, дабы быть верно понятыми, *не стилевое*, оно распространяется на все вершинные произведения «золотого века» независимо от их стиливой природы и означает особую *емкость образного решения, присущую исключительно «галльскому гению»*. Этой емкости, конечно же, более адекватна поэтическая нормативность классицизма, но она так же в высокой степени присуща произведениям зрелого французского барокко, равно как и произведениям, сочетающим признаки обоих стилей.

С возникновением коллегий, альтернативных средневековым университетам, в среде наставников и учащихся создались предпосылки к появлению *сообщества*, к образованию литературно-художественного круга единомышленников, объединенных приверженностью гуманистическим ценностям, почитанием «великих антиков» и стремлением воспроизводить их модели гражданского поведения, служения соответствующим эстетическим идеалам и

² Сент-Бев Ш.-О. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 347.

³ Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. М., 1983. С. 146.

соответствия этическим императивам чести и долга. Характерный пример биографии «знатока» — жизненный путь Марка-Антуана Мюре, автора первой французской трагедии «на античный манер». Мюре с восемнадцати лет преподавал в различных коллегиях; в 1546 году принял участие в поэтических состязаниях в Пуатье, где, по мнению судей, превзошел Жоашена дю Белле в сочинении латинских стихов. В 1548 году он обучает в Бордо латыни и риторике Мишеля Монтеня: в 1551—1553 годах в иезуитской коллегии Бонкур в Париже преподает античную поэзию Реми Белло, Жану Де Ла Перузу, Этьену Жоделю, Жану де Ла Тайлю и Жаку Гревену; вероятно, не без влияния блестящего наставника все пятеро впоследствии обратились к драматургии. Мюре поддерживал дружеские отношения с Ронсаром и Де Баифом-старшим, а также с авторитетным в вопросах теории драмы и поэзии наставником Ронсара по коллегии Кокзере Жeaном Дора.

Выработанный в кругу знатоков поведенческий кодекс, соединяющий в себе следование античным гражданским и средневековым куртуазным нормам, со временем был востребован нарождающимся абсолютистским государством — но государство отождествило служение идеалу со служением короне, от чего знатоки были бесконечно далеки. Они видели в поэте и драматурге наставника нации, пекущегося об общественном благе, и завещали этот высокий идеал общественного служения гениально одаренным драматургам XVII столетия. Тематика «правильной» трагедии — от «Юлия Цезаря» Мюре (1546) до «Иудеек» Робера Гарнье (1580) — преимущественно гражданско-патриотическая, и даже если произведение, подобно «Плененной Клеопатре» Этьена Жоделя, и не интерпретирует напрямую темы служения народу, герой — прежде всего личность и гражданин, значимое общественное положение которого обуславливает влияние его добродетели или пороков на судьбу всего сообщества.

Однако деятельность знатоков во многом оставалась втуне: их появление было своевременным, закономерным и многообещающим, но художественные вкусы эпохи они себе не подчинили и подчинить не могли. В театральной сфере их главное

открытие — «правильная» или «регулярная» трагедия с соблюдением «единств», которую они мыслили в формально-поэтическом отношении воспроизводящей античные модели. Идеальный состав «правильной» или «ученой» трагедии, предназначенной для постановок в школьном театре, отражал живое беспокойство и горечь по поводу усугубляющегося гражданского кризиса, но ригористическая жесткость и сценический аскетизм обрекли «правильную трагедию» на невостребованность: аристократическая публика предпочитала пышные придворные постановки *à l'italienne*, а публика «низовая» — «светские» мистерии, моралите, фарсы, трагикомедии и др. Кроме того, французы начиная с 1570-х годов могли оценить выступления итальянских гастролеров: труппы комедии дель арте стали частыми и популярными гостями во Франции, причем пользовались признанием как у аристократии, так и у демократического зрителя. Шансов обрести сколь-либо представительную аудиторию у идейно значимой «правильной» трагедии не было: в плане эстетическом она не обещала зрителю того, что зритель требовал от театра в ту эпоху — а именно динамичного, сценически эффектного зрелища.

Законодательное запрещение мистерияльного театра Тридентским собором в 1548 году не могло в один миг оборвать многовековую народную традицию, которая подразумевала соединение на подмостках смешного и серьезного, возвышенного и земного, условного и натуралистического в одном спектакле. Эта традиция, восходящая к средневековым мираклям, от них унаследованная мистерияльным театром, отражает универсальную закономерность средневекового художественного восприятия, которая остается действующей на всем протяжении рассматриваемого периода: идейно-эстетические противоположности уравниваются и взаимодействуют в одном произведении, в театральной сфере они сосуществуют на подмостках, обеспечивая зрителю полноту театрального впечатления. Только труппы, сохраняющие в своих выступлениях преемственность с этой национальной традицией, могли рассчитывать на успех у широкого зрителя второй половины XVI столетия — и таковы были выступления полупрофессиональных актерских «братств», которые

стали непосредственными предшественниками профессионального театра. Городские актерские корпорации объединяли, как правило, молодых людей одной сословной и профессиональной принадлежности — студентов, клерков, младшее духовенство. Самый ранний случай создания такой корпорации — появление парижского «Братства страстей» в 1402 году. Спустя столетие такие корпорации действовали во многих французских городах. Парижские «Базош» и «Беззаботные ребята», «Безумная мамаша» и «Дижонская пехота» в Дижоне, «Черти» в Шомоне, «Весельчаки» в Шалоне-на-Сене, «Рогачи» в Руане, «Игроки» в Клермоне, «Шалые» в Эксе, амьенские «Дурни» устраивают «парады» и шествия, разыгрывают мистерии, моралите, «веселые моления» и фарсы на площадях, где для этих целей иногда сооружаются деревянные подмости. В отличие от мистерийных представлений, тексты для которых сочинялись лицами духовного звания, поставщиками репертуара для «братств» были миряне — либо сами «братья», либо близкие к ним любители. Дух необременительного назидания и здорового, вольнолюбивого и часто едкого комизма присущ всем выступлениям «братств» — независимо от жанра. Известным сочинителем моралите, фарсов и соти для «Базоши» был Андре де Ла Винь, придворный Карла VIII, позднее, после смерти короля, ставший секретарем Анны Бретонской. Спустя более полувека в середине XVI столетия комедиограф Пьер де Лариве перевел и переработал для той же «Базоши» ряд итальянских «комедий эрудита». Результатом компромисса между стремлением сохранить традиционную эстетику театрального представления и более скромными людскими и материальными ресурсами «братств» становится двухчастная (а иногда и трехчастная) структура драматического представления: короткий «пролог» или «парад» предварял «светскую мистерию», моралите, чуть позднее «большую» или «серьезную» пьесу неопределенной жанровой природы, а завершалось представление фарсом.

Симптоматично, что в этот период и в придворных зрелищах возобладала схожая тенденция к соединению в одном представлении возвышенно-поэтических и гротескно-комических образов.

В аристократической среде формируются эстетические приоритеты, весьма и весьма далекие от подражания античным образцам. Начиная с 1548 года, когда в Лионе тосканец Нануччо поставил «Каландрию» Бернардо Довици, кардинала Биббиены с использованием всего арсенала постановочных эффектов, накопленного итальянскими мастерами, определилось пристрастие французской аристократии к так называемым «балетам» — синтетическим зрелищам с условно намеченным сюжетом, в котором драматические эпизоды перемежаются вокально-танцевальными. Драматическое начало в подобных зрелищах ослаблено; тема любовного или героического вассального служения выполняет служебную роль стержня, на который «нанизываются» великолепные в зрелищном отношении, но часто лишь условно связанные с темой балета мифологические, исторические и карнавалльно-бурлескные эпизоды. И хотя в период религиозных войн подобные представления устраивались все реже и реже, они практически совершенно «погасили» в аристократической среде интерес к драматическому театру.

Широкая же публика совершенно не была готова расстаться с любимым ею зрелищем, сочетавшим «несочетаемое», вобравшим в себя «вульгарное» — с точки зрения ренессансных теоретиков театра — соединение возвышенно-серьезного и грубо-комического, наставления и развлечения, захватывающих перипетий — с бытовым анекдотом. Однако мистериальный театр уходил в прошлое, ибо уходил в прошлое питавший его уклад жизни средневековой общины. На смену мистериальным представлениям с участием сотен исполнителей-любителей, наивными постановочными приемами, сакральными и inferнальными персонажами, общавшимися со зрителями в регистре бытовой фамильярности, пришли спектакли полупрофессиональных «братств», сообществ исполнителей, главной проблемой которых становится «репертуарный голод». Драматический театр в последней трети XVI столетия испытывает явную нужду в новом репертуаре, но коренной перелом в истории французской драматургии происходит лишь на рубеже XVI и XVII веков с появлением фигуры Александра Арди.

Признание Арди «отцом» французского театра потребовало от представителей современного французского театроведения немалых усилий: еще в середине XX века заявить о том, что драматург «перекрестков и эшафотов» является основоположником театра Нового времени, означало подвергнуть чуть ли не тотальному пересмотру привычную, устоявшуюся картину, в которой «великий век» традиционно отсчитывался с корнелевского «Сида». Брутальное дарование Арди, создавшего несколько сотен пьес для профессиональной труппы Валлерана Леконта и в течение четверти века державшего драматургическую монополию во французской столице, никак не вписывалось в картину плавной эволюции французской «высокой» драматургии от ренессансного классицизма к классицизму XVII столетия.

Между тем положение «поденщика», обязанного поставлять репертуар труппе, зависимой от сборов, обусловило быстрое превращение робкого подражателя «знатокам» и их младшим современникам в уверенный в себе и мощный талант, находившийся со своим зрителем на одной эстетической «волне» и потому востребованный и успешный. художественная миссия Арди оказалась очень важной — он выступил «собирателем» отдельных многообещающих элементов драматических конструкций своей эпохи, который в ежедневной практике совмещал их, ища и находя оптимальные сочетания. «Рассеянная театральная материя» — так назвал драматургию второй половины XVI века. Э. Ригаль⁴, под его пером сконцентрировалась, отдифференцировалась и обрела законченные, четкие жанровые формы. Своими трагедиями, трагикомедиями и пасторалями Арди удовлетворял интерес публики к захватывающему и занимательному, потрясающему и непривычному — *но захватывающему и непривычному ровно в той мере, к какой она, эта публика, была готова*. Симптоматично, что в «театре Арди» нет места фантастике, как нет и не может быть изображения манящих и пугающих духовных бездн, в изображении которых преуспевает барокко: его герой, дви-

⁴ См.: *Rigal E. Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI et au commencement du XVII siècle*. Paris, 1980.

жимый элементарными побуждениями, действует в обыденном, привычном и освоенном мире; атмосфера этого мира «наэлектризована» ожиданием страшных ударов судьбы, орудием их по отношению к одним героям выступают другие. Арди выпустил на подмостки «армию» хладнокровных и расчетливых злодеев, стремительно и последовательно действующих исключительно в собственных эгоистических интересах, и создал не меньшее количество образов претерпевающих беспомощных жертв. «Положение обязывало» Арди соответствовать ожиданиям широкого зрителя, пережившего «смутное время» с его жестокостью, кричащими контрастами и ежеминутной готовностью к кровопролитию — вызывающе-яркий, дерзкий, но правдивый маньеристический портрет эпохи и создал Арди в своих пьесах. Эта дерзость, это пренебрежение тем, как «дóлжно», обусловили в дальнейшем его репутацию драматурга, лишенного «вкуса» и «стиля». Исторический парадокс состоит в том, что подлинное идейное и эстетическое значение драматургии Арди оказалось огромным — он открывает «новое театральное измерение», создает *новую модель* французской драмы, адекватную алгоритмам Нового времени. Это пьеса, обладающая жестким событийным стержнем, насыщенная действием, сценически эффектная — словом, та модель, которую «золотой век» насытит значимым идейным содержанием и «населит» индивидуально-неповторимыми образами, совершенно позабыв того, кто совершил прорыв в новое драматургическое измерение.

Плодами реформы, осуществленной Арди в публичном театре, воспользовались те, кто критиковал его особенно жестко — пришедшие ему на смену драматурги так называемого «второго поколения», называвшиеся иначе драматургами «благородной манеры». Притом что приоритетным жанром в творчестве этих драматургов по-прежнему оставалась трагикомедия, многие из них, близкие к придворным кругам и вхожие в аристократические салоны, ратовали за «облагораживание» драматургии и исполнительской манеры, в первую очередь — за искоренение шокирующих деталей, «вульгарных» сцен, неподобающих жестов и выражений — словом, всего того, что не согласовыва-

лось с формирующимся поведенческим кодексом «идеального аристократа»⁵. В творчестве «второго поколения» отчетливо выделяются два этапа: в рамках первого не просто происходит отказ от всего, что не согласуется с требованиями «благонравия», но и совершается попытка ответить фактически сформулированному «власть предержащими» социальному запросу — создать масштабные образы идеального правителя и идеального подданного. Но очень скоро часть драматургов «второго поколения» уходит в мир причудливой, прихотливой барочной иллюзорности — в мир, который нередко, подобно молниям и грозovým раскатам, «прорезают» маньеристические мотивы.

Усилиями драматургов «благородной манеры» профессиональный драматический театр с периферии художественной жизни перемещается в ее центр, чему немало способствует и осознание властью предержащими той роли, которую театр способен сыграть в становлении новой государственности. Огромную роль в этом процессе сыграли Арман де Ришелье и деятельность Французской Академии, учрежденной под патронажем кардинала в 1635 году. Ришелье первым из государственных мужей начинает рассматривать театр не только как инструмент нравственного и этикетного усовершенствования, но и как средство утверждения патриотической идеи и приоритета личного долга в служении личности государству. Однако еще до возникновения Академии, в конце 1620-х годов, произошел настоящий «взрыв» интереса к драматургии, причем к драматургии, предназначенной именно для публичного театра. В 1628 году после нескольких десятилетий затишья возобновилась дискуссия сторонников «правильной» и «неправильной» драматургии: на тот момент верх в ней одержали сторонники «неправильного» театра, в котором, так сказать, «правилом» являлось несоблюдение «правил», и, в частности, правил жесткой жанровой дифференциации и «трех единств». Кульминационным моментом на данном этапе дискуссии стала публикация предисловия Франсуа Ожье к тра-

⁵ Термин введен в науку М. Маженди. См.: *Magendie M. La politesse mondaine et les theories de honnêteté en France de 1600 a 1660. Paris, 1925.*

гикомедии «Тир и Сидон» Жана Шеландра, авторской переделки одноименной трагедии. Как утверждал Ожье, «течение жизни часто нарушается смехом и слезами, радостью и горем», поэтому действующие лица в драматургии должны «уметь переходить с котурн трагедии на сандали комедии»⁶. Дискуссия более не затихала, и следующим ее значимым этапом станет публикация «Мнения Французской Академии по поводу трагикомедии “Сид” в 1637 году».

Драматург Жан Ротру, сменивший Арди в качестве постоянного драматурга в Бургундском Отеле, немало сделал для того, чтобы пьесы представителей «второго поколения» пополнили репертуар первого профессионального театра Парижа. Второй профессиональный театр возник в столице в 1634 году, когда указом короля приехавшая в столицу руанская труппа Мондори была слита с труппой Лемуара: так у актеров Бургундского Отеля возникли соперники, и соперники удачливые, секрет успеха которых заключался в чуткости к меняющимся вкусам. Сам Мондори исполнял исключительно «серьезные» роли, а труппу ориентировал на исполнение «благородного» репертуара — такие пьесы, словами дебютанта Пьера Корнеля, «давали картину разговора порядочных людей». В 1635 году Мондори ангажировал актера Беллемора, который трансформировал традицию комического исполнения. Совмещая следование этикетным нормам с приемами итальянских исполнителей комедии дель арте, Беллемор, выступавший под маской капитана Матамора, создал полноценную исполнительскую альтернативу знаменитым фарсовым актерам, в частности фарсовому трио Гро-Гильома, Готье Гаргия и Тюрлюпена, выступавших в Бургундском Отеле.

На протяжении 1630-х годов семнадцатого столетия заметно меняется отношение к актеру. Нищий и безвестный «комедиант» рубежа веков превращается в заметную фигуру; став воплощением этикетного идеала, он блещет в ролях прекрасных принцев, античных героев, благородных юношей в пьесах драматургов «второго поколения». Создается ряд пьес, пафос которых состо-

⁶ Ancien théâtre français. Paris, 1856. Т. 8. Р. 21.

ит в возвеличивании актерского ремесла — «Знаменитый комедиант» Дефонтена, «Комедия комедиантов» Скюдери, «Комическая иллюзия» Корнеля. Логическим завершением этого процесса выглядит эдикт, подписанный Людовиком XIII в 1641 году о снятии бесчестия с актеров. Эдикт гласил: «До тех пор пока означенные актеры являют такой контроль за своими действиями в театре, что те остаются полностью чуждыми всяческой скверны, соизволяем, чтобы их ремесло, которое способно предоставить нашему народу невинную замену некоторых достойных осуждения занятий, не вменялось им в поругание и не вызывало против них предубеждения в общественных делах»⁷.

В творчестве ряда драматургов «второго поколения» возникают классицизирующие тенденции: они выражаются в создании трагедий и трагикомедий с соблюдением «единств», в тяготении ко все большей компактности хронотопа, глубине трактовки образов и лаконизму сюжета. Определенное воздействие на изменения в области драматургии оказала классицистская поэзия. В 1634 году была опубликована трагедия Жана Мере «Софонизба» с соблюдением единств. Бельроз, сменивший Гро-Гильома в качестве директора труппы Бургундского Отеля, ориентировался уже на трагический репертуар, чутко уловив изменения вкусов эпохи. Однако настоящий «прорыв» в новое стилевое и жанровое пространство совершил провинциальный драматург Пьер Корнель, прибывший в Париж с труппой Мондори и поддержанный в своих амбициях Жаном Ротру, которого Корнель почтительно именовал «отцом».

Поначалу Корнель, не выделявшийся особо из ряда драматургов «второго поколения», никак не обещал стать ключевой фигурой грандиозной реформы, произошедшей в области драматургии на пороге 1640-х годов. О первой своей комедии «Мелита» (1629) Корнель писал, что «в ней не соблюдаются правила, потому что я еще не знал тогда, что они существуют. В качестве руководства у меня было только немного здравого смысла, примеры покойного Арди, муза которого была скорее плодovита, нежели воспитана,

⁷ Иллюстрированная история мирового театра. М., 1999. С. 240—241.

и несколько новых авторов, которые начинали творить и придерживались правил не более, чем он»⁸. В раннем периоде творчества Корнель повторяет привычный для драматургов первой половины века путь от маньеристической трагикомедии к барочной. Его «Клитандр или Освобожденная невинность» (1632) содержит весь набор эффектных сюжетных поворотов, присущих маньеристической трагикомедии и обладает ее кричащей контрастностью и мрачной брутальностью. Провинциалу, далекому от столичной жизни, невдомек, что подобная трагикомедия уже будет выглядеть в глазах столичной публики эстетическим нонсенсом, оскорбляющим «благонравие». Однако, прибыв в Париж, Корнель быстро меняет свою драматургическую манеру: он пишет любовные комедии и трагикомедии, маловыразительные герои которых практически ни в чем не отступают от требований «благопристойности», а в формально-поэтическом отношении драматург теперь выглядит чрезвычайно озабоченным соблюдением «правил». В конце 1630-х годов Корнель входит в группу авторов, «призванных» кардиналом Ришелье к созданию «идеологически выдержанных» пьес. Успех у публики придал Корнелю уверенности в своих силах: он решается на смелый эстетический эксперимент — своего рода вызов своим соратникам по «драматургическому цеху». Его феноменальная «Иллюзия» (1636) представляет собой сочетание разных стилевых компонентов: в иллюзорном барочном пространстве, чьи границы «очерчены» магическим жезлом традиционного для барокко героя-волшебника, решительно и дерзко действуют маньеристические персонажи, «без страха и упрека» стремящиеся к удовлетворению своих желаний и не обинующиеся в выборе средств для их удовлетворения. Однако какие-либо имеющие быть упреки в нарушении правил «благопристойности» драматург заранее изящно и остроумно отводит, сделав своих героев ... актерами: в финале трагикомедии они на глазах у зрителей делят выручку и славят актерское ремесло, позволяющее человеку прожить на подмостках судьбы самых разных персонажей.

⁸ *Corneille P. Oeuvres completes. Paris, 1857. T. 1. P. 57.*

Подтвердив свое право на эксперимент, вскоре после «Иллюзии» Корнель создает пьесу «Сид», появление которой означало наступление «золотого века» французского театра. Будучи по жанру, безусловно, трагикомедией, «Сид» содержит в себе чеканные, глубокие и психологически достоверные фрагменты подлинно трагического звучания. Однако этим значение «Сида» далеко не исчерпывается. Сюжетная коллизия «Сида» подводит героев к переживанию классицистского конфликта долга и чувства на новом, эстетически более выразительном и идейно более глубоком уровне, нежели переживали этот конфликт герои «правильной» трагедии середины XVI столетия. Юные, пылкие герои, глубина эмоциональных переживаний, напряженное действие — все свидетельствовало о том, что в среде «второго поколения» наконец вызрело гениальное дарование. Корнелю суждено было изменить представление о возможностях театра и роли, которую этот вид искусства способен сыграть в утверждении национального идеала.



Глава первая

ФАРС

Идейно-художественную природу французского фарса можно без всякого преувеличения назвать феноменальной. Жанр, который со времен «Плеяды» теоретики либо игнорировали, либо именовали «низким» и «вульгарным», в течение столетий пользовался самым горячим признанием широкой публики и оказывал самое непосредственное воздействие на творчество представителей французской литературы и театра, чьи произведения стали предметом величайшей национальной гордости (и, добавим, предметом неослабевающего научного и просто читательского и зрительского интереса). Но пренебрежительное отношение к национальному фарсу со стороны тех, кого во Франции принято именовать «знатоками», укоренилось столь глубоко, что лишь на рубеже XIX и XX веков факт этого влияния был неохотно признан, а в XX веке усилиями ряда исследователей жанр был, так сказать, «реабилитирован» в качестве одного из самых ранних проявлений «гальского гения», существенными признаками которого являются особая острота художественного видения, емкость образного воплощения и лаконизм художественной формы.

Однако значение фарса в истории французского театра и французского искусства Нового времени этим далеко не исчерпывается. Ставший в XVI столетии неременной частью драматического представления, предназначенного для широкой публики, фарс воплотил в себе одно из главных завоеваний француз-

ского Возрождения: в фарсовом универсуме голосами фарсовых персонажей «народ на площади» выразил свое отношение к реальности — выразил пристрастно, но трезво. Дух свободного здравого критического суждения, окрашенного спасительной насмешкой, — главная особенность фарса, которую он передает последующим векам. Пройдя испытание глубочайшим постренессансным духовным кризисом, это отношение не было поколеблено в своих основах, несмотря на весь драматизм пережитого нацией религиозного раскола и гражданских междоусобиц.

Но раблезианская атмосфера французского фарса, его пресловутая *grossièreté* — грубость, столь же органичная для жанра, как и его свободный критический дух, сделали фарс тем «ужасным ребенком», манеры которого никак не соответствовали формирующимся эстетическим идеалам Нового времени. Поэтому столь единодушным и бескомпромиссным был приговор, вынесенный фарсу авторитетными «знатоками» — от Ла Тайля и Гревена в XVI веке до Вольтера в XVIII и Сент-Бева в XIX. По той же самой причине в театре Нового времени фарс был признан «низшим» жанром, а в актерской иерархии «фарсер» никогда не мог встать в один ряд с исполнителем «серьезных» ролей, каким бы мощным не было его дарование и каким бы признанием не пользовался он у публики. В искусствоведении же фарс зачастую оценивался с высоты достижений последующих эпох, что неизбежно превращало родовые, неотъемлемые черты жанра в существенные недостатки и позволяло отрицать какое-либо его значение для развития французского театра.

Казалось бы, на сегодняшний день искусствоведческая несправедливость по отношению к фарсу в известной степени преодолена. Но по мере того как множится количество посвященных ему работ, становится все более очевидным, что ряд проблем, в частности проблемы типологии и эволюции жанра, далеки от окончательного разрешения. Теоретическое исследование фарса как драматургической формы автор серьезной монографии, опубликованной в 1984 году, начинается с обескураживающего вопро-

са «Что есть фарс?»⁹ Действительно, продвижение к решению обозначенных проблем затруднено как специфической мало дифференцированностью комического репертуара XV—XVI веков, предназначенного для публичных представлений и очевидной незаинтересованностью авторов в точности жанровых определений, так и стремлением ряда современных исследователей окончательно размыть границы жанра включением в категорию фарсов явлений литературы и зрелищной практики, «родственных» фарсу, «пронизанных фарсовым духом», тем более что таковых, действительно, немало.

Тот факт, что фарс предоставляет бесценный материал для искусствоведческого исследования, сомнения не вызывает. В XVI столетии понятия «фарс» и «театр» нередко выступают как тождественные, синонимические, что говорит не только о количественном преобладании жанра в репертуаре эпохи, но прежде всего о той ни с чем не сопоставимой роли, которую он играет в жизни сообщества. Именно в фарсовом «микрокосме», как в своего рода фокусе, сходятся и преломляются импульсы позднесредневековой, ренессансной и постренессансной ситуации. При всей внешней простоте фарс — театральный «глас народа», ибо фарсовые герои представляют от имени «безмолвствующего большинства»¹⁰, которое по-своему переживает тектонические мировоззренческие сдвиги, происходящие во Франции в эту эпоху. Герои фарсов — герои «интраистории»¹¹, действующие лица непрерывной череды отдельных частных судеб, безразличной к «большой», политической истории. В этом — и своеобразие, и ограниченность, и специфический масштаб фарсового изображения мира. Автор фарса, чьего имени мы чаще всего не знаем, исполнитель фарса, о котором мы также знаем очень мало, и, наконец, зритель фарса — это равные по социальному статусу личности, отношение которых друг к другу можно было бы охарак-

⁹ *Rey-Flaud B.* La farce ou la machine a rire. Théorie d'un genre dramatique. Geneve, 1984. P. 1.

¹⁰ Термин А.Я. Гуревича.

¹¹ Термин Мигеля де Унамуно.

теризовать как дружески-фамильярное. Отсюда — своеобразная атмосфера фарсового универсума, в котором герой стремится — и чаще всего небезуспешно — преуспеть в схватке с судьбой, персонифицированной в образе фарсового противника. Фарс предоставляет всем героям равные шансы, а зрителям — возможность, смеясь, расстаться с мировоззренческой системой, где действовали властительные, но притом понятные и соотносенные с личностью силы, и вступить в Новое время — эпоху, когда природа этих сил неясна и не поддается человеческому разумению. При этом основной вектор эволюции фарсового смеха на относительно коротком историческом этапе — от жизнеутверждающего ренессансного комизма, рожденного радостным переживанием полноты бытия и благосклонности судьбы, к горькой констатации несовершенства этого бытия, которая только смехом и может быть отчасти смягчена.

Известное выражение «воздух города делает свободным» как нельзя лучше иллюстрируется тем фактом, что фарс рождается в городской среде, отражая присвоенное горожанами право «сметь свое суждение иметь». Зачастую это право принимает различные формы комического переосмысления действительности, варьирующего от озорной шутки до саркастического, язвительного, бичующего смеха. При этом распространенное мнение о низком социальном статусе адресата фарсового комизма также не отвечает исторической правде: зрителем фарса является вся нация, *включая короля*: в 1538 году король Франциск I щедро наградил фарсера Понтале и его товарищей за понравившееся исполнение «многих разных фарсов для удовольствия и развлечения». А парижский дебют мольеровской труппы, как это доподлинно известно, не увенчался бы успехом, если бы в конце представления не был сыгран фарс «Влюбленный доктор» и не понравился этот фарс королю Людовику XIV.

Фарс — сценический аналог бытового анекдота, драматургический аналог жанра фавлю в письменной литературе — демонстрирует способность вызывать смех самых разных оттенков. Наиболее ранний французский фарс «Мальчик и слепой», сочиненный на севере Франции, в Турне, на диалекте французской

Фландрии и датируемый около 1280 года, уже обладает всеми формальными признаками жанра, но остается уникальным, единственным в своем роде явлением, поскольку, уже будучи фарсом по форме, он со всей очевидностью восходит к архаическим фольклорным представлениям о мире как о вечноживущем теле-универсуме, умирающем и рождающем, дряхлеющем и расцветаемом в различных своих частях. Старость и юность, персонифицированные в образах жадного слепца и пронырливого, ловкого мальчишки, нанятого в поводыри, вступают в комическое противоборство, стремясь обвести друг друга вокруг пальца. Очевидно, что исход схватки в данном случае предreshen: юнец удирает со всеми деньгами слепца, оставив старика пожинать горькие плоды унижения. Неутоленные голод и вожделение, побои и потеря нажитого добра, выпадающие на долю старика, выглядели бы безжалостным и циничным издевательством, если бы фарсовое состязание не олицетворяло собой фольклорно-карнавальную борьбу зимы и весны, смерти и жизни — комической борьбы, которая разворачивается вне сферы морали и не подлежит моральной оценке.

Далее самостоятельная жизнь фарса прерывается. При этом, что во многих случаях датировка является приблизительной, абсолютное большинство сохранившихся фарсов относятся к 1460—1550 годам, хотя традиционные фарсы создавались и позднее — вплоть до мольеровских времен (известно, что первый профессиональный французский драматург Александр Арди в первой четверти XVII века написал множество фарсов для труппы Валлерана Леконта, но, к сожалению, не включил ни один из них в пятитомное издание «Театра Александра Арди»). Можно говорить о наличии фарсовых компонентов в составе мираклей XIII—XIV веков. «Осенью Средневековья», в XIV и XV веках, фарс интегрируется в ткань мистериального представления, расцветивая стержневой библейско-евангельский сюжет комическими эпизодами с участием простого люда, а также неизменных персонажей мистериальных «дьяблерий» — чертей и шутов. В мистериальных ремарках часто встречаются указания типа: «Здесь начинается фарс», «Здесь заканчивается фарс».

Действия фарсовых персонажей, то вступающих в прямой контакт с сакральными, то разыгрывающих самостоятельные сценки в параллель основному сюжету, присутствие всех этих «плутующих простецов»: торговцев, солдат, школяров, бродяг, шарлатанов — придает мистерияльному действу качество свободно текущего многоликого витального потока, в котором нет значимого и незначимого, первостепенного и второстепенного, вернее, они не разведены по эстетическим полюсам, а напротив, естественным и неконфликтным образом сосуществуют. У подножия Распятия вспыхивает комическая перебранка римских солдат из-за поношенного плаща, сорванного с плеч Спасителя; в пылу драки солдаты не замечают, как плащ крадет бродяга. По дороге в храм Иоахим и Анна подают милостыню мошенникам, прикидывающимся калеками; шествие продолжается, а тем временем один мошенник обманом завлекает другого в ловушку и удирает со всей «выручкой». Направляясь к Гробу Господню, три Марии останавливаются возле торговца мазями и благовониями; покупка разворачивается в оживленную комическую сценку; торговец пытается всучить евангельским героиням шарлатанские снадобья, якобы способные приворожить неверного мужа, вернуть способность к зачатию, излечить подагру и ... воскресить умершего.

Очевидно, что реальное соотношение возвышенно-религиозной, то есть основанной на эпизодах Священного Писания, и комически-бытовой составляющих мистерияльного представления и механизм их взаимодействия не соответствуют довольно распространенному в медиевистике представлению о «второстепенности» фарсовых эпизодов и об их чрезмерном «разрастании» в ущерб религиозному наставлению, что якобы и послужило причиной запрета мистерияльных представлений Тридентским собором в 1548 году. Подлинная причина постепенного угасания мистерияльного театра кроется в другом: уходит в прошлое сам уклад жизни, который делал этот театр возможным и нужным. В тех драматургических жанрах и зрелищных формах, которые сохраняют преемственность со средневековой традицией — в том числе в ряде фарсов — обнаруживаются следы этого «двуединства»

возвышенного и земного, сакрального и профанного («Мельник, чью душу черт в ад уволок», «Воскрешение Ландора»).

Вероятно, еще до официального запрета любительских мистериальных постановок возникли полупрофессиональные ассоциации горожан, для которых и предназначались дошедшие до нас тексты фарсов «актерского формата»¹². Запрет мистериальных постановок не мог оборвать более чем двухвековую зрелищную традицию — ее подхватили полупрофессиональные «братства». Возникла необходимость в более компактных жанрах. Таковые, с одной стороны, были бы адекватны более скромным материальным и людским ресурсам братств — последние не могли устраивать многодневных дорогостоящих представлений с участием сотен людей и масштабными декорациями, а с другой — удовлетворяли вкусу городской публики к зрелищу, сочетающему в себе возвышенно-патетическое и грубо-комическое, фантастическую, аллегорическую и бытовую образность, назидание и насмешку, абсолютную условность и предельный натурализм. Так на основе мистериальной традиции возникает ряд проторенессансных жанров, из числа которых самую большую перспективу имели, безусловно, моралите и фарс. А в практике братств сложилась следующая структура драматического представления: в начале комический монолог одного исполнителя, имеющий целью успокоить публику, настроить ее на восприятие зрелища, монолог, изначально содержащий и сохранивший элементы импровизации; затем перед зрителями разыгрывалась «основная», «большая» или «серьезная» пьеса — моралите, мираклъ, «светская мистерия», позднее — «занимательная история», «антиквалия», трагикомедия и др.; в конце представления неизменно следовала «малая пьеса» или фарс. Вот эти «малые пьесы» и представляют сугубый интерес для понимания путей эволюции тетрального репертуара в XVI столетии. Каков же характер материала, которым располагает исследователь фарса, и каковы проблемы, не получившие на данном этапе полного и окончательного разрешения?

Большинство фарсовых текстов, относящихся ко второй половине XV и к XVI веку сохранились в печатном, гораздо

¹² Термин Б. Боуэн.

реже — в рукописном «рабочем» варианте, выполненном, как правило, небрежно, без ремарок, с пропусками и искажениями смысла, которые позволяют предполагать, что тексты эти предназначались для членов полупрофессиональных актерских сообществ и циркулировали в кругу исполнителей, способных на импровизацию, постоянно игравших фарсы с похожими сюжетами и т.д. Первый известный случай объединения фарсовых текстов в сборник относится к середине XVI столетия: тогда несколько десятков комических пьес кем-то были отнесены к переплетчику; в 1845 году этот сборник был приобретен Британским музеем. Именуемый в историческом театроведении сборником Британского музея, или иначе Лондонским сборником, он насчитывает 64 пьесы, из которых 40 имеют жанровое обозначение «фарс». Второй — самый представительный из существующих сборников — сборник Ла Вальер, который включает 74 пьесы, в том числе 31 фарс (прочие относятся к жанрам так называемых «веселых молений», моралите и соти). Этот сборник был опубликован в 1837 году издателями Леруа де Ланси и Франциском Мишелем. Флорентийский сборник из фонда Флорентийской библиотеки, изданный в 1949 году, дополнил число известных исследователям фарсов четырьмя десятками новых. Знаменитый сборник Трепперель, напечатанный в начале XVII века парижским типографом Жаном Трепперелем, переиздавался в двух томах: в первом томе были опубликованы соти (1935), во втором — фарсы (1961) В этот сборник наряду с уже известными вошли четыре ранее неопубликованных текста. В XX веке отдельно издавались и переиздавались с комментариями знаменитая трилогия об адвокате Патлене, фарсы «Мальчик и слепой», «Бедный Жуан», «Крестьянин и его сын», «Тэво-мэр», «Колен — сын Тэво-мэра», «Угольщик», «Паштет и торт», «Мельник, чью душу черт в ад уволок», «Женин-ничейный сын», «Маюэ-простак» и некоторые другие. Поиск и публикации фарсовых текстов продолжаются и по сей день, и перечень известных в театроведении фарсов, вероятно, еще будет пополняться.

Специфические трудности жанровой дифференциации побуждают многих исследователей публиковать собственные списки

текстов, которые определяются ими как фарсовые. По отношению к фарсам с предположительной датировкой «вторая половина XV — первая треть XVI века» следует провести разграничение между фарсами и «веселыми молениями», соти, прениями, комическими монологами и другими составляющими обширного комического репертуара эпохи. Жанровые определения несколько не способствуют разрешению этой задачи: соти может именоваться «новым фарсом», моралите — «веселым и моральным фарсом» (то есть фарсом, имеющим в своем составе прямое наизидание) и т.п. И по сию пору авторитетный в историческом театроведении *Petit de Julleville* все известные на момент публикации пьесы разделил на три группы: 1) моралите; 2) фарсы и соти; 3) монологи и веселые моления. При этом в другом издании, посвященном средневековым исполнителям, автор замечает, что фарс — явление иной природы, нежели соти, которые генетически восходят к городским праздникам дураков (*Fetes de Fous*). «Фарс — маленькая зарисовка тривиальной сцены повседневной жизни; зарисовка преувеличенная и заостренная до карикатуры, замысел которой все же состоит в передаче реальности, но в преувеличенном виде, дабы картина была более яркой»¹³. Э. Линтилак в своей фундаментальной «Всеобщей истории театра во Франции» утверждал, что соти есть не что иное, как фарс, разыгранный специфическими персонажами — дураками (*sots*), но также отмечал при этом «более агрессивный» характер комического в соти. Фарс, как полагает Э. Линтилак, интерпретирует в основном три тематических «блока»: первый — жизнь в социуме и профессиональная деятельность, второй — брак и злоключения супругов в браке, третий — «политика, религия и нравы». При этом самой сильной стороной фарса Э. Линтилак считал именно сторону изобразительную, полагая, что фарс исключительно представлен в качестве картины нравов эпохи, а наиболее слабой — собственно театральную, отмечая слабо развитую технику драматического действия¹⁴.

¹³ *Petit de Julleville*. Repertoire du theatre comique en France au Moyen Age. Paris, 1886. P. 383.

¹⁴ *Lintilhac E.* Histoire generale du theatre en France. Paris, 1905. V. 11; La comedie. Moyen Age et Rainaissance. P. 108–109.

Первым, кто в тот ранний период исследований истории театра отметил уникальную природу фарса, был Гюстав Лансон. В статье «Мольер и фарс» он утверждает, что фарс не сводится просто к средству сатирического осмеивания. «Фарс — драматический жанр, который, с какой бы претензией это ни звучало, имеет свою эстетику, свой метод художественной интерпретации ... оригинальный способ распоряжения жизненным материалом» (курсив мой. — Е. Х.)¹⁵. Именно Гюстав Лансон указал наиболее многообещающий подход к исследованию этого своеобразного жанра, который, на наш взгляд, может претендовать на роль «увеличительного стекла», в котором эпоха, ее нравы и обычаи явлены особенно выпукло, ярко и обобщенно.

В дальнейшем при исследовании комических жанров практически всегда уделялось внимание проблеме разграничения фарсов и соти, причем высказывались самые разные мнения, вплоть до такой крайности, как отрицание какой-либо возможности провести это разграничение в текстах. Так, М. Дроз в предисловии к научному изданию сборника Трепперель высказывает точку зрения, согласно которой основания для такого разделения дает лишь способ или манера сценического исполнения¹⁶. На самом деле сохранившиеся тексты соти и фарсов, безусловно, дают основания для их разграничения, равно как и для разграничения фарсов и других форм публичной зрелищной практики эпохи Позднего Средневековья и Возрождения во Франции. Тематика, герои, механизмы сюжетообразования, язык персонажей — все это в фарсах иное, нежели в соти, и даже если допустить, что публика, перед которой разыгрывались и те, и другие, не была особенно чувствительна к нюансам жанровой дифференциации, разница налицо.

Первое и главное отличие фарсов от соти состоит в том, что фарсовые персонажи «укоренены» в обыденной жизни, они — не отвлеченные условные фигуры, а типичные представители своего социального страта, имеют пол, возраст, профессию, статус, нрав,

¹⁵ Lanson G. Moliere et la farce. Revue de Paris, 1901, 1 mai.

¹⁶ Recueil Trepperel. Paris, 1935. V. 1. Sotties, P. lxviii.

собственную манеру изъясняться и очень часто — имя, тогда как в соти персонажи не только не наделены ничем подобным, но даже иногда фигурируют под номерами: «Первый дурак», «Второй дурак» — либо выступают в качестве аллегорических персонажей: Бедность, Дворянство и др. В соти заострен социально-политический аспект комического изображения, и сатира носит яростный, но при этом совершенно отвлеченный от житейской конкретики характер. Объект высмеивания в соти — власть, король, церковь, папа, дворянство, крестьянство, тогда как фарс всегда представляет собой яркую, сочную житейскую картинку и за редким исключением («Дворянин и Ноде») индифферентен к реалиям общественно-политическим.

Соти были «коронным жанром» парижской корпорации «Беззаботные ребята». Члены этой полупрофессиональной актерской корпорации носили особый костюм с головным убором, на который нашивались длинные ослиные уши, ибо постоянная и наиболее «многоликая» аллегория соти — аллегория Глупости. Например, в соти «Мир и злоупотребления» (1513) выступали Тщеславный Дурак-солдат, Дурак-обманщик — клерк-взяточник, Дурак-невежда — простофиля-крестьянин. В соти «Веселая проповедь дураков» все нации и сословия «поражены» безумием и глупостью; универсальным средством от этих «болезней» объявляются деньги. Очень часто в соти фигурировали аллегорические персонажи, изображающие высшие сословия и власть предрежащих — они подвергались особенно острому, злому, беспощадному высмеиванию.

Фарсовое осмеивание, порой не лишенное сатирического компонента и элементов неформальной социальной критики, в абсолютном большинстве случаев имеет своим объектом поступки, совершаемые всеми без исключения, вне зависимости от сословной принадлежности. Диалоги сочны и полны колоритных житейских деталей, в отличие от обобщенно-афористичных «прений» соти. Герои фарсов существуют в «наполненном» мире, освоенном и привычном, живом и фактурном и демонстрируют прямо-таки любовное отношение к материально-вещественной и чувственно-осязаемой стороне бытия, тогда как герои соти

существуют вне предметного мира, не ощущая его и не нуждаясь в нем. Чем меньше объем текста сати, тем меньше в нем действия, вплоть до полного его отсутствия, когда персонажи дискутируют — и ничего более («Трое любовников и шутник»). Впрочем, среди фарсов есть и такие, где в числе персонажей фигурирует «дурак», а комическая дискуссия на житейски-обыденную тему не сопровождается действием («Новобрачный, что не сумел угодить молодой супруге»).

Особую группу текстов составляют так называемые «парады» — монологи и диалоги традиционных фарсовых персонажей, лишенные драматического стержня и со временем трансформировавшиеся в выступления так называемых «ораторов». «Ораторами» уже можно назвать странствующих комических исполнителей, импровизационные выступления которых на ярмарках и городских площадях вошли в обычай во второй половине XVI века. На раннем этапе существования эти «парады» никем не фиксировались. Далее «парады» закрепились в зрелищной практике и в самостоятельном качестве репертуара исполнителей, выступавших под открытым небом в привычных для зрителей местах, и как прологи к драматическим спектаклям полупрофессиональных и позднее профессиональных трупп. Наиболее яркий пример первого типа «парадов» — выступления знаменитого Табарена на Новом мосту в Париже в первой четверти XVII столетия. Первые упоминания об исполнении «парадов» с элементами импровизации в качестве вступительной части драматического представления относятся к рубежу XVI и XVII веков. Возможно, такой вступительной частью был единственный сохранившийся диалог знаменитого фарсового актера Гро-Гильома — Толстого Гильома — с его женой Перриной (Гро-Гильом выступал в Бургундском Отеле, чаще в составе фарсового трио, состоявшего, кроме него, из Готье-Гаргиля и Тюрлюпена). В «Фарсе о ссоре Готье-Гаргиля с Перриной, его женой» муж укоряет жену в измене, а та в самых откровенных выражениях характеризует супружеские достоинства Гро-Гильома и обещает изменять старому мужу еще чаще. Однако есть такая же вероятность, что этот фарс игрался в качестве заключительной части представления.

«Оратор» выступал первым; в его задачу входило настроить публику на восприятие представления. «Оратором» становился, как правило, исполнитель, которому лучше всех в труппе давался непосредственный контакт со зрителями. Необыкновенно одаренным «оратором» был Брюскамбиль, чьи «Фантазии», то есть импровизированные вступительные монологи к представлениям, даже были изданы в начале XVII столетия. Несколько иную цель преследуют «парады», похожие больше на отдельные «номера», демонстрирующие весь спектр комических умений конкретного исполнителя или двоих исполнителей; есть небольшая вероятность, что некоторые из них могли исполняться наряду с фарсами в конце представления (по своим жанровым характеристикам парады и ряд фарсов очень близки). Наиболее популярная форма парадов — гомерически смешные «самопрезентации» традиционных фарсовых «бахвалов» и «простофиль». Так, в «Отважных» двое бахвалов соперничают в скорости, с которой они покидают подмостки при мнимом приближении опасности. Как показывает ряд исследований, в таких «псевдофарсах» больше заимствований из самых разных источников — от ателланы до комедии дель арте — нежели в «истинных» фарсах, укорененных в национальной традиции; персонажи «псевдофарсов» представляют собой маску-типаж (например бахвал или фанфарон); персонажи фарсов с действенным драматическим стержнем более объемны, пластичны и вариативны. Есть пьесы, имитирующие фарсовую форму с целью пропаганды той или иной политической или религиозной идеи. Таковы, к примеру, некоторые фарсы Маргариты Наваррской или анонимный «Школьный учитель». «Старуха» Маргариты Наваррской, именуемая фарсом, по существу представляет собой недраматизированное «прение», главный интерес которого заключен в самом смысле ведущейся дискуссии, а игровой элемент здесь практически отсутствует.

Итак, что же представляет собой «истинный» или собственно драматический фарс? Это небольшая по объему пьеса в стихах, не имеющая деления ни на акты, ни на эпизоды, своего рода драматическая миниатюра, в которой предметом комического изображения становится, как правило, простая житейская

коллизия, анекдотический «казус» с его неизбежной стереотипией, заданной простыми и потому универсальными побудительными мотивами — алчностью, вожделением, корыстью, желанием утвердиться в каком-либо качестве или расплатиться за обиду, ущерб и т.п. Фарс кажется порождением сознания, уверенного в прочности и незыблемости того, что изображает, и именно это обуславливает тематику фарса, механизм сюжетообразования и характер фарсового комизма. Герои фарсов не обманывают зрительских ожиданий, всегда совершая именно то, чего ждет от них публика; в завязке они заявляют о себе недвусмысленно и внятно, а в финале раскрываются в неблагоприятных проступках, не утрачивая своей самотождественности. Происходящее не ломает привычных представлений о мире: в фарсе он предстает несовершенным и бранным, но никогда не является загадочным и опасным, непредсказуемым и чреватым. Действие фарса развивается там, где герой чувствует себя привычно и уверенно — на городских улицах, в домах, тавернах и лавках, и лишь в исключительных случаях переносится во внебытовые, потусторонние сферы, но и там герой не «теряется», поскольку нечто подобное он и предполагал увидеть. Поскольку, как было сказано выше, в структуре драматического представления второй половины XVI — начала XVII века фарс исполняется в качестве финальной, заключительной части, он естественным образом выполняет функцию «универсального обобщения», итогового суждения о мире, каковое является здравым, трезвым и обладает необходимой долей отваги и готовности жить и принимать мир таким, каков он есть. При этом заинтересованный и непредвзятый анализ фарсовых пьес утверждает в мысли о том, что фарсовый мир куда более сложен и неоднозначен, и в фарсовом универсуме действуют закономерности куда более непростые и глубокие, нежели кажется на первый взгляд.

Тематически фарсы охватывают всю область житейских отношений — отношения стариков и молодых, мужчин и женщин, мужей и жен, хозяев и слуг, кредиторов и должников, профессиональные отношения, отношения представителей разных сословий, торговлю, образование, судопроизводство и т.д. — создавая

пеструю, яркую картину обыденной жизни в самых разных ее проявлениях. Персонажи варьируют в спектре от карикатурно-гротескного или схематичного и уплощенного образа до сочного, житейски-конкретного в лучших образцах жанра: первые обрисованы с высокой степенью комической типизации (в их число входят, к примеру, сластолюбивый монах, распутная или сварливая жена, немощный старый муж, муж-простофиля, волокита); вторые обладают известной долей индивидуализации, как например, колоритнейший образ продувного адвоката Пьера Патлена в знаменитой фарсовой трилогии. Состав персонажей в фарсе варьирует в зависимости от того, какой аспект обыденной жизни в нем затронут. Предметом комического изображения более чем в шестидесяти известных фарсах являются недоразумения между супругами, супружеские ссоры и супружеская измена. Недвусмысленный и грубоватый эротизм (как и обценные шутки в фарсах различной тематики) на протяжении веков давали повод обвинять фарсы в «непристойности» и на этом основании объявлять их низменным развлечением для черни. При этом число подобных фарсов на самом деле не так велико — к их числу принадлежат, например, фарсы «Горничные, что пошли к пятичасовой службе за святой водой», «Трубочист», «Жены, что собрались чистить свои котлы», «Муж, жена, лекарь и любовник» и некоторые другие — и было бы неправомерным рассматривать «непристойность» или «обнаженный натурализм» как типичную черту фарса или как ему одному свойственную особенность. Подобными шутками и описанием схожих ситуаций полна городская литература того времени, немало похожего в сюжетах представлений комедии дель арте, а что касается складывающегося в последней трети XVI столетия жанра трагикомедии, то в ней степень «натуралистичности», брутальности и фривольности, безусловно, превосходит фарсовую, и при этом в трагикомедии нет и следа той иронии, которая присутствует в фарсах и смягчает даже самые грубые эпизоды. Слуги, глумящиеся над своими простоватыми господами, нечистоплотные лакеи, плутоватые кормилицы примыкают к «семейной группе» персонажей; они присутствуют в полутора десятках фарсов. Очень часто фарсовые персонажи

фигурируют в профессиональной ипостаси: священник (или монах), ремесленник, адвокат, торговец, хозяин таверны; действие подобных фарсов, концентрирующих наше внимание на этом аспекте обыденной жизни, как правило, происходит не в доме и не на площади, а на рынке, в лавке или в таверне. Сравнительно редко встречаются образы медика-шарлатана, солдата, паломника, гадалщика, шута, еще реже — дворянина и студента. Считается, что к сочинению фарсов на темы образования — «Мэтр Мимен — студент», «Перне, который пошел в школу», «Мать, сын и экзаменатор» — и, в частности, образования университетского — «Жены, которые учили латынь» — причастны студенты — непреременные участники парижских театральные представлений.

Особенную, довольно многочисленную группу составляют так называемые «базошские фарсы»¹⁷, сочиненные парижскими судебными клерками, входившими в эту ассоциацию. Эти фарсы содержат в себе массу намеков, аллюзий и цитат, понятных только посвященным в реалии тогдашнего судопроизводства; отсюда родилось предположение, что они разыгрывались «при закрытых дверях» для узкой публики. Этому предположению, однако же, противоречит активная запретительная позиция парижских властей в отношении деятельности ассоциации. Так, в 1474 году парижский Парламент наложил запрет на исполнение «клерками и служителями как гражданского, так и уголовного суда, к какому бы сословию они ни принадлежали, *публично* в зданиях упомянутых гражданского и уголовного суда и *во всяких иных общественных местах* фарсов, соти, моралите и иных игр, происходящих *при сборище народа*, под страхом изгнания из этого королевства и конфискации всего имущества»¹⁸ (курсив мой. — Е. Х.). Особняком в этой категории фарсов стоит знаменитая трилогия об адвокате Патлене, которая требует отдельного обстоятельного разбора.

¹⁷ Базошь — искаженное от Базилика.

¹⁸ Bowen B. Les caracteristiques essentielles de la farce francaise et leur survivance dans les annees 1550—1620. Urbana, 1964. P. 64.

Структурные особенности текстов позволяют разделить весь массив фарсов на три типа. Первый — фарсы, представляющие собой простую последовательность сцен, связанных формальным образом присутствием одного или нескольких персонажей. В каждой сцене обыгрывается смешная ситуация, возникает игра слов, одни персонажи подшучивают над другими и т.п. Характерный пример такого фарса — «Как Перне ходил за вином». В первой сцене жена и любовник, желая остаться наедине, посылают Перне за вином, и тот несчетное количество раз возвращается, чтобы спросить, в какой лавке брать вино, по какой цене покупать и т.д. Во второй сцене жена пытается убедить Перне в том, что тот дворянского происхождения, любовник жены приходится ему кузеном, а потом отсылает мужа за доказательствами. Перне вновь возвращается, и так — до финала: незадачливые любовники так и остаются ни с чем. Второй тип фарсов — это фарсы-прения, стержнем которых является дискуссия на ту или иную тему; при этом стороны «аргументируют» свою позицию не только словами, но и подстраивают нужные им ситуации или удачно используют в своих интересах случайно сложившиеся, провоцируя других героев на те или иные поступки или вынуждая изменить свое поведение, то есть прибегают к *фарсовым уловкам*. Пример «сложносочиненной» и сценически эффектной пьесы этого типа — фарс «Двое мужчин», разделенный на пять сцен, каждая из которых продолжает предыдущую. Так, в первой сцене двое мужчин спорят о том, какая жена лучше: сварливая, но верная, или кроткая, но ветреная. Герои сходятся на том, что все жены относятся либо к первому типу, либо ко второму, и поскольку они, мужья, не в силах изменить эту ситуацию, им остается только страдать от подобного порядка вещей. Во второй сцене две женщины обсуждают тему измены: одна не хочет изменять мужу, по крайней мере открыто, нанося ущерб его самолюбию и репутации, другая считает, что изменять можно, но делать это надо втайне. В третьей сцене первый муж приводит к себе второго и прячет так, чтобы тот мог слышать его разговор с женой. Второй муж становится свидетелем перепалки, которая заканчивается дракой. В четвертой сцене второй муж, в свою очередь,

прячет в своем доме первого, и тот становится свидетелем того, как изменяет ему явившаяся к соседу жена. Вывод, который делают оба мужа в пятой сцене, таков: «кто хочет радушного приема у жены, пусть знает, что и в ином она ловка, и тайну прячет, не в пример жене злонравной»¹⁹ (перевод мой. — Е. Х.).

И наконец, фарсы, наиболее многообещающие в сценическом отношении — те, где в качестве сюжетообразующего механизма выступает плутня, обман одного героя другим. Плутня очень часто является «театрализованной», то есть выражается в притворстве, переодевании, маскировке, несет в себе элемент игры, вернее, розыгрыша: героиня переодевается в сутану, чтобы «исповедовать» героя, подозреваемого в шашнях с соседкой; герой прикидывается больным и укладывается в постель, дабы избежать уплаты долга; героиня подговаривает назойливых ухажеров переодеться в костюмы священника, черта и смерти и отправляет их ...на свидание друг с другом. Некоторые исследователи склонны делить всех фарсовых героев на «обманщиков» и «обманутых», рассматривая фарсовый конфликт как принципиальную оппозицию, то есть «онтологическое противостояние» персонажей-«простаков» и персонажей-«плутов». Так, Шарль Мазуэ выделяет среди «простаков» следующие категории: «слуги», «деревенщина», «бахвалы», «мужья»²⁰. Однако этот подход не только выпускает из поля зрения ряд других вариантов «обманутых» или те случаи, когда «простак» выступает в функции «плута» — он игнорирует действующий в фарсе *механизм воздаяния*. Это сюжетно-смысловой механизм, присущий именно и исключительно фарсу, «работает» по-разному — и, случается, не всегда «срабатывает», но его отказ не случаен и означает разрушение той специфической гармонии, которая создается в целом ряде фарсов и в которой много от средневекового упования и ренессансного жизнеутверждения. Подобное упущение приводит к уплощению картины фарсового универсума, к ее обеднению,

¹⁹ Antologie du théâtre français du Moyen Age. Paris, 1925. P. 134

²⁰ См.: Masouer Ch. Un personnage de la farce medievale — le naïf. Revue de Histoire du Theatre, 1972, № 2. P. 144—161.

как обедняют эту картину традиционные утверждения о «стереотипности» и «примитивности» фарсовых образов и сюжетных ситуаций, в частности образов фарсовых «плутов» и реализуемых ими «плутовских» сценариях. Амбивалентный характер фарсовой плутни реализуется в ряде сюжетных схем, самой распространенной из которых является элементарно-симметричная схема «обман обманщика» или «наказание обидчика». Такие фарсы, как правило, заканчиваются назидательной сентенцией: «Говорят, и не в насмешку, что обманут будет плут» («Фарс о лудильщике»), «Вернется плуту плутовство» («Честный должник»), «Обманщику — обман награда» («Завещание Патлена») и др. В эпоху Возрождения герой приобретает необходимую долю смекалки и предприимчивости, которая позволяет ему расплатиться с обидчиком той же монетой или обернуть ситуацию в свою пользу, вызвав искреннее и необременительное раскаяние «противника». Так, в фарсе «Лохань» (1490-е годы) изнемогающий от бесконечных ссор и придирок жены герой следует совету тещи и составляет список домашних дел, которые ему надлежит исполнять. Список этот оказывается столь обширен, что в героя по имени Жакино он «вселяет больше страха, чем виселица или плаха». Однако в нем не предусмотрено извлечение жены из лохани для стирки белья, и когда сварливая и вздорная героиня падает туда, начинает тонуть и требует ее спасти, Жакино спокойно отвечает: «Такого в нашем списке нет». Дав жене наглотаться воды, Жакино получает самые горячие и искренние уверения в том, что отныне ему не придется и палец о палец ударить и лишь после этого извлекает супругу из лохани.

Жакино:	А если глупая жена Слугой захочет сделать мужа. То ей же первой будет хуже, Коль муж попался не дурак.
Жена:	Да, я наказана. А как — Вы все сейчас видали сами. Меняюсь с мужем я местами. Трудиться буду без обману,

Сама слугой супругу стану,
Какою быть должна жена²¹.

Героиня фарса «Башмачник Кальбен и его жена башмачница» (приблизительно вторая половина XV — начало XVI века) просит у мужа денег на платье, а тот на все ее просьбы отвечает ... пением: зрители слышат в его исполнении самые разные песни, а бедная башмачница, отчаявшись, обращается за советом к уха-жеру. Тот советует дожидаться, когда у певуна пересохнет в глотке, напоить Кальбена вином и украсть у него, у сонного, кошелек. Проснувшись, Кальбен обнаруживает пропажу, а жена в ответ на обвинения в воровстве грозит «отлучить» Кальбена от супружеской постели.

Кальбен: Нет-нет, я верить буду ныне
Жене во всем по той причине,
Что перед ней не устою.
Послушайте же речь мою:
Пусть ты наиплутейший плут,
Но будешь бабою надут:
Пред бабьей плутней плутовство
Твое не стоит ничего²².

В фарсе «Дворянин и Ноде» (начало XVI века) обманутый муж — простолюдин Ноде — в отместку соблазняет жену своего сеньора, а когда тот возвращается домой и застает у себя Ноде, спокойно объясняет, что будет поступать так и впредь: «Чуть вы ходить, Ноде к вам шасть и насеньорствуется всласть. Уж лучше нам не брать чужого».

Ноде: Послушайте еще два слова
И зарубите на носу:
Найдется камень на косу,
Не то конфуза ждите снова²³.

²¹ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 222.

²² Там же. С. 311.

²³ Там же. С. 327—328.

В подобных фарсах, каковых множество, фарсовый комизм созвучен аристотелевской трактовке смешного как «ни для кого не пагубного», более того — обманутые воспринимают случившееся с ними со смирением и самоиронией, и эта кроткая готовность принять произошедшее в качестве наказания за неблагоприятные желания или поступки создает особую атмосферу фарсового жизнеутверждения — грубоватого и здорового веселья. Так, в фарсе «Женатый любовник» (возможно, 1480—1490-е года) жена, подозревающая мужа в неверности, изобретает вместе с соседкой хитрый план: первая убеждает мужа в том, что он болен и ради спасения души должен исповедоваться, последняя, переодевшись в сутану, принимает «исповедь». Узнав, что муж волочит за дочкой соседки, женщины с помощью фарсовой уловки вынуждают героя снять штаны и хорошенько угощают его палкой. В финале уличенный и побитый супруг адресуется к зрителям со следующими словами:

Ну и ловка жена моя!
Проучен ею славно я,
Хоть сердце чуяло с утра,
Что тем и кончится игра.
Так мне и надо, дураку!²⁴

В фарсе «Трое волокит у распятия» (возможно, рубеж XV и XVI веков) некая предприимчивая замужняя дама, выслушав страстные излияния охочих до плотских утех волокит и взяв предложенные деньги, назначает свидание сразу всем троим кавалерам одновременно — ночью, у распятия. По просьбе дамы одетые один — в сутану, другой — в обличье Смерти, а третий — Сатаны (все три костюма описаны в подробностях и выглядели весьма колоритно), кавалеры сталкиваются в условленном месте, пугаются и раскаиваются в грешных помыслах, но, обнаружив маскарад, все вместе исполняют веселую песенку в честь хитроумной дамы, перед которой «черт, мертвец и поп — дурак, раззява, остопоп!».

²⁴ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 190.

Мартен: Попа живьем загонит в гроб
Гильом: Сыграет шутку с сатаной.
Готье: Скелет запляшет под луной
 И все из-за нее одной.

Готье: Всегда уловку сыщет, чтоб
 Оставить с носом волокит.
Мартен: И не у нас одних отбит
 К подобным шашням аппетит.

Гильом: И все ж любому волоките
 От пьесы польза велика²⁵.

В первой части знаменитой трилогии об адвокате Патлене элементарная схема фарсового обмана усложнена: удачливый плут оказывается обманут другим, «наиплутейшим» плутом, в функции которого выступает ... пастух Тибо Поблей, то есть традиционный фарсовый «простак» или «деревенщина».

...Взяв в долг сукно и попросив торговца зайти за деньгами к нему домой, Патлен укладывается в постель и прикидывается умирающим. Он так убедительно «бредит» и мечется «в агонии», а его жена Гильеметта так безутешна в своем горе, что обескураженный суконщик вынужден удалиться, сомневаясь в здравии собственного рассудка:

Суконщик: Но как, о Дева Пресвятая,
 Произошло такое с ним?
 Он был здоров и невредим,
 Еще сегодня, Гильеметта,
 И мы — иль мне приснилось это? —
 С ним торговались битый час.
Гильеметта: Наверно, сударь мой, у вас
 Отшибло память.
Суконщик:
 Ужель и впрямь рехнулся я?

 Уйду. Он явно умирает.

²⁵ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 258.

Патлен: Ура! Его надули мы.

.....

Гильеетта: Ну, как я роль свою сыграла?²⁶

Потерпев неудачу в доме Патлена, суконщик решает взыскать с пастуха, торгующего на стороне овцами, украденными из стада, принадлежащего суконщику. Пастух обращается за помощью к Патлену, который дает ему «испытанный» совет — изобразить в суде ничего не понимающего полунемого дурачка и на все вопросы отвечать блеянием. Сбивающийся от досады и злости истец и блеющий ответчик так злят судью, что тот отказывается разбирать дело. Обрадованный Патлен предвкушает гонорар, но на просьбу «расплатиться поскорей» пастух отвечает ... блеянием и удаляется, оставив Патлена ни с чем.

Патлен: Вот и не думал в лужу сесть!
Смех! Деревенский пастушонок,
Едва лишь выполз из пеленок,
И обхитрил меня!²⁷

Радостным переживанием полноты обиденного существования проникнута последняя часть трилогии о Патлене, в которой обаятельный плут ... отдает Богу душу. Собравшись в суд, «гроза глупца» внезапно заболевает, и, предчувствуя конец земного пути, прощается с миром — его «завещание» неоднократно сравнивали с «Большим» и «Малым» завещанием Франсуа Вийона, находя буквальные текстуальные совпадения. «Сполоснув душу» вином в надежде, что «вся очистится она», Патлен завещает жене — пустую шкатулку, мотам и весельчакам — «корчмы, таверны, кабаки», монахам — «то, что к ладоням их пристало», монахиням — «игру на спине», судебным приставам — горячку: «пусть как мухи мрут» — просит похоронить его «в винном погребе», под гербом с изображением кистей винограда и умирает со словами: «О снесь, вино и плутни — где вы?!» В этом коротком

²⁶ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 85–86.

²⁷ Там же. С. 107.

фарсе, где действия как такового нет, как нет и традиционной фарсовой уловки или плутни, герой, прощаясь с миром, ведет себя так естественно-ненапряженно, так обстоятельно и живо перечисляет свои «подвиги» — чревоугодие, сластолюбие, плутовство, что ощущение ухода, конца не возникает — это радостно-карнавальный праздничный финал «пьесы жизни», прожитой на сценических подмостках с таким вкусом, с такой раблезианской полнотой и цельностью, которая исключает горечь и безысходность.

Мессир Жан: Забудем прошлое, тем паче,
Что, верно, сжалится Господь.

.....
Аптекарь: О Боже, смилуйся над ним,
Живых надеждою питая!

.....
Гильеетта: Аминь, и славься Пресвятая!²⁸

Но в самом «полдне» фарсовой жизни, с появлением самых первых, еще глухих и отдаленных примет грядущего масштабного мировоззренческого кризиса, который во Франции усугубился «наложением» на кризис традиционной веры кризиса светской власти и краха гуманистических чаяний, мотив воздаяния начинает приобретать пугающую, неслыханную остроту. Если в рассмотренных выше пьесах обаятельные лукавые герои притворялись и плутовали, прикидывались недужными, как Патлен, дабы достичь своих нехитрых целей, то в ряде других образцов фарсовой драматургии они испытывают непритворные муки и испускают дух под смех других героев, равнодушных к их физическим и нравственным страданиям. Обман становится холодно-циничным, а смех над обманутым героем — язвительным и безжалостным. В некоторых фарсах за житейской коллизией просматривается внебытовой символический план, на котором инверсия привычных понятий становится особенно очевидной. В этом отношении особенно показателен фарс Андре де Ла Виня «Мельник, чью душу черт в ад уволок» — редкий пример фарсовой пьесы, о которой

²⁸ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 384.

известно не только имя автора, но и дата первой постановки: «Мельник» был разыгран в Париже клерками «Базоши» в октябре 1496 года третьим после «Мистерии о святом Мартине» и «Моралите о слепом и хромом» того же автора.

Фарс открывается диалогом хворого мельника и его жены, на все жалобы и стенания мужа отзывающейся мстительно-злобно: «Так вам и надо!»

Мельничиха: Сполна вам отплачу сейчас.
Поскольку жизнь ужасней пытки
Вела я прежде из-за вас.
.....
Ужо я справлю непременно
Себе обнов на год вперед,
Пусть только смерть его возьмет²⁹.

Появляется кюре якобы для того, чтобы принять исповедь умирающего, но «отвлекается» на заигрывания с мельничихой, затевая их прямо у изголовья нечестивого мельника, агония которого изображается во всех грубо-натуралистических деталях и отягощена зрелищем супружеской измены.

Кюре: Да, он не жилец.
Мельничиха: Теперь повеселимся, чаю,
Мы с вами после похорон.
.....
Кюре: Да не смотри туда: он водит
руками стало быть, отходит.
Милашка!
Мельник: Тысяча чертей!
Ишь как они слюбились лихо!
Эй, перестаньте!
Мельничиха: Дурень, тихо!
Кюре: Целуй меня еще нежней!³⁰

²⁹ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 197.

³⁰ Там же.

Фарсовый механизм «наказания плута» приобретает поистине устрашающий, жестокий характер: мельник, обманувший на своем веку немало крестьян, спешит признаться в содеянных проступках, но сластолюбивый кюре слишком «занят», и герой не получает отпущения грехов. Черти забирают в ад грешную душу мельника-плута, но Сатана требует выгнать ее и оттуда. Дурно прожитая жизнь заканчивается мучительной смертью, но загробное существование героя обещает быть еще более ужасным: «зловонная» душа обречена на вечные скитания. Здесь переосмысленный традиционный мотив фарсового воздаяния ужесточается, омрачается циничным поведением тех, кто окружает героя в его последние минуты — напомним, жена Патлена Гильеметта и его соседи в «Завещании Патлена» искренне сокрушались о близкой кончине героя и просили Пресвятую помочь ему за порогом земного существования — а героя «Мельника» за чертой земного существования ожидает нечто неслыханное и пугающее. Так, на рубеже XV и XVI веков, в рамках низового комического жанра возникает мотив «неприкаянной души», обреченной на вечные скитания.

В отличие от «Мельника», атмосфера фарса «Воскрешение Ландора» (около 1515 года) не столь мрачна, но происходящее — а фарс представляет собой пародию на популярный жанр поэм — «видений», повествующих о путешествиях души по загробному миру, — свидетельствует о глубочайших переменах привычной картины мироздания. В «видении» обычно путешествовала душа праведника, коему ангелы во сне показывали загробное царство, дабы по возвращении он рассказал об увиденном. На этой жанровой основе воздвигнуто грандиозное поэтическое «сооружение» Данте, соединяющее в себе гений Средневековья и Возрождения.

В «Воскрешении Ландора» все, начиная с персоны «чудесно воскресшего» рассказчика — ничтожного пьянчужки и заканчивая красноречивой картиной райской обители, в которой происходят всевозможные безобразия, а Господь взирает на происходящее с кроткой мукой и безмолвным отвращением, передает масштаб «потрясения основ», ломки привычных представлений

о месте всего и всех в «онтологической вертикали». Текст фарса пронизан лейтмотивом перемен: «Поверить трудно, чтобы рай так изменился», «В раю большие перемены», «Там все переменялось» — а когда жена спрашивает Ландора: «Но почему, скажи на милость?»³¹, то слышит в ответ: «Причина этому одна — *переменялись времена*»³¹ (курсив мой. — Е. Х.).

Подлинный смысл переживаемых перемен заключается в десакрализации «большого» универсума, в утрате такими его элементами, как рай и ад, традиционных функций воздаяния и наказания, на что «малый» фарсовый универсум чутко реагирует появлением пьес, подобных «Мельнику» и «Ландору». Так разрушается «онтологическая вертикаль», части которой не только свободно изымаются из мировоззренческой конструкции, но и предстают в неожиданном, парадоксальном, гротескном виде.

Кюре: Вы там святых, мой сын, встречали?

Ландор: Да, встретил, но струхнул вначале.

Там Петр размахивал ключом,

А Павел на него — с мечом.

И оба, преисполняясь пыла,

Друг друга били что есть силы,

Так, что стояли вой и визг.

Тут вижу я — святой Франциск

Тузит соседей по задам,

Вопя «А вот я вам задам»,

Святой Иаков рядом с ним

Всех лупит посохом своим...³²

— и так далее. Святые — задиры и сластолюбцы, демонстрирующие вздорный, драчливый и жестокий нрав, конечно же, не могут претендовать на роль милосердных, справедливых и, — главное — властительных заступников человеческого рода в целом и каждого христианина в частности, а inferнальные герои — более не искушители и не грозные палачи, а страдалцы, с отвращением изгоняющие оскорбляющую их деликатность «зловонную»

³¹ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 373.

³² Там же. С. 372.

человеческую душу из ада. И что, вернее, *кто* этому причиной? Словами Люцифера из «Мельника», это смертные, которые не только «отравили воздух» в аду, да так, что «хоть вон беги из ада», но и, по словам героя «Ландора», изменили порядки в раю, превратив райскую обитель в скопище земных пороков: «У смертных слишком буйный нор»». Человек, утративший добродетель, свободный не только созидать, но и грешить, вносит раздор и смятение в мир, им же самим созданный. Так в фарсах разрушается гармония бытия, его «великой цепи» — задолго до создания великих драматургических произведений, отразивших этот глубочайший кризис. Безуспешность попыток восстановить былую гармонию даже в самом малом масштабе — в пространстве отдельно взятой судьбы демонстрирует фарс начала XVI столетия под названием «Женин — сын пустоты» (в опубликованном русском переводе «Женин — ничейный сын»). В этой пьесе, которая в строгом смысле уже не является фарсом, мотив одиночества и бессилия человека, заброшенного некоей так и не названной силой в мир, равнодушный и глухой к его душевному неблагополучию, выражен с неслыханной для фарса драматической остротой. Герой этого фарса — молодой человек по имени Женин — безуспешно пытается выяснить, кто является его отцом: сначала у матери, которая «знать о том не знает» и, чтобы прекратить настойчивые расспросы, с досады говорит сыну, что его отцом является ...жакет; затем жертвой неутоленного желания Женина «стать сыном хоть кому-нибудь» становится священник; а потом Женин обращается к гадалышке, который после долгих раздумий приходит к «соломонову решению» — «пусть он ничей не будет сын». В финальном монологе традиционного фарсового «простофили» отчетливо звучат трагические ноты:

Женин: Кто я такой — мне невдомек.
В итоге заключаю я:
Я есть — но как бы нет меня.
Я жив. А жизнь, скажите, чья
Кто это? Я или не я?³³

³³ Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 338.

Находясь на грани безумия, герой выражает готовность быть сыном самого дьявола, а также ... сыном Христа и, пережив мгновенное помрачение рассудка, принимает решение стать «сыном тому, кто мне поболее даст... Коль продавать, так подороже!» Фарсовый смех становится «смехом сквозь слезы», фарсовый персонаж, так и не обретший отца, «отпадает» от самого простого и надежного звена «цепи бытия», и в мир драматургии властно входят новые темы — темы одиночества и «охоты» человека за лучшей долей, трактуемой как поиск удовольствия и довольства самого удовольствия и довольства ради.

Притом что фарсовый мир достаточно однороден, устойчив и сохраняет свои неповторимые черты даже в самые острые моменты гражданских распрей, поставивших страну на грань национальной катастрофы, можно со всей очевидностью утверждать, что по мере углубления кризиса в ряде пьес фарсовый смех теряет свой жизнеутверждающий характер. По мере того как на культурной почве, «выжженной» религиозными войнами и политической борьбой не на жизнь, а на смерть, будет постепенно воздвигаться величественное здание новой, абсолютистской Франции, жанровая система будет претерпевать глубокие изменения. На первый взгляд, создается впечатление, что фарс оттесняется на периферию этой системы, но так ли это на самом деле? Действительно, сначала «знатоки» во второй половине XVI века, а затем и участники теоретических дискуссий в области жанра, активно ведущихся начиная с 1620-х годов, фарс не упоминают вовсе или используют это понятие в качестве синонима дурного вкуса и пристрастия к «вульгарным» деталям. Однако реалии сценической практики корректируют это впечатление: фарс остается неперменной частью репертуара профессиональной труппы и обязательно исполняется в конце представления. И невосприимчивым к изменению театральных вкусов фарс, конечно же, не остается: в истории жанра наступает новый этап, вершинным достижением которого станет творчество Мольера.



Глава вторая

ТРАГЕДИЯ

При всех различиях индивидуальных творческих манер драматургов-трагедιοграфов XVI столетия французская «правильная» («регулярная») трагедия, именуемая иначе «ученой» трагедией, с полным на то основанием может именоваться гуманистическим «проектом века» в театральной сфере — проектом, сценически мало реализованном, или, точнее, реализованным ровно настолько, насколько позволила историческая и художественная ситуация и оказавшим самое существенное воздействие на дальнейшее развитие национального театра и — шире — национального искусства в целом, а потому выходящем далеко за рамки отведенной ей рядом исследователей скромной роли «предчувствия классицизма»³⁴. Распространенное и по сей день позиционирование «правильной» трагедии «на подступах» к классицизму XVII столетия и ее оценка с позиции художественных достижений «золотого века» создает неизбежные aberrации в ее восприятии, лишает самостоятельного и важного значения, каковой она, безусловно, обладает — прежде всего как значительное художественное событие французского Ренессанса. Справедливости ради нужно упомянуть о том, что, например, историк

³⁴ Zerner H. *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. Paris, Flammarion. 1996. В монографии исследуются явления изобразительных искусств, но ее название отвечает преимущественной оценке исследователями «правильной» французской трагедии XVI века.

театра эпохи Ренессанса и барокко Ф. Шарпантье в своих исследованиях настаивает на необходимости постижения своеобразных и совершенно самостоятельных идейно-эстетических задач, которые стояли перед трагедиографами второй половины XVI века³⁵ и с которыми, по нашему мнению, драматурги «школы Жюделя» вполне справились, но такая исследовательская позиция в историческом театроведении скорее является редкой. Трагедия XVI века решает задачу создания масштабного героя и ищет способы явить зрителю его душевный мир во всем разнообразии и тонкости нюансов, представляя перед взором исследователя в каком-то смысле как явление более цельное, нежели классицистская трагедия XVII столетия, как жанр, в котором идейное содержание и художественная форма приведены в замечательное соответствие друг другу.

С момента выхода фундаментального исследования Р. Лебэга³⁶ также привычно именуемая «ренессансной», она представляет собой национальную драматургическую версию поздней стадии Возрождения, вариацию трагического гуманизма — своеобразную, с формально-поэтической точки зрения очень рафинированную, не обладающую — но и не взыскующую — онтологической полноты и мощи шекспировской трагедии, но при этом равно далекую от современной ей итальянской маньеристической концепции жанра. Ренессансная трагедия во Франции сохраняет масштаб классического идеала, присутствие которого в произведениях драматургов начиная с первых латинских опытов середины XVI века и до творений рубежа XVI и XVII столетий обусловлено совершенно особой ролью гуманистического сообщества «ученых», «знатоков» (*savants*), иначе «словесников» (*lettres*) во французской культуре XVI века. В сфере театра «ученая» трагедия, продукт ренессансного интеллектуализированного сознания и одновременно продолжательница высокой, «книжной» культурной традиции, выглядит эстетической оппозицией народным

³⁵ Charpentier Fr. Pour une lecture de la tragédie humaniste. Centre d'Etudes de la Renaissance et de l'Age Baroque, 1979.

³⁶ Lebègue R. La tragédie française de la Renaissance. Bruxelles, 1944.

площадным формам театральной практики, в частности, ставшим предметом исследования в данной книге фарсу, в рамках которых во Франции была «отыграна» ситуация рождения и становления ренессансной личности как «отдельной» и «отделенной» от средневекового сообщества и осознавшей свою «отделенность». Эта ситуация на примере фарса была рассмотрена в первой главе данного исследования.

Эта трагедия, бесспорно, является трагедией Возрождения, поскольку гуманистическая элита начинает с *возрождения* античных авторов, античных текстов, открывает их для себя и для других: переводит, изучает, комментирует, словом, включает в сферу духовно-интеллектуального обращения, находя всю необходимую полноту соответствия исторической ситуации в творчестве Еврипида и особенно — Сенеки, с их развитым лирическим началом и отчетливым ощущением тщетности трагического вызова судьбе как некоей надличностной силе, довлеющей человеку и человеческому сообществу в целом. Выбор именно этих драматургов в качестве образцов для подражания не является случайным и продиктован кризисной исторической ситуацией «религиозных войн», складывающейся во Франции во второй половине XVI века.

...Первые, еще глухие предвестия грядущего контрреформационного движения раздаются уже в 1530-е годы. 1546 год — год казни гуманиста Этьена Доле и массовых репрессий в Провансе; в начале 1560-х годов начинаются собственно «религиозные войны», поставившие страну на грань национальной катастрофы: они служат мрачным фоном зрелому этапу истории французской «правильной» трагедии, особенности которой не могут быть выделены, проанализированы и поняты без учета того обстоятельства, что крах «больших надежд» на мир и процветание, несчастья родины, беды государства и просчеты власти чрезвычайно остро воспринимались в гуманистической среде «знатоков», ощущавших настоятельную потребность предложить согражданам модели духовного самоопределения в ситуации глубокого мировоззренческого и социального кризиса и взывать к миру среди всеобщего ожесточения.

Идейную и эстетическую направленность французской национальной трагедии сообщили «граждане» интернациональной «республики ученых», неформально возглавляемой великим Эразмом Роттердамским; им, по словам А.Ф. Лосева, были присущи «свободомыслящее сознание и вполне светский индивидуализм»³⁷ — качества, которыми была обусловлена их разносторонняя гуманитарная деятельность. Авторы «ученых» трагедий либо сочувствовали, либо очевидно разделяли взгляды гуманистов, чьи ученые штудии включали общественно-политический, богословский, педагогический, исследовательско-филологический аспекты.

Благородная простота драматургической техники и значимость проблематики отличают абсолютное большинство «правильных» трагедий, трактующих темы преследований за веру, границ индивидуальной свободы, темы власти, тирании, чести, ответственности героев перед самими собой и перед народом — темы, заявленные с невиданной ранее личностной интонацией, страстной заинтересованностью и обязательным наличием актуального подтекста и прямых аллюзий. И по мере того как страна все глубже погружалась в пучину междоусобиц, атмосфера «правильных» трагедий все более сгущалась, и в них все сильнее звучал протест против существующего порядка вещей, который трагический герой не в силах изменить, но в то же самое время ощущает настоятельную необходимость совершить попытку сделать это, подобно Гектору, герою одноименной трагедии Антуана Монгредына.

Гуманистическую трагедию второй половины XVI века никак нельзя считать обойденной вниманием филологов и историков театра; она, безусловно, принадлежит к числу художественных явлений, которые во французском искусствознании признаются значительными вехами процесса становления национального искусства Нового времени. Посвященная ей исследовательская литература весьма обширна; первая волна интереса к

³⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М., 1998. С. 108.

творчеству представителей «школы Жоделя» пришлось на конец XIX — начало XX века и увенчалась появлением фундаментального труда Эмиля Фаге «Французская трагедия XVI века»³⁸, на десятилетия определившего пиететное отношение к этому явлению как к принципиально важному, многое предопределившему первому этапу на пути становления национальной трагедии, вершинными достижениями которой станут произведения Корнеля и Расина поры «золотого века» французского театра. Отдавая должное масштабной попытке возродить античную модель драмы и «укоренить» ее в национальной художественной почве, историки театра, в целом разделявшие взгляды Фаге, рассматривали «правильную» трагедию XVI века в «обратной перспективе», с высоты последующих художественных свершений французского классицизма XVII века как явно неудавшуюся попытку французских гуманистов потеснить на сценических подмостках традиционные театральные жанры, укорененные в средневековой зрелищной традиции. Во второй половине XX века она получила дальнейшее осмысление не только во французском, но и в англо-американском искусствознании, причем представители последнего рассматривали «правильную» трагедию как явление литературы и как чрезвычайно важный компонент поэтического и риторического обучения в гуманистических коллегиях (англо-саксонская школа во главе с Р. Гриффитом)³⁹.

Историкам театра, признававшим высокие литературные достоинства и значимость проблематики «правильной» трагедии, неизменно приходилось констатировать ее «несценичность», «статичность» и «бездейственность», дающие определенные основания именовать ее «драматической поэмой» и обусловившие малопривлекательность трагедий представителей «школы Жоделя» в глазах практиков публичного театра и соответственно скромность ее сценической судьбы, ограниченной школьными постановка-

³⁸ *Faguet E. La tragédie française au XVI siècle. Paris, 1912.*

³⁹ *Griffiths R. The dramatic technic of A. de Montchrestien. Rhetoric and style in french Renaissance tragedy. Oxford, 1970; Stone D. French humanist tragedy; a reassessment. Manchester, 1974.*

ми и немногими представлениями при дворе. Подобные оценки разделяют те представители исторического театроведения, которые, тем не менее, считают французскую «правильную» трагедию предназначенной именно для сценического воплощения; к числу последних принадлежат такие крупные и авторитетные исследователи, как Раймон Лебэг и Мадлен Лазар⁴⁰.

Суммируя искусствоведческие мнения о «правильной» трагедии, можно констатировать, что, удостоенная самого внимательного изучения под углом зрения своих литературных достоинств и формально-поэтических особенностей, она лишь в немногих исследованиях рассматривается как эстетически полноценный альтернативный опыт театрального творчества, как попытка создания «другого театра», адресующегося в первую очередь к духовной элите и к «сильным мира сего», ответственным за происходящее в государстве, как идейно-эстетическое послание власти, властью по достоинству не оцененное. Симптоматично в этом отношении высказывание Екатерины Медичи, которая с неудовольствием отзывалась на постановку «Софонисбы» Меллен де Сен-Желе в Блуа (1559): трагедия, по ее мнению, «может принести несчастья делам королевства, коль скоро она их предрекает»⁴¹. Также симптоматично, что крупнейший и наиболее характерный представитель «правильной» трагедии Робер Гарнье не удостоился чести увидеть свои произведения представленными при дворе и сетовал на отсутствие внимания к своему творчеству со стороны власть предержащих.

Особенность гуманистической «правильной» трагедии состоит в том, что ее авторы, во многом опираясь на опыт, словами младшего из поэтов «Плеяды» Этьена Жоделя «бравых древних перьев» и поэтику Аристотеля и Горация создают некую устойчивую в формально-эстетическом плане модель драмы, отклонения от которой незначительны и непринципиальны. Произведения,

⁴⁰ *Lebègue R. Etudes sur le théâtre français. Paris — Nizet, 1977.*

Lazard M. Le théâtre en France au XVI^e siècle. Paris, 1980.

⁴¹ *Lebègue R. Les représentations dramatiques à la cour des Valois. L'étude de la Renaissance. Paris, 1975. V. 3. P. 81.*

чью жанровую природу во второй половине XVI столетия авторы определяют как трагедию, легко «узнаваемы», ибо при их создании применяются определенные формальные «правила»; они в конечном счете не просто структурируют текст, но определяют атмосферу трагического универсума. Именно в этом смысле при описании драматургической техники мы будем применять понятие «типология».

Приступая к этому описанию, следует в первую очередь указать на особенности общекультурной и театральной ситуации, в условиях которой реализуется этот масштабный художественный проект. Притом что авторы первых переводов Софокла, Еврипида, Сенеки, Теренция и Плавта — а среди них были Де Баиф-старший («Электра» Софокла, 1537; «Гекуба» Еврипида», 1544), Тома Себийе («Ифигения в Авлиде, 1549), Де Баиф-младший («Медя» Еврипида) и другие «знатоки» — вряд ли ставили перед собой столь масштабные цели в процессе умножения количества этих переводов, их осмысления, появления переводных и оригинальных «поэтик», создания первых оригинальных произведений — вначале на латыни, а затем и на французском языке — вырисовывалась поистине грандиозная задача этих скромных опытов коллежских наставников и их учеников — создание ни много ни мало как новаторской поэтической формы, в которую облеклось бы современное сознание, сознание масштабно и энергично мыслящей и тонко, сильно, разнообразно чувствующей личности эпохи Ренессанса; и не просто личности, а личности с четкой национальной самоидентификацией. Принципиально важным является тот факт, что считающийся первопроходцем в области светской трагедии а l'antique Этьен Жодель, автор двух трагедий — «Плененная Клеопатра» и «Жертвоприношение Дидоны», ставил перед собой и своими эстетическими единомышленниками задачу создания произведений, лишь опирающихся на опыт «бравых древних», но не копирующих их. В античных текстах французские трагедииографы-гуманисты видели не образцы, которые следует механически воспроизводить, но скорее указание направления, в котором следует вести самостоятельный идейно-эстетический поиск, нацеленный на создание

театрального зрелища, выразительность которого достигается и обеспечивается экономным использованием немногих художественных средств, наделенных особой емкостью.

Совершенно очевидно, что во Франции начиная с 1530-х годов XVI века и до рубежа XVI и XVII столетий принадлежность к кругу «словесников» или «знатоков» означала доступ в особую культурную среду, питаемую возвышенной идеей стоического служения гражданственно-гуманистическому идеалу — с обязательной опорой на античный идейно-художественный фундамент. Сфера влияния этой идеи распространилась относительно широко: она осеняет и питает собой деятельность наставников и учащихся гуманистических коллегий, обуславливает характер поэтической реформы «Плеяды», лежит в основе нравственно-философских поисков Монтеня. Всецело под ее влиянием развивается «правильная» трагедия, путь которой начинается с ревностного стремления восстановить античные тексты в их праве существовать и звучать для французов и заканчивается выработкой этического и гражданского «кодекса чести», претендующего на общенациональный характер.

Первые опыты в жанре трагедии во Франции принадлежат перу итальянца Джанфранческо Конти, автора двух религиозных пьес — *Theandrotanatos* («Смерть Богочеловека») и *Theocrisis* («Страшный суд»), опубликованных в Париже, соответственно, в 1508 и 1514 годах. Автор явно знаком с античной поэтикой: его латинские пьесы разделены на акты; комические элементы, характерные для современных Конти позднесредневековых мистерий, мираблей и моралите, отсутствуют; соблюдено единство возвышенно-трагического и торжественного тона. В национальной мистерияльной традиции укоренены религиозные трагедии *Christus Xylonicus* («Крестовоздвижение Христа») бенедиктинца Никола Бартеlemi де Лоша, принадлежавшего к гуманистическому кружку Гийома Бюде (опубликована в 1529 году) и *Dialogus passionis Iesus Christu* («Страстные беседы Иисуса Христа») о. Франсуа Бонадю. Эти произведения также имеют поактное деление (первое — во втором издании 1537 года), а «Беседы» Бонадю написаны гекзаметром.

Дальнейшее развитие неолатинской трагедии происходит уже непосредственно в литературно-художественной среде, формирующейся вокруг коллегий — высших учебных заведений гуманистической направленности, альтернативных средневековым университетам. Кстати, Никола де Лош преподавал в Коллеж де Франс, основанной в 1530 году, а также в других коллегиях, открявшихся вскоре после нее.

Коллежские наставники активно переводят античные трагедии для школьных постановок и ссылаются на авторитеты Диомеда (*De Grammatica*) и Доната (*De tragoedia et comoedia*) при сочинении собственных. В этот период драматурги не видели в средневековой и античной драме эстетических оппонентов — антагонистов: в 1548 году Тома Себийе в своем трактате «Поэтическое искусство» указывал на сходство моралите и античных трагедий, трактующих «серьезные и важные предметы»; по мнению Себийе, трагедию от моралите отличает лишь «гибельная» развязка, и если бы моралите тоже оканчивалось «печально и скорбно», то оно «стало бы теперь трагедией»⁴².

Джордж Бьюкенен, Теодор де Без и Луи де Мазюр представляют во Франции гуманистическую религиозную драму, с одной стороны, еще укорененную в средневековой эстетике, а с другой — активно использующую элементы античной поэтики в композиционном построении пьес с целью добиться сюжетной компактности, концентрации действия и единства тона. Возникшая в 1530-х годах в Нидерландах и в Германии необиблейская драма, преимущественно протестантская, питала глубокий и пристальный интерес к проблемам религиозного самоопределения, трактовала религиозную догматику и к моменту появления французских пьес такого характера накопила немалый опыт интерпретации библейских тем и разработки библейских образов.

Первые образцы неолатинской религиозной драмы во Франции принадлежат перу шотландца Джорджа Бьюкенена, бежавшего от обвинений в лютеранстве сначала в Англию, а затем во Францию. Творчество Бьюкенена стало предметом глубокой и

⁴² *Sebillet Th. L`art poetique. Paris, 1548. V. 2. P. viii.*

подробной статьи И.А. Некрасовой, положениями которой мы оперируем. Став преподавателем древних языков в бордосской коллегии Гиень, он перевел для школьного театра на латынь «Медею» и «Алкесту» Еврипида, осуществил перевод «Ифигении в Авлиде» на французский язык и сочинил две оригинальные пьесы на библейские сюжеты — «Креститель, или Клевета» и «Иефай, или Обет». Известно, что среди его учеников, принимавших участие в школьных постановках в Гиени, был Мишель Монтень, упоминающий о «трагедиях Бьюкенена, Геранта и Мюре» в своих «Опытах».

Ученый гуманист, писатель, религиозный мыслитель и полемист Бьюкенен был высоко чтим поэтами «Плеяды». Он также преподавал в коллегии Бонкур, откуда вышли Пьер Ронсар и Жоашен дю Белле. Приехав во Францию во второй раз, он опубликовал в 1554 году перевод «Алкесты» и свою трагедию «Иефай» — до этого, в соответствии с принятой практикой, его произведения активно распространялись в рукописных списках и стали широко известны в гуманистических кругах.

В выборе героя для своей первой трагедии Бьюкенен не был оригинален: фигура Иоанна Предтечи привлекала к себе интерес многих ренессансных писателей и художников, но, в отличие от английских и немецких драм XVI века об Иоанне Крестителе, она отличается простотой и ясностью построения и частичным применением «правил». Так, действие трагедии, состоящей из Пролога и шести сцен-эпизодов (в соответствии с греческими, а не с римскими образцами) сосредоточено в одном месте — на площади, где расположен дворец Ирода и темница, куда брошен Предтеча; события — пир у Ирода, танец Саломеи, казнь Иоанна — вынесены за сцену и заменены рассказом о них; в состав персонажей введен Хор, скорбно-элегические партии которого создают драматически выгодный контраст экспрессивным диалогам героев.

Новаторство Бьюкенена выразилось не только в формально-поэтическом, но и в идейном отношении. Все шесть эпизодов выстроены как споры героев-антагонистов, представляющих различные точки зрения на проблемы, интересующие автора:

это прежде всего Иоанн и Ирод, а также фарисеи Малх и Гамалиил, Малх и Иоанн, Ирод и Иродиада. В своем «Крестителе» Бьюкенен явно следует характерной для средневековой словесности традиции «прений», но очевидной новацией является эмоциональная приподнятость и страстность выстраданного личного суждения, доселе невиданная в драме, да и его героев, в отличие от абстрагированных и аллегоризированных персонажей средневековых моралите, отличает небывалая степень индивидуализации, достигнутая, в частности, органичным применением всего существующего арсенала формальных приемов риторики — сравнений, повторов, сентенций — в диалогах персонажей. При этом высокий уровень обобщения и актуальность проблем, поднятых в трагедии, — проблемы преследований за веру, непостоянства монаршей воли, низменных политических расчетов, жестокости религиозных ортодоксов — делают эту трагедию произведением отчетливо тенденциозным и ангажированным: в речах Иоанна слышится голос гуманиста-реформатора, наряду с тиранией верховной власти бичующего произвол и коварство церковников, извративших религиозный идеал, воплощением которого как раз и выступает бескомпромиссный герой — Иоанн, обстоятельства его гибели поднимают произведение до высот подлинной трагедии.

Вторая библейская трагедия Бьюкенена, — «Иеффай или Обет», написанная значительно позже, около 1543–1545 годов, интерпретирует в драматической форме эпизод из Книги Судей, ранее в драматургии не разрабатывавшийся: история галаадского полководца Иеффая, принесшего в жертву по обету дочь Ифизу, перекликается с греческим мифом и трагедией Еврипида, которая — это совершенно очевидно — явилась источником вдохновения для автора.

Короткий эпизод из библейского источника, не дающий даже намек на психологическую обрисовку персонажей, развернут Бьюкененом в форме семи эпизодиев, перемежаемых партиями хора; Ифиза напоминает еврипидовскую Ифигению, а мать героини, супруга Иеффая Сторгея — Клитемнестру. Соблюдены единство времени и места; действие, таким образом, предельно

сконцентрировано; трагическое ожидание задано в первом же эпизоде рассказом Сторгеи о содержании виденного ею вещего сна.

В содержательном аспекте трагедия интерпретирует тему обетов, облекая в художественную форму проблему, актуальную для современных Бюкенену религиозных диспутов. «Во времена создания пьесы проблема обетов приобрела самый широкий резонанс, ибо протестанты выступили против обетов вообще, особенно монашеских; на эту тему высказывались и Эразм Роттердамский, и Жан Кальвин. В эпистолярном диспуте на тему обетов, который вели в 1543—1546 годах два видных немецких теолога, протестант Мартин Буцер и католик Бартолемей Латомус, затрагивался обет Иеффая, и Латомус однозначно высказался за исполнение любого принятого обета, в то время как лютеранин Буцер настаивал на различении праведных и неправедных обетов и на том, что исполнение последних не может быть угодно Богу»⁴³. Но, в отличие от Буцера и Латомуса, Бюкенен в своей трагедии не дает однозначного ответа на поднятые вопросы; в исходе дискуссии между Иеффаем и Священником в пятом эпизоде, как верно отметил Р. Лебэг, «не обнаруживается со всей ясностью истинная позиция автора»⁴⁴. По мнению И.А. Некрасовой, «тема увлекла его именно своей остротой, и он будоражит сознание читателя неразрешимой человеческой трагедией, не упрощая ее, никоим образом не переводя на более привычный в ту эпоху язык церковных аллегорий»⁴⁵.

Эмиль Фаге был первым, кто поместил произведения Бюкенена у истоков французской трагедии, отметив их «ясность и определенность», четкую логику действия, выразительность в обрисовке персонажей — то есть кардинальные отличия от «тяжеловесных и путаных конструкций мистерий»⁴⁶. Не случайно «Иеф-

⁴³ Некрасова И.А. Джордж Бюкенен и его библейские трагедии. СПб., Театрон. 2009. № 2. С. 27.

⁴⁴ Lebègue R. La tragédie religieuse en France, Les debuts. Paris, 1929. P. 231.

⁴⁵ Некрасова И.А. Указ соч. С. 28.

⁴⁶ Faguet E. La tragédie française au XVI siècle. Paris, 1883. P. 73.

фай» пользовался большой популярностью — реминисценции из трагедии Бьюкенена обнаруживаются у Теодора де Беза, Этьена Жоделя, Жана де Лаперуза, Жака Гревена и других драматургов второй половины XVI века; известно целых четыре французских перевода трагедии, осуществленных в эту эпоху, в том числе перевод александрийским стихом, принадлежащий гугеноту Ф. Кретьену и выполненный с ведома и одобрения автора.

По стопам Бьюкенена шел Теодор де Без, чья знаменитая пьеса «Жертвоприношение Авраама», переизданная более 25 раз (!), в отличие от «Иеффая», имеет благополучную развязку. Характерно, что пространственное, композиционное и образное решение драмы де Беза также представляет удачный компромисс средневековой традиции и античной модели: налицо стремление к минимизации круга действующих лиц, в котором наряду с традиционными персонификациями сакральных и inferнальных сил (Ангел и Сатана) фигурирует Хор; действие протекает в двух местах, символически обозначающих земное (дом Авраама) и внеземное (вершина горы). При этом в возвышенно-серьезный строй произведения введен комический эпизод сатирической направленности: Сатана приходит в дом Авраама, дабы искушать героя — при этом он одет в монашескую рясу и между прочим жалуется на корыстолюбие и нечистоплотность католических священников. Трудности духовного выбора героя метафорически передаются долгим и трудным восхождением на вершину горы и достигают апогея в момент жертвоприношения: но когда Авраам заносит нож над Исааком, происходит чудо превращения человека в агнца и явление «*deus ex machina*»: Ангел объявляет, что Господь награждает веру отца спасением сына.

Луи де Мазюр, автор библейской трилогии о Давиде — «Давид-борец», «Давид-триумфатор» и «Давид-беглец» — также использует традиционную средневековую оппозицию злых и добрых сил в образах Сатаны и Ангела, по очереди склоняющих героя на свою сторону. Мазюр тоже прибегает к чередованию возвышенно-патетических и комических обывательных эпизодов, что характерно для мистерияльной традиции; замечательно хронологическое решение трилогии, представляющее собой

оригинальный компромисс между средневековой концепцией неопределенно-протяженного сценического времени и «правилом», требующим ограничить действие одними сутками. Действие каждой трагедии занимает 24 часа, притом что между ними предполагается долгий промежуток времени, насыщенный событиями, рассказ о которых вкладывается в уста персонажей, выведенных в прологе. Примечательно, что отдельно взятые части трилогии, именуемые «днями» в соответствии с мистериальной традицией, отвечают таким образом античной поэтической норме.

Начиная с «Плененной Клеопатры» Жоделя (1552, возможно 1553) «ученая» драматургия порывает со средневековой традицией, которая представляется драматургам, близким к «Плеяде» и разделяющим взгляды поэтов-реформаторов настолько обветшавшей, что даже не заслуживает полемического упоминания. Совершается осознанный выбор в пользу трагедии *à l'antique*, теоретическое обоснование художественных принципов которой осуществляется в период 1540—1570-х годов.

Возникает театр, где относительно жесткие поэтические нормы вырабатываются параллельно с драматургической практикой, которая охотно им подчинилась не только потому, что эти «правила» освящены авторитетом древних, но в большей мере поскольку они обещали убрать все препятствия с пути к максимально выразительной экспозиции «жизни души», создав оптимальное «обрамление» носителю трагической темы; жестко структурируя текст, вводя четкую иерархию поэтических составляющих трагедии, способствовать «укрупнению» фигуры трагического героя.

Выработка формально-поэтических принципов гуманистической трагедии начинается с предисловий Ж. Пеллетье к его переводам греческих пьес. В 1541 году Пеллетье переводит «Поэтическое искусство» Горация, влияние которого в 1540—1550 годах ощущается сильнее, нежели влияние Аристотеля. Пеллетье опирается на Горация, предписывая трагедии разделение на пять актов, «не более и не менее», призывая ограничить количество действующих лиц тремя, включать в состав действующих лиц Хор, декларирующий точку зрения автора на происходящее в

виде максим и моральных сентенций; придерживаться «возвышенного» тона. Персонажи, согласно предписаниям Пеллетье, должны быть «высокого ранга», сюжеты с их участием — «жалостными», но при этом собственно трагические события или «эффекты» не должны изображаться на сцене — их следует замещать рассказом вестника.

Аристотелевская «Поэтика» на данном этапе воспринимается как свод формальных правил, канонизирующих, в частности, расположение по ходу сюжета таких элементов, как экспозиция, перипетия, «катастрофа». Подлинное значение аристотелевского трактата, устанавливающего прямую связь поэтической *формы* с идейным *содержанием*, утверждающего высокий статус и огромную роль этой формы, откроется французам с появлением *Poetices libri* Джулио Чезаре Скалигера в 1561 году (притом что многие положения этого трактата были известны до публикации). Поэтика Скалигера предписывает трагедии пятиактное деление, соблюдение единств действия, места и времени, налагает запрет на смешение трагического и комического в одном произведении, акцентирует важную роль таких персонажей, как наперсники и вестники, а также персонификации высших сил в образах теней и призраков, утверждает обязательность «гибельной развязки» и стихотворной формы. Но, пожалуй, наиболее значимое положение в трактате Скалигера — указание на судьбу главного героя как на «выдающуюся» и «исключительную», изображенную в своей кульминационной точке, максимально близкой к трагической развязке.

Наиболее глубокое проникновение в суть аристотелевской трактовки жанра и вместе с тем самостоятельность и зрелость эстетической мысли демонстрирует Жан де Ла Тайль в немногих страницах своего «Искусства трагедии», вышедшего в 1578 году одним изданием с его трагедией «Неистовый Саул», созданной в 1562 году (В 1571-м, то есть годом раньше, во Франции стал известен трактат Кастельветро *Aristotele vulgarizzato et sposto.*) Синтезируя наиболее значимые постулаты Аристотеля и Горация, Ла Тайль первым акцентирует внимание на роли действия в трагедии, утверждает статус главного героя как символа —

«зеркала» — человечества, необходимость адекватной передачи «страстей» в речах и поступках персонажей и формулирует цель трагедии как «потрясение чувств», катарсическое переживание «ужаса и жалости». Именно Ла ТAILL со всей возможной ясностью постулирует роль единств места и времени как средств создания русла для единства действия, его необходимых опор; к последнему он предъявляет требования полноты, законченности, оптимальной организации и обладания «естественно вытекающей» из него развязкой, которой заканчивается переход героя «от счастья к несчастью». Трагедия, по мнению Ла ТAILL, должна воссоздавать ситуацию испытания «непостоянством Фортуны», изображать «войну, голод, невзгоды, тиранию», при этом избегая показа кровавых событий на сцене. Трагический сюжет должен обладать качеством «исключительности», притом что героя необходимо изображать «красками жалостными, но сдержанными» как человека «ни всецело доброго, ни всецело злодея» (мы видим, что концепция Ла ТAILL предвосхищает расиновскую). Задачей трагедии должно быть красноречивое изображение духовного упадка и нравственной анархии в «дурно управляемом» обществе, то есть выполнение гражданской функции. В конце своего трактата Ла ТAILL выражает сожаление по поводу того, что во Франции мало таких пьес, а те, которые написаны, не ставятся на сцене вследствие «невежества дворян».

В формальном отношении трагический дискурс в целом ориентирован на греческие образцы в партиях хора, который со временем стал выполнять функцию эмоционального и общепило-софского комментария произошедшего в ходе акта (что на всем протяжении истории «правильной» трагедии не исключало попыток — иногда успешных — «встроить» Хор в действие в качестве «коллективного персонажа»), а такие его элементы, как монологи и диалоги, очевидно восходят к сенекианским моделям, включая лирические излияния, повествования, аргументации, споры. Что касается стихотворного размера, то здесь французская трагедия стремительно — менее чем за два десятилетия — прошла путь от максимального разнообразия к единообразию александрийского стиха и к проявлению всех его выразительных возможностей.

У Теодора де Беза в «Жертвоприношении Авраама» (1549) относительно короткие партии хора написаны размеренным десятисложным стихом, а монологи и диалоги — более энергичным восьмисложным. Де Мазюр прибегает к самым разнообразным метрам: чередует четные и нечетные, употребляет гептасиллабические и октосиллабические стихи, пентаметры, александрийский стих, десятисложник; изменение стихотворного размера у него означает переход к следующему эпизоду. Этьен Жодель был последним, кто использовал выразительные возможности «наложения» двух различных стихотворных метров: после него трагедиографы пользовались исключительно александрийским стихом — торжественно-приподнятым, гибким, емким и пластичным.

Обычно число стихов в «правильной» трагедии не превышает 2000; в большинстве произведений трагического жанра 1500—1600 стихов, но есть и значительно превышающие среднее количество: так, в «Жертвоприношении Дидоны» Жоделя 2540 стихов, в «Троаде» Гарнье — 2666, в «Антигоне» того же автора — 2741. Функциональная роль каждого из пяти обязательных актов не всегда строго отвечает единой формуле, но тяготеет к ней: 1-й акт — экспозиция, 2-й — развитие ситуации («нарастание»), 3-й акт — кульминация («столкновение»), 4-й — «нисхождение», т.е. разрешение ситуации и 5-й акт — развязка («катастрофа»). Очень часто первый акт целиком занят монологом центрального героя и в соответствии с концепцией жанра выделяется своей длиной: поскольку «правила» требуют начинать трагическое действие в момент, максимально близкий к развязке, вступительный монолог, помимо передачи душевного состояния героя или героини, содержит всю необходимую информацию о событиях, предшествовавших отправной точке действия и обусловивших сложившуюся ситуацию. Второй акт занят, соответственно, монологом героя-антагониста, в котором выражена иная точка зрения на ситуацию и мотивируется принятое — роковое для главного героя — решение («Плененная Клеопатра» и «Жертвоприношение Дидоны» Жоделя). В третьем акте, как правило, происходит «столкновение» — но, к примеру, в «римских трагедиях» Робера Гарнье герои-антагонисты не вступают в непосредствен-

ный контакт, равно как и в «Шотландке» («Королеве Шотландской») Монгредьена; «столкновение» обуславливает «перипетию» в четвертом акте; пятый акт, самый короткий, содержит, в абсолютном большинстве случаев, рассказ вестника о гибели центрального персонажа — «катастрофе» («Плененная Клеопатра», «Аман» Ривадо, «Неистовый Саул» Ла Тайля). Эта «поактная» схема может варьировать, но редко — так, например, первый акт может быть занят монологом героя-антагониста, в определенном смысле «готовящим» зрителя к появлению на подмостках главного героя, или столкновение может быть объединено с перипетией в четвертом акте.

Во многих «правильных» трагедиях есть пролог, в котором предсказываются имеющие свершиться события: эта их особенность в течение долгого времени оценивалась негативно, ибо, по мнению исследователей, лишала такие трагедии «интереса», и произведения, содержащие такого рода пролог — например, «Плененная Клеопатра», «Цезарь» Жака Гревена — невыгодным для них образом сравнивались с теми образцами жанра, где такого рода «предсказания» в прологе нет или же пролог отсутствует (трагедии Робера Гарнье, Ла Перуза, Антуана Монгредьена). Однако следует заметить, что адресованная просвещенной аудитории «правильная» трагедия интерпретирует, безусловно, известные мифологические, исторические или библейские сюжеты и ставит целью сосредоточить внимание на событиях в «мире души», следствием которых часто становятся внешние события, а предсказание в прологе для драматурга служит способом оповестить о существовании в мире некоей «предуказанности», оставляющей герою право достойно встретить свою смерть, но не изменить свою судьбу.

Число действующих лиц в гуманистической трагедии невелико, и функции их строго определены: они легко подразделяются на центральных героев, окружение центральных героев и хор; в особую категорию, в соответствии со сказанным выше, следует выделить персонажей, фигурирующих в прологе. На первом этапе развития гуманистической трагедии, когда она еще прочно укоренена в средневековой традиции — у Теодора де Беца в «Жертво-

приношении Авраама», в трилогии Луи де Мазюра этот персонаж фигурирует в обезличенной форме Пролога или *Avant-parler* (буквально «говорящий до» или «говорящий перед»). Обращаясь к публике, Пролог излагает содержание пьесы и выносит моральное суждение общего характера; будучи сам вне сценического мира, он вводится автором в состав действующих лиц с функцией интеграции зрителя в действие и установления традиционных для средневековой зрелищной традиции отношений непосредственной и живой сопричастности зрителя происходящему, «разомкнутому» в публику, объединения исполнителей и зрителей в общность проживающих сценическую историю.

В зрелой гуманистической трагедии, ориентированной на античные образцы, персонаж, выведенный в прологе, становясь частью сценического мира, теряет качество посредника между ним и публикой; трагический универсум замыкается и обособляется. Его обособленность и внеположенность подчеркивается новым качеством действующего лица, являющегося публике в прологе. Это либо посланец грозных потусторонних сил, непознанных и мощных — тень, призрак, божество, фурия; заявив о существовании таких сил, этот посланец более не появляется, а все предсказанное им сбывается; либо это персонаж, интегрированный в действие, плоть от плоти сценического мира — так, в «Амане» Ривадо Мардохей появляется в прологе трагедии, чтобы нарисовать впечатляющую картину бедствий преследуемой еврейской общины (намек на гугенотов), явно призвать зрителя к сочувствию страдающей стороне и затем сыграть важную роль в сюжете произведения. Но во всех случаях, будь то тень или человек, действующее лицо пролога в зрелой гуманистической трагедии стоит на границе, отделяющей реальный мир от сценического, охраняя и подчеркивая эту границу и тем самым возводя происходящее на подмостках в некий особый, высокий по определению статус.

В период становления гуманистической трагедии партии хора «вклиниваются» в действие на протяжении акта, разбивая собой диалоги и монологи, комментируя сказанное или совершившееся — порой в самой резкой и экспрессивной форме. В исключи-

тельных случаях два полухория вступают в полемику («Давид» де Мазюра, «Королева Шотландская» Монгредьена). Но постепенно партии хора смещаются в финалы актов — у Ла Тайля, Гарнье (за исключением «Иудеек»), в большинстве трагедий Монгредьена, выполняя новую роль: хор становится «гласом народа», выносящего верное суждение онтологического масштаба; притом что состав хора уточняется не всегда, там, где он уточняется — «хор граждан», «хор троянских женщин», «хор иудеек», «солдаты Цезаря», «Левиты» — из этого уточнения явствует, что этот коллективный «глас» имел для драматургов-гуманистов особое значение; далее мы рассмотрим, как авторы искали и находили способы оповестить зрителя о том, что солидаризируются с позицией хора.

Особую группу функциональных персонажей гуманистической трагедии составляют вестники (посланцы, глашатаи), в абсолютном большинстве случаев безымянные, что еще более подчеркивает их «служебную» роль информаторов и в то же время их «отрешенность» от действия, безличное качество орудий грозной и жестокой судьбы. Посланцы являются тогда, когда действующие лица не могут по каким-либо причинам вступить в непосредственный контакт, а также когда нужно проинформировать о событиях, которые драматурги, опираясь на античные образцы, выносили за сцену — сражениях, схватках, «собраниях», смертях. (Любопытно, что там, где античный образец содержит такого рода демонстрацию трагического события, трагедиограф также ее себе «разрешает» — как и у Сенеки, в «Медее» Ла Перуза героиня убивает детей на глазах у зрителей.) Своим появлением Посланник «размыкает» обособленный трагический универсум в «большой мир», где происходит все то, о чем в трагедии только говорится, что ею готовится, порождается, из чего рождается она...

Ближайшее окружение главных героев составляют доверенные лица — наперсники и наперсницы, которым они адресуют свои мысли и чувства. В качестве наперсницы главной героини обычно выступает Кормилица, постоянная спутница и собеседница, призывающая героиню раскрыть душу, поделиться своими

переживаниями: «откройте пути вашим вздохам». В диалогах с Кормилицей (наперсницей, наперсницами) героиня обретает призрачное, преходящее успокоение, ее роль состоит в том, чтобы облегчить героине путь к смерти, как облегчала она ей ее первые шаги, смягчить неизбежность гибели словами утешения и понимания, сопутствовать ей до порога небытия.

Наперсники героев, в отличие от кормилиц и наперсниц, неизменно сочувствующих героиням, разнятся в зависимости от того, какую роль они играют. Это может быть роль «подстрекателя», тайного недоброжелателя, «дурного советчика», провоцирующего героя на принятие жестоких, несправедливых или самоубийственных решений, или, напротив, они, удивляясь, ужасаясь и негодуя, подчеркивают ощущение непреклонной нацеленности героя на совершение зла своими попытками его предотвратить — как Арей в «Порции» Гарнье безуспешно взывает к великодушию Октавиана или Набузарден в «Иудейках» Гарнье пытается смягчить ярость Навуходоносора. Другая категория наперсников — верные соратники, разделяющие позицию главного героя, чьи слова звучат в унисон его репликам, или «озвучивающие» решение, к которому он склоняется. В «Жертвоприношении Дидоны» наперсники Энея утверждают его в необходимости покинуть Карфаген, причем один играет активную, наступательную роль, взывая к героическому прошлому Энея и напоминая о его высокой миссии, другой лишь соглашается с доводами Энея, как бы следуя герою в его размышлениях о том, как ему надлежит поступить, «вторит» герою, утверждая того в гибельном для Дидоны решении.

Персонажи, которые могут быть названы «антагонистами» или вторыми главными героями в соответствии с их ролью в произведении, индивидуализированы в неизмеримо большей степени, нежели второстепенные или эпизодические герои. Они, как и «протагонисты», в абсолютном большинстве случаев наделены высоким общественным статусом и принадлежат к «сильным мира сего». В объеме партии антагонистов несколько уступают партиям «протагонистов», но трагедии достигают замечательного разнообразия в их обрисовке. Как правило, герои-соперники

сами подчеркивают свое место и роль по отношению к главному персонажу — «я — советник короля»; так, именно они, упоминая Солнце или богов — «подобно богам я иду», «бегу Солнца подобен мой путь», — заявляют о своем царственном положении (Навуходоносор в «Иудейках» Гарнье), при этом восточный монарх обязательно упомянет окружающую его роскошь, например перлы и благовония; полководец будет изъясняться лапидарно и энергично, вельможа — льстиво и учтиво, советник будет ссылаться на необходимость тех или иных государственных или политических решений. При этом драматурги предоставляют этим героям такой же простор в изъяснении своих чувств, что и главным персонажам. Практически всегда именно они обладают реальной властью, их статус либо выше статуса главного героя, либо они находятся в ситуации, позволяющей им распорядиться его судьбой, сыграть в ней роковую роль, как это происходит в «Давиде» Де Мазюра, «Плененной Клеопатре» и «Жертвоприношении Дидоны» Жоделя, «Амане» Ривадо, «Софонизбе» Меллен де Сен-Желе и др.

Черпая из античного источника, «правильные» драматурги отдают необходимую дань традиции в изображении эпического или трагического героя: словами Горация «*sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes*» — «пусть Медея будет жестока и неукротима, Ино пусть стонет, Иксион пусть будет вероломным, Ио — странствующей, Орест — сумрачным» и то же относится к библейским или историческим персонажам, которые должны в какой-то степени отвечать ожиданиям публики. И, отдав необходимую дань этим ожиданиям, «правильные» драматурги совершают настоящий прорыв в новое художественное измерение — в сферу изображения душевной жизни индивидуально-неповторимого героя, реалии которой продиктованы его исключительной жизненной ситуацией. Трагедιοграфы второй половины XVI века создают галерею масштабных образов, испытывающих неукротимые эмоции и страсти, истине поработенных ими, — таков коварный и двуличный Аман в трагедии Ривадо, мучимый жаждой власти, таков жестокий, упоенный своим могуществом и ослепленный им Навуходоносор

у Робера Гарнье. И в то же время трагедия овладевает способами изображения различных эмоций, уживающихся в душе одного героя, рисуя их нюансы с необыкновенной психологической достоверностью: так, в «Неистовом Сауле» Ла Тайля герой, обнаруживая в одних эпизодах все признаки помраченного рассудка, в других действует последовательно, жестко и решительно, являет доблесть и мужество или демонстрирует нежную любовь к сыновьям и скорбит, лишившись их.

Средневековая традиция, которая закрепляет за всем изображаемым — в том числе в драме посредством слов — строго определенный смысл, иногда хоть и требующий определенного усилия для постижения, но гарантирующий получение «ключей» к этому всегда определенным образом умпостижаемому смыслу, еще царила в зрелищной практике, когда французские «правильные» драматурги поставили перед собой ясную и титаническую задачу — обрести *слова* для облечения в них индивидуально-неповторимых переживаний индивидуально-неповторимых героев, и, найдя необходимую опору в античной поэтике и античной риторике, остановились, не обретя подлинной художественной мощи. При этом интуитивное постижение того, что эти слова должны быть *иными*, поскольку *иной* является сама *современная ситуация*, на которую откликается драма, демонстрируют уже первые переводы, вышедшие из-под пера французских драматургов-гуманистов: это всегда больше чем переводы, они осуществлены с такой степенью соприсутствия личности переводчика, которая делает «Софонизбу» Меллен де Сен-Желе или «Медео» Ла Перуза оригинальными произведениями.

И эта современная ситуация выглядит для французских «правильных» драматургов так: все свершилось или предопределено, трагическая развязка неизбежна, будущее неумолимо: в «Плененной Клеопатре» Жоделя Марк-Антоний уже мертв, а Октавиан — триумфатор, в «Жертвоприношении Дидоны» Ашат сообщает зрителям, что царица «мечется», ей суждено потерять Энея, а с ним — смысл жизни и самое жизнь, в «Марке-Антонии» Гарнье герой, выйдя на подмостки, обнаруживает знание своей участи: «Поскольку небо ... упорствует, ... мне должно умереть»;

в «Гекторе» Монгредьена многократные зловещие предзнаменования обещают Гектору гибель. Героям гуманистической трагедии не дается возможности, даже гипотетической, изменить ситуацию, но дается возможность совершить *экзистенциальный выбор* между обреченной на неудачу, но мужественной борьбой и уклонением от этой борьбы, между честью и бесчестьем, между тем, что они считают должным, и тем, что сохранит им жизнь — и выбирают достоинство. Так мы подходим к проявлению самого существенного свойства французской гуманистической трагедии: героическое качество персонажа определяется стоической сдержанностью в принятии неизбежного; сделав все, что было в его силах, он умирает, встречая смерть как достойного, равного противника.

И здесь следование принципам античной поэтики оказывается замечательно адекватным новаторской концепции трагедии. Предельная концентрация времени, его катастрофическое «свертывание» в короткий промежуток; единство места, ощущаемого героем как место пленения, темница, тюрьма, откуда выход — в смерть как в освобождение; минимизация круга действующих лиц, поделенных на сочувствующих и враждебных главному герою, — перед лицом потустороннего у них нет права быть какими иными, более «сложносочиненными»; наличие Хора, которое придает происходящему качество происходящего «на миру», в присутствии «граждан» — все это создает вокруг героя зону «высокого напряжения», в которой все — короткая реплика, простое указание, возглас — приобретают особый смысл, особую значимость, особый вес.

Типологические особенности «правильной» трагедии, таким образом, никак не являются следствием «недостатка таланта» у ее авторов или принципиальной дистанцированности от профессионального театра, а также якобы «прикладным» ее характером, ориентацией на решение чисто педагогических задач. Поэтика «правильной» трагедии — результат осознанного стремления к *интериоризации* самого трагического универсума и *интенсификации* переживаний героя, демонстрируемых зрителям. Бескомпромиссные в своем стремлении, словами Шекспира, «глаза напра-

вить прямо в душу», «правильные» драматурги лишают трагедию всякой зрелищной эффектности, способной отвлечь внимание зрителя от следования душевным движениям героя. Поэтому трагедия, развернутая в «пространстве души», естественно принимает, по словам Ю.Б. Виппера, формы элегии, «преисполненной печали медитации», «патетической оды».

Данный этап в эволюции национальной драмы представляется нам необходимым и закономерным. В средневековой драматургии герой совершает свой выбор и действует в обстоятельствах, созданных аллегорическими либо персонифицированными персонажами, в которых легко угадываются силы Добра и Зла, притом что и герой, и зритель точно знают, кто и что есть первые и вторые. В ренессансной драматургии герой оказывается в обстоятельствах, сложившихся также независимо от него, в силу рока, и вынужден по ходу сюжета формировать *собственные представления* о том, что есть добро и зло, честь и бесчестье, добродетель и порок и поступать в соответствии с ними. Поскольку *формирование представлений*, то есть *выработка личной позиции* для театрального героя процесс новый и неведомый, то он и поглощает практически все сценическое время, а результатом является исполненный достоинства уход в небытие — единственное финальное событие в трагедии на стадии ее становления. Свои «главные» решения герои «правильных» трагедий принимают самостоятельно: никто и ничто, кроме их собственной позиции, не влияет на это роковое решение. Означает ли это, что герой ренессансной трагедии, свободный от оглядки на мнения окружения, оказывается также вне сферы влияния потусторонних сил? Возмущаясь и язвительно критикуя публичный театр за его пристрастие к показу святых и чертей, преспокойно разгуливающих по подмосткам и насмехающихся над святыми и мучениками, «правильные» драматурги выступали против профанации потустороннего начала, в то же время безусловно признавая существование в этом мире таинственных и мощных судьбоносных сил. Монологи теней и призраков, грозные предсказания пророков стали непременным содержательным элементом «правильной» драматургии. Представители «правильной» школы явно возражали против

примитивного, с их точки зрения, деления этих сил на «добрые» и «злые», обрекающего всякую пьесу участи превратиться в «пре-ние» за право овладеть душой персонажа. Душа свободна в своем выборе, душа неподвластна никому — вот императив «правильной» драматургии. Глухое и грозное свидетельство готовности этих непознаваемых сил вторгнуться в судьбу героя и кардинальным образом изменить ее течение самым выгодным образом сочеталась с идеей неподконтрольности человека никому и ничему, кроме морального императива, выработанного им самим для себя одного.

Впоследствии, на рубеже XVI и XVII веков, в творчестве Монгредьена, Бийяра, Шеландра трагедия становится событи-но более насыщенной, причинно-следственные связи носят чем далее, тем более неявный характер, герой «удваивается» и «утраивается»: трагический универсум становится более «экстенсивным», теряя в «интенсивности» — в первую очередь это касается демонстрации душевной жизни персонажа. Наконец, в постренессансной драматургии, в приоритетном для нее жанре трагикомедии герой утратит понимание грани между добром и злом: необыкновенно насыщенная в событийном отношении маньеристическая драматургия с ее эффектными сюжетными поворотами и многочисленными героями, покорно следующими этим поворотам и своим столь же неожиданно возникающим влечениям, возникает в период глубочайшего постренессансного кризиса как доказательство полной неспособности героя создать моральные ценности и сохранять их — ценой собственной жизни, как делали это герои ренессансной трагедии.

На сегодняшний день постановка «Плененной Клеопатры» Этьена Жоделя многим исследователям представляется событием, которое по значимости не уступает премьере «Сида» или парижскому дебюту Мольера. Признавая за каждым из них — как и за многими другими театральными событиями XVI и XVII веков — самостоятельное и очень важное значение, отметим, что придворное представление «Плененной Клеопатры» означало выход трагедии за пределы узкой школьной аудитории. Притом что событие это не получило бесспорной датировки, есть все

основания предполагать, что этот спектакль стал частью карнавальных торжеств 1553 года, которые отличались особой пышностью и проходили в атмосфере особого патриотического подъема. Победоносное завершение Меццской кампании и возвращение в Париж герцога де Гиза, возглавлявшего французские войска, бракосочетание дочери Генриха II Дианы Ангулемской с Горацио Фарнезе придали празднованию карнавала оттенок официального торжества, которому «высокий» жанр возрождаемой трагедии был как нельзя более адекватен. В свете этих событий становится понятным, почему представление «Плененной Клеопатры» состоялось именно в Реймском Отеле, резиденции Карла де Гиза, кардинала Реймского, брата герцога-триумфатора. Существуют свидетельства особой близости Жоделя к семейству де Гизов; некоторые исследователи даже усматривают в «Плененной Клеопатре» «казачную» пьесу, сочиненную к особому случаю, однако никаких документальных подтверждений такого «заказа» не найдено. Несомненна обоюдная заинтересованность могущественного семейства де Гизов и поэтов «Плеяды» и гуманистических кругов в целом в постановке подобного произведения. Де Гизы не только хотели придать дополнительный блеск военной победе одного из членов семьи — они хотели ознаменовать столь значимую для них кампанию чем-то небывалым, не просто подтвердить свою репутацию покровителей искусств, но и прослыть первооткрывателями в такой сфере, которая доселе не была предметом интереса аристократической аудитории. С другой стороны, французские «знатоки» стремились привлечь внимание «сильных мира сего» к своим драматургическим экспериментам, надеялись на то, что новаторская проблематика и поэтика трагедии будут по достоинству оценены власть предержащими.

В точке пересечения интересов влиятельного аристократического семейства и гуманистического круга оказалась фигура двадцатилетнего поэта, младшего из состава «Плеяды». Именно покровительству де Гизов Жодель был обязан присутствием на спектакле столь блестящей публики во главе с королем Генрихом II. Но шумный успех придворного представления, отмеченный рядом современников, объяснялся не тем, что аристокра-

тическая публика ждала именно такого художественного события — регулярной традиции представлять «правильные» пьесы при дворе во Франции не сложилось, — сколько прозрачной аллюзионностью образа триумфатора Октавиана и благосклонностью короля к герцогу де Гизу, распространявшейся на все начинания последнего.

На последовавшем через несколько недель спектакле в коллегии Бонкур присутствовала традиционная для школьных представлений «ученая» публика — «знатоки», коллежские наставники и учащиеся. Роль Клеопатры исполнил сам автор: в спектакле также участвовали Реми Белло и Жан де Ла Перуз. По окончании представления Жодель получил от своих товарищей символический дар — козла, увитого плющом, и был торжественно провозглашен «отцом французской трагедии». Жоашен дю Белле назвал Жоделя «демоном поэзии», фактически уподобив Ронсару, носившему неофициальный титул «Бога поэтов»! Эти церемонии и титулования, кажущиеся явно преувеличенными, объясняются верой в будущее жанра; состоявшаяся при дворе постановка внушала надежды на признание трагедии — надежды не оправдавшейся: французские монархи и аристократия и далее предпочитали «балеты» с их пышностью и зрелищностью. И все-таки и для современников, и для последующих поколений творчество Жоделя, автора всего двух трагедий, стало точкой отсчета в истории жанра во Франции — несмотря на то, что Жодель не был, строго говоря, «пионером» в этой области.

Сюжет для своей первой трагедии Жодель позаимствовал из популярного в кругу гуманистов «Жизнеописания Антония» Плутарха. Вероятность его знакомства с итальянскими трагедиями Спинелли, Чинтио и Чезари на тот же сюжет существует, но, если это знакомство и состоялось, интерпретация Жоделем истории Клеопатры свидетельствует о том, что собственно трагическое начало французский поэт видел совершенно в ином свете, нежели его итальянские современники.

«Плененная Клеопатра» открывается прологом, в котором тень Антония излагает предшествующие события и предрекает смерть царицы. Пролог содержит прямое указание на временной

промежуток, охватывающий происходящее в пьесе: «...еще до захода солнца ... Клеопатра умрет» и изобилует прозрачными актуальными аллюзиями. Так, упоминание «морских триумфов» Октавиана — намек на Шотландскую кампанию и возвращение потерянной Булони.

Экспрессивный зачин первого акта контрастен монологу Тени: отрывистые вопросы и возгласы царицы и ее наперсниц начинаются одним и тем же словом, образуя особый рисунок звуковых и интонационных повторов, усиливающих драматическое напряжение момента:

Клеопатра: Чего добиваетесь вы многословием, увы, тщетным?
Эрада: Чего добиваетесь вашим, увы, жестокосердием?
Клеопатра: К чему эти громкие вопли?
Чармия: К чему эти горькие слезы?
Клеопатра: Что может жизнь ужаснее послать?
Эрада: Что может вызвать зрелище такого отчаяния?
Клеопатра: Оставьте меня возносить мои жалобы богам.
Чармия: Оставьте нам право являть преданность вам до конца.
Клеопатра: Негоже, чтоб смерть моя исторгала такие стенания.
Эрада: Негоже умирать раньше срока, положенного богами.
Клеопатра: Антоний зовет меня, я следую за Антонием.
Чармия: Антоний не желал бы вам жизни без жизни.
Клеопатра: О, странное видение! О, жалостный сон!
Эрада: О, бедная царица! К чему себя готовишь?
Клеопатра: О боги! О каком несчастье извещаете меня?
Чармия: О боги! Пусть не сбудется предсказание!
Клеопатра: Но — боги! — как бы день мне этот пережить!
Эрада: Но не лейте напрасных слез и склонитесь перед судьбой!

(Перевод здесь и далее мой. — Е. Х.)

Далее следует монолог Клеопатры, содержащий пересказ виденного ею вещего сна и там же, в первом акте, царица получает весть о том, что ей уготована позорная участь вступить в Рим вслед за колесницей триумфатора Октавиана. Монолог Клеопатры являет картину ее душевных мук, а новое явление Антония еще усугубляет ее смятение. Первый акт заканчивается партией Хора александрийских женщин, в которой впервые звучит тема рока.

Во втором акте в качестве центральной фигуры выступает Октавиан. Славословия в адрес Октавиана, звучащие из уст наперсников полководца Агриппы и Прокулия, не устраняют ощущения неоднозначности авторской позиции в отношении образа триумфатора. Октавиан легко переходит от самоупоения к элегической печали, от победной экзальтации к сдержанному оплакиванию Антония, от сочувствия царице к жестокой радости от предвкушения ее унижения.

В третьем акте герои-антагонисты встречаются, драматическое напряжение возрастает — в своем стремлении сохранить достоинство и убедить Октавиана избавить ее от позора Клеопатра обнаруживает ум, волю, изобретательность; диалог Клеопатры и Октавиана заставляет не просто усомниться, но категорически не согласиться с позицией тех исследователей, которые именуют эту трагедию «развернутой элегией», иллюстрирующей во всех нюансах «уныние и долгую скорбь» (М. Лазар, Ю. Виппер). В спектре интонаций героини по нарастающей от вкрадчивого полупшепота до гневного вопля нет ни уныния, ни скорби, а есть готовность бороться до конца за сохранение — не жизни, нет — а *героического статуса*. Мы видим героиню в самых разных ипостасях — гордая царица, скорбящая возлюбленная, умная и осторожная советчица, заботливая мать — и ни в одной из этих ипостасей Клеопатра не теряет твердости духа и не дает ни малейшего повода усомниться в том, что перед нами не пассивная жертва роковых обстоятельств, а стойкий борец с ними. И лишь предательство Селевка заставляет героиню испытать отчаяние: призвав все возможные кары на голову «неверного вассала» и поняв, что ее надежды смягчить Октавиана, уже склонившегося было к ее мольбам, рухнули, Клеопатра удаляется, обронив короткую, исполненную достоинства реплику:

Пусть другом будет вам судьба
Настолько же, насколько мне была врагом.

Динамический апофеоз третьего акта — когда любопытствующий Селевк порывается уйти за Клеопатрой, но его останавливает

Хор; заканчивается акт партией Хора, в которой вновь звучит тема непостоянства Фортуны. И лишь в четвертом акте настроение становится «скорбным» — монологи Клеопатры, адресованные Октавиану и Антонию, — связывает в единое целое образный мотив «раненого», «кровоточащего» сердца героини. Но и здесь эмоциональный «рисунки» монологов Клеопатры еще более утверждает в ее героическом качестве: в первом монологе она бросает вызов Октавиану —

Думаете, Цезарь — победитель во всем?
Думаете, что Цезарь сразит это сердце?
Не Цезарь — Парка за меня получит цену.
Не Цезарь — Парка разрешит мой удел.
Не Цезарь — Парка оборвет мой вопль...

И далее — троекратный пронзительный возглас — «Цезарь, Цезарь, Цезарь!», — передающий всю силу протеста против покушения на достоинство царственной личности и право самой вершить свою судьбу:

Тебе казалось легким делом
Покорить это сердце, оставшееся непокорным.
Никого, кроме Парок,
Властвующими над собой, не признает Клеопатра.

Во втором монологе эмоциональное напряжение спадает: Клеопатра предстает перед зрителями в образе скорбящей и безутешной супруги, «несущей Антонию осколки сердца в ладонях». Этот великолепный поэтический образ окрашивает финал трагедии в тона сдержанной элегической печали. Вестник гибели царицы Прокулий признается Хору в том, что «Небо не желало царице грустного удела», тем самым признавая ее правоту и безусловное право на сочувствие зрителей.

Непосредственное окружение Жюделя, его эстетические единомышленники, вдохновленные успехом «Клеопатры», создали более полутора десятка трагедий различной сюжетной направленности, но неизменно строго следующих «правилам». Однако

эти произведения — за исключением, пожалуй, «Неистового Саула» Ла Тайля — представляются нам разве что «школьными», и, возможно, таковой их характер определил юный возраст авторов, вступивших в новый, неизведанный, ошеломляющий своей художественной мощью мир античной культуры, который просто не мог раскрыться молодым и, как пишет М. Лазар, «амбициозным» поэтам, пробующим себя сразу во многих жанрах, — а Жodelь, Гревен, Ла Тайль не ограничивались в своем творческом поиске жанром трагедии.

Их самоощущение «первооткрывателей», свысока разъясняющих «непосвященным» моральные цели трагедии, задорный и даже в чем-то провокационный тон предисловий и посвящений, очевидный энтузиазм не повлекли за собой убедительного художественного результата: они скорее определили направление дальнейшего художественного поиска.

«Медея» Ла Перуза (1556) представляет яркий пример принятой в гуманистических кругах практики авторской переработки античного материала — в данном случае одноименных трагедий Еврипида и Сенеки. В «Солтане» Г. Боннэна (1561) действие разворачивается в экзотической «восточной» обстановке. В своем «Цезаре» (1561) Ж. Гревен идет по стопам своего коллежского наставника М.-А. Мюре, автора латинского «Цезаря», предназначенного для школьной постановки. Композиция трагедии проста, тон лапидарен, партии хора сентенциозного характера «проговариваются», а не «пропеваются» в видах правдоподобия. Произведение Гревена, отмеченное высокой степенью патетического «нагнетения», предвосхищает трагедии самого крупного представителя «правильной» трагедии Робера Гарнье. «Ахилл» и «Лукреция» Н. де Филло (1563 и 1566) — произведения скромных художественных достоинств, равно как и шесть трагедий Жака де Ла Тайля, только две из которых — «Дарий» и «Александр» — были опубликованы в 1562 году.

И лишь произведения его брата, Жана де Ла Тайля, — «Неистовый Саул» и «Гаваониты» — отличаются большими поэтическими достоинствами. Если «Гаваониты», продолжение «Неистового Саула», рисующие ужасную картину гибели младших де-

тей Саула от рук Гаваонитов, откровенно подражают «Троянкам» Сенеки, то «Саул» выгодно отличается оригинальностью художественного решения. Герой, наказанный безумием за грех гордыни, совершает ужасные преступления, провоцирующие новый круг кровавых событий; он ищет смерти на поле боя, но его гибель, как это задумано Ла Тайлем, не искупает его трагической вины. Безусловным новшеством выглядит образ главного героя, мучительно пытающегося преодолеть безумие и разгадать загадку собственной судьбы, постичь ее смысл.

Наиболее плодовитый из драматургов гуманистического круга — Робер Гарнье, автор восьми пьес, семи «правильных» трагедий и одной трагикомедии, снискал своим творчеством восторженное отношение Ронсара, де Баифа, Реми Белло и многих других «знатоков», приветствовавших выход в свет его произведений. Поражает количество изданий Гарнье — помимо отдельно выходящих пьес, четыре прижизненных сборника (с 1580 по 1585 год) и около тридцати изданий, осуществленных позднее, в период с 1592 по 1620 год. Произведения Гарнье печатали в Париже, Лионе, Руане, Сомюре, а его литературная слава шагнула далеко за пределы Франции: есть множество свидетельств того, что его произведения были известны в Англии, в Германии, в Нидерландах. Так, Томас Кид, один из непосредственных предшественников Шекспира, из поколения так называемых «университетских умов», в начале 1590-х годов перевел на английский язык трагедию Гарнье «Корнелия»; «по мотивам» «Марка-Антония» англичанка графиня Пембрук, активная участница литературного движения эпохи, написала свое произведение «Трагедия Антония» (1592). Верность идеям «Плеяды», постоянство гражданской позиции, приверженность «высокой» теме — гибельность междоусобиц и страдания народа — равно как и блестящие риторические достоинства произведений Гарнье сделали его в глазах современников лучшим драматическим поэтом своего времени.

Как и все остальные приверженцы концепции «правильной» драмы, Гарнье не был профессиональным драматургом. Выходец из почтенной провинциальной буржуазной среды, он сделал блестящую юридическую карьеру, вершиной которой стало пред-

ставительство в Высшем королевском совете. Как и другие драматурги, близкие к «Плеяде», он не ограничивал свои литературные штудии исключительно драматургией: известно, что юношей он создал лирический цикл «Жалобы влюбленного», посвященный некоей «Амьетте с каменным сердцем» (к сожалению, утраченный), а события второй и третьей религиозных войн (1567—1569) подвигли его на сочинение «Гимнов монархии», дающих представление о его политических пристрастиях: автор декларирует одинаково негативное отношение как к анархии, порождаемой соперничеством аристократических родов, так и к народовластию, и уповает на монархию одновременно сильную и просвещенную, могущую быть гарантом мира и порядка. В первой же трагедии Гарнье «Порция», опубликованной в 1568 году и сыгранной актерами Бургундского Отеля в 1573-м, определилась основная тема его драматургии — оплакивание бедствий страны, измученной междоусобицами. Написанный в 1572 году «Ипполит» концептуально и стилистически настолько созвучный «Ипполиту» Сенеки, что о нем следует скорее говорить как о слегка варьирующем переводе, нежели как об оригинальном произведении, заявляет о выборе римского трагика в качестве модели для подражания. Во время четвертой религиозной войны была написана и опубликована «Корнелия» (1574), четыре года спустя вышел «Марк Антоний». «Порция», «Корнелия» и «Марк Антоний» образуют «римскую трилогию» в творчестве Гарнье — период, когда автор вдохновлялся исключительно латинскими источниками и латинскими авторами. «Греческие» трагедии — «Троада» и «Антигона» — не только развивают и расширяют формально-поэтический инструментарий трагедии — намек на таковые развитие и расширение есть уже в «Марке Антонии» — они свидетельствуют о растущем влиянии греческих источников на творчество Гарнье. Эти трагедии были опубликованы, соответственно, в 1579 и 1580 годах. В 1580 году вышло собрание пьес Гарнье, для которого он тщательно отредактировал и откорректировал их таким образом, что поэтические достоинства трагедий значительно возросли. Но в то же самое время Гарнье, видимо, ощутил некую твор-

ческую неудовлетворенность, стремление к новизне, вызвавшее появление «Брадаманты» (1582) — единственной в его творчестве «неправильной» пьесы, по жанру — трагикомедии на сюжет, почерпнутый из «Неистового Роланда» Ариосто. Последняя и самая замечательная во многих отношениях пьеса Гарнье в жанре трагедии — «Иудейки» (1583) написана на библейский сюжет о бедствиях Иудеи, захваченной тираном Навуходоносором и муках иудейского царя Седекии. Последние годы жизни Гарнье были омрачены семейными несчастьями и политическими метаниями (одно время он примыкал к Католической Лиге, впрочем, без особого воодушевления). В 1590 году он скончался, завещав выбить на своем надгробии надпись «латынью на античный манер» и как истинный католик благодаря Бога за то, что его дочери не вышли замуж «за еретиков».

Этот судья, посвящавший свои досуги сочинению трагедий, можно сказать, стал самым пристрастным свидетелем своего времени, прокурором для тиранов и разжигателей политической и религиозной вражды, горячо сочувствующим жертвам гражданских междоусобиц. В предисловиях к своим трагедиям он неизменно подчеркивал сходство давних и современных событий, единую природу социальных кризисов прошлого и настоящего. Братоубийственные религиозные войны он сравнивал с периодом заката республиканского правления в Риме: так, в предисловии к «Порции» Гарнье пишет, что эти события латинской истории являются «подходящими для того, чтобы ясно увидеть в их картине бедствия нашего времени». Сюжет «Корнелии» — «великая Республика, разрушенная вследствие прискорбных несогласий граждан, вызванных их амбициями». В предисловии к «Марку Антонию» гражданские войны в Риме сравниваются с «несчастиями и потрясениями в нашем Королевстве, сегодня лишенном былого великолепия». В посвящении «Троады» Рено де Бону говорится, что «отныне древние примеры должны служить нам слабым утешением». В «Иудейках», опубликованных после седьмой религиозной войны, интенция Гарнье выражена даже более четко, поскольку он сближает несчастья Франции с «оплаки-

ваемыми бедствиями народа, который, как и мы, забыл своего Бога»⁴⁷.

Из всех пьес, созданных «правильными» драматургами, именно трагедии Гарнье — особенно «римские» — производят впечатление самых «нетеатральных», «несценичных» в том специфическом смысле, в котором «театральность» и «сценичность», трактуемая как зрелищность и действенность, вошла в обиход драматургии Нового времени, ориентированной на сценическую реализацию в профессиональном театре. Но с точки зрения современников-гуманистов во Франции и за ее пределами они были «образцовыми», ибо и в идейном, и в эстетическом плане всецело соответствовали тезисам «Манифеста» Плеяды.

Гарнье в первую очередь принадлежит профессиональному кругу юристов, и для него как для юриста — как, впрочем, и для прочих «знатоков»: преподавателей, филологов, богословов-полемистов — блестящее владение риторикой, этим фундаментом ренессансной словесности, представляет собой естественную предпосылку для творческой практики. Эпоха знала два типа риторической культуры — риторику «стилистическую», преподаваемую в качестве способа изъясняться в духе цicerоновского *elocutio*, призванного трогать, поражать, нравиться, и формальную риторику или «риторику примеров», основанную на воспроизведении образцов, призванную внушать и убеждать. Юрист и драматург Гарнье великолепно владел обоими типами риторического высказывания, и немалое количество комментаторов, подобно Ла Круа де Мэну, с восхищением отмечали его «редкий и блестящий дар оратора».

Необыкновенная выразительность речи персонажей, отточенность формулировок, красочность описаний в трагедиях Гарнье представляют собой значительный шаг вперед на пути к обретению французской драматургией того совершенства словесного оформления мысли, того высочайшего уровня выразительной емкости, который будет присущ французской словесности классического периода и выразит самую ее суть.

⁴⁷ Все цитаты даны по изд. *Lasard M. Le théâtre français en France au XVI siècle*. Paris, PUF, 1980. P. 106–107.

В отличие от ряда своих эстетических единомышленников, Гарнье не оставил никаких теоретических высказываний о драматургии. Но его концепция трагедии, очевидно, следует по пути, проложенным Этьеном Жоделем — в плане формально-поэтических приемов. Трагедия для Гарнье — это драматическая поэма, такой же высокий литературный жанр, как эпопея или ода, одна из наилучших форм «защиты и возвеличивания французского языка» и, даже заимствуя сюжеты из Библии, Гарнье верен античным поэтическим моделям (в первую очередь сенекианской) и призыву дю Белле искать примеры для подражания у древних авторов.

Подобно античной, трагедия Гарнье трехчастна, она включает обязательные *expectatio*, *gesta* и *exitus* и при этом разделяется на пять актов партиями хора, которые по мере совершенствования мастерства автора перестают восприниматься как очевидно «вставные». Они обретают все более естественную связь с сюжетом, который у Гарнье всегда представляет собой историю жестокой немилости судьбы, чьим орудием выступают «тираны», а жертвой — герои и героини (им принадлежат симпатии автора), влекомые жестокой рукой этой судьбы к финальной «катастрофе». Трагедия включает традиционные «видения» и «рассказы» вестников о внесценических событиях в экспозиции или в развязке трагедии, но ее главные компоненты — это, безусловно, лирические и диалогические партии: монологи, тирады и стихомифии — развернутые «послания», экспонирующие во всем возможном многообразии нюансов эмоции героев, их размышления и комментарии свершившихся или имеющих свершиться событий. Партии хора переводят конкретику ситуации в категорию всеобщей закономерности, ламентируя по поводу неумолимости рока, преследующего человеческий род.

Движение сюжета от завязки до предсказуемого финала, таким образом, организуется не событийным рядом, а наилучшим, с точки зрения автора, способом «развертки» значительных по объему лирических партий в пространстве пьесы. Чередование долгих периодов, лирических излияний и патетических описаний «картин» дает все основания присоединиться к определению

Гюстава Лансона: «Патетическая драма, которая исторгает трагические эмоции не из непосредственного зрелища трагических событий, но из жалоб их жертв»⁴⁸.

Произошедшее за сценой событие рождает противостояние персонажей, явленных в статике определенного душевного состояния — скорби, тоски, переживания торжества и др. Причем у Гарнье персонаж предстает не как объемная индивидуальность, а как носитель определенной эмоции, описывающий и иллюстрирующий положение, в которое он поставлен автором. Максимум нашего знания о персонаже — его пол, возраст, статус; у него нет характера, нет колорита — он ретранслятор авторского описания, не более того.

В содержательном отношении Гарнье демонстрирует верность широкому кругу античных (в первую очередь латинских) источников и представляет своим творчеством пример характерного для гуманистов явления, когда буквальное повторение не есть плагиат, но уважительное заимствование и признание в верности определенному кругу идей и художественных принципов. Подобно другим «знатокам», Гарнье обладал глубоким знанием античной литературы, явно предпочитая латинскую греческой, черпая вдохновение у Плутарха, Лукана («Фарсалия»), Стация («Фиваида»). Его первая трагедия — «Порция» — во многом напоминает «Плененную Клеопатру» Жюделя и «Медею» Ла Перуза, и все три вызваны к жизни стремлением подражать Сенеке. «Римская трилогия» перекликается с «Октавией» Сенеки-старшего, «Троада» многим обязана «Троянкам» неизвестного римского автора, «Троянкам» и «Гекубе» Еврипида. Но уже С. Де Сен-Март отметил безусловное предпочтение Сенеки, его огромное влияние на творчество Гарнье: «Поскольку манера Сенеки казалась ему наиболее строгой, последовательной и правильной, он старался следовать этому величайшему автору, в чем великолепным образом преуспел»⁴⁹.

⁴⁸ *Lanson G. Esquisse d'une histoire de la tragédie française. P. 21.*

⁴⁹ Цит. по: *Lasard M. Le théâtre en France au XVI siècle. Paris, PUF, 1980. P. 111.*

Творчество Гарнье охватывает период в 15 лет, за время которого его драматургическая техника не оставалась неизменной. Он усовершенствовал драматическую структуру и разнообразил обрисовку характеров, что обусловило знаменитое разделение Эмилем Фаге его трагедий на трагедии «первой» («римские»), второй («греческие») и третьей («Иудейки») манеры. «Римские» трагедии написаны всецело под влиянием Сенеки и в строгом соответствии с поэтическими догматами Джулио Чезаре Скалигера. Сюжеты по своему характеру идентичны, схожа и структура, и принципы обрисовки персонажей. Два первых акта «Порции», практически три «Корнелии» и «Марка-Антония» отведены под экспозицию ситуации. Центральную роль здесь играет ключевой, самый большой по объему патетический монолог — в «Порции», к примеру, это монолог Мегеры — рисующий картину бедствий, вызванных междоусобицами, которую Хор (в «Порции» Хор римлян) в конце акта переводит в онтологический план, вводя в трагедию тему хрупкости человеческой судьбы. Размышления Цицерона в «Корнелии», суть которых развернута и усилена в партии хора, самообвинения Марка-Антония и следующие за ними ламентации хора на тему человеческих невзгод — эти компоненты «римских» трагедий имеют схожее назначение: в экспозиции определяется тема трагедии в конкретно-историческом аспекте, там же эта тема переводится в категорию бытийных закономерностей и дается указание на характер морального урока, долженствующего быть извлеченным из содержания трагедии как из «зрелища несчастий» (М. Лазар). Центральная часть сосредоточивает внимание на том, о чем прилюдно размышляют в «противоположном» стане (они же «победители»). Это стихомифии триумфиров в «Порции», дискуссия о милосердии и суровости в «Марке-Антонии», также представляющие собой блестящие в риторическом отношении пассажи, виртуозную демонстрацию возможностей «облагороженного» литературного языка. Exitus развивается в патетическом нагнетении реакции побежденных и жертв ситуации на обрушившееся на них несчастье. Персонажи-жертвы и персонажи-триумфаторы в «римских» трагедиях Гарнье не сталкиваются друг с другом! —

конфликт перенесен всецело во внеличный план, у героев отнята возможность прямого — пусть только словесного — противостояния, они абсолютно дистанцированы друг от друга как бесконечно одинокие, вещающие «в никуда»...

И все же в последней «римской» трагедии «Марк-Антоний» Гарнье несколько отклоняется от «статичной» и «бездейственной» концепции трагедии; его Марк-Антоний предстает уже как носитель внутреннего конфликта, а заключительное трагическое событие — гибель Клеопатры — происходит на сцене, на глазах у зрителей.

Обратившись к греческим мифам об Атридах и Лабдакидах, Гарнье получил в свое распоряжение более широкий спектр сюжетных и образных возможностей. Греческие трагедии в качестве примеров для подражания, безусловно, оказали влияние на творчество Гарнье. В «Антигоне» и «Троаде» Гарнье прибег к контаминации греческих источников, результатом чего явился большой объем текста — 2666 стихов в «Троаде» и 2741 — в «Антигоне». Обилие событий, ощущение «нарастания» темпа продвижения трагического сюжета вызывает мысль о влиянии «Искусства трагедии» Ла Тайля и его трагедии «Неистовый Саул» на творчество Гарнье. Обилие несчастий, обрушивающихся на Приамидов в «Троаде», могло бы «размыть» единство действия, если бы не образ горестной Гекубы, ставшей, к слову, символическим в ренессансной литературе. Ее ламентации — «плачи» — торжественно-печальные, мерные, глубокие по смыслу — создают смысловую доминанту трагедии, притом что Гекуба не исчерпывает меры зрительского сочувствия — к нему взывают и прочие образы трагедии. В «Антигоне» история Лабдакидов дает Гарнье еще больше возможностей для демонстрации «несчастий». В первом и втором актах перерабатывается материал «Финикиянок» Сенеки, третий инспирирован XI песней «Фиваиды» Стация, четвертый и пятый написаны под очевидным влиянием «Царя Эдипа» Софокла. В творчестве Гарнье «Антигона» с ее обилием «катастроф», скорее не связанных друг с другом, чем наоборот — произведение, менее всего соответствующее правилу единства действия. Изменениям подвергается и сама структура трагедии —

Гарнье отказывается от привычного ему обрамления повествовательными частями-описаниями «конфликтного» момента: в греческих трагедиях «аффективный», то есть эмоционально приподнятый, патетический фрагмент строго следует за элегическим «размышлением». Подобно «Троянкам», спаянным образом Гекубы, незримо присутствующей в сценах, где ее нет непосредственно перед глазами зрителей, в «Антигоне» «цементирующую» функцию выполняет образ Антигоны.

К моменту, когда Гарнье дебютировал в жанре трагедии, драматургия нового типа пережила этап становления в творчестве драматургов-протестантов — художественное направление им подсказал Бьюкенен своими пьесами — и более зрелый этап в творчестве драматургов — прямых последователей идей «Плеяды». Различие между первыми и вторыми — при внешнем следовании поэтическим нормам античной драмы — заключалось, собственно, в целеполагании: протестанты, в чьих пьесах сохранялись элементы мистериальной эстетики, обращались к более широкой аудитории, решая задачи духовного наставничества; как пишет М. Лазар, «этот воинствующий театр прежде всего преследовал цели религиозной пропаганды, цели воспитательные, стремился обратить в свое вероучение и высмеять противную сторону»⁵⁰. Естественно, сюжеты драматурги-протестанты черпали из Библии, в отличие от драматургов, вдохновляемых творческой практикой «Плеяды» и ориентированных на материал античной мифологии и на сюжеты из древней и современной истории. Гарнье, на протяжении пятнадцати лет демонстрировавший верность творческим принципам последних, после создания им трагикомедии «Брадаманта» обратился — на первый взгляд неожиданно — к библейским источникам, создав «Иудеек».

Французская религиозная трагедия до середины 1570-х годов черпала сюжеты из Ветхого Завета, естественным образом противопоставляя себя — содержательно и эстетически — традиционной мистериальной драме, интерпретирующей материал Нового Завета и агиографической литературы. Из сравнительно

⁵⁰ Lasard M. Указ. соч. Р. 118.

немногочисленных религиозных трагедий, написанных до 1576 года, двенадцать принадлежали авторам-протестантам. Помимо очевидного желания возродить религиозный театр в ситуации, когда из официально запрещенных Тридентским собором мистерий стремительно «испарялся» религиозный дух, протестантская религиозная драма имела целью критику католической обрядности и духовенства. В последней трети XVI века, когда воинствующие протестанты-ригористы выступили против театра как такового, в противоположном, католическом лагере осознали всю его важность и значение. Наметилось очевидное стремление к созданию трагедий с религиозной проблематикой. Р. Лебэг подсчитал, что из каждой четырех трагедий, созданных в эту пору представителями католического лагеря, одна имела религиозный сюжет («Фараон» Шантелува, «Олоферн» д'Амбуаза, «Эсфирь» Матье и др.)

В период хрупкого политического равновесия между седьмой и восьмой религиозными войнами Гарнье, ревностный католик, создал свою единственную — и последнюю — религиозную трагедию. В посвящении герцогу Жуайезу он весьма прозрачно выражает надежду на внимание к его произведению со стороны короля и двора (напомним, что при всей литературной славе и признании в качестве лучшего драматического поэта эпохи ни одно произведение Гарнье не было поставлено при дворе и не удостоилось внимания аристократической аудитории). Там же, в посвящении, он совершенно явно обозначает свое намерение продемонстрировать тяготы и несчастья народа, «подобно нам, забывшего своего Бога»: беды Иудеев, так же как и современных французов, есть следствие совершенных грехов и воплощение господнего гнева.

Никто из французских драматургов — предшественников и современников Гарнье — не использовал в качестве сюжета историю последнего царя Иудеи. Вероятнее всего, Гарнье даже не знал о существовании написанных за пределами Франции двух антипапистских пьес Наожергуса и Филона, где в качестве действующих лиц фигурируют Иеремия и Седекия, и, напротив, вполне возможно, что на мысль сделать центральным героем трагедии Седекию его натолкнул «Аман» Ривадо, в котором Хор в одной

их своих партий вспоминает о взятии Иерусалима и казни детей Седекии.

Можно говорить о некотором влиянии Бьюкенена на Гарнье в его последней трагедии. Ситуации, трактовка образов, настроение лирических партий, диалоги, интонационный строй очень многим напоминают «Троаду» — одну из двух «греческих» трагедий Гарнье, опубликованную четырьмя годами раньше. Просматривается влияние Сенеки: образ Навуходоносора очень напоминает Атрея («Фиест»), «Троянками» Сенеки навеяны некоторые сцены и тирады.

В предисловии к трагедии Гарнье указывает, что источником ему послужили 24 и 25 главы книги Царств, 36 глава второй книги Паралипоменон и 29 и 32 глава книги Иеремии, а также произведения еврейского историка Иосифа Флавия, переведенные на французский язык. Однако эти источники содержат в себе лишь краткий и лаконичный рассказ о трагических событиях истории еврейского народа. Гарнье изобразил в своей трагедии персонажей, фигурирующих в источниках, введя лишь двоих вымышленных — это царица Ассирии, молодая жена Навуходоносора, и офицер его войска. Сюжет, как это присуще творчеству Гарнье в целом, интерпретируется адекватно исторической и духовной ситуации: религиозная идея наказания за грехи придает произведению трагическое единство тона. Тиран и его жертва — оба они представлены как орудия Божественного возмездия, которое являет себя во всем всемогуществе и безжалостной справедливости — и изображены в качестве отрицательных примеров. Прямые аллюзии с реальностью религиозных междоусобиц побуждают размышлять о причинах несчастий древнего народа, «забывшего своего Бога», и о французах, виновных в том же самом грехе.

«Правила» всецело соблюдены в этой трагедии, которая разворачивается непосредственно в преддверии «катастрофы», или «exitus», когда пленники доставлены во дворец Навуходоносора, где в течение одного дня разворачивается действие трагедии. Его прогрессия замедленная, перипетии малочисленны. Э. Фаге заметил и положительно оценил «последовательность» в структуре

трагедии, Р. Лебэг, напротив, подверг суровой критике композицию как «уступающую» «Неистовому Саулу» Ла Тайля.

Первый акт «Иудеек» — очень короткий — включает монолог Пророка (без указания имени, что сообщает этой фигуре сверхличностный статус) и партию Хора иудеек. Пророк взывает к божественному милосердию, а Хор в конце акта напоминает о первородном грехе. Во втором акте появляется традиционный «тиран» Навуходоносор, предстающий как носитель безмерной гордыни, упивающийся своим всевластием. Он выражает радость по поводу бедствий иудеев и сулит еще большие. Происходит первая по счету дискуссия о жестокости и милосердии: приближенный царя Набузарден безуспешно пытается склонить его к милосердию, но Навуходоносор непреклонен и безжалостен в своем намерении как можно более жестоко покарать иудейского царя. Партия Хора предшествует появлению Хамуталь, матери Седекии, которая оплакивает свои несчастья и несчастья народа: плачи Хамуталь и Хора очень напоминают плач Гекубы и пленниц в «Троаде». Появляется супруга Навуходоносора, царица Ассирии, которую Хамуталь молит просить мужа о милости для сынов и дочерей израилевых. Тронутая мольбами Хамуталь, молодая женщина обещает просить Навуходоносора о милосердии, не имея, впрочем, особой надежды смягчить сердце царя. После патетического рассказа Хамуталь о падении Иерусалима и о бегстве Седекии и его семьи Хор адресует свое прощание родной земле.

Третий акт усиливает ощущение мощи героя-тирана, экспонируя в диалогах с царицами безжалостность, ярость и жестокость Навуходоносора. Возобновляется дискуссия о жестокости и милосердии, теперь уже с участием царицы. Навуходоносор предстает здесь еще и коварным: поселив в сердце молодой супруги надежду, он, оставшись в одиночестве, раскрывает свой жестокий план уничтожить детей Седекии на глазах у отца. Заканчивается акт диалогом-«противостоянием» Навуходоносора и Хамуталь, которая пытается спасти сына, предлагая казнить себя вместо него. Хор в заключение этого насыщенного акта lamentирует о несчастьях Сиона.

Четвертый акт изображает Седекию и первосвященника Саррея в темнице. Двое приговоренных ободряют друг друга в ожидании казни и молят Бога о милости к народу Израиля. Явившись допросить Седекию, Навуходоносор бросает пленникам жестокие угрозы и сулит страшные кары. В третий раз в дискуссии о милосердии и жестокости сталкиваются победитель и побежденный. Справедливые обвинения оскорбляемого пленника ввергают Навуходоносора в ярость. После партии Хора, в которой последний оплакивает былую радостную мирную жизнь, появляется офицер войска Навуходоносора, чтобы забрать детей Седекии у их матерей под ложным предлогом. После патетической сцены прощания в партии Хора говорится о жестокости вавилонского царя и грядущем божественном возмездии.

Пятый акт начинается с появления Пророка. Его рассказ о смерти Саррея и детей и о пытках Седекии адресован Хамуталь и царицам. Последние оплакивают казненных и выражают намерение забрать тела, чтобы похоронить их. Седекия возвращается на сцену с выколотыми глазами. В своем монологе он укоряет себя, называя виновным в бедах своего народа, но при этом спрашивает о причинах своего несчастья и торжества жестокого тирана. Пророк говорит ему о воле Провидения, о его непознаваемых путях, о неизбежности кары, которая обрушится на тирана, предсказывает возвращение пленников на родную землю, восстановление Храма и приход Мессии.

Трагедия Гарнье, по мнению исследователей, скорее склонных судить произведения XVI столетия с высоты достижений последующей эпохи, не лишена недостатков: в завязке ни словом не упомянута ситуация, образующая трагический конфликт, один из двух героев-антагонистов появляется лишь в четвертом акте, ни один из диалогов не меняет сложившееся соотношение сил, слаба мотивированность появления на сцене главных персонажей. Безусловно, этот список «упреков» еще можно пополнить. Как уже говорилось в данной главе, к трагедии XVI века не стоит применять критериев оценки трагедий «золотого века». «Освобожденная» от необходимости соответствовать меркам, прилаживаемым традиционно к трагедиям последующей эпохи, трагедия

«Иудейки» обнаруживает свое главное достоинство в неуклонном и направленном нагнетении патетики: медленно разворачивающаяся ситуация как бы «накаляется» (в структуре первого и пятого актов много сходства с «римскими» трагедиями, и в целом создается впечатление, что в «Иудейках» Гарнье возвращается к композиционной простоте «римских» трагедий).

Пророк — не просто функционально необходимый персонаж из категории вестников, или глашатаев, он — воплощение суровой воли Всевышнего, проявляющейся в происходящем. В уста Пророка вложен патетический красноречивый рассказ о смерти первосвященника и казни детей в пятом акте. Именно этот образ, а не образ Навуходоносора или Седекии, господствует в трагедии, придавая происходящему онтологический смысл.

Второй акт представляет побежденных и победителей. Диалоги тирана с приближенным (Набузарден), Хамуталь и царицей Ассирии, выстроенные в разных ритмах и с использованием разной лексики, создают ощущение «высокого напряжения»: судьба Седекии остается неопределенной. Чем дальше разворачивается действие, тем более внятной становится авторская идея, которая заключается в том, что жестокий и неумолимый тиран выступает в качестве орудия божественного возмездия; это ощущение мастерски подчеркнуто впечатлением, что все мольбы, просьбы и упреки героев, как об утес в море, разбиваются и рассеиваются о неумолимую и непоколебимую нацеленность Навуходоносора на осуществление страшной кары в отношении Седекии — кары неизмеримо более страшной, чем казнь. Четвертый акт дает великолепную патетическую картину столкновения «тирана» и «жертвы» и оканчивается на высокой ноте обвинения, брошенного Седекией в лицо Навуходоносору. Усилия Хамуталь и молодой ассирийской царицы в третьем акте рождали слабые, неверные надежды, окончательно угасающие в четвертом (впрочем, зритель вряд ли их разделял). Но их эмоциональная насыщенность обогащает трагедию идеей грядущего наказания деспота, коварно внушающего ложные надежды.

Заметно возросшее искусство Гарнье в отношении организации драматического действия как серии открытых столкновений

антагонистов: напомним, в «римских» трагедиях их нет вообще, тогда как в «Иудейках» происходит целых три диалога-столкновения: Хамуталь и ассирийской царицы, Хамуталь и Навуходоносора и, наконец, кульминационное противостояние Навуходоносора и Седекии. Хамуталь трогает своим рассказом сердце царицы; эта сцена контрастна энергичному противостоянию Хамуталь и Навуходоносора, с которым она борется другим оружием, возводя систему серьезных аргументов в свою пользу, в пользу милосердия по отношению к царю Седекии. Восходящая патетической напряженности достигает кульминации в сцене противостояния Навуходоносора и Седекии.

Диалоги оживляются, стихомифии теряют свою несколько механическую жесткость, монологи сокращаются в объеме и прерываются восклицаниями. Возрастает зрелищная сторона трагедии, усиливающая патетику речей: Хор Иудеек, согласно ремарке, бьет себя в грудь, душераздирающий характер носит сцена прощания цариц с детьми, эстетический шок зрители переживают, увидев Седекию с кровавыми ранами на месте глаз...

Создается впечатление, что Гарнье пытается — и небезуспешно — интегрировать Хор в действие, вплести хоровые партии в ткань трагедии. Составляющие его иудейки, такие же пленницы, как Хамуталь и Седекия, испытывающие те же чувства и переживающие те же несчастья и испытания — существенный для концепции трагедии коллективный персонаж: именно партии Хора особенно красноречиво передают ощущение потери, чувство неопределенности и страха, овладевшее иудеями. Хор в «Иудейках» скорее трогает, нежели, как это было в прежних трагедиях Гарнье, комментирует и выносит конечное суждение морального порядка.

Выше уже говорилось о том, что персонажи у Гарнье чаще представляют определенное положение, то есть в большей мере функциональны, нежели являют собой индивидуально-неповторимую личность. Однако уже в «Марке-Антонии» предпринята попытка «очеловечить» фигуры героев; в «греческих» трагедиях гораздо больше простора для иллюстрации многообразия человеческих реакций просто потому, что Гарнье выводит

на сценические подмостки большее количество героев; но все же характерное для «театра Гарнье» деление на «тиранов» и «жертв» сохраняется, как сохраняется и основополагающая черта метода драматурга: существо обсуждаемой ситуации, предмет монолога или дискуссии интересуют автора более, нежели личность героя. «Жертвы» внушают сочувствие и восхищение своим мужеством, «тираны» внушают страх и негодование, «мудрецы» (в функции «мудрецов» выступают приближенные-советчики и — чаще — хор), призывающие к стоическому приятию неизбежного, выражают позицию автора. Усложненная — по сравнению с «римскими» трагедиями — структура «греческих» трагедий позволяет явить больше разнообразных положений, в которых оказываются герои, и, соответственно, больше реакций на эти положения. Так, в «Троаде» все «жертвы», как бы группирующиеся вокруг Гекубы, этого воплощенного символа страдания, образуют многофигурную композицию, где каждый герой проявляется как носитель чувства своего оттенка.

В «Иудейках» совмещены как ранняя, так и более зрелая авторская концепция героя. Навуходоносор остается условным «тираном», основным средством характеристики которого является нагнетание отрицательных качеств — ярости, злобы и жестокости. Эти свойства натуры «тирана» оттенены и подчеркнуты введением в систему образов фигуры молодой царицы — сострадающей, сочувствующей и добросердечной — и приближенного царя Набузардена, который, напротив, выражает разумное сомнение в необходимости жестоких крайностей исходя из политических интересов. Седекия и Хамуталь — персонажи иного качества. Совершенно очевидно, что Гарнье руководствовался идеями Аристотеля и Ла Тайля, создавая образ Седекии, величественного в своем страдании, вначале воспринимающего свое положение как положение поверженного и плененного государя, и лишь затем — как грешника, раскаивающегося в своих грехах, в том числе перед собственным народом, благословляющего карающую его десницу Божью и искупающего грехи своим великим страданием.

Но до появления Седекии в пятом акте внимание зрителя сосредоточено на образе Хамуталь, этой еврейской Гекубы, не думающей ни о мятеже, ни о мести, но героически пытающейся отстоять своего сына у смерти. Постоянно взывающая к Богу, она склоняется перед волей Всевышнего и всем своим существом транслирует авторский посыл трагедии, который заключается в необходимости искупления народом, «забывшим своего Бога», этого страшного греха. Этот образ мастерски оттенен новаторской для «театра Гарнье» фигурой молодой царицы Ассирии — мягкой, сочувствующей и способной противостоять своему грозному супругу. Образ царицы, в свою очередь, контрастирует с образом надменного и жестокого Навуходоносора; последний в своей «одномерности» составляет резкий контраст гордому, самоотверженному, мятущемуся и пылкому Седекии; и настоящим увенчанием этой образной пирамиды является грозная, величественная в своем «сверхличном» статусе фигура Пророка — смысловой центр трагедии.

«Иудейки», демонстрирующие относительную авторскую осведомленность в различных аспектах еврейской религии, являют вместе с тем наиболее яркий пример идейной концепции «театра Гарнье», где героини-«жертвы» всегда суть христианские мученики; в первых же своих трагедиях он стремится согласовать христианские догматы и постулаты стоицизма, столь важные для «знатоков»: хор у него рассуждает о бессмертии души и деснице Божией, карающей грешников. Предельно сжатый, концентрированный итог этих размышлений дан в «Иудейках» в монологе Пророка «Вот что следует за оскорблением Вечного».

На фоне творчества трагедиографов — последователей Жоделя и Гарнье конца XVI и рубежа XVI и XVII веков, «не заслуживающих быть извлеченным из забвения» (М. Лазар), безусловно, выделяется фигура Антуана Монгретьена, последнего представителя «правильной» школы, в чьем творчестве совместились следование «нормам» и новаторские приемы, присутствие которых в ткани трагедии прямо указывало направление ее эволюции в соответствии с брутальным духом эпохи.

Судьба Монгретьена перекликается с его творчеством, являя собой характерную для того времени череду странных авантюр. Сын аптекаря благодаря удачной женитьбе обретает титул. В возрасте двадцати лет он публикует трагедию «Софонизба», в которой подражает драматическому методу Гарнье. За ней следуют «Шотландка» («Королева Шотландская» в более поздних изданиях), «Давид», «Аман», «Лакедемонянки», поэма «Сюзанна, или Целомудрие» и сборник лирических стихотворений «Пастораль», явное подражание Малербу. Монгретьен приобретает некоторую известность как поэт и драматург и посвящает принцу Конде сборник своих произведений (1601). В 1604 году, после значительной переработки, он переиздает этот сборник, добавив к содержанию свою последнюю, во многих отношениях новаторскую трагедию «Гектор». Вынужденный бежать в Англию вследствие дуэли, он учреждает ряд предприятий — скобяное производство, фабрику по производству ножей, судостроительную верфь — и публикует замечательный в своем роде трактат по экономике, благодаря которому он вполне мог бы претендовать на звание отца политической экономии Нового времени и основателя экономического учения — меркантилизма. В 1621 году он возглавляет мятеж против войск короля, а после его провала занимается вербовкой гугенотов в регулярные военные части. Последние сведения о нем противоречивы — в одних источниках говорится, что он стал главарем банды в Нижней Нормандии и был убит в возрасте 46 лет, а его труп сожжен и прах развеян по ветру, в других — что он погиб в честном бою.

Его личность авантюрного склада и беспорядочная судьба вызывали естественное и единодушное недоброжелательство первых биографов и исследователей творчества драматурга. Его трактат был недооценен современниками, его лирические и драматические произведения канули в забвение, откуда были извлечены лишь в конце XIX века. А между тем историко-художественная роль Монгретьена весьма значительна; при внешней формальной верности «правилам» трагедии Монгретьена представляют собой новую ступень в развитии жанра.

Эта личность, с одной стороны, исключительная с точки зрения разнообразия занятий, которым он предавался, с другой —

как нельзя более отвечающая своей беспорядочной, смутной эпохе; как личность мыслящая и творческая, Монгрედьен обнаруживает себя перед исследователями в несколько ином качестве, нежели представители поколения «знатоков», «людей книги»: алгоритм короткой жизни Монгредьена — это скорее алгоритм жизни персонажа маньеристической драмы.

При этом в своем драматическом творчестве Монгредьен был достаточно консервативен: за исключением последней, замечательной во многих отношениях трагедии «Гектор», он строго следует по стопам Гарнье. «Структурообразующий» элемент его трагедий — оплакивание несчастья и моральный урок, долженствующий быть извлеченным из содержания. Как и «знатоки», он преимущественно заимствует свои сюжеты из древней истории, из библейских источников — и только «Шотландка» («Королева Шотландская») является исключением. Сюжеты «Софонизбы», «Лакедемонянок», «Гектора» почерпнуты из античной истории и мифологии, «Давида» и «Амана» — из Библии. Заметно, что Монгредьен стремится разрабатывать новые сюжеты, а если прибегает к уже разработанной теме («Софонизба», «Давид», «Аман»), то до неузнаваемости меняет содержательное наполнение трагедии. Так, в трагедии «Давид» автор интерпретирует любовный эпизод с участием Вирсавии. Ни разу не становились до Монгредьена трагическим сюжетом ни история Лакедемонянок, ни жизнь и смерть предводителя троянцев Гектора.

В отношении композиции трагедии Монгредьена отвечают аристотелевской схеме: экспозиция, «ядро», «перипетия», «катастрофа» наличествуют в каждой. Действие, относительно компактное, продвигается к финальному трагическому событию, и составляют его монологи и диалоги, в которых под разными углами зрения освещается драматическая ситуация с традиционно предрешенным трагическим исходом... Монгредьену — как, впрочем, и практически всем «знатокам» — традиционно отказывали в драматической «эффектности»; он, видно по всему, к ней и не стремился. Гюстав Лансон, предвывая представителей англосаксонской школы, видит в трагедиях Монгредьена «обрамление

блестящих поэтических фрагментов». Трагедия (Монгредьена) вырастает из риторики, но не из драматического искусства. Ницьи трагедии, по мнению Лансона, не отвечают столь полно определению «драматическая элегия». Ф. Шарпантье в своей диссертации, напротив, оценивает трагедии Монгредьена как «театр конфликта». Его трагедия, очищенная от посторонних элементов, притом что она предоставляет значительный простор для лирических партий, уже предвосхищает классицистское единство действия.

В этом отношении показательна композиция трагедии «Шотландка» («Королева Шотландии») — показательна, и, добавим, очень эффектна — в отличие от большинства трагедий «правильной» школы. Трагедия как бы «двухчастна»: в течение двух с половиной актов Елизавета в своих монологах и диалогах с придворными предстает носителем внутреннего конфликта между соображениями политической целесообразности и сомнениями нравственного свойства. При этом роковое для Марии решение принимается стремительно и спонтанно — как будто бы не королевой, а просто женщиной, уязвленной до глубины души превосходством другой женщины, что компрометирует Елизавету в особенности в сравнении со спокойным достоинством Марии, демонстрируемым ею при объявлении приговора в конце третьего акта. Четвертый акт занят лирическими излияниями Марии; особенно замечательна ее предсмертная молитва, в которой героиня мистически предчувствует свой посмертный моральный триумф.

Композиционное решение трагедии замечательно и не имеет себе равных: драматург делит трагедию на «английскую» и «шотландскую» части, в первой — царит смятение, душевные метания, обращение к мнению разных советчиков и финальный, чисто эмоциональный порыв; во второй, — напротив, царит спокойствие, достоинство и горделивая готовность принять свой трагический удел. Традиционный для «правильной» трагедии «тиран» предстает как носитель внутреннего конфликта; традиционная «жертва» смиренно и с честью примет свою участь. В такой трактовке отсутствие непосредственного столкновения — контакта, диалога

между «тираном» и «жертвой» — выглядит не как просчет автора, упускающего значительные выразительные возможности, а как абсолютно оправданный прием, подчеркивающий бесконечную удаленность, принципиальную «нестыкуемость» погрязшего в страхе и политических расчетах нравственно ущербного «двора» во главе с духовно неблагополучной Елизаветой и одинокой шотландской узницы, мученицы, стоически приемлющей свою казнь.

«Лакедемонянки», которые кончают самоубийством после уничтожения их мятежных супругов, тем самым избегают плена, а значит, лишают тирана победных лавров, Гектор, отважно идущий навстречу гибели, уже не являются пассивными жертвами ситуации, какими были протагонисты трагедий Гарнье. Персонажам Монгредына вполне может быть присвоен героический статус, что делает его безусловным новатором в области трагического жанра. По мнению М. Лазар, в этом отношении он является непосредственным предшественником Корнеля. Смерть героя означает его моральную победу, а значит, обеспечивает ему посмертную славу. Заметим, что в большинстве трагедий Монгредына такую славу обретают героини, а не герои — Софонизба, Мария Стюарт, героини «Лакедемонянок».

Притом применительно к трагедиям Монгредына еще не следует говорить о полноценных характерах. В концептуальном плане следуя предшествующим образцам «ученой» трагедии, Монгредын искусно и красноречиво — в буквальном смысле слова — обрисовывает скорее положение героя, подбирая наиболее точные его определения. В предисловиях и посвящениях своих пьес Монгредын прямо указывал на то, что его произведения являют собой послание духовного, политического и религиозного свойства (заметим в скобках, что в посланиях и посвящениях трагедииографов XVII столетия речь в абсолютном большинстве случаев идет о героях, их личностных особенностях, намерениях, поступках и результатах этих поступков). В посвящении сборника произведений 1601 года принцу Конде Монгредын утверждает, что его трагедии являют «возвышенные свидетельства Божественного присутствия, особые явления его провиденции;

низвержения королей, поддавшихся лживым увещеваниям и дурно управляемых народов». Они «указывают пути доблести и милосердия», поскольку «жизнь и смерть великих людей есть школа, открытая любому взыскующему».

Яркой иллюстрацией необходимости изменить саму концепцию драматического жанра служит последняя трагедия Монгредьена «Гектор» (1604), резко отличающаяся от предшествующих, названных Р. Лэбегом «драматическими элегиями». В «Гекторе» по-прежнему соблюдаются единства, а трагическое событие — гибель героя — происходит за сценой. Однако трагической стихии неупорядоченной, катастрофической реальности эти ограничения очевидно тесны. Не решаясь нарушить канон, автор направляет драматическую экспрессию в вербальное русло, насыщая монологи Гектора глаголами «идти», «бежать», «бороться», «продвигаться» и т.п.; персонажи часто ссылаются на собственные действия или упоминают о действиях, совершаемых другими персонажами. Порывы, смятение и колебания героев переданы также несоблюдением стихотворного размера, «рванным» ритмом стиха, отрывистыми репликами.

Налицо внутренний конфликт, который воплощен в борьбе рокового предчувствия и долга в душе персонажа. Анализируя лексикон Гектора, исследовательница М. Сахарова отмечает «динамизм», «разбег», «желание действовать», присущее этому герою Монгредьена⁵¹. Препятствия, на которые наталкивается герой в своем «желании действовать», носят иррациональный характер: ему пророчит гибель Кассандра, ужасный вещий сон видит Андромаха, ее беспокойство разделяет Приам.

Атмосфера тягостной неопределенности, дурных предчувствий и катастрофических предсказаний довлеет герою, повергая его в смятение. Финальный отчаянный рывок навстречу гибели Гектор совершает с чувством внутреннего освобождения. По сути, Монгредьен создает на сцене иллюзию драматического действия, необходимость которого становится все более очевидной.

⁵¹ *Sakaroff M. Le heros, sa liberté et son efficacité... — Actes des journées internationales d'études de baroque. Montauban, 1967. P. 58.*

По мнению А. Адама, «Монгредьен, кажется, открыл в своей последней пьесе, что есть действие или попытка действия, которая и составляет человеческую драму»⁵².

Трагедии Монгредьена — последнего значительного представителя «правильной» школы — производят одновременно впечатление движения в сторону динамизации действия и придания центральному персонажу подлинно героического статуса — с одной стороны, и возврата к сентенциозности в хоровых партиях и к их положению «внеличностного» комментатора происходящего, «внеположенности» хора действию, характерному для раннего этапа развития «правильной» трагедии.

Совершенно очевидно, что «нравиться» элитарной ученой публике и «обучать» власть придерживающих новой гражданской этике составляло две нерасторжимые цели «правильных» драматургов. Монгредьен входит в их число в наиболее драматический момент истории Франции, когда гражданские распри достигают своего апогея; это обуславливает, скорее всего, понимание им тщетности попыток непосредственного воздействия на власть. Но в действительности именно трагедии Монгредьена явились той эстетической трибуной, с которой простолюдин с нею объяснился, предъявил свои требования к личности правителя, обосновал необходимость таких качеств, как доблесть, мужество и стойкость в нестоицистском понимании. Подобно предшественникам, он адресовал свои трагедии «сильным мира сего», причем юным, потенциальным властителям, подобным принцу Конде, в надежде повлиять на их умы и сердца. И не в том ли причина единодушного забвения Монгредьена последующей эпохой, что он создал слишком свободного героя, чрезмерно свободного в своем гражданском и нравственном выборе — таким вопросом задается Ф. Шарпантье и утверждает далее, что во времена Людовика XIII и Ришелье трагедии Монгредьена могли оскорбить высочайшее восприятие⁵³. Вероятно, до известной степени это так;

⁵² Adam A. Histoire de la littérature française au XVI siècle. Paris, 1948—1956. V. 1. P. 189.

⁵³ Charpentier F. Pour une lecture de la tragedie humaniste. P. 46.

но нам представляется, что мрачная картина мира, создаваемая у Монгредьена именно хоровыми сентенциями, в еще большей степени оказалась неадекватной историческому оптимизму эпохи Ришелье.

Монгредьен не сразу осознал себя призванным взывать к сильным мира сего. В предисловии к «Софонизбе» сильна интенция к созданию «сентенциозных и серьезных стихов», то есть косвенное желание влиять на власть и намерения скорее эстетического, нежели гражданского свойства. Но в тексте той же «Софонизбы» проявляется озабоченность тем, чтобы преподать духовный, нравственный урок, что подтверждают многочисленные заковыченные — в соответствии с принятой практикой — сентенции, преимущественно в партиях хора. В сборниках 1601 и 1604 годов эта интенция выражена еще более четко в предисловиях, посвящениях и партиях хора.

Здесь мы подходим к тому «порогу», который отделяет творчество «правильных» драматургов от творчества Монгредьена, драматурга, который ставит и разрешает в своих трагедиях проблему персональной ответственности в ситуации перманентной неблагоприятности Фортуны к человеку.

Очевидно, нестоицистская концепция героя и образ мира как «моря бед» — вот основные компоненты концепции Монгредьена. В этом мире герой имеет мужество пытаться изменить его и, утвердив себя своей обреченной попыткой в героическом статусе, потерпев поражение, достойно встречает смерть: «В нас нет ничего более человеческого, нежели мужество» («Шотландка», стих 848). Неизбежность смерти, иллюзорность превосходства одних над другими, ощущение непрочности бытия передано в многочисленных афоризмах и сентенциях, которых у Монгредьена едва ли не больше, чем у Гарнье: «Как ветер рождает волну, так нашу жизнь потрясают беды» («Карфагенянки» стих 1–2), «Все погибает на этой земле — люди, семьи, дома, дворцы, замки и города» («Гектор», стих 1285–1286), «Родиться и умереть — почти одно и то же» («Шотландка», стих 602).

Трагедии предстояло пережить четвертьвековой упадок, прежде чем возродиться в творчестве Пьера Корнеля. Несмотря

на появление отдельных небезыntenесных произведений — в частности Клода Бийяра и Жана Шеландра, трагедия исчезает из творческой практики драматургов, вытесненная новым жанром-фаворитом — трагикомедией.

Клод Бийяр и Жан Шеландр, в свою очередь, «размывают» жанровую чистоту и сами принципы «правильной» трагедии подвергают пересмотру. Так, Бийяр отказался от единств времени и действия, его «сложносочиненные» и в сюжетном отношении разветвленные пьесы Ю.Б. Виппер назвал «драматизированными хрониками». В пьесах Бийяра появляется герой, механически «умноженный» в образах друзей и единомышленников, неотличимых от него ни статусом, ни образом мыслей, ни манерой поведения (Абрадат, Кир и Крез в трагедии «Пантея»). Личность героя дробится, героическое качество расплывается в зеркальных образах — отражениях, лишая центральный персонаж глубины и объема. Бийяр пренебрегает также требованием не показывать на сцене кровопролитные события: в «Меровинге» и «Пантее» обильно проливается кровь, разворачиваются батальные сцены, как в любимой публикой трагикомедии. Жан Шеландр — что симптоматично — переделывает свою трагедию 1608 года «Тир и Сидон» в трагикомедию, снабжая предисловием, ставшим в глазах поколения апологией «неправильного» театра. История жанра трагедии практически прерывается, чтобы возобновиться уже в новую историческую эпоху, востребующую высокое героическое начало и жесткие поэтические «правила» в видах концентрации идей и емкости образов.



Глава третья

ТРАГИКОМЕДИЯ

Французскую трагикомедию можно и поныне смело относить к категории явлений, значение которых не отражено в театроведческой науке адекватно той роли, которую эти явления сыграли в действительности — притом что за более чем столетний период существования исторического театроведения оценка трагикомедии как жанра и ее роли в истории французского театра существенным образом изменилась. И если известный исследователь Эжен Ригаль в конце XIX века с очевидным пренебрежением писал о ней как о «незаконной дочери с опозданием объединившихся обессиленных противников»⁵⁴, подразумевая под «противниками», с одной стороны, позднесредневековые и проторенессансные жанры, прежде всего мистерию и моралите, а с другой — «правильную» драматургию второй половины XVI века, ориентированную на античные образцы, то к настоящему времени важная роль трагикомедии в процессе становления театрального мышления Нового времени никем не оспаривается. Во второй половине XX века устоявшийся взгляд на истоки той грандиозной идейно-эстетической реформы, которая привела к созданию величайших драматургических произведений XVII столетия, был скорректирован в сторону большей гибкости оценок и учета разнообразных факторов, которые подготовили вершинные достижения

⁵⁴ *Rigal E. Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI et au commencement du XVII siècle. Paris, 1889. P. 429.*

«золотого века» или влияли на процесс их создания; в русле этого движения растущее внимание исследователей к «незаконному» жанру вполне объяснимо, ибо многие явления, ранее недооцененные или вовсе обойденные вниманием историков театра, со временем стали объектом более пристального и менее предвзятого научного интереса. Трагикомедия не просто открывает новую страницу в истории театра: с точки зрения идейно-тематической вобрав в себя все существенные особенности мировоззрения переходной эпохи с ее специфической экспрессией, брутальностью и особым, сумрачно-авантюрным духом, она в формально-поэтическом отношении становится необходимой предпосылкой для появления драматургии Нового времени, ибо в лучших своих образцах стремится к сюжетной емкости, последовательности и яркости характеров, логической обусловленности событий, пространственно-временной компактности, то есть утверждает такой тип драматической конструкции, к которому тяготеет театр «золотого века». Трагикомедии посвящаются разделы в трудах по истории французского театра, специальные исследования авторитетных ученых, в круг исследуемых явлений вводятся новые пьесы⁵⁵. Взгляд на трагикомедию как на своего рода досадное эстетическое «заблуждение», уклонение с прямого пути от ренессансной «правильной» модели драмы к драме классицистской окончательно стал достоянием прошлого.

И все же глубоко укоренившийся взгляд на французскую трагикомедию с идейно-художественных высот «золотого века» и по сию пору мешает объективной оценке этого явления. Имеются в виду не исключительные художественные события, подобные мольеровскому «Дон Жуану», а «поточный» трагикомический репертуар эпохи, те сотни образцов жанра, которые бесконечно варьируют похожие фабулы, сюжетные ситуации и образы героев.

⁵⁵ См., напр.: *Herrick M.-T.* Tragi-comedy its origin and development in Italy, France and England. Urbana, Univ. of Illinois Press, 1955; *Pintard P.* De la tragi-comédie a la tragedie: l'exemple du Cid. Paris, Klincksieck, 1973; *Morel J.* Jean Rotrou, dramaturge de l'ambigüité. Paris, Colin, 1968; *Fischler E.* La tragie-comédie en France. L'information littéraire, 1973, № 3; *Descrains J.* Jean de Schelandre, état de la question. Paris, B.N., 1974.

Об этих пьесах исследователи, в особенности французские — и причина этого ясна — и по сию пору пишут с некоей долей предубеждения, как бы признавая, что вот «из такого сора» выросли, «не ведая стыда», гениальные строки величайших французских драматургов XVII столетия. Например, и по сей день в филологических и театроведческих исследованиях «Иллюзия» Корнеля, которую сам автор именовал «уродливым творением», имея в виду ее необычную сюжетную структуру и пространственно-временную концепцию, рассматривается как некая «игра» с соперниками, успешная попытка вчерашнего провинциала высмеять столичных драматургов так называемого «второго поколения», в изобилии поставлявших трагикомедии на драматическую сцену и тем самым продемонстрировать свое превосходство. Подразумевается, что никакой другой цели, создавая «уродливое творение», гениальный Корнель преследовать не мог; но под таким углом зрения истинное художественное значение «Иллюзии» в творчестве Корнеля никак не проявляется, тогда как эта пьеса сыграла принципиально важную роль в эволюции Корнеля-драматурга и стала важной вехой в истории жанра трагикомедии.

На наш взгляд, за признанием важной роли трагикомедии в процессе становления театрального мышления Нового времени должны последовать выработка адекватного искусствоведческого подхода к исследованию жанра, к определению его специфических черт, типологии и стилевой эволюции. Ни первое, ни второе в театроведении еще не осуществлено. Так, в работе Роже Гишмерра «Трагикомедия», опубликованной в 1981 году⁵⁶, исследователь оперирует терминами «романтические сюжеты», «натурализм», «экспрессионистский театр», «буржуазная комедия», то есть описывает явление XVII столетия в категориях, принятых при исследовании театральных форм XIX и XX веков, что никак не способствует прояснению искусствоведческой истины. В оценке же стилевой принадлежности трагикомедии автор, не уделяя этой проблеме особого внимания, как о само собой разумеющемся факте говорит о принадлежности трагикомедии стилю барокко.

⁵⁶ Guichemerre R. La Tragi-comédie. Paris, PUF, 1981.

На барочной природе жанра трагикомедии настаивают и другие исследователи, в частности, такой авторитетный историк театра, как Жак Шерер⁵⁷, тогда как, на наш взгляд, трагикомедия первой трети XVII века — включая «Иллюзию» Корнеля — представляет собой сложный стилевой конгломерат с четко выраженной маньеристической доминантой, в полной мере отражающий стилевую неоднозначность постренессансной художественной картины.

И наконец, главное. Если бы жанр трагикомедии не отвечал эстетическому запросу публики, образцы его не были бы столь многочисленными и востребованными в сценической практике. Между тем до начала 1640-х годов трагикомедию без всякого преувеличения можно назвать «королевой» сценических подмошков. Количественное преобладание жанра в репертуаре драматического театра — доказательство его абсолютного соответствия постренессансному мироощущению, поскольку в этот период времени ничто, кроме ожиданий публики, драматургу не довлеет. На рубеже веков публика в профессиональном театре состоит из людей низкого звания — из тех, кого Малерб презрительно именовал «черню» — к тому же переживших один из самых кровопролитных периодов в истории Франции. Образно говоря, зрители эпохи генезиса и становления жанра трагикомедии — это вчерашнее «народное тело на площади» (М. Бахтин), распавшееся на отдельные изолированные «атомы», никем и ничем не защищенные от разрушительного воздействия глубокого духовного и социального кризиса. В период зрелости жанра этот кризис начинает постепенно преодолеваться. На культурной почве, выжженной гражданскими междоусобицами, начинается строительство величественного здания новой абсолютистской Франции, и новые веяния не могут не коснуться театра. Театральная система претерпевает серьезные изменения, естественной частью которых становятся изменения жанровых приоритетов. Кульминационной точкой этих изменений становится создание корнелевского «Сида». Трагикомедия, ранее не знавшая жанровых соперников, отныне вынуждена конкурировать с набирающими

⁵⁷ *Sherer G. Comédie et société sous Louis XIII. Paris — Niset, 1983.*

популярность трагедией, эпоху расцвета которой открывает своими произведениями Пьер Корнель, и комедией, в которой воцарится Мольер. Но и в этой новой эстетической ситуации говорить о полновластии классицистских жанров и вытеснении из репертуара неклассицистских, в частности, трагикомедии, не приходится: было создано еще несколько десятков трагикомедий, прежде чем на рубеже 1660 и 1670-х годов жанр прекратил свое существование.

Таким образом, история трагикомедии насчитывает около ста лет, начиная с первых попыток создания драматических произведений нового типа в 1560-х годах и до последних поздних образцов жанра — «Антиоха» Тома Корнеля, «Птолемея» Шарентона (обе — 1662) и «Ферамонда» Лапужада (1672). В трагикомической эстетике укоренены поздние пьесы Корнеля «Тит и Береника» (1671) и «Пульхерия» (1673). При этом на протяжении полувека, начиная с рубежа XVI и XVII веков и до середины XVII века, трагикомедия была абсолютно приоритетным жанром на драматической сцене. Этот приоритет трагикомедии обеспечило «щедрое перо» первого профессионального французского драматурга Александра Арди, написавшего, по его собственному признанию, более 600 пьес в жанрах трагедии, трагикомедии, комедии, пасторали и фарса. Начиная с конца XVI века и до начала 1630-х годов Арди создал множество трагикомедий, из которых в пятитомное издание «Театра Александра Арди, парижанина» вошла ничтожно малая часть: остальные пьесы утрачены. Но и в печатном наследии Арди трагикомедии превалируют, что, конечно же, отражает реальное пропорциональное соотношение жанров в его творчестве. Конец драматургической «монополии» Арди в Париже положила постановка в Бургундском Отеле пьес Пьера дю Рийе и Жана Оврэ. Вслед за ними в драматургию пришла целая группа авторов, называемых в театроведении «вторым поколением» французских профессиональных драматургов: среди них не было ни одного, кто не пробовал бы себя в жанре трагикомедии. В период с 1610 по 1640 год было создано около 200 трагикомедий. В это число не включены еще несколько десятков пасторальных трагикомедий, которые, по

сути, мало чем отличаются от обычных. В это время трагикомедия оставила далеко позади трагедию (88 пьес), комедию (46 пьес) и пастораль (31 пьеса). Трагикомедии создавались Пьером дю Рийе, Жаном Оврэ, Жоржем де Сюдери, Райссигье, Мере, Корнелем, Дюрвалем, Ла Кальпренедом и еще целым рядом драматургов. Жан Ротру, сменивший Арди в Бургундском Отеле в качестве постоянного драматурга первого столичного профессионального театра, создал для актеров его труппы девятнадцать трагикомедий. Наиболее плодотворные драматурги «второго поколения» — дю Рийе, автор одиннадцати трагикомедий, Сюдери — двенадцати; Буаробер и Дефонтен написали по восемь трагикомедий, ряд авторов — в их числе Демаре, Жильбер, Жиле де Ла Тессоньер, Мере, Марешаль, Райссигье — создали по 5—7 трагикомедий. Позднее, в период конкуренции с трагедией, комедией и так называемой «обстановочной» трагедией (или «трагедией с машинами») трагикомедии продолжали создаваться самыми известными и востребованными драматургами эпохи. В частности, в период с 1654 по 1662 год восемь трагикомедий написал успешный и высоко ценимый Филипп Кино, драматург далеко не столь спорный в глазах современников, как Мольер.

Исследование особенностей жанра трагикомедии и ее образно-художественного строя целесообразно начать с общей характеристики художественной ситуации второй половины XVI — начала XVII столетия, породившей так называемый «нерегулярный» или «неправильный» постренессансный театр, в репертуарной картине которого трагикомедия заняла главное место. «Неправильный» театр — явление общеевропейское и, что важнее, включающее ряд незаурядных драматургических дарований, и среди них — титаническую фигуру Шекспира, создателя целого ряда трагикомедий, которые по степени идейно-художественной глубины значительно уступают его трагедиям — тоже «неправильным», но обращение Шекспира к этому жанру симптоматично. Притом что термин «неправильный» в театроведении распространяется только на французский театр, мы совершенно вправе применять его к итальянскому, английскому, испанскому театру этого периода, поскольку театральная картина

в этих странах имеет гораздо больше общих черт, нежели различий.

«Неправильный театр» — функция постренессансной художественной ситуации, которую в современной науке стали именовать «Осенью Возрождения»⁵⁸. В каждой из европейских стран с мощной театральной традицией «неправильный» театр отвечает художественному запросу представителей самых разных социальных слоев, переживающих системный «кризис ценностей» — духовных, гражданских и эстетических. Применительно к Италии Франческо де Санктис со свойственной ему категоричной остротой суждений пишет, что в XVI веке «не только литература исчерпала свои формы и содержание, но исчерпала себя также и жизнь — религиозная, нравственная и политическая»⁵⁹. Автор «Социальной истории искусства» Арнольд Хаузер видит в итальянском искусстве XVI столетия выражение острого социального кризиса, «духовной смятенности и неуверенности, ведущей к повышению нервной экспрессии»⁶⁰. Эту оценку можно распространить и на другие европейские страны с одной немаловажной поправкой, относящейся к сфере искусства, а не социальной жизни, напряженной и исполненной самых разных потрясений: «обескровленное» постренессансное искусство Италии проживает ситуацию потери высокого классического идеала в самых рафинированных и изощренных художественных поисках, совершенно утратив масштаб и связь с жизненными реалиями, тогда как Франция, Испания, Англия с небывалой энергией и интенсивностью проживают свой, короткий и бурный, Ренессанс, в том числе театральный. Испанское и английское искусство порождает титанические фигуры авторов великих произведений, вошедших в мировую сокровищницу. Однако у Шекспира и Лопе, начинающих свой творческий путь с искрометных комедий, пронизанных

⁵⁸ По аналогии с формулировкой Й. Хейзинги *Осень Средневековья*. М.: Наука, 1988.

⁵⁹ Санктис де Ф. *История итальянской литературы*. М.: Прогресс. 1964. Т. II. С. 250.

⁶⁰ Цит. по: Силюнас В.Ю. *Стиль жизни и стили искусства*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 40.

радостным ощущением полноты бытия, этот ренессансный оптимизм сменяется глубиной постижения трагических противоречий эпохи. Здесь можно привести многочисленные хрестоматийно известные примеры из зрелых произведений Шекспира, а можно вспомнить пронзительный образ разбитого зеркала, куда минуту назад с надеждой и с восторгом смотрела счастливая невеста, вмиг утратившая счастье, из поздней пьесы Лопе «Звезда Севильи». Ощущение того, что «вся природа перевернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок»⁶¹, транслируется всеми художественными произведениями эпохи — независимо от вида искусства, тематики, жанра, художественного строя и адресата произведения.

Современное искусствоведение признает всю сложность и дробность художественной картины второй половины XVI — начала XVII века, в которой мировоззренческая растерянность и порожденный ею экспрессивный эклектизм дублируются активным взаимодействием стилевых компонентов маньеризма, барокко и предклассицизма (на что указывали многие авторитетные ученые, в том числе российские — А.А. Аникст и Р.И. Хлодовский⁶²). Напряженное взаимодействие натурфилософских, неоплатонических, неостоицистских идей, духовно-религиозная рефлексия, ревизия античного наследия и утверждение новых художественных принципов — все это создает совершенно особую ситуацию в сфере философской и эстетической мысли, которая влияет в первую очередь на искусство, адресованное «утонченной» аристократической аудитории и лишь во вторую влияет на искусство народное, которое питается этой мыслью лишь опосредованно и еще сохраняет приверженность средневековым художественным идеям, обеспечивающим явлениям этой кате-

⁶¹ Цит. по: Силюнас В.Ю. *Стиль жизни и стили искусства*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 42.

⁶² Аникст А.А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы / Ренессанс. Барокко. Классицизм. М.: Наука, 1966. С. 178—244; Хлодовский Р.И. О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы / Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. С. 120—139.

гории масштаб, совершенно утраченный искусством придворно-аристократическим.

Кризис всеобъемлющих и всеохватных мировоззренческих систем Средневековья и Ренессанса для широких слоев населения слился в одно целое и породил схожие эстетические «ответы», в том числе в форме «неправильного театра». Однако наше исследование этого феномена не будет продуктивным, если не указать на фундаментальное отличие театральной ситуации от ситуации в других видах искусств в эту эпоху. Современное искусствоведение совершенно определенно выделяет основной вектор художественной эволюции внутри «Осени Возрождения» как постепенное «растворение» классического идеала и претворение обретенного Ренессансом права художника на творческую свободу в бесконечно прихотливое и причудливое формотворчество. Однако в других европейских странах, за исключением Италии, явление классического идеала в искусстве Ренессанса не было столь ярким и всеобъемлющим и, соответственно, ситуация его потери не переживалась столь болезненно и не принимала форм бесповоротного ухода в мир причудливой и изощренной фантазии: собственно говоря, «ушло» в этот мир вслед за итальянским только придворно-аристократическое искусство музыкально-драматического театра, развивающееся под непосредственным влиянием итальянских образцов, а драматический театр явил своему зрителю картину плодотворного взаимодействия неклассической зрелищной традиции с теми элементами ренессансного комплекса идей, которые оказались органичными для той или иной страны.

Для художественной картины этого периода характерно отторжение каких бы то ни было норм в стремлении каждого творца создать собственный автономный и неповторимый художественный мир. Как пишет В. Силюнас, это период, когда, с одной стороны, «достигает кульминации возрожденческая вера в огромные творческие возможности человека», а с другой — «эти возможности уже постигаются не как игра благодатных сил природы, а как проявление субъективной художественной воли. Искусство жаждет эмансипации, стремится привлекать не столько тем, о чем оно повествует, сколько собственной ценностью: ...

сэр Филипп Сидни гордился тем, что создание поэта — не то, что он обнаружил в мире, а то, что «содержится внутри созвездия собственного сознания»⁶³. Теоретическая мысль во второй половине XVI века предъявляет к искусству требование изумлять читателя и зрителя. Мысль эта весьма изоцирена и вряд ли ею непосредственно питались практики «неправильного» театра, но нельзя не упомянуть в контексте данной работы имена Франческо Патрици, Джордано Бруно, Торквато Тассо. Франческо Патрици критиковал аристотелевскую теорию подражания, выдвигая в противовес ей концепцию поэтического вдохновения или поэтической энергии — несколько неточный перевод понятия «*furore*». В поэзии, по мысли Патрици, должна восторжествовать установка на «изумляющее» — *mirabile, meraviglia*, — источником которого должна служить неполнота представлений о предмете, исчезающая по мере знакомства с художественным произведением. У Джордано Бруно («О героическом энтузиазме», 1585) вдохновение отменяет какие бы то ни было жанровые рамки, а подражание должно уступить место «изобретению». В уста одного из персонажей своего сочинения, Луиджи Тансилло, Бруно вложил следующие слова: «Поэзия меньше всего рождается из правил, но, наоборот, правила происходят из поэзии; поэтому существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов»⁶⁴. Симптоматично, что Бруно вторит «Феникс гениев» Лопе де Вега. Отвечая на просьбу Мадридской Академии высказать свое мнение о том, каким должно быть пьесам, Лопе утверждает, что сам пишет «без правил»: «на шесть ключей законы запираю, бросаю прочь Теренция и Плавта ... И так пишу, как сочинять в обычай Ввели искатели рукоплесканий»⁶⁵.

Применительно к театру вопрос об эстетической картине «Осени Возрождения» должен быть поставлен очень коррек-

⁶³ Силлюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 41.

⁶⁴ Бруно Дж. О героическом энтузиазме. М.: 1953. С. 30.

⁶⁵ Цит. по: Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука. 1967.

тно, чтобы быть верно разрешенным. Театр — искусство коллективное и поэтому консервативное. Считать драматургическое произведение той эпохи законченным можно отнюдь не в тот момент, когда драматург, пишущий для публичного театра, ставит финальную точку, а когда актеры произносят последние реплики пьесы перед публикой — перед публикой, которая совершенно не была готова покинуть привычное эстетическое «измерение» ради формально-поэтических новаций. Театр постренессансной эпохи глубоко укоренен в зрелищной традиции Средневековья, и попытки резко порвать с этой традицией не удались ни одному драматургу ни в одной стране — уточним еще раз, что мы подразумеваем под удачей подлинный сценический успех, и ничто более. Даже на родине Ренессанса — в Италии, — попытки сценического возрождения античных драматургических моделей провалились. Современному исследователю, обозревающему картину художественных исканий той эпохи с огромного исторического расстояния, конечно же, понятно, почему попытка возродить античный театр на исходе Ренессанса в духовно и социально неблагополучной Европе не могла увенчаться успехом. Постренессансное сознание отвергает какой бы то ни было эстетический канон и приветствует индивидуально-неповторимое эстетическое решение — вот почему художественная победа сторонников «неправильного» театра была предрешена. Но надо непременно упомянуть о том, что целый ряд теоретиков театра и драматургов были сторонниками «правил», в возвращении к которым видели залог возрождения общественной и эстетической значимости театра и пытались конкурировать со «зрелищным» театром, укорененным в средневековой традиции. Наиболее яркий пример этой художественной ситуации рассмотрен во второй главе нашего исследования, посвященной французской «правильной» драматургии. Результатом этой конкуренции «правильной» концепции драмы и самодовлеющей театральности в рамках постсредневековой традиции и явились так называемые «неправильные» или «нерегулярные» пьесы.

Как известно, на родине Возрождения театральные эксперименты с целью реконструкции античных моделей драмы осу-

ществовались с 1508 года, когда Ариосто написал свою «Шка- тулку» на римский сюжет, скромно идя по стопам Теренция и Плавта. Однако, несмотря на последовавшие за этим другие опыты с соблюдением «правил», основной вектор театрального движения был задан другим произведением, в котором впервые были синтезированы античный сюжет и «неправильная» драматическая форма. В 1480 году автор «Сказания об Орфее» Анджело Полициано интерпретировал античный миф о любви прекрасного певца, отважно спустившегося в подземное царство во имя любви в рамках средневековой модели драмы: так, Полициано сохранил мистериальный принцип членения текста на эпизоды, принцип симультанности, неопределенно-долгую продолжительность действия, ввел массу персонажей с условно-типичной характеристикой и т.п. Представление «Орфея» в рамках масштабного придворного празднества задает основное направление театрального поиска как поиска новых средств создать выразительное зрелище, царство «самодовлеющей» театральности, вбирающей в себя не только элементы драматической игры, но также инструментальную музыку, пение, танцы, постановочные эффекты с применением сложной сценической машинерии. Драматургу в ансамбле создателей этого спектакля отведена роль творца эффектного сюжета и создателя немалого количества условных образов с однозначной характеристикой, выводимых на подмостки очередным неожиданным сюжетным поворотом. У подобных спектаклей светского содержания, действие которых разворачивалось в различных местах, в том числе в потусторонних сферах и фантастических странах, не имело ограничений во времени, пленяло взор разнообразием эстетических компонентов, где музыкальные эпизоды чередовались с драматическими, зрители были заворожены зрелищным богатством и изощренностью постановочных находок, использовались самые замысловатые постановочные эффекты, позволявшие демонстрировать «полеты», «низвержения в ад» и прочие «чудеса», сразу же нашлись ценители и горячие приверженцы в аристократической среде. Мода на такие представления распространилась по всей Европе. В дальнейшем, когда в итальянском театре ставились «правильные» пьесы

сторонников античной нормативности — а это были в основном «ученые» комедии, созданные в подражание Теренцию и Плавту, — они непременно дополнялись мифологическими интермедиями, которые абсолютно затмевали собой «основную» пьесу. Такие интермедии совершенно уничтожали программный эстетический эффект «правил», делая драматическое произведение частью театрализованного праздника, реальность которого, по меткому выражению В. Силюнаса, «освещается не небесными светилами, а бенгальскими огнями, подвластна не обыденным законам, а умопомрачительным и смелым ходам изощренной мысли»⁶⁶. Феерические куртуазные представления и театрализованные праздники надолго «погасили» в аристократической среде вкус к драматическому театру. Как результат дальнейшей эволюции «неправильного» театра возникла драматическая пастораль, вершинными достижениями которой стали «Аминта» Торквато Тассо (1573) и «Верный пастух» Гварини (1585). Пастораль — программно «неправильный» жанр, который его создатели именovali «третьим» после трагедии и комедии. Симптоматично, что если первые образцы жанра пасторали в Италии — «Эгле» Чинтио, «Жертвоприношение» Беннари и «Аретуза» Лоллио — были написаны в соответствии с «правильным» каноном, то Тассо в своей пасторали от этого канона уже отошел — с тем чтобы в дальнейшем драматическая пастораль, обретая популярность вне Италии, оставалась цитаделью «неправильностей». Следующий этап развития «неправильного» театра в постренессансной Италии связан с появлением подлинно народного импровизационного театра комедии дель арте и развитием так называемой «музыкальной драмы», прообраза оперы.

Так в Европе определился театральный «нерв» переходной эпохи. С одной стороны — следование «правилам», своего рода театральный «академизм» в драматургии, нацеленный на воспроизведение уже существующих моделей, утвержденных авторитетами эпохи в качестве недостижимых идеальных образцов, со всей

⁶⁶ Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб.: Дмитрий Буланин. 2000. С. 43.

неизбежной формальностью следования по чужому пути и авторской дистанцированностью от «эталона». С другой — укорененная в традиционной зрелищной практике «неправильная» модель драматургической основы — мы прибегаем к этому определению, поскольку объединяем здесь драму, драматические и музыкально-драматические сценарии и либретто — визуально разнообразного спектакля-коллажа, в котором чередуются стихи и проза, пение и танец, самодостаточные «номера» и захватывающие сценические «чудеса». Результатом конкуренции этих направлений, спроецированной на собственно драматический театр и стали так называемые «нерегулярные» или «неправильные» пьесы, в которых на уровне сюжета интерпретируется ситуация, порожденная Ренессансом, а в плане формально-поэтическом торжествует идея свободы от канона.

Самое замечательное определение «неправильного» театра дано не теоретиком эпохи и не историком театра, а драматургом, апологетом этого театра. Это определение — шекспировское, и звучит оно в «Гамлете». Описывая репертуар странствующей труппы, прибывающей в Эльсинор для увеселения короля и придворных, Полоний упоминает «представления трагические, комические, исторические, пасторальные, пасторально-комические, историко-пасторальные, *неопределенные сцены и неограниченные поэмы*»⁶⁷, то есть представления самой причудливой и прихотливой жанровой природы, свободные композиции разнородных жанровых элементов, жанровые новации — словом, произведения, совершенно не соблюдающие пресловутые «правила». «Неправильный» театр — это театр принципиально и всецело вненормативный, причем протест теоретиков и практиков «неправильного» театра лишь на первый взгляд представляется протестом против нормативности античной драматургии, против соблюдения принципа жесткой жанровой дифференциации, против следования правилам «каждому жанру — свои герои, свои сюжеты, свои развязки», против знаменитых единств действия, времени и места. Исследование «неправильного» театра,

⁶⁷ Шекспир У. Гамлет. ПСС. М., 1960. Т. 6. С. 61.

в первую очередь «неправильной» драматургии не будет продуктивным, если не отдавать себе отчета в том, что каждый из «неправильных» авторов дает собственный идейный и эстетический ответ на смысложизненные и художественные вопросы, возникающие в той пограничной культурной ситуации, которая сложилась «осенью Ренессанса», и *степень художественного дарования* играет здесь такую важную роль, какой она не играет в творчестве авторов, объединенных приверженностью неким «нормам», «школе», принадлежностью к ассоциации творческих единомышленников. Всех драматургов «неправильного театра» — от гениально одаренных Шекспира и Лопе де Вега до обладателей самых скромных дарований — отличает *радикализм в отношении отказа следовать жанровым и эстетическим «правилам»*, причем у Шекспира этот радикализм является самостоятельным, в каждом случае абсолютно оригинальным эстетическим жестом, а рядовой представитель так называемого «второго поколения» французских постренессансных драматургов вроде Марешаля или Райсси́е манипулирует стандартными образными и сюжетными компонентами, принятыми большинством. Но ни тот, ни другой не является пленником традиции в той степени, в какой пленниками традиции являлись сторонники «правильного» театра — и в этом причина востребованности первых и невостребованности вторых.

Трагикомедия открывает собой новый этап в истории французского театра как в содержательном, так и в формально-поэтическом отношении. По времени генезис жанра совпал — и отразил в себе — смутные времена религиозной конфронтации и гражданских междоусобиц, поставивших страну на грань национальной катастрофы; в эпоху зрелости жанра общественно-политическая ситуация была уже совершенно иной, и художественная картина, в том числе в сфере театра, претерпела глубокие изменения, но зрители сохраняли привязанность к трагикомическим пьесам. Именно трагикомедия восприняла от Возрождения живой интерес к личности, перипетиям ее судьбы и их лирическому комментарию — словом, ко внешним и внутренним индивидуально-неповторимым обстоятельствам жизни героя. Но во

второй половине XVI — первой трети XVII века герой не правит своей судьбой, напротив, самые разнообразные препятствия отодвигают чаемый момент обретения счастья, ввергая героя в гущу чрезвычайных событий, бросая от радости к горю, из объятий возлюбленной — в трюм разбойничьего судна или в тюремную башню, и подвергая смертельной опасности за пять минут до счастливого финала.

Трагикомедия складывается как жанр в эпоху, в принципе индифферентную к тонкостям теоретических дефиниций, и утверждается в качестве «королевы» сценических подмошков тогда, когда драматург не стеснен никакими ограничениями. Свобода от «правил», динамизм, чередование трагического и комического, персонажи разной социальной принадлежности, эффектные сюжетные повороты, вынос событий на сцену, зрелищность делают французскую трагикомедию явлением, родственным английской елизаветинской и якобитской трагикомедии и испанской *comedia* и резко отграничивают ее от французской ренессансной драматургии. Трагикомедия удовлетворяет вкусу эпохи к удивительному, поражающему воображение, потрясающему чувства частному случаю, вновь и вновь утверждающему зрителя в мысли о том, что этот неповторимый частный случай есть подтверждение непредсказуемости внешнего мира, его чреватости катастрофическими потрясениями.

Рыцарское самопожертвование одних и коварство и немотивированная злоба других, экстатическая и жертвенная любовь и грубая плотская страсть, возвышенное влечение и жестокое насилие — «полюса» трагикомического мира, непринужденно вбирающего в себя и все прочее, что может отвечать упомянутому вкусу: житейский колорит, комические сценки, экзотические ситуации.

Однако сюжеты трагикомедий, согласно классификации эпохи, относятся к категории «серьезных», ибо любовь, а часто и жизнь персонажей трагикомедии подвергаются опасности. Драматург Демаре в предисловии к трагикомедии «Сципион» пишет о «важных и гибельных происшествиях», Шапозо — о «благородных приключениях» («Французский театр»), Д'Обиньяк,

который не воспринимает трагикомедию в качестве «законного» жанра, на страницах «Практики театра» определяет ее как пьесу, в которой «развязка счастливая, тогда как сюжет и персонажи трагические, то есть героические»⁶⁸. О «радостной и смешной развязке» как о жанровом признаке пишет Мере в предисловии к «Сильванире»; Демаре также считает, что развязка должна быть счастливой. Шапюзо определяет трагикомедию как пьесу, которая «представляет нашим глазам благородные приключения знатных персон, коим угрожает какое-либо несчастье, за которым следует счастливое событие»⁶⁹.

В плане формально-поэтическом трагикомедия наследует средневековой концепции драмы в части свободного распоряжения различными драматическими компонентами, отсутствия пространственно-временных ограничений, сценического изображения событий, в том числе жестоких и кровопролитных, событийной насыщенности, чередования трагических и комических эпизодов. Ренессансной драме трагикомедия обязана стремлением создать выразительные, яркие образы, упорядочить событийный ряд, «нанизав» его на лирический стержень, и отличается явным тяготением к «преломлению» изображаемого через личный фокус, к тому, чтобы «поверить алгеброй» простых душевных движений дисгармонию постренессансного мира. Удачный синтез двух мощных драматургических концепций переводит драматургию в стадильно новое качество и дает ей самые высокие шансы завоевать симпатии зрителей.

Что же представляет собой трагикомедия, возможно ли в принципе выделить формально-поэтические и внешние содержательные признаки жанра, позволяющие отнести к нему то или иное произведение того или иного автора? Трагикомедия — «неправильная», то есть написанная без соблюдения единств времени, места и действия пьеса светского любовно-авантюрного содержания. Традиционная завязка трагикомического сюжета — рождение любви; развитие сюжета в виде возникающих одно за другим

⁶⁸ Цит. по: Guichemerre R. La tragie-comédie. Paris, PUF. 1981. P. 12.

⁶⁹ Op. cit. P. 11.

препятствий к воссоединению любящих не имеет ограничений во времени, пространстве, в количестве новых сюжетных поворотов; автор волен увеличивать или сокращать это количество, удлинять или укорачивать время действия и переносить его из одного места в другое. Завершается трагикомедия, как правило, счастливой развязкой; впрочем, история жанра знает ряд примеров «гибельного» финала («Аристоклея» Арди, «Белиссера» Ротру). При всем разнообразии сюжетных источников — а трагикомедия черпает их из античных, средневековых и ренессансных романов, из поэзии, в частности, из поэм Ариосто и Тассо, из современной итальянской и испанской новеллистики — наличие неизменных составляющих любого и каждого трагикомического сюжета позволяет вывести своего рода «морфологическую константу», устойчивую сюжетную формулу, которая в эпоху зрелости жанра переходит из пьесы в пьесу. Эта формула включает в себя следующие компоненты:

1. Рождение любви (в сюжетах «*ab ovo*») или энергичная декларация любовного чувства (во вступительном монологе героя или героини). Первый вариант чаще используется в зрелых трагикомедиях 30—40-х годов XVII века (во многих пьесах этого периода любовь рождается при случайном взгляде, брошенном на портрет прекрасной девушки). Любовное чувство заявляет о себе со всей возможной экспрессией, оправдывающей дальнейшие эмоциональные аффекты, испытываемые героями по ходу событий пьесы. При этом в абсолютном большинстве трагикомедий любовь в завязке пьесы уже носит либо стремительно приобретает взаимный характер; исключения составляют трагикомедии, в которых, например, героиня подвергается насилию или покинута ветреным или циничным возлюбленным — в таких трагикомедиях именно она, стремясь вернуть честь и статус, играет более действенную роль (переодевается в мужское платье и отправляется на поиски виновника своего несчастья).

2. Во многих трагикомедиях импульс событиям пьесы придает решительный поступок, совершаемый с целью добиться желае-

мого вопреки сложившейся ситуации, заявленной в завязке пьесы (бегство влюбленных из враждебного окружения, попытка снискать благосклонность возлюбленной) и приводящий к изменению жизненных обстоятельств или статуса персонажа (в трагикомедии Арди «Прекрасная цыганка» герой-аристократ вступает в цыганский табор, чтобы разделить с возлюбленной все тяготы кочевой жизни и низкого социального положения. Вариация решительного поступка — упомянутое выше переодевание героини в мужское платье и обретаемая с этим предприимчивость. Встречаются в экспозициях трагикомических сюжетов и очень «нестандартные», сомнительные в моральном отношении решительные поступки: в трагикомедии Арди «Жезипп или Двое друзей» герой под покровом темноты «уступает» свое место на брачном ложе другу, открывшемуся в своих пылких чувствах к новобрачной).

3. Препятствия: события, приводящие к возникновению семейной или политической вражды (война), появление соперников и действия враждебной стороны: открытые посягательства на честь и жизнь героев (и, соответственно, в большинстве случаев происходящие на глазах у зрителей нападения, схватки, поединки, похищения, покушения) и вероломные посягательства (интриги, клевета, оговор, инсценировка смерти).

4. Разлука влюбленных (потеря возлюбленного или возлюбленной): чаще как результат посягательств, реже как результат решительного поступка, например, самоустранения одного героя из жизни другого (измена, бегство). Частая реакция на разлуку (потерю) — эмоциональный аффект, попытка самоубийства, безумие.

5. Действия, направленные на преодоление препятствий. В так называемых «трагикомедиях препятствий» (преимущественно в зрелых образцах жанра, созданных в 30—40-е годы XVII в.) часто изображается кульминационное противостояние героя и его могущественного соперника.

6. Устранение препятствий (смерть или раскаяние соперника, «узнавание» истинного положения вещей или обнаружение родственных связей, обретение давно потерянных родственников, устранение социальных и иных барьеров с пути любящих героев) и воссоединение влюбленных.

Исследователи, склонные дифференцировать трагикомедию не по хронологическому и не по стилевому признаку, а по признаку концентрации авторского интереса на различных сюжетно-смысловых компонентах, выделяют три типа трагикомедии: «авантюрную» или «трагикомедию приключений», «трагикомедию препятствий» и «дворцовую трагикомедию», признавая, впрочем, что это разделение носит весьма условный характер. Композиционный принцип «трагикомедии приключений» можно считать позаимствованным из авантюрных романов, а можно — из средневековой драмы: внезапные повороты судьбы разлучают влюбленных; умножаясь в количестве, они приобретают самодовлеющее значение. Примеры трагикомедий такого рода — ранняя пьеса Арди под названием «Эфиопическая поэма чистой и трогательной любви Теагена и Хариклии» по мотивам «Эфиопики» Гелиодора, насчитывающая 40 (!) актов или трагикомедия Пьера дю Рийе «Люсиппа и Клитон» по мотивам греческого романа, приписываемого перу Ахилла Татиуса. Трагикомедия начинается бегством влюбленных из Сирии в Египет; в пути они захвачены язычниками-пиратами, которые собираются принести их в жертву богам; оба чудом избегают смерти; в героиню влюбляется царь Александрии Чармид; влюбленные разлучены; Чармид вскоре погибает в схватке; Люсиппа похищена; Клитон пускается в погоню за кораблем похитителей; те инсценируют убийство Люсиппы, якобы бросая в воду ее тело; Клитон в отчаянии; ему все равно, куда направиться и он направляется в Эфес; там он чудесным образом вновь обретает свою возлюбленную, которая бежала от разбойников и поступила в услужение к богатой вдове; вдова влюбляется в Клитона; возвращается считавшийся пропавшим без вести муж вдовы; из ревности он обвиняет Клитона в покушении на честь жены; Клитон должен быть казнен; прибытие отца Люсиппы в Эфес избавляет его от смертельной угрозы; любящие наконец воссоединяются.

Схожую сюжетную структуру имеет множество трагикомедий. В их числе «Лизандр и Калиста» Дю Рийе, «Аглезан Колхидский» и «Клеаженор и Дористея» Ротру, «Великодушная немка» Марешаля и мн. др. Создавая «трагикомедии

приключений», драматурги часто прибегали к параллелизму сюжетных линий: так, в трагикомедии Жана Шеландра «Тир и Сидон» действие протекает попеременно в двух городах, где живут влюбленные пары — Леонт и Филолина и Белькар и Мелиана. В «Неистовом Роланде» Мере три сюжетные линии — Медора и Анжелики, Зербино и Изабеллы и самого Роланда. Две сюжетные линии в трагикомедии Ротру «Утраченные возможности» и три в трагикомедии «Счастливая верность».

В «трагикомедии препятствий» препоны, возникающие на пути любящих, концентрируются в форме одного рокового обстоятельства; в этом качестве фигурируют война, вражда семей или — гораздо чаще — происки могущественного соперника или соперницы. Если в «трагикомедии приключений» неожиданные сюжетные повороты, сменяющие друг друга, приобретают самодовлеющее значение, то в «трагикомедии препятствий» автор сравнительно больше внимания уделяет душевным переживаниям героев перед лицом испытаний, а сюжет выигрывает в драматической концентрации. Война между Македонией и Фракией разлучает влюбленных в трагикомедии Арди «Фраарт», семейная вражда — в «Переодетом принце» Скудери. Но в большинстве подобных трагикомедий «препятствие» персонифицировано в лице коварного и могущественного соперника; во многих случаях «гибельных» развязок именно преступная страсть соперника приводит к трагическому финалу. Так, в трагикомедии Арди «Аристоклея» сластолюбивый и жестокий Стратон убивает прекрасную Аристоклею, чтобы та не досталась его счастливому сопернику Калистену.

Когда персонажи трагикомедии принадлежат к высшему сословию, а действие тяготеет к концентрации в пределах дворцовых покоев, трагикомедия становится «дворцовой». Стремясь к соблюдению «единств», многие авторы трагикомедий в конце 30-х и в 40-х годах XVII столетия отказываются от модели «трагикомедии приключений», насыщая «трагикомедию препятствий» актуальной политической проблематикой. Герой, выступающий в традиционной функции «соперника», изображается как властительный «тиран», «деспот», и его устранение не только соединяет

влюбленных, но и открывает путь к престолу «доброму», «гуманному» государю («Аретафила» П. дю Рийе). Такие трагикомедии в духе времени тяготеют к «регулярной» модели: время действия сокращается (например, в трагикомедии «Аржения и Полиарк» дю Рийе оно занимает два дня) и разворачивается оно, как правило, в одном месте — преимущественно во дворце, реже — в одном городе.

В структурном отношении трагикомедия, уже под пером Арди ставшая пятиактной, состоит из патетических монологов — весьма пространных, эмоционально приподнятых, изобилующих метафорами и сложными риторическими фигурами; диалогов, ритмически выстроенных подобно «схватке», как чередование взаимных словесных «выпадов»; и коротких бурных сцен, в ходе которых герои контактируют непосредственно с такой долей внешней экспрессии и брутальности, которую трудно было бы себе вообразить, если бы текст не содержал прямых указаний соответствующего характера. Особое, специфическое напряжение рождает утонченная куртуазная лексика в устах злодеев — она сообщает происходящему качество изощренно жестокой игры. В этой игре любовь, честь и даже жизнь обесценены, могут быть отняты и будут отняты в мгновение ока. Как правило, атмосфера трагикомедии быстро «сгущается» и становится «предгрозовою». В монологах и диалогах героев, подобно вспышкам молний, звучат предвестия грядущих роковых событий: одни герои предчувствуют недоброе, другие строят коварные планы. К такой модели тяготеет большинство трагикомедий в период зрелости жанра. Что же до финала, то в пору становления трагикомедии счастливая развязка не так существенна для жанровой идентификации (как, впрочем, несущественна для такого драматурга, как Александр Арди идентификация как таковая, доказательством чего служит путаница в прижизненном издании «Театра Александра Арди, парижанина»: пьеса может фигурировать как трагикомедия в предисловии и как трагедия в оглавлении — и наоборот). В 30—40-х годах XVII века счастливая развязка скорее закономерный финал, утверждающий идею награды за стойчески перенесенные страдания, хотя и в этот период в исключительных случаях

трагикомедии заканчиваются «гибельно» («Белиссера» Жана Ротру, 1644).

Историю французской трагикомедии можно разделить на четыре этапа — по ходу исследования мы рассмотрим специфику первых трех более подробно. Ранний период — вторая половина XVI века, когда совершаются первые, разрозненные и эпизодические попытки создания жанра как в академически-придворной среде, так и драматургами, предположительно близкими к профессионализирующемуся публичному театру; «эпоха Арди», когда под пером первого профессионального драматурга Франции Александра Арди трагикомедия обретает устойчивые типологические признаки и определяется ее преимущественная стилевая принадлежность маньеризму; конец 20-х — 40-х годах XVII века, когда в русле вспыхнувших дискуссий о драматургии авторы так называемого «второго поколения» видоизменяют жанр, приводя его в соответствие новым идейно-художественным задачам и в ряде случаев приближая к барокко; и, наконец, 50—70-е годы XVII века, когда обнаруживаются явные признаки «усталости» жанра, истощения его потенциала, несмотря на появление редких несомненных удач, в частности, мольеровского «Дон-Жуана» (этот период выходит за хронологические пределы, определенные для настоящего исследования).

В содержательном отношении постренессансная трагикомедия доклассицистского периода демонстрирует сужение горизонтов авторского видения, радикальное «самоограничение» проблематикой личного счастья, обретаемого в любви. Совершенно независимо от статуса и общественного положения в герое отчетливо угадывается унаследованный от Средневековья формат «всякого человека», взыскующего теперь уже не покровительства сакральных сил, как в средневековом театре, и не истины духовного самопостижения или акта гражданского самоутверждения, как в ренессансной драме, а своей крупицы простого человеческого счастья: утверждение о том, что «Любовь — Божество, все склоняется перед ее мощью» («Потерянные возможности» Ротру) как нельзя лучше иллюстрирует, какого рода изменения претерпела «иерархия ценностей» в постренессансную эпоху. Максимально

сузив проблематику драмы, сведя ее к изображению трудного пути к счастью, авторы трагикомедий придали жанру необыкновенную событийную и лирическую интенсивность, а героям — vitalность, то есть те качества, которых французская драматургия не знала и, лишь пройдя этот важный этап в своем развитии, вступила в период идейно-художественного расцвета, справедливо именуемый «золотым веком».

Событийная насыщенность, эффектные повороты сюжета, «каскады» неожиданных и потрясающих воображение событий часто на первый взгляд выглядят как самодовлеющие элементы произведения, призванные компенсировать условность образов. Но на самом деле эта событийная насыщенность становится развернутой сценической метафорой гиперболизированной неустойчивости постренессансного мира, его критической для человеческого рассудка «подвижности», некомфортной протейистичности, когда кажущееся таким возможным счастье ускользает раз за разом, оставляя героя в отчаянии, на грани безумия. В «эпоху Арди» драматическое напряжение ситуации постренессансной «дезориентированности» и ощущение близкой катастрофы отчасти снимается «укоренением» героя в самой протейистичной «материи» окружающего мира, когда персонаж становится его «плотью и кровью», естественным порождением и продолжением этого мира, а не вынужденным оппонентом. «Неопределенное» качество героя, совершающего поступки, не поддающиеся однозначной моральной оценке (как оценить поступок персонажа, великодушно «уступающего» горячо любящую его новобрачную другу в первую брачную ночь?), — одна из причин резкого неприятия творчества Арди драматургами «второго поколения», которые в ситуации «духовной смуты» предпринимают попытку четкого деления героев на «положительных» и «отрицательных». Эта четкость деления в зрелой трагикомедии обеспечивается необычайной интенсивностью «самораскрытия» персонажа, в личности которого предельно нагнетаются положительное или отрицательное качество, явленное чаще всего под увеличительным стеклом вспыхнувшей любви. Авторы трагикомедий поистине неистощимы в изображении и выражении любовного чувства; но природа

его всегда двойка. «Добродетельная», «возвышенная» любовь героев контрастирует со зловещей «одержимостью» соперников, готовых на все ради достижения сомнительной цели — овладения предметом страсти вопреки его воле. Чувство «со знаком плюс» рождается для того, чтобы встретить препятствия, характер которых и есть основное средство изображения мира в трагикомедии. Авторы трагикомедий демонстрируют неослабевающий интерес к изображению жестокого произвола, мрачных страстей, естественные спутники которых — крайняя решительность и неразборчивость в средствах, способы их сценического изображения — недвусмысленный эротизм, парадоксально сочетающий в себе изощренность и грубость, коварные удары из-за угла, кровопролитные схватки и их последствия — зловещее торжество одних и отчаяние других — отчаяние, рождающее стремление отомстить, вернуть утраченное — стремление, которое толкает героя к действию и выводит сюжет на следующий виток. Коварные и циничные соперники, жестокие издевательства, ультиматумы тиранов и деспотичных отцов, кровосмесительные посягательства, беспощадные удары судьбы — обязательный набор сюжетных компонентов, переходящий из пьесы в пьесу.

Историю жанра во Франции традиционно, но при этом достаточно формально отсчитывают с «Брадаманты» Робера Гарнье, наиболее плодovitого представителя «правильной школы». Для трагедиографа Гарнье это был однократный, но тем не менее очень симптоматичный опыт обращения к новому жанру: симптоматичный именно потому, что представители «правильной» школы последовательно и вопреки господствующим вкусам стремились возродить на французской сцене античные модели драматургии, а именно четко разведенные по эстетическим полюсам трагедию и комедию — и не преуспели в этом. Появление «Брадаманты», таким образом, ясно подтвердило — наряду с появлением так называемых «неправильных» трагедий — назревшую необходимость новаций в жанровой области, осознанную — особенно подчеркнем этот важный факт — «знатоком», бескомпромиссным ревнителем жанровой чистоты.

Поскольку уже в своих истоках трагикомедия была жанром, востребованным самой широкой публикой, естественно искать предпосылки этих новаций в практике публичного театра. Парламентский акт 1548 года, запретивший мистерияльные постановки, вынудил публичный театр, находящийся в стадии профессионального становления, искать некие компромиссные жанровые формы — формы гибкие, не ограниченные «правилами», то есть требованиями формально-поэтического порядка. В его распоряжении по-прежнему оставались сложившиеся жанровые модели миракля, мистерии и моралите, отнюдь не утратившие своей популярности. Законодательное запрещение распространялось на сюжетную и образную сферу, препятствуя появлению на подмостках библейско-евангельских сюжетов и персонажей Священного писания, но оно никак не могло «отменить» пристрастия публики к «вульгарному» с точки зрения ревнителей чистоты античных жанров и «невозможному» согласно канонам античной эстетики — так, как понимали ее во второй половине XVI века во Франции — сочетанию возвышенного и грубого, героики и комизма, условности и натуралистичности в одном спектакле, вмещавшем в себя столько сюжетных линий, эпизодов, героев и времени, сколько желал автор, писавший свои произведения в расчете на вкусы широкой публики. Но и взыскательная аристократическая публика в ту пору ничем не отличалась от широкой демократической — в придворном и аристократическом театре восторжествовала мода на представления *a l'italienne*, представлявшие поистине безбрежные возможности для совмещения самых разнородных эстетических компонентов в рамках музыкально-драматических спектаклей на мифологические и авантюрно-фантастические сюжеты.

Именно во второй половине XVI столетия и стали совершаться первые, еще разрозненные и эпизодические попытки создания жанра, который бы, с одной стороны, был укоренен в средневековой зрелищной традиции и удовлетворял традиционным вкусам широкой публики (которую очень часто именуют «непритязательной», что неточно — вкусы аристократической публики были схожими: как было сказано выше, так называемые

«драматические балеты» причудливо сочетали в себе рыцарскую героиню, куртуазную утонченность, бурлеск и буффонаду), а с другой — выражал свое время точнее и полней, нежели существующие жанры. И самое главное открытие, совершенное в ходе этих попыток, открытие, современниками не отрефлектированное, не облеченное в форму теоретической декларации, но немедленно и по достоинству оцененное публикой и «растиражированное» несколькими десятилетиями позже в сотнях образцов драматургической продукции, заключалось в *облечении в драматическую форму индивидуально-неповторимой истории личности в меняющихся жизненных обстоятельствах.*

Собственно говоря, задолго до появления первых образцов ренессансной «правильной» или «регулярной» трагедии жанр моралите, который большинство авторитетных историков театра считают средневековым и который, по нашему мнению, является проторенессансным — в одной из своих поздних жанровых вариаций ставит в центр внимания проблему индивидуального выбора между добродетелью и пороком, добром и злом, не как абстрактными категориями, персонифицированными на подмостках в аллегорических персонажах вроде Греха, Веры, Спасения, Молитвы и т.п., а как *интериоризованными моральными началами в душе героя.* Во Франции это главное драматургическое открытие Ренессанса совершается анонимным автором, давшим своей пьесе жанровое определение «моралите». Да, традиционная сюжетная схема моралите — борьба между аллегорическими воплощениями добра и зла за душу человека, лишенного каких-либо «портретных» черт и потому также выступающего как аллегория человечества — потому, собственно, он никогда не называется именем. Однако около 1536 года во Франции было создано «Новое моралите о бедной деревенской девушке, которая предпочла быть казненной через отсечение головы собственным отцом, нежели быть обесчещенной своим господином». В соответствии с жанровой традицией героиня еще остается безымянной, ибо моралите — это пьеса о «всяком человеке», «каждом человеке», но здесь вместо привычной сюжетной ситуации театрализованного «спора» абстрагированных воплощений добра и

зла героиня совершает выбор между жизнью и честью в ситуации, которая создается другими героями, выступающими как «орудия судьбы». До появления «правильной» трагедии Этьена Жоделя «Плененная Клеопатра» — а именно Жодель считается первооткрывателем драматической ситуации выбора между жизнью и моральным императивом чести — оставалось без малого двадцать лет! И, заметим, «Новое моралите» обещает зрителю держать последнего в напряжении драматического интереса, в отличие от трагедии Жоделя, сознательно лишившего сюжет всякой «манкости», а гипотетический спектакль по своей пьесе — какой-либо сценической выразительности. Напомним, именно Жодель создал тип «правильной» трагедии с прологом-изложением сюжета, с соблюдением «единств», где лирическое начало явно преобладает над драматическим, статичные герои раскрывают свои внутренние переживания в огромных по объему монологах, а финальное событие заменено рассказом Вестника.

Здесь следует уточнить, что один из существенных для понимания путей развития французского театра Нового времени моментов заключается в том, что ренессансный герой сошел со сцены, так, по существу, на нее и не взойдя. В силу того, что французское Возрождение в сфере драматургии не породило фигуры, сравнимой по масштабу дарования с Шекспиром в Англии или Лопе де Вега в Испании, которые помимо гениальной одаренности демонстрируют замечательное знание законов сцены и чуткость к запросам широкой зрительской аудитории, во Франции некому было вывести масштабную ренессансную индивидуальность на сценические подмостки публичного театра. Но как порождение ренессансной ситуации в культуре такой герой возник и утвердился в «школьной» или «регулярной» трагедии, предназначенной для постановок в коллегиях гуманистической направленности и адресованной узкой академической аудитории. Ученые «знатоки», раз за разом воспроизводившие одну и ту же модель «правильной» трагедии с соблюдением единств, обязательной партией хора в конце каждого из пяти актов, статичными фигурами героев, не могли рассчитывать на отклик со стороны публичного театра, хотя упоминания об эпизодических постановках

этих трагедий первыми театральными труппами сохранились. В данном случае незаинтересованность носила взаимный характер: «знатоки» с презрением относились к «площадному» театру, а последний обращался к «правильным» трагедиям поневоле, в ситуации настоящего репертуарного голода, который практики публичного театра испытывали в конце XVI столетия.

Таким образом, вся проблематика ренессансной драматургии во Франции сосредоточилась в академических опытах представителей «правильной» школы, далеких от понимания эстетических нужд публичного театра, как, впрочем, не востребованных и театром придворно-аристократическим. Симптоматично, что у трагедиографов, которые приходят им на смену на рубеже XVI и XVII веков, — Монгредьена, Бийяра и Шеландра — концепция трагедии меняется. Она становится более динамичной и зрелищной, но при этом масштаб фигуры главного героя уменьшается. Бийяр выносит события, в том числе жестокие и кровопролитные, на сцену, Монгредьен умножает количество действующих лиц и вводит параллелизм сюжетных линий, буквально следуя в этом теоретическим постулатам итальянца Чинтио. Шеландр перемежает возвышенно-патетические монологи ироническими репликами и комическими интермедиями, а затем, в 20-х годах XVII столетия, и вовсе переделывает свою трагедию «Тир и Сидон» в трагикомедию. Но сведений о том, что эти произведения, в которых трагикомические элементы налицо, где-либо ставились, нет — за исключением придворной постановки трагедии Бийяра «Смерть Генриха IV» в 1610 году.

Во французском варианте на первой стадии своего развития трагикомедия еще напрямую связана со средневековым театром: она заимствует сюжеты и образы из арсенала мираклей, мистерий и моралите и проникнута суровым духом религиозного наставления, несмотря на то, что именуется трагикомедией. Заметим, что для Франции это период энергичной актуализации проблемы духовно-религиозного самоопределения, и в театральном репертуаре появляется масса пьес с отчетливо религиозной проблематикой. С 1552 по 1600 год во Франции было создано более полутора десятков пьес, которым жанровое определение

«трагикомедия» либо было дано самими авторами, либо о них говорится как о «трагикомедиях» в документах эпохи. Пять из этих полутора десятков можно без всяких колебаний отнести к жанру моралите: например, типичным образцом моралите, несмотря на пятиактное деление, является пьеса Анри де Барро «Французская Трагическая Комедия Человека, оправданного Верой», созданная между 1544 и 1552 годами, или «Отчаявшийся» Клода Буэ (1595) с его аллегорическими героями. Шесть трагикомедий еще являются, по существу, позднесредневековыми мираклями и мистериями с участием персонажей Священного писания и «чудесами», происходящими на подмостках по произволению сакральных сил. Таковы, в частности, «Трагикомедия о Товии» мадемуазель де Роше и «Трагикомедия об Иове» Ш. Тирако (обе — 1579), «Трагикомедия Иокебеда, зеркала матерей» Пьера Хайнса д' Анвера (1580), «Краткий рассказ из третьей главы Даниила с пением троих отроков в огненной печи» Антуана де Ла Круа (1561). Откуда же взялось это жанровое определение и как проникло оно во Францию?

Понятие «смешанная трагикомедия» впервые применено Плавтом. В прологе к «Амфитриону» Плавт констатирует не любовь римской публики к трагедии, но при этом оговаривает, что, поскольку «цари и боги в действии участвуют», и при этом «роль раба имеется», то «вот и возможно дать трагикомедию»⁷⁰. Таким образом, Плавт вынужденно применяет этот термин, исходя из формального признака присутствия в списке действующих лиц героев как с высоким, так и низким социальным статусом. Прошло много веков, прежде чем появилась вторая пьеса, названная авторами трагикомедией — «*Fernandus Servatus*» бр. Верарди (1493—1494): она содержит «печальные» события, но при этом заканчивается благополучно. «Селестина» испанца Рохаса, названная в издании 1502 года трагикомедией, была переведена на французский язык Ж. де Лаварденом и опубликована в 1578 году. Эта пьеса, напротив, имела в своем сюжетном составе комические эпизоды, но заканчивалась несчастливой развязкой —

⁷⁰ Плавт Тит Макций. Комедии. М.: Терра, 1997. Т. III. С. 445.

гибелью героини. Сам термин «трагикомедия» стал известен французам из книги Себастьяно Серлио о театральной технике, переведенной и опубликованной в 1545 году.

Свое теоретическое обоснование трагикомедия получила в Италии во второй половине XVI века. Джеральди Чинтио, итальянский трагедиограф, высказываясь по вопросам теории драмы, указал на наличие в античном театре трагедий «с благополучным исходом» («Ион», «Алкеста»). В предисловии к трагедии «Дидона» и в трактате «Рассуждения о комедии и трагедии» Чинтио отстаивал право драматургов отклоняться от античных образцов, и эти «отклонения» стали в дальнейшем типичными признаками жанра трагикомедии. В «Защите» Чинтио утверждает, что драматург вправе вводить в действие столько действующих лиц, сколько считает нужным, а вовсе не стремиться максимально сузить круг героев. В «Рассуждении о комедии и трагедии» он посягает на «святая святых» — требование единства действия, то есть единства сюжетной линии. Хотя, как пишет Чинтио, Аристотель не одобрял произведений с двойной фабулой, такая фабула сообщает произведению, в особенности комедии, дополнительный интерес, и приводит в пример Теренция. «Двойная фабула» в понимании Чинтио означает параллелизм сюжетных линий, в которых в сходных ситуациях действуют герои одинакового положения, но с разными склонностями. И трагедия, и комедия могут оканчиваться благополучно, но до благополучной развязки зрителей должно держать в напряжении.

Очень существенными являются трактовка Чинтио существа комедии и обоснование им права на существование «третьего» жанра, который он именует сатирой. Комедия, по Чинтио, должна не только осмеивать, но создавать положительный идеал: *«комедия, изображая перед нами то, чему мы должны подражать, посредством страстей, посредством умеренных чувств, смешанных с шуткой, смехом и осуждающими насмешками, призывает к правильному образу жизни»* (курсивом. — Е. Х.)⁷¹.

⁷¹ Weinberg B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961. V. 1. P. 441.

Такая трактовка целей традиционного античного жанра совершенно нова и объективно «работает» как импульс к художественной разработке пьес нового жанра, которые сочетали бы в себе возвышенное и комизм, но возвышенное светского, а не духовно-религиозного свойства, как в средневековой драматургии. Сам Чинтио ответил на гипотетический вопрос о существовании этого «третьего» жанра, назвав его «сатирой» и, возможно, подразумевая сатирическую драму. «Сатира есть подражание полному действию соответствующего объема, сочетающее веселое с серьезным, написанное приятным языком, части которого иногда соединяются вместе, иногда предстают порознь, подражание, представляемое на сцене с целью возбудить в человеческих душах смех и соответственно страх и сострадание»⁷².

Чинтио подчеркивает, что сочетание веселого с серьезным отличает этот жанр от трагедии и комедии, в которых торжествует либо возвышенная атмосфера сострадания, страха и очищения, либо стихия веселья и смеха: пересекаться в одном произведении эти вещи, согласно принятым представлениям, не могут. По сути говоря, тезисы Чинтио позволяют возникнуть новому жанру, дальнейшее развитие которого и подробное теоретическое обоснование были даны во второй половине 80-х годов XVI столетия Джованни-Баттистой Гварини. Автор драматической пасторали «Верный пастух», триумфально прошедшей на итальянской сцене и переведенной на французский язык, положил начало активной дискуссии по вопросам теории драмы, продолжившейся в XVII столетии. Сама пьеса Гварини была новаторской: написанная по мотивам произведений Тассо драматическая пастораль имела в качестве главенствующего любовный мотив; в ней действовало шесть персонажей, каждый из которых, будучи влюблен, не пользовался взаимностью, но при этом являлся предметом страсти другого; и без того запутанная интрига была «перегружена» неожиданными сюжетными поворотами, основанными на недоразумениях, путанице, ситуациях с подмененными в

⁷² Weinberg B. A History of Litterary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961. V. 1. P. 443.

детстве детьми и т.п. Публичные чтения в рукописи, публикация и триумфальный сценический успех «Верного пастуха» в Сиене и Ронсильоне стимулировали дискуссию по вопросам драмы, в которой выступили сторонники и противники Гварини. Так, Ясон Денорес считал самый жанр, смешивающий «возвышенное» с «низменным», то есть выводящий на подмостки крестьян, занятых любовными переживаниями, «неправдоподобным». Анжело Инженьеры, напротив, упоминал о том, что на придворной сцене давно идут зрелищные музыкальные спектакли с похожими сюжетами. Защищая свои взгляды и свое произведение, Гварини выступил с «Компедиумом о трагикомической поэзии» (1601), значение которого выходит далеко за рамки дискуссии об особенностях одной пьесы. В плане общестественного значения этого документа очень велико.

Гварини указывал на то, что Аристотель отнюдь не воспрещает поэзии *не иметь значимых тем, не преследовать моральных и гражданских задач, не обладать общественной значимостью, служить исключительно наслаждению и развлечению читателя (и зрителя, если произведение драматическое)*. По мнению Гварини, трагедия, написанная в соответствии с античными образцами, уже не актуальна и не отвечает устроению общества. Им соответствует, как считает Гварини, именно трагикомедия, хотя классическая поэтика не знает такого жанра. Однако это не означает, что такой жанр не имеет права на существование. Создать его должны современники Гварини — поэты и драматурги, которым Гварини указывает направление эстетического поиска.

Трагикомедия, в отличие от трагедии, должна «доставлять радость», «давать разрядку» и содержать «трагическое в возможности, но не как свершившийся факт»⁷³. Произведение такого рода может включать и комические элементы. «Если ужасное будет исключено и произведение будет доставлять только удовольствие, можно сочинить новый сюжет, дать героям новые

⁷³ Gilbert A. -H. Litterary Criticism: Ploot to Dryden. Detroit, 1962. P. 522.

имена, и все это можно гармонически сочетать со смехом»⁷⁴. Гварини считает, что трагикомедия должна заместить на сцене трагедию и комедию, взяв лучшее у той, и у другой. «Сочинитель трагикомедии берет от трагедии *высокопоставленных героев, но не великие события, правдоподобную фабулу, но не историческую, возбуждение чувств, но не потрясение их, наслаждение, но не мрачность, опасность, но без гибели*, от комедии он берет смех, но не чрезмерный, скромное развлечение, вымышленные осложнения, счастливый конец, а главным образом комический лад» (курсив мой. — Е. Х.)⁷⁵. Вспоминая античные образцы, которые, по его мнению, преследуют целью удовольствие зрителей, а не наставление и потрясение, Гварини приводит в пример «Циклопов» Еврипида и «Амфитрион» Плавта. У Горация Гварини тоже находит высказывание, подкрепляющее право трагикомедии на существование. Это фрагмент «Послания к Пизонам», где говорится о введении в трагедию сатиров, чьи шутки нарушают общий возвышенный тон пьесы. Соответственно сюжету определяется и язык персонажей: Гварини напоминает читателю, что Донат хвалил Теренция за то, что последний нашел «средний стиль» речи персонажей своих пьес и уподобляет автора музыканту, которой по мере надобности должен прибегать к разным нотам.

Сочинение Гварини сыграло важную роль в становлении жанра трагикомедии. Во-первых, оно зафиксировало такое положение вещей, когда на родине Возрождения безусловное подчинение авторитетам древних авторов уже рассматривалось как препятствие на пути современной драматургии. Во-вторых, в самом античном наследии были найдены подтверждения того, что античные теоретики и практики не были столь уж ригористичны.

Во французской теории драмы второй половины XVI столетия безусловный авторитет древних также был некоторыми авторами поставлен под вопрос. Так, Жак Гревен, предварив свою трагедию «Смерть Цезаря» (1562) «Кратким рассуждением», обосновал свой отказ от введения хора вкусами современников:

⁷⁴ Gilbert A. -H. Litterary Criticism: Ploat to Dryden. Detroit, 1962. P. 522.

⁷⁵ Op. cit. P. 511.

«Я пишу не для греков и не для римлян, а для французов, а им не нравится плохое исполнение хора»⁷⁶. Право драматурга нарушать «правила» отстаивал в своем «Искусстве поэзии» Пьер де Лоден (1598), подробно обосновавший неправомерность требования единства времени.

Однако немногие пьесы, которые были во второй половине шестнадцатого столетия написаны во Франции как бы в полемике с «правильной» драматургией, создавались не в качестве аргументов, подтверждающих или опровергающих те или иные постулаты теории драмы, а как свидетельства спонтанного и стихийного поиска новых театральных форм. Можно с большой долей вероятности предположить, что в ситуации ослабления интереса к драматическому искусству вообще и отсутствия активной рефлексии по теоретическим вопросам применение жанрового определения «трагикомедия» носило не программный, как у Гварини, а случайный характер. В течение первых двух десятилетий семнадцатого века во Франции будет создано множество трагикомедий, и теоретическое «закрепление» безусловного приоритета жанра произойдет в 20-х годах. Пока же название «трагикомедия» использовалось драматургами для обозначения пьес с разными сюжетными, тематическими и образными компонентами — пьес, которые, как это интуитивно чувствовали авторы, не подпадают под привычные определения. Пьесы эти также именовались «историями», «антиквалиями», могли вовсе не иметь жанрового определения, представляя собой те самые «неопределенные сцены» и «неограниченные поэмы», которые упоминал шекспировский Полоний. Для всех этих образцов стихийного и спонтанного драматургического поиска было рождено «рабочее», то есть возникшее в театральной практике название — «большая пьеса». Как уже говорилось в 1-й главе, посвященной фарсу, «большая» или «серьезная» пьеса в представлениях полупрофессиональных и профессиональных, городских, а затем и странствующих театральных трупп игралась в первую очередь, а во вторую исполнялся фарс. Сведения о том, каковы были эти пьесы, очень

⁷⁶ *Arnaut Ch. Les théories dramatiques au XVII siècle. Paris, 1888. P. 331.*

скудны, но даже сохранившиеся скудные сведения позволяют проследить направление ее эволюции. Первый дошедший до нас актерский контракт 1545 года включал обязательство исполнять «римские древности или другие истории»⁷⁷. Постановление парижского Парламента разрешало Братству Страстей исполнение «светских мистерий, пристойных и законных»⁷⁸. В 1561 году актеры парижского Братства Страстей сыграли в Бургундском Отеле «Трагедию на восемь персонажей, рассказывающую историю любви слуги к госпоже и что из этого вышло» некоего Жана Бретога, а также уже упоминавшуюся выше «Краткую историю по третьей главе Даниила с пением троих отроков в огненной печи» Антуана де Ла Круа. Как исполнитель ролей в «серьезных» пьесах прославился возглавлявший первую провинциальную труппу, пробившуюся в столичный Бургундский Отель Аньян Сарат: он исполнял роли античных героев и рыцарей. Репертуар труппы Валлерана Леконта в начале 90-х годов XVI столетия составляли «библейские драмы и пьесы Жоделя». А в начале XVII столетия в «Прологах» актера Делорье по прозвищу Брюскамбиль, уведомлявшего публику о том, какого рода спектакль ей предстоит увидеть, фигурируют такие причудливые, но безусловно характерные определения, как «картины непостоянства Фортуны», «история злоключений героев», «правдивое и живое изображение бед, постигших героев»⁷⁹ — прямое указание на тематику трагикомедий.

Итак, кого же все-таки следует считать «пионером» жанра во Франции, имея в виду наличие в пьесе типологических его черт? Вполне вероятно, им является неизвестный автор утраченной трагикомедии «Женевра», представленной аристократической публике в Фонтенбло в 1564 году: о ней известно лишь, что сюжетным источником автору послужили произведения Ариосто. Луи Ле Жар, автор трагикомедии «Люцелла», опубликованной

⁷⁷ История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1956. Т. 1. С. 556.

⁷⁸ Там же. С. 558.

⁷⁹ Rigal E. Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI et au commencement du XVII siècle. Paris, 1889. P. 98.

четырьмя годами раньше несравнимо более известной в театроведении «Брадаманты» Робера Гарнье, создает пьесу, в которой налицо будущие черты жанра. В содержательном плане эти пьесы были новаторскими: импульс сюжету придает любовное чувство героев, а сюжетообразующей силой выступают препятствия, благополучно преодолев которые, влюбленные воссоединяются в финале.

Сюжет «Люцеллы» отдаленно предвосхищает «Ромео и Джульетту» Шекспира. Люцелла, чей отец богат, и юноша Асканий скромного происхождения и неимущий, втайне от родителей Люцеллы заключают брак. Отец принуждает Люцеллу выйти замуж за барона, и юные супруги в отчаянии принимают яд. Случайно открывается правда о происхождении Аскания: он оказывается сыном польского принца Палатина, который был изгнан с родины вместе с женой. Торговец снадобьями признается безутешным родителям, что под видом яда продал влюбленным снотворное. Пьеса заканчивается счастливым пробуждением Аскания и Люцеллы.

Возможно, создавая пьесу, автор черпал вдохновение в «ученой» итальянской комедии — некоторые ситуации напоминают ситуации в комедиях Пикколомини, Рацци и Парабоско. С другой стороны, слуги в пьесе исполняют «сольные» комические номера, напоминающие лацци итальянских дзанни из представлений трупп комедии дель арте, которые только-только входили во Францию в моду. Независимо от того, какие тексты или постановки вдохновляли Луи Ле Жара, именно о нем мы можем говорить как о драматурге, заложившем основы жанра во Франции. В пьесе три группы персонажей — лирические образы влюбленных, не столько действующих, сколько претерпевающих либо действующих, так сказать, вынужденно, в силу сложившихся обстоятельств (угроза принудительного брака — самоубийство), трансформированные образы «стариков» античной комедии — родители Люцеллы и Аскания, среди которых уже есть неустрашимый в будущем жанра персонаж-«тиран» (отец Люцеллы) и, наконец, комические слуги. Налицо двойственность драматургической атмосферы: «возвышенные» эпизоды чередуются со

смешными, в которых принимают участие слуги. «Пограничным» персонажем, связующим эти не пересекающиеся на сцене линии, выступает отец Люцеллы, который произносит патетические монологи и развернутые ламентации по поводу смерти дочери, но при этом является носителем комически не соответствующей его статусу мечты породниться с бароном. Драматический интерес сосредоточен на препятствиях, мешающих влюбленным героям воссоединиться — если бы не эти *внешние* препятствия, пьеса закончилась бы во второй сцене первого акта. Действие протекает в трех местах в течение трех суток. Замечательно удачна попытка наделить каждый персонаж индивидуальной манерой изъясняться, соответствующей его месту в системе образов трагикомедии: диалоги влюбленных отличает утонченность, воскрешающая традицию куртуазной литературы, речи Палатина — величие и пафос, сочная фарсовая лексика с диалектальными элементами использована в речах слуг. Подобное разнообразие, не связывающееся в единый строй, создает типичную для трагикомедии ситуацию «разноязыкости», транслирует ощущение того, что каждый персонаж пребывает в себе, слышит только себя, взаимодействует с другими на некоем внешнем формальном уровне — без понимания мотивов собеседника, без подлинного проникновения в его внутренний мир.

Главенство любовного мотива, неожиданные сюжетные повороты, игнорирование «единств» при несомненном стремлении сконцентрировать действие в интересах зрительского восприятия, чередование «возвышенного» и «низкого» тона, патетики и комизма впоследствии станут типичными признаками «смешанных» пьес.

Между 1580 и 1582 годом трагик Гарнье создает «Брадаманту», вызвавшую куда больший резонанс, поскольку Гарнье был заметной творческой фигурой, последним и наиболее ярким представителем «правильной» школы, и его обращение к жанру трагикомедии было воспринято с интересом. Вне зависимости от качества художественного результата оно симптоматично. В качестве сюжетного источника Гарнье воспользовался «Неистовым Роландом» Ариосто, вернее, одной его сюжетной линией —

историей рыцаря Роже (во французской транскрипции) и прекрасной Брадаманты. В пятиактной пьесе, написанной александрийским стихом, налицо главенство любовного мотива, контраст «возвышенной» любовной темы и темы «приземленной», персонафицированной на этот раз в образе отца героини, который сочетает в себе черты «скупого», «фанфарона» и «деспота», тема соперничества, счастливая развязка с двумя бракосочетаниями, а из черт, явно унаследованных от «правильной» трагедии и в трагикомедии не привившихся, — внутренний конфликт между чувством и обязательством чести по отношению к сопернику в душе главного героя — Роже.

Родители Брадаманты, Омон и Беатрис, хотели бы видеть супругом Брадаманты наследника византийского престола Леона. Однако король издает эдикт, согласно которому руку прекрасной воительницы получит лишь тот, кто сможет одержать победу над ней в поединке. Леон, который раньше спас жизнь Роже, не будучи уверен в победе, просит Роже биться в цветах его, Леона, доспехов, скрыв лицо забралом. Роже побеждает в поединке и скрывается. Сестра Роже, Марфиза, приносит ложное известие о том, что Роже и Брадаманта сочетались браком. По мнению двора, Леон должен вызвать Роже на поединок, однако Леон поступает совсем иначе: разыскав Роже, он «уступает» тому Брадаманту. Ко двору между тем прибывают болгарские послы с поручением просить Роже занять болгарский престол в знак признания его прошлых заслуг перед этой страной. Это событие примиряет родителей Брадаманты с Роже и они благословляют их союз. Леон женится на дочери короля Леонор.

Как представитель «правильной» школы, последовательный в стремлении создавать произведения на значимые общесоциальные или гражданско-патриотические темы, Гарнье искусно соединил героиню с любовным мотивом. Героическая тема звучит в первом акте, где король призывает рыцарей «возродить наши города, их стены и башни. Вернуть крестьянам их села и местности», «напомнить о сосланной доблести», «восстановить разрушенные церкви»; более двух десятков раз упоминается Франция, «мать рыцарей». Трагикомедия заканчивается предсказанием

счастливого будущего Франции и низвержения ее врагов — «неверных». Однако обращение к героической теме гражданско-патриотического служения, характерной для «правильной» трагедии, в «Брадаманте» выглядит формальным не только потому, что эта тема не является сюжетообразующей. «Рупор» этой темы — король — никак не задействован в сюжете, он не действует, а только декларирует. Главная тема «Брадаманты» — тема любви, причем герои, встречающиеся на подмостках лишь однажды, раскрывают свой «мир любящей души» в непринужденных, ясных, живых и обаятельных пассажах, в которых их автор совершенно неожиданно предстал как тонкий лирический поэт. По сравнению с героиней Роже и Леон выглядят более выгодно в чисто театральном плане: в душе каждого борются чувство самоотверженной дружбы и любовь к Брадаманте. Эффектный сюжет в духе возрождаемого рыцарского поведенческого кодекса и богатый лирический мир — вот «двойная душа» этой замечательной в своем роде пьесы, причем лирический мир предстает еще более выразительным по контрасту с героической риторикой короля с одной стороны, а с другой — с комически-приземленными рассуждениями родителей Брадаманты, счастливых и гордых тем, что их дочь сделает «хорошую партию», выйдя замуж за наследника престола.

Таким образом, во второй половине XVI века нам известны и доступны для анализа две французские «неправильные» пьесы, в которых мотив взаимной любви героев выступает в завязке на первый план, чтобы затем уступить сюжетообразующую роль внешним препятствиям, которые создаются в обоих случаях другими героями: в «Люцелле» это воля родителей героини, в «Брадаманте» — королевский эдикт. Обе пьесы соответствуют признакам трагикомедии, выделенным Гварини, обе заканчиваются благополучной развязкой, в обеих судьбу героев решает вмешательство внешних обстоятельств.

Дальнейшее развитие жанра трагикомедии происходит в творчестве первого профессионального французского драматурга, лишь относительно недавно признанного в науке «отцом» французского театра Нового времени. В начале XVII века Александр

Арди практически становится монополистом в области жанра, быстро оставив попытки подражать «правильным» драматургам и сочинять трагедии с соблюдением «единств». Он писал их в провинции — в самом начале своей драматургической карьеры. Довольно быстро поняв, что такие трагедии не имеют сценического успеха, он изменил свои приоритеты. Но именно опыт сочинения «правильных» трагедий помог Арди со временем преодолеть композиционную рыхлость и дробность «больших» пьес, опыт сочинения которых у него тоже был. Так, между 1597 и 1604 годами он создал «Эфиопическую поэму трогательной и чистой любви Теагена и Хариклии» по мотивам романа Гелиодора, переведенного с греческого и опубликованного во Франции в 1547 году.

Пьеса, события которой происходят на протяжении двух лет — как это явствует из текста — разделена, подобно средневековой мистерии, на «дни», числом восемь, и имеет подделение, как в «правильной» драматургии — на акты. Некоторые акты, в свою очередь, разделены на сцены. Главные герои — влюбленные Теаген и Хариклия — присутствуют во всех эпизодах, другие герои являются эпизодически (за одним исключением: соперник Теагена царь Арсак действует на протяжении трех «дней»). Покинув морем родные Дельфы, где Хариклия должна быть выдана замуж вопреки своей воле, влюбленные попадают в руки пиратов; восхищенные красотой девушки, пираты, споря о том, кому она достанется, вступают в схватку между собой; на них врасплох нападают другие пираты; Хариклию увозят; Теаген в отчаянии; главарь пиратов влюбляется в Хариклию и покушается на ее честь; раненный в схватке, он пытается заколоть героиню, чтобы та никому не досталась: разлученный с Хариклией Теаген попадает в плен к египтянам; супруга египетского царя Орондата влюбляется в пленника, но, будучи им отвергнута, обвиняет Теагена в покушении на свою честь и героя бросают в темницу; там он ожидает казни... Это далеко не все сюжетные коллизии: заканчивается пьеса тем, что влюбленные попадают в плен к королю Эфиопии Гидаспу, который хочет принести их в жертву богам, но случайно узнает о том, что Хариклия является его

родной дочерью, а Теаген — тессалийским принцем. В финале герои должны сочетаться браком.

Очевидно наследуя средневековому театру в композиционном отношении, «Теаген и Хариклия» представляет собой неправильную «большую» пьесу нового типа, первый образец ставшей впоследствии популярной «трагикомедии приключений» (термин Р. Гишмерра). Влюбленные герои претерпевают самые разные, но неизменно жестокие испытания и в финале не только благополучно воссоединяются, но воссоединяются в новом качестве королевских сына и дочери, то есть возносятся волею судьбы на вершину социальной лестницы. На подмостках царит самый настоящий «вихрь событий», имеющих всякий раз неожиданное продолжение; пьеса изобилует шокирующе фривольными и брутальными эпизодами (покушения на честь героини, самоубийство, схватки, кровопролития, попытки убийства) — тем более неожиданным является благополучный финал.

Если в своих ранних трагедиях Арди следовал «единствам» или по меньшей мере стремился воспроизводить малособытийную модель «правильной» драмы, то «Теаген и Хариклия» резко порывают с ней, представляя образец избыточно насыщенной в событийном плане драмы, где на первый план выступает именно сюжетная эффектность. В композиционном отношении «Теаген и Хариклия» представляет собой цепь независимых эпизодов, где предыдущий никак не обуславливает последующий, изумляя зрителей неожиданным сюжетным поворотом. «Дни» представляют собой автономные «пьесы в пьесе»: мысленно можно совершенно свободно изъять любой из них из ткани произведения. Эпизоды, умножаясь в количестве, в содержательном отношении дублируют друг друга, ничего не прибавляя ни к характеристике героев, ни к представлению о мире, который их окружает. В судьбу главных героев вторгаются все новые противники; они немедленно заявляют о себе как влекомые жестоким и неукротимым порывом чувственности или жаждой кровопролития; происходит «объяснение», в ходе которого главные герой или героиня с негодованием отвергают чувственные притязания или обличают кровожадность очередного эпизодического персонажа; это вызывает «аффект»

последнего, результатом которого становится жестокое событие — покушение на жизнь или честь, самоубийство, заточение в темницу; ситуация разрешается появлением нового эпизодического персонажа или персонажей, которые насильственным образом увлекают героев за собой. Влюбленные же стоически претерпевают все испытания, выпавшие на их долю: не раз избежав смерти, они вновь находятся в страшной опасности *непосредственно перед* счастливым финалом.

Уже в этой ранней пьесе дарование Арди явило свое своеобразие, сделавшее его произведения «портретом эпохи». Тематически пьеса не оригинальна: литература знает множество авантюрных романов, созданных по сходному образцу; первооткрывателем любовной темы Арди также не был. Новаторской является *атмосфера* пьесы: мрачная, «взвинченная» патетическими тирадами, парадоксально изощренными в устах насильников и убийц. Так, на рубеже XVI и XVII веков неузнаваемо трансформируется тема духовного испытания, традиционная для средневековой литературы и театра. Только теперь зрителю отчетливо транслируется ощущение неколебимой верности героев друг другу, а не впечатление религиозной стойкости. Благополучный финал в контексте событий пьесы является не столько «справедливой наградой» за перенесенные испытания, но скорее выглядит неожиданным и рождает ощущение непознаваемости путей, которыми движется слепой случай, управляющий человеческой судьбой, но за на первый взгляд непривычной сюжетной конструкцией «трагикомедии приключений» со всей отчетливостью обнаруживается традиционная для французского театра конструкция миракля, в котором вера героя подвергается многообразным жестоким испытаниям, чтобы восторжествовать в финале пьесы.

«Театр Александра Арди, парижанина» — так называется прижизненное издание пьес первого профессионального французского драматурга, автора более 600 драматических произведений, которые он в течение более чем четверти века создавал для труппы парижского театра Бургундский Отель. Фигура Александра Арди и его творчество — явление в истории театра уникальное. Автор, который не только проложил путь дальнейшему

развитию французской драматургии, но перевел сам процесс создания театральных текстов в новое качество, превратив его в дело жизни, который, по словам О. Сент-Бева, «безраздельно владел театром», не подписывал своих произведений на афишах, «ибо и без того всем было известно, что он — главный и единственный драматический поэт»⁸⁰ — этот драматург был предан потомками единодушному и полному забвению, из которого его произведения были извлечены лишь на рубеже XIX и XX веков. «Реабилитация» Арди, его признание в качестве «отца» французского театра, признание далеко не единодушное — самостоятельный захватывающий сюжет в театроведческой науке, не законченный и по сию пору. Творчество Арди, автора многочисленных трагедий, комедий, трагикомедий, пасторалей и фарсов, став предметом заинтересованного и непредвзятого театроведческого анализа, безусловно, еще займет заслуженное место в истории французского театра.

О личности Арди известно немного. Возможно, он начал свою карьеру драматурга в труппе Адриена Тальми-младшего, кочевавшей по северу Франции. В конце 90-х годов XVI века он вошел в состав труппы Валлерана Леконта, который в 1598 году заключил контракт на аренду Бургундского Отеля с парижским Братством Страстей Господних (по другим данным, труппы Валлерана и Адриена Тальми-младшего объединились, чтобы «завоевать столицу»). Это означало, что труппа, в отличие от других провинциальных трупп — гастролеров, планирует задержаться в Париже надолго, рассчитывая, скорее всего, привлечь публику в первую очередь именно репертуаром, постановщиком которого должен был выступить Александр Арди.

Возложив на себя контрактные обязательства, Арди оказался в принципиально иной ситуации, нежели его предшественники, создававшие свои немногочисленные произведения в русле литературно-театральных дискуссий эпохи или просто из увлеченности творческой практикой. Арди должен был писать много,

⁸⁰ Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 52.

быстро и при этом нравиться публике, которая приходила в Бургундский Отель в начале XVII века. «Фактор публики» сыграл очень важную роль в выборе художественных средств, которыми пользовался Арди, — важную, но не решающую. Решающую роль, как это всегда бывает, сыграло дарование художника.

Парижская публика рубежа XVI и XVII веков была лишена даже тех зрелищных впечатлений, которые провинциальная публика могла получить на представлениях школьного театра и городских полупрофессиональных трупп. Выступления ярмарочных «фигляров» и фарсеров с Нового Моста, эпизодические представления заезжих трупп в Бургундском Отеле — вот и весь столичный театральный «репертуар» рубежа веков: монополия Братства Страстей на выступления в Париже препятствовала появлению постоянной труппы, а гастроль итальянской комедии дель арте были слишком редким явлением, чтобы серьезно изменить театральную ситуацию в столице. У знати был придворный театр, и в появлении в Париже постоянного публичного театра она заинтересована не была. Ситуация выглядела бесконечно далекой от той, с которой в театроведении традиционно принято начинать отсчет «великой» истории французского театра: ни благосклонного внимания сильных мира сего, ни заинтересованности литературных «знатоков», ни знатных персон в тесном и неудобном зале Бургундского Отеля — и тем не менее именно 1598 год следует считать началом истории театра Нового времени.

М. Декот, автор книги «Театральная публика и ее история», цитирует в своем исследовании текст прошения, поданного в 1607 году парижским властям жителями прилегавших к театру кварталов. Они требовали закрыть «клоаку с нечистотами», где «народ проводит время в потасовках и азартных играх и откуда исходят многие несчастья»⁸¹. Публика Бургундского Отеля состояла из людей низкого звания, из «черни»: в партере между ремесленниками, мелкими лавочниками, лакеями, пажами, солдатами сновали воры, вспыхивали ссоры, а то и стычки — словом, как пишет Жорж Монгретьен, «это была живописная публика,

⁸¹ Descotes M. Le Publique de théâtre et son histoire. Paris, 1964. P. 31.

но невежественная и грубая ... зрители подбирались непокорные и шумные»⁸² — и, добавим, непривычные к тому, что предлагал им ежевечерне Александр Арди, и завоевать такую публику было нелегко. Здесь за неимением точных свидетельств мы вступаем в область домыслов, которые приводили исследователей к созданию тенденциозных картин в угоду сложившимся представлениям. Так, тот же Жорж Монгрёдьен в своем исследовании рисует мрачную картину борьбы за выживание — «краткой, бурной и неудачной карьеры» Валлерана Леконта и его труппы в Париже: «игра перед пустым залом», «серьезные финансовые проблемы», «неблагосклонная Фортуна», «недостаточная подготовка и некультурность публики»⁸³ и напрашивающийся вывод, который «все объясняет»: «художественная мечта, руководившая всей его (Валлерана Леконта. — Е. Х.) деятельностью и поддерживавшая в нем веру во время стольких испытаний, была прекрасной, ибо то, что он хотел учредить в Бургундском Отеле (разумеется, не имея об этом совершенно четкого представления) было попросту нашим классическим театром, триумф которого наступит через двадцать лет после кончины артиста»⁸⁴.

Конечно же, в истории первой труппы, дававшей в Париже спектакли на постоянной основе, были неудачные сезоны. Достоверно известно, что дважды труппа прерывала выступления в Париже и отправлялась в провинцию поправлять свои финансовые дела: один раз через полгода после заключения контракта, проиграв в борьбе за зрителя итальянской труппе комедии дель арте (вероятнее всего, это были «Аччези» под руководством Пьер-Мариа Чеккини), второй — между 1606 и 1609 годами по той же самой причине. Но самый весомый аргумент в пользу совершенно иной картины — это *факт создания многочисленных пьес Арди и их сценической реализации*, ибо, как уже было сказано, Арди был профессиональным «сочинителем»,

⁸² Монгрёдьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. М.: Молодая гвардия—Палимпсест. 2008. С. 23.

⁸³ Там же. С. 46.

⁸⁴ Там же.

поставщиком репертуара, а это означало необходимость нравиться публике, быть ею востребованным — и это ему, несомненно, удавалось. Другое дело, что статус контрактного драматурга, члена труппы публичного театра не позволял обрести титулованного покровителя или войти в литературный круг «знатоков». Публика Арди, состоявшая из людей низкого звания, была «нема» и не могла оставить нам письменного свидетельства своего отношения к его драматургии. А младшие современники Арди метко называли его «драматургом перекрестков и эшафотов»⁸⁵, четко указав адресата его произведений — широкую публику, чьи эстетические запросы в сфере театра укоренены в традиционной зрелищной «системе координат». Руководствуясь верным чутьем «литературного поденщика», Арди, человек образованный, почитавший Ронсара и искренне считавший себя последователем «школы Жоделя», сохраняет преемственность со средневековой драматургической традицией и самим типом театрального спектакля, укорененном в средневековой зрелищной культуре. Буквальное следование средневековой драматургической традиции в «театре Арди» — некоторые его пьесы поделены не на акты, а как средневековые мистерии, на «дни» — выражается во множественности мест действия, неопределенной и сколь автору угодно долгой временной протяженности, «калейдоскопичности» в построении сюжета одних пьес и неопределенности жанровой природы других. В «театре Арди» используется весь традиционный мистерияльный арсенал натуралистических «эффектов» — декоратор Маэло перечисляет в списках реквизита «отрубленную голову», «женский труп без головы», «кровь, куски кожи, дабы изобразить казнь»⁸⁶, а без натуралистического изображения насилия и смерти не обходится практически ни одна пьеса Арди — в сочетании с абсолютной условностью, также заимствованной у средневекового театра, когда герой, сделав два-три шага по

⁸⁵ Хамаза Е. Французский театр: от Средневековья к Новому времени. СПб.: Алетейя. 2003. С. 29.

⁸⁶ Lancaster H. -C. Le Memoire de Mahélot et d'autres decorateurs de l'Hotel de Bourgogne et de la Comédie Francaise du XVII siecle. Paris, 1920. P. 47.

подмосткам, переносится в совершенно другое место действия, а из его реплик следует, что прошло «два года» или «ряд лет»...

С другой стороны, Арди выполнил историко-художественную роль «посредника» между «высокой» литературной и драматургической традицией французского Ренессанса и широкой публикой, посредника, до известной степени преодолевшего «пропасть» между ренессансной словесностью и народной аудиторией. Именно творчество Арди создает предпосылки к тому, чтобы национальный «галльский гений» оказался впоследствии столь чутким к слову, взыскующим именно точности и емкости последнего.

Арди был, безусловно, образованным и начитанным человеком. Круг используемых им сюжетных источников весьма широк: это переводы античной и современной литературы от Вергилия и Гелиодора до Сервантеса и Монтемайора. Богатство лексикона, сложные риторические фигуры, неожиданные и красочные метафоры, обилие прямых и скрытых цитат указывают на знакомство Арди с самыми разными литературными произведениями. Как поэт он действительно является прямым наследником традиции «Плеяды», как драматург он учится драматической концентрации у младшего участника «Плеяды» Жоделя и представителей его школы. Именно опыт «правильных» драматургов позволяет ему преодолеть композиционную рыхлость «большой» пьесы, стереоскопичность ее образного мира и проследить «жизнь души» персонажей.

Таким образом, в «театре Арди» не просто произошел синтез двух драматургических и зрелищных традиций — средневековой и ренессансной, но и переход в новое идейно-эстетическое качество, адекватное постренессансной духовной ситуации. Арди писал для зрителя эпохи кризиса, причем, как уже было сказано, для зрителя простого, не защищенного от его разрушительного воздействия ни умудренным монтениевским скепсисом, ни происхождением или близостью к «сильным мира сего», ни принадлежностью к просвещенным кругам, питаемым идеями гуманизма и неостоицизма. Поэтому адресат произведений Арди находится в духовной ситуации, описанной В. Сайфером: «Духовный

кризис развивается тогда, когда понимание первооснов жизни оказывается спутанным, хотя и сохраняется ясность в отношении отдельных, не связанных между собой понятий — этакая бездумная ясность, которая ведет к стремительным поступкам именно потому, что основания для этих поступков являются сомнительными, короче говоря — неопределенность конечных целей и крайняя решительность перед лицом непосредственной ситуации»⁸⁷. Эта неопределенность конечных целей — то есть отсутствие жизненной программы — и крайняя решительность в конкретной ситуации раз за разом воспроизводится в произведениях Арди.

В 1623 году Арди начал публиковать свои пьесы, очевидно, ощутив, как меняется ситуация вокруг него: его произведения подверглись нападкам со стороны завсегдатаев салона Рамбулье; возникла реальная угроза соперничества со стороны новых драматургов и поэтов — сторонников Вуатюра и Теофиля де Вио, которые искали и находили покровительство у сильных мира сего, чего Арди был лишен. Постепенно складывался круг литературных единомышленников, для которого «старик» Арди с его культом Ронсара был чужим. Роковое для поэтической репутации Арди опоздание объясняется не только высокой вероятностью контрактного обязательства не публиковать свои произведения, нанося таким образом ущерб интересам труппы Бургундского Отеля, но и тем, что, скорее всего, Арди в более ранний период творчества просто не мыслил своих произведений вне сценических подмостков. С 1623 по 1628 год вышло пять томов «Театра», в которые Арди включил 14 трагикомедий, 11 трагедий, 5 пасторалей, 5 «мифологических драм», «эфиопическую поэму» под названием «История чистой и трогательной любви Теагена и Хариклии» и «Похищение Прозерпины Плутоном» — пьесу, которой он не дал вообще никакого жанрового определения и которая представляет собой прообраз «обстановочных трагедий», ставших популярными в середине столетия. Скорее всего, Арди также писал фарсы для знаменитого фарсового трио Бургундского Отеля — Гро-Гильома, Готье-Гаргиля и Тюрлюпена —

⁸⁷ *Supher W.* Four Stages of the Renaissance Style. N.-Y., 1956. P. 140–141.

сохранились пометки и эскизы декоратора Маэло к постановке фарса «Безумства Тюрлюпена» — но в начале 20-х годов этот жанр считался «низким», и Арди не включил ни одного фарса в издание своих пьес.

Театроведческий анализ пьес Арди затруднен двумя обстоятельствами: отсутствием точной датировки и явной незаинтересованностью драматурга в точности жанровых определений. Вероятно все же, что жанровые пропорции в издании «Театра» отражают реальное соотношение пьес разных жанров в творчестве драматурга. Но еще более вероятно предположение, что, сочиняя пьесы, Арди не был особенно озабочен проблемой жанровой дефиниции и снабдил свои пьесы жанровыми определениями только к моменту публикации — но и здесь проявил известную вольность и небрежность в отношении существовавших на тот момент жанровых определений: трагикомедию о Теагене и Хариклии назвал «эфиопической поэмой», пьесы «Альцест» и «Ариадна» фигурируют в содержании тома как трагикомедии, а в предисловиях — как трагедии, «Прокрида» же, наоборот, как трагедия в списке пьес и как трагикомедия — в предисловии, «Аристоклея», обозначенная как трагикомедия в предисловии и в содержании тома, имеет «гибельную» развязку.

Скорее всего, не характером развязки руководствовался Арди, давая своим пьесам то или иное жанровое обозначение. «Трагедиями» он называл произведения на сюжеты из античной истории, пасторалями и «мифологическими драмами» — произведения с мифологическими мотивами, а трагикомедиями — те пьесы, которым в качестве сюжетного источника послужили литературные произведения авантюрного содержания: романы Гелиодора и Монтемайора, новеллы Сервантеса, Боккаччо, Агреды, Россе.

За исключением «Теагена и Хариклии», трагикомедии Арди подходят под определение «трагикомедия препятствий»; из опубликованных произведений, обозначенных автором как трагикомедии, две имеют «гибельную» развязку: это «Араскома» и «Аристоклея, или Несчастный брак». В «Араскоме» брутальный Скиф, получив отказ короля Леоконора выдать за него дочь,

убивает с помощью своих сообщников «несговорчивого» отца и похищает героиню. В «Аристоклее» богатый и надменный Стратон, узнав о предпочтении, оказанном Аристоклеей его сопернику, Калистену, убивает героиню, а сраженный горем Калистен закалывается у труп возлюбленной. Благополучные развязки имеют трагикомедии «Сила крови», «Фелисмена», «Фраарт», «Прекрасная цыганка», «Эльмира» и др.

Арди явился первооткрывателем большинства эффектных сюжетных поворотов, вошедших в арсенал драматургов «второго поколения»; в их числе разлука влюбленных («Эльмира»), ветренность возлюбленного («Фелисмена»), политическая вражда, препятствующая воссоединению влюбленных («Фраарт»), насилие и бесчестье («Сила крови»), устранение соперника или героя, препятствующего реализации плана («Аристоклея», «Араскома», «Фелисмена»), самоубийство героя, утратившего возлюбленную («Аристоклея»), многолетние странствия («Жезипп, или Двое друзей»), переодевание и действия под чужим именем («Фелисмена», «Прекрасная цыганка»), насильственное похищение («Похищение Прозерпины Плутоном», «Сила крови»), решительный нестандартный поступок, в корне меняющий драматическую ситуацию («Жезипп»).

В плане драматической техники в своих трагикомедиях Арди разрабатывает событийно насыщенную модель драмы, изумляющей зрителя неожиданными и эффектными сюжетными поворотами, многообещающей именно в сценическом отношении и рассчитанной на профессиональный уровень актерского мастерства. Именно под пером Арди трагикомедия обретает свои специфические признаки: это «нерегулярная» пьеса авантюрно-любовного содержания, причем зрелые трагикомедии Арди демонстрируют мастерское умение создать захватывающий и внятный сюжет на основе частного случая. Основные формальные достижения Арди лежат в области динамизации действия, активизации зрелищного начала, сценической экспрессии, его бесспорное завоевание — событийно-насыщенная драма Нового времени с четкой внутренней структурой, где обязательно присутствует кульминационный

«значительный эффект, заметный на фоне всех прочих»⁸⁸. В этом отношении еще Э. Ригаль заметил, что Арди «гораздо более "правилен", нежели Гарнье», поскольку мастерски умеет «подготовить кризис»⁸⁹.

В содержательном отношении Арди выступает как первый постренессансный драматург, создающий модель драмы, адекватной эпохе мировоззренческого кризиса, ее духу и ритмам, эпохе, когда личность в отсутствие развитой системы ценностей, вернее, на обломках последней, утверждает себя в единственном, что ей понятно и доступно — в обретении желанного, точнее, чувственно желанного. Выбор сюжетов для пьес, осуществляемый Арди, — выбор маньериста: произведения или их отдельные сюжетные линии, которые он использует в качестве сюжетных источников, либо относятся к маньеризму, либо легко поддаются переводу в маньеристический «регистр». В «Силе крови» обесчещенная героиня спустя семь лет после приключившегося с ней несчастья волею случая оказывается в доме, где оно произошло; испытывающие к ней необъяснимую приязнь родители насильника хотели бы видеть оказавшуюся под их кровом молодую женщину женой своего сына; герой, увидев ее, влюбляется, и пьеса заканчивается счастливой развязкой. В «Жезиппе» герой в первую брачную ночь «уступает» свое место на брачном ложе другу Титу, открывшемуся в своих пылких чувствах героине; наутро подлог оказывается обнаружен, новобрачная и ее родители опозорены, Жезипп изгнан из города; в следующем акте мы узнаем, что он «устал скитаться» и мечтает о смерти... В «Эльмире» героиня, в течение многих лет хранившая верность супругу, герцогу Глейхену, принимает, как сестру, его наложницу-чужестранку, которую герцог привозит с собой из военного похода. В «Фелисмене» герой покидает свою возлюбленную; та следует за ним, переодевшись в мужское платье, расстраивает его планы женитьбы на сопернице, спасает от подосланных убийц и триумфально открывает свое инкогнито.

⁸⁸ *Rigal E. Alexandre Hardy et le théâtre français ...* P. 258.

⁸⁹ *Op. cit.*

Иллюстрацией маньеристической амбивалентности, иронической двусмысленности, излюбленной Арди тонкой компрометации героев, избравших для себя сомнительный в нравственном отношении путь (особенно эта двусмысленность подчеркивается «высоким» пафосом пламенных монологов, перегруженных цветистыми метафорами и неожиданными гиперболами) служит одна из последних трагикомедий Арди, его маньеристический шедевр — «Прекрасная цыганка», написанная по мотивам новеллы Сервантеса «Цыганочка».

Время создания этой трагикомедии можно определить более-менее точно. В данном случае датировку облегчают следующие обстоятельства: «Прекрасная цыганка» была опубликована в последнем, пятом томе «Театра», куда Арди поместил пьесы, написанные после 1626 года (год выхода IV тома). Сюжет «Цыганочки» мог стать известен Арди после перевода и публикации новелл Сервантеса на французском языке в 1615 году. «Прекрасная цыганка» упоминается в «Мемуарах» Маэло, декоратора Бургундского Отеля, как постановка, предшествовавшая расторжению контракта с Бельрозом, произошедшему осенью 1626 года.

Так или иначе, это зрелое произведение Арди, в котором сюжет и образы новеллы Сервантеса подвергаются решительному переосмыслению в маньеристическом ключе. Влюбленный герой «Прекрасной цыганки» — кавальеро, носитель почитаемого ордена Сант-Яго, жертвует своим статусом (в глазах общества — честью), чтобы последовать за возлюбленной, став членом цыганского табора и обязавшись выполнять все поручения (подразумеваются криминальные поручения) его предводителя — старого цыгана. Эта изначальная компрометация героического качества персонажа усугубляется по мере того, как разворачивается сюжет: зритель убеждается в том, что, утратив высокое положение в обществе, отринув знатность, оставив свою семью в горе и недоумении, герой и сам претерпел грустную метаморфозу: овладевшая им безумная, отчаянно-пылкая любовь-страсть, любовь-экстаз — а она заявлена как таковая уже в огромном вступительном монологе Дона Жеана — делает его болезненно ревнивым

(для демонстрации неоправданных мук ревности в сюжет вводится «мнимый соперник» — Дон Санчо), опасно экспансивным (в приступе гнева он убивает солдата, позволившего себе непочтительные предположения в его адрес), а более всего компрометирует героя образ соперницы, Кардуччи, чья мгновенно вспыхнувшая чувственная страсть к «красавцу-цыгану» заставляет ее предложить Андресу (таково имя героя, которое он принял, вступив в табор) обворовать ее мать и бежать вдвоем со всеми деньгами и драгоценностями. Месть отвергнутой Кардуччи приводит героя в темницу; он должен быть казнен за кражу и за убийство, но узнавший в Пресьосе свою похищенную во младенчестве дочь коррехидор своей властью вызволяет героя из темницы, и пьеса заканчивается счастливой развязкой.

Фигура Арди, безусловно, занимает ключевую позицию в театральной картине эпохи. В его творчестве, как в фокусе, преломляются разнородные и разнонаправленные идейно-эстетические импульсы XVI столетия с тем, чтобы образовать то направление, в котором будет продвигаться в своей эволюции драматургия Нового времени. Арди, и никто другой, стоит у истоков движения, в апогее которого под пером Корнеля, Мольера и Расина возникнут драматургические шедевры «золотого века». Залогом их появления становится новый алгоритм существования драматурга: Арди пишет не от случая к случаю, а регулярно; его плодovitость переводит количество в качество: под его пером рождается новый тип драмы, отвечающий специфическим законам сцены Нового времени. Крайне упрощенный подход Арди к явлениям бытия, маньеристическое «сужение» мировоззренческого горизонта — естественная «точка отсчета» долгого пути к осмыслению назначения человека в постренессансном мире, к тем духовным вершинам, которые суждено покорить героям, созданным драматургическим гением «золотого века».

Абсолютный приоритет трагикомедии в творчестве драматургов «второго поколения», необыкновенная «живучесть» и востребованность «неправильного» жанра, устоявшего во второй половине 30-х и в 40-х гг. против самых решительных попыток подчинить драматургию классицистским «нормам», позволяют

говорить о феномене трагикомедии в театральной картине XVII века и заставляют размышлять о его природе.

Очевидное даже для поверхностного взгляда предпочтение, отдаваемое публикой трагикомическому жанру, свидетельствует не только в пользу утверждения А.А. Аникста о том, что не только в музыкально-драматическом, но и в драматическом театре «зрелищность ... возобладала»⁹⁰, не только о том, что свободное пользование различными выразительными средствами, вольное обращение с «узаконенными» французским Возрождением жанровыми формами «правильной» трагедии и «правильной» комедии восторжествовало, но что в самой природе жанра трагикомедии заложены оптимальные возможности для передачи самого духа эпохи, самоощущения человека эпохи, ее мировоззренческая суть.

В период своего расцвета в творчестве драматургов так называемой «благородной манеры» трагикомедия — надо сказать, необыкновенно успешно — выполняет роль связующего звена между социокультурным комплексом идеального галантно-героического поведения, формирующегося в аристократических кругах и конструируемого для дворян поэтами и писателями, ориентированными на рыцарскую и куртуазную традицию — и широкой зрительской массой, аудиторией публичного театра, доселе совершенно этому комплексу чуждой. Трагикомедия стремительно — в течение 10 лет — преодолевает пропасть, по одну сторону которой располагается отвечающий аристократическому запросу облагороженный, с оттенком условности мир прециозной литературы и любительского театра с их тематическим арсеналом героического вассального и рыцарского служения, этикетным поведением, культом утонченных чувств и т.д., а по другую — публичный театр с его кричащей брутальной эстетикой, выведенный Арди из хаоса разнородных эстетических и идейных компонентов на путь драматической концентрации и сценической выразительности.

⁹⁰ Аникст А.А. Театр и декоративное искусство Италии XVII века / История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX в. М.: Искусство, 1988. С. 141.

Совершается первый необходимый шаг на пути превращения публичного театра в художественное пространство «для всех», на пути превращения сценических подмостков в местопребывание «героя своего времени», то есть Нового времени — шаг, позволивший дискуссии вокруг корнелевского «Сида» приобрести впоследствии статус значимого события, выходящего далеко за рамки теоретических споров немногих знатоков вопроса.

Этические и эстетические параметры трагикомического универсума — результат компромиссного объединения доселе совершенно самостоятельных, неслиянных идейно-художественных сфер, компромисса самого первого, по определению не могущего быть «безукоризненным», протекающего негладко и оставляющего ощущение явных грубых стиливых «стыков», постоянных маятниковых движений из одной сферы в другую. Сюжетно-смысловой арсенал трагикомедии «второго поколения» актуализирует отыгранные в современной маньеристической и раннебарочной литературе ситуации и смыслы — например, ситуацию разлуки, центральную сюжетную коллизию рыцарского и куртуазного романа, в частности, романа Оноре де Юрфе «Астрея» (этот роман сыграл исключительную роль в культуре эпохи, став поведенческой матрицей для целого сословия; количество трагикомедий, написанных по мотивам романа, исчисляется десятками) или весь сюжетный комплекс, порожденный одной из самых популярных маньеристических эмблем — эмблемой А. Альчиати «Любовь и смерть путешествуют вместе». Но эти ситуации и смыслы интерпретируются в трагикомедии иначе, нежели в стилистически однородных образцах поэзии и прозы, адресованных утонченному восприятию, способному оценить тонкость литературных игр, активно входящих в моду при дворе и в свете. В трагикомическом универсуме очевидно присутствие — и зачастую конфликтное — двух разных «логик», сообщающих концепции французской трагикомедии постоянную смысловую и стиливую «мерцательность» — барочной логики позитивной созидательной устремленности, нацеленности на утверждение гармонии в борьбе антиномий, и логики маньеристического негативизма и разрушения.

Во французской трагикомедии первой половины XVII века мы находим эстетическую параллель елизаветинскому и якобитскому театру и испанскому театру «золотого века» с их вкусом к зрелищности, экспрессивному сценическому поведению, «разящему» слову, резкими антиномиями и витальными героями. Однако, в силу определенных особенностей исторического и художественного развития, «сюжет» французской трагикомедии в театре эпохи развивается иначе.

Применительно к 30-м годам можно говорить о «втором поколении» как о группе драматургов-единомышленников: о степени ее спаянности свидетельствует появление совместных «проектов» Корнеля, Ротру, Буаробера, Коллете и Л'Этуалья — трагикомедии «Смирнийский слепец» и комедии «Сказка Тюильри». «Это братство, просуществовавшее до начала спора по поводу «Сиды», — не пустой звук. ... Это сообщество более не основывается, подобно сообществу гуманистов XVI века, на стремлении утвердить культурный патримоний античности. Напротив, оно современно, оно, если хотите, обращено в будущее. ... Это род автономии интеллектуалов в условиях монархического режима, который они приемлют и в лучах которого греются. ... Оно отказывается от тех возможностей, которые предоставляет народная литература. Его настойчивость в утверждении роли королей, аристократии дает ему право называться классовой литературой», — пишет авторитетный исследователь истории французского театра Жак Шерер⁹¹.

В конце 20-х — первой половине 30-х годов «культурная дистанция» устанавливается не только в отношении «правильной» гуманистической драматургии, но и в отношении пьес Арди, чьи находки в сюжетной области и в области драматической композиции были востребованы, а его «сумрачность» и «вульгарность» отвергнуты и преданы ostracismu. Безоговорочное преклонение «правильных» драматургов второй половины XVI века перед авторитетом древних уступает место ощущению превосходства современного искусства и собственного творчества; конструируя

⁹¹ Theatre de XVII siècle. Paris, 1975. V. 1. P. 15.

принципиально новаторский положительный драматический образ, драматурги обращают свои взоры к современнику — аристократу, правителю, королю, который должен, по их мнению, пребывать и действовать в «облагороженной» сценической среде. Разворачивается знаменитая дискуссия о «благоденствии», целью которой являлось устранение со сценических подмостков всего, что могло шокировать восприятие публики.

Две исторические даты облегчают задачу исследователя по воссозданию картины драматургических исканий предклассицистского периода: 1628 год, в течение которого развернулась довольно жесткая полемика между Александром Арди и его последователями, полемика, в которой стареющий драматург потерпел поражение и которая отразила растущее влияние драматургов «второго поколения» и явное предпочтение, отдаваемое публикой этим драматургам. Очередная «смена вех» происходит в 1636—1637 годах. Появление трагикомедии Корнеля «Комическая иллюзия», затем «Сида», масштаб развернувшейся вокруг последнего дискуссии и ее накал означают конец одной и начало другой эпохи в истории французского театра Нового времени.

Актуализация околотеатральной полемики сама по себе служит доказательством растущего интереса к драматическому театру. Симптоматично, что именно Арди, эмансипировавшийся в своем творчестве от каких-либо «правил», своим предисловием к пятому тому «Театра» кладет начало дискуссии о «правилах», которой будет суждено продолжаться десятилетиями. Его резкий выпад против «дурных адвокатов, мнящих себя хорошими поэтами», «несчастливых ворон, позорящих театр своим грубым карканьем»⁹², направленный в адрес Пьера дю Рийе и Жана Овре, чьи пьесы с успехом прошли в Бургундском Отеле, не имел целью спровоцировать теоретическую дискуссию, а явился острой реакцией на реальную угрозу вытеснения из репертуара. В ответ, опираясь на положения теоретических работ итальянцев, на трактат Пьера де Ла Деймье «Академия поэтического искусства» и

⁹² Hardy A. Théâtre d Alexandre Hardy, parisien. Paris, 1629. V. 5.

на предисловие Оноре де Юрфе к «Сильванире» Франсуа Ожье пишет предисловие к трагикомедии Жана де Шеландра «Тир и Сидон» (1628) — своего рода апологию «неправильного» жанра. Подражание древним, по мнению Ожье, не должно принимать характера рабского копирования, ибо «греки творили для Греции и получали одобрение образованных людей своего времени; самый лучший способ подражать им в том, чтобы следовать духу нашего собственного народа и особенностям нашего языка»⁹³. Правила древних в области драмы нужно изучать и применять «в соответствии с обстоятельствами времени, места и личности тех, для кого они создавались, дополняя или исключая из них то, что не подходит, приспособляя их к нашим целям — вот метод, который одобрил бы сам Аристотель»⁹⁴.

Ожье критикует «правила» (или единства), указывая на «неправдоподобность» вмещения множества значимых событий в одни сутки, указывает на «искусственность» появления вестников, рассказывающих о событиях, произошедших в других местах, и недоумевает по поводу приема «*deus ex machina*», делающего развязку искусственной. Но Ожье признает, что театральные условия отдаленного прошлого диктовали драматургии именно такие нормы, а современный драматург должен соответствовать вкусам своего народа и своей эпохи, приводя в качестве примера различные критерии красоты у мавров, испанцев и французов.

Главное назначение предисловия Ожье, как уже было сказано — апология жанра трагикомедии: «Кто говорит, будто неправильно показывать в пьесе одних и тех же лиц, то говорящих о серьезных, важных и трагических вещах, и сразу же вслед за этим об обыденных ... тот не знаком с природой человеческой жизни, чье течение часто нарушается смехом и слезами, радостью и горем, дни которой наполнены счастьем или несчастьем», поэтому «остается лишь признать правильным, что каждый персонаж должен выражаться в манере, соответствующей предмету и уметь переходить с котурн трагедии на сандалии комедии»⁹⁵.

⁹³ Ancien théâtre français. Paris, 1856. V. 8. P. 18.

⁹⁴ Op. cit. P. 19.

⁹⁵ Op. cit. P. 20–21.

Приход новых драматургов сопровождается изменениями театральной картины и статуса драматического театра в обществе. Отдельные события и факты складываются в картину последовательных изменений всех областей театральной практики: драматургии, актерского искусства, самого спектакля как зрелища и публики, посещающей эти спектакли. В 1626 году в Бургундском Отеле с успехом прошла «Сильвия», «неправильная» пастораль Мере, переизданная впоследствии 13(!) раз. В 1628 году вышло предисловие Ожье, а актер Пьер Ла Месье (сценический псевдоним Бельроз) сменил в Бургундском Отеле знаменитого Брюскамбиля в роли оратора: фарсер уступил место исполнителю галантно-героических ролей, комический пролог, изобилующий фривольными шутками, сменился серьезным анонсом. В 1629 году в Париже появилась вторая профессиональная труппа — труппа Лемуара, которая через пять лет по указу Ришелье слилась с труппой Мондори, прибывшей в Париж с репертуаром, состоявшим из пьес Корнеля. Именно Бельроз в Бургундском Отеле и Мондори в Отеле д Аржан, а позднее в театре Маре утвердили канон исполнения галантно-героических ролей в «благородном» репертуаре, ориентированном на расширившийся социальный состав публики. Симптоматичные изменения произошли даже в «неприкосновенной» сфере фарсовой комики: в 1635 году Мондори ангажировал актера Беллемора, который выступал под маской капитана Матамора не в привычной для парижан гротескно-карикатурной манере, а в смягченной, «итальянизированной». В театре Маре утвердилась практика исполнения балетных «выходов» в антрактах и по окончании спектакля взамен привычных фарсов и фривольных куплетов, которые по-прежнему исполнялись актерами Бургундского Отеля. Эти события были спровоцированы изменениями в практике придворных балетов, на которые стали допускать публику скромного звания, а профессиональных танцоров — привлекать к исполнению ролей в придворных балетах (последнее обстоятельство было вызвано усложнением танцевальной техники, однако объективно оно сыграло свою роль в стирании границ между «широкой» и «аристократической» публикой). Создается ряд пьес, возвеличивающих актерское ремесло,

возводя его в ранг феномена: «Знаменитый комедиант» Дефон-тена, «Комедия комедиантов» Скюдери, «Комическая иллюзия» Корнеля. Фактическое, законодательное утверждение процесс изменения общественного статуса театра получает в королевском указе 1641 года, который снимает бесчестие с актеров. Театр окончательно утверждается в роли благородного развлечения и с появлением нового репертуара начинает претендовать на более значимую роль в процессе «усовершенствования» нравов.

Все эти симптоматичные изменения сопровождают процесс создания нового драматического репертуара, в котором приоритетное место занимает трагикомедия. Анализируя произведения драматургов «второго поколения», мы обнаруживаем, на первый взгляд, прямое следование Арди в части драматической техники, сюжетной организации, композиционных находок; но в эту пору драматурги одушевлены стремлением к «благопристойности» и «благонравию» и шокирующая наивная брутальность «театра Арди», унаследованная от средневековых мистериальных представлений, уже представляется анахронизмом. Ключевые для понимания сути происходящих перемен слова принадлежат Жану Ротру, который в предисловии к комедии «Перстень забвения» (1629) утверждает, что «...предпринял столько усилий к смягчению нравов, что если она (комедия. — Е. Х.) и несовершенна, то, по меньшей мере, она благонравна»⁹⁶.

В конце 20-х годов кажется возможным «облагородить» сценическое зрелище; со сцены изгоняется изображение насилия, из драматургии — слишком откровенные выражения и эпизоды; в декоративном оформлении становится невозможной демонстрация аксессуаров вроде «отрубленной головы» или «безголового женского трупа»; в актерском исполнении вульгарный жест или обиходная интонация становятся невозможными в силу их абсолютного эстетического несоответствия исполнительской манере, воспроизводящей изысканные этикетные нормы, принятые в свете.

«Одно и то же понятие охватывает область морали, технические аспекты и эстетические принципы ... она (благопристой-

⁹⁶ Théâtre de XVII siècle. Paris, 1975. V. 1. P. 731.

ность. — Е. Х.) одушевляет теорию нравов, она охватывает правило "правдоподобия" в приложении к характерам, она переводит в поэтику моральные категории "благородства", она ополчается против изображения определенных ситуаций, определенных чувств, определенных зрелищ. В ней объединяются элементы интеллектуальные с элементами этическими»⁹⁷.

Требование «благопристойности» или «благонравия» не только препятствует демонстрации грубых, излишне натуралистичных «эффектов», всего того, что может оскорбить слух или взор, но и неожиданно претворяется в рекомендацию Шаплена «соблюдать правдоподобие, ... дабы введенный вначале персонаж походил ... на то, что о нем знают с момента его появления ... и дабы он соблюдал свой нрав на протяжении всей поэмы»⁹⁸.

Примером «благородной» или «благонравной» трагикомедии является «Аретафила» Пьера дю Рийе, написанная в 1618 году под непосредственным впечатлением от трагедии Теофиля де Вио «Пирам и Тисба» — об этом упоминает сам автор в «Предисловии к читателю» — она представляет собой новаторскую вариацию трагикомического жанра — со значимой морально-философской и гражданственной проблематикой, героем, претендующим на качество «примера для подражания» не только в плане лирической верности, но и с позиций государственных интересов, четкой расстановкой сил и недвусмысленной авторской оценкой поступков разных персонажей. Характерен выбор сюжетного источника — это «Moralia» Плутарха — и характерна его интерпретация в новаторской для трагикомедии барочной стилистике. Фундаментальное значение творчества Плутарха для формирования концепции «светского человека» во Франции эпохи абсолютизма в свое время доказал французский культуролог М. Маженди⁹⁹. Абсолютизм открывает для себя «нового» Плутарха, с его идеями славы, чести, *virtus*, своеобразно интерпретируемыми литературой

⁹⁷ Bray R. La formation de la doctrine classique. Paris, 1927. P. 215—216.

⁹⁸ Chapelain J. Les sentiments de l'Academie Francaise. Opuscules critiques. Paris, 1936. P. 349.

⁹⁹ См.: Magendie M. La politesse mondaine et les theories de l'honneur en France de 1600 a 1660. Paris, 1925.

distinguee (утонченной). В завязке пьесы двумя монологами исчерпывающе заявляют о себе злодей Никократ и идеальный герой Филарк. Последовательность, внутренняя цельность и масштаб героя — безусловный стилеобразующий фактор, переводящий трагикомедию дю Рийе в барочный «регистр». В дальнейшем события пьесы ни разу не опровергнут этих «самохарактеристик». Не имея законных прав на трон, Никократ строит планы его захвата силой; так же, насильственным образом, он собирается принудить прекрасную Аретафилу к браку. Во второй сцене первого акта Филарк, ожидающий, согласно ремарке, свою возлюбленную Аретафилу «возле храма» (храм — визуальный символ «освященного» права наследника на трон и на руку девушки, чьей взаимностью пользуется герой) рассуждает о счастье разделенной любви. Далее, в полном соответствии с канонами жанра, выработанными Арди, события происходят с головокружительной быстротой: король Ливии, отец Филарка, убит Никократом и его сообщниками; Никократ узурпирует трон; Филарку удастся бежать, а Аретафила, принуждаемая к браку с Никократом, принимает решение отравить «тирана» и «свободу дать народу». Но ее монолог подслушан Кальвией, матерью Никократа; Аретафила схвачена и, после безуспешной попытки Филарка освободить ее, брошена в темницу. Филарк покидает город, чтобы возглавить своих сторонников, а Аретафила вступает в сговор с Белизой, возлюбленной брата Никократа, Клеандра; Белиза подговаривает Клеандра убить Никократа, и Клеандр, осуществив этот план, обманывает надежды Аретафилы: вместо того чтобы призвать Филарка, он восходит на трон и становится «деспотом». В пятом акте в сражении со сторонниками Филарка армия Клеандра терпит поражение, и Филарк возвращает себе незаконно занятый трон. В финале пьесы он дарует прощение своим врагам, оправдывая эпитеты «благородный» и «гуманный».

Именно дю Рийе создает всецело позитивный образ героя, безупречного в глазах зрителей: автор даже отстраняет его от участия в заговоре со справедливой целью вернуть незаконно отнятый трон, поскольку «заговорщиками» выступают Аретафила, Белиза и Клеандр. Филарк — почтительный сын, нежный

возлюбленный, храбрый воин, в потенции — идеальный государь, не скомпрометированный участием в заговоре и не обагривший рук в крови: устранение злодея Никократа происходит руками другого злодея, Клеандра.

Пьеса дю Рийе откровенно тенденциозна: автор ее открыто симпатизирует фрондирующей аристократии. После ареста поэта и драматурга Теофиля де Вио в 1623 году и последовавшего за ним долгого судебного процесса политическое противостояние монархии и Фронды резко обострилось, и хотя дю Рийе не принадлежал официально ни к кругу литераторов, группировавшихся вокруг принца Гастона Орлеанского (туда входили Марешаль, Тристан, Вуатюр), ни к «кружку» Монморенси, основной фигурой которого был Ж. Мере, политические симпатии дю Рийе выразились в пьесе столь прозрачно, что Гастон Орлеанский назвал ее «своей»¹⁰⁰. Скорее всего, именно в силу обострения политических противоречий Бургундский Отель не взял пьесу к постановке: она прошла на сцене десять лет спустя, в разгар дискуссии сторонников и противников «правил», сыграв в ней важную роль аргумента в пользу вторых.

Своеобразный агитационный аспект драматургии раннего барокко совершенно отчетливо «проступает» в речах персонажей, которые — все, включая эпизодических героев — высказываются о наилучшем, с их точки зрения, способе управлять подданными. В пьесе представлено четыре типа правителей: стареющий добрый король, отец Филарка, вероломно убитый амбициозным и жестоким Никократом; Никократ — традиционный трагикомический «злодей», от природы порочный, одержимый «низкой» страстью и кровожадностью (иллюстрацией последней служит немотивированное убийство пленника в пятой сцене второго акта); Клеандр — коварный мастер интриги; и, наконец, Филарк — идеальный государь.

Логика рассуждений автора «Аретафилы» очень проста. Истинно светский человек с возвышенным образом мыслей, проявивший себя галантным и верным возлюбленным, распространит эту «светскость» и на манеру управлять государством:

¹⁰⁰ *du Ryer P. Aretaphile. Geneve, 1983. P. 22.*

Государь кроткий и мудрый — господь при дворе,
В глазах его и молнии, и любовь,
Любовь к доблести, молнии, поражающие пороки,
Он ведаёт всегда, кто прав и кто неправ.

«Аретафила», стих 411—414, (Перевод мой. — Е. Х.)¹⁰¹

Конец 20-х годов отмечен настоящим взрывом интереса к драматургии, причем к драматургии с конкретным сценическим адресом, предназначенной именно для публичного театра. Однако драматурги «второго поколения» при пристальном взгляде на их творчество не являют собой монолитной группы эстетических единомышленников, а их пьесы — стилистически однородного явления. Спектр стилевых колебаний достаточно широк — от маньеризма к барокко, от барокко к маньеризму; в середине 30-х годов у ряда авторов стали заметны предклассицистские тенденции (дю Рийе, Мере). Произведения с преобладанием элементов того или иного стиля могут встречаться у одного и того же автора. Самые яркие примеры такого рода — Жан Ротру или Пьер Корнель: последний эволюционирует от маньеризма к барокко, от барокко к классицизму, чтобы совершить обратное движение в таких произведениях, как «Психея» (в соавторстве с Мольером) или «Андромеда» (1650).

В творчестве «второго поколения» выделяется как бы два этапа, безусловно связанных с самоощущением его представителей. В ранний период творчества, как это было показано на примере «Аретафилы», предпринимается ряд попыток ответить фактически уже заданному социальному запросу — придать герою масштаб, а конфликту — идейную значимость, исследуя феномен тирании в гражданском аспекте. Позитивная перспектива превращения идеально галантного возлюбленного в идеально мудрого государя определяет атмосферу пьес «второго поколения» весьма недолго. Им вскоре приходится расстаться с надеждой влиять на «власть предрежащих», не в последнюю очередь потому, что «второе поколение» не выдвигает в начале 30-х годов мощных,

¹⁰¹ *du Ryer P. Aretaphile. Geneve, 1983. P. 83.*

перспективных фигур, способных реализовать драматургический «проект» национального масштаба, а также по причине близости ряда драматургов к политической оппозиции. Трагикомедия возвращается к своему традиционному арсеналу мотивов и образов, к тому же нередко расцвеченных барочной фантастикой: ее мировоззренческие горизонты сужаются («Перстень забвения» Ротру, 1629).

Жан Ротру, сменивший Арди в качестве постоянного драматурга Бургундского Отеля, немало способствовал тому, чтобы пьесы его эстетических единомышленников ставились на сцене Бургундского Отеля; второй парижский публичный театр — театр Маре — с самого начала был ориентирован на «благородный» репертуар. Многие из драматургов «второго поколения» были близки к аристократическим кругам и салонам, откуда привнесли на сцену компоненты формирующегося поведенческого кодекса «идеального аристократа».

Во второй половине 20-х — начале 30-х годов в жанре трагикомедии дебютировали почти все представители «второго поколения» или драматурги «благородной манеры». Мере создает в 1625 года трагикомедию «Хризеида», в 1626-м — пастораль «Сильвия», в 1629-м — пасторальную трагикомедию «Сильванира». Овре заимствует из «Астреи» Оноре де Юрфе сюжеты своих трагикомедий «Мадонт» (1628—1631) и «Доринда» (1631). Пишу воспользовался в качестве сюжетного источника одной из вставных новелл «Дон-Кихота», создав трагикомедию «Безумства Карденьо» (1629—1630), в которой Дон-Кихот предстал в образе традиционного комического «бахвала» и «фанфарона». Трагикомедия, сыгравшая особую роль в истории жанра — уже упоминавшаяся пьеса Шеландра «Тир и Сидон» (1628), переработанная автором в трагикомедию из одноименной трагедии, написанной десятью годами раньше: действие в ней занимает два дня; параллельные сюжетные линии разворачиваются в двух городах и заканчиваются одна — трагической, а другая — счастливой развязкой. В это же время дебютируют плодотворные драматурги Пьер дю Рийе и Жан Ротру. Упомянувшиеся выше трагикомедии дю Рийе «Аретафила» и «Люсиппа и Клитон»

прошли в Бургундском Отеле в сезон 1628—1629 годов. В трагикомедии «Аржения и Полиарк» (1629—1630), сюжет которой позаимствован из переводного латинского романа «Арженис», французский король переодевается в женское платье, чтобы получить возможность быть рядом с прекрасной Аржией, к которой он вспыхнул страстью, увидев ее портрет. Спасши героиню от похитителей и последовательно «устранив» троих соперников, он берет возлюбленную в жены. В том же 1629 году появляется первая трагикомедия Жана Ротру «Ипохондрик, или Влюбленная смерть» со сравнительно простым сюжетом: герой по имени Клоридан, вынужденный обстоятельствами покинуть на время свою возлюбленную по имени Персиду, волею случая спасает другую героиню, Клеонису, от рук насильника; Клеониса влюбляется в своего спасителя и, чтобы отвлечь его мысли от прежней возлюбленной, убеждает его в смерти Персиды; Клоридан от горя падает в безумие; появление Персиды возвращает ему рассудок, а Клеониса дарит своей благосклонностью другого поклонника.

В 1631 году Андре Марешаль публикует трагикомедию «Великодушная немка» с предисловием, в котором отстаивает приоритетность жанра трагикомедии. В самой же трагикомедии использованы уже известные мотивы: разлука влюбленных; вспыхнувшее чувство соперницы; ревность и донос; ловушка, подстроенная соперником; появление героини, переодетой в мужское платье; устранение препятствий. Уже в эти годы практически все традиционные трагикомические мотивы были опробованы: разлука, ревность и ненависть соперников и соперниц, решительные действия с целью завоевать благосклонность; ветреность, непостоянство и отчаяние покинутой возлюбленной; бегство влюбленных, похищения и принуждение — все эти сюжетные мотивы были использованы в пьесах дю Рийе, Овре, Пишу, Ротру, Шеландра и Марешаля.

К началу 30-х годов XVII века трагикомедия не знает жанров-соперников: так, в сезоне 1633—1634 годов на сцене Бургундского Отеля прошло 29 трагикомедий, 8 комедий, 7 пасторалей и 2 трагедии. Трагикомедии вбирают в себя пасторальную тематику и чисто комедийные ситуации, что в ряде случаев

затрудняет жанровую идентификацию: многие пьесы, называясь комедиями или пасторалями, на самом деле прочно укоренены в трагикомической традиции («Перстень забвения» Ротру). Количество драматургов, пишущих в жанре трагикомедии, возрастает: появляются трагикомедии Скюдери, Демаре, Буаробера, Райс-сигье, Дефонтена, Жиле де Ла Тессоньера, Дюрваля, де Бейса, Ла Кальпренеда, Гильбера, Баро, которые зачастую черпают вдохновение в романах (преимущественно в «Астрее» Оноре де Юрфе), в таких «знаковых» произведениях, как «Неистовый Роланд», в новеллистике, особенно сервантесовской — и создают в абсолютном большинстве случаев «трагикомедии препятствий».

Дю Рийе в эти годы продолжает создавать трагикомедии. «Лизандр и Калиста» (1630—1632) — история влюбленных, сюжетное пространство которой вмещает дуэль, покушение, арест, судебное разбирательство, побег из темницы и счастливую развязку. В «Альсимедоне» (1632—1634) появляется героиня, пытающаяся уничтожить соперницу руками своего поклонника. В «Клеомедоне» (1634—1636) в качестве сюжетной модели использована линия героя «Астреи» по имени Розимон. Доблестный рыцарь-чужестранец, влюбленный в дочь короля, просит ее руки и получает отказ, поскольку королевскую дочь прочат за принца. Герой от горя впадает в безумие; в финале «узнавание» истины позволяет избежать инцестуального брака и соединяет влюбленных (сюжет этой пьесы Д'Обиньяк впоследствии оценил как «искусный» и «прекрасный»). В «Кларижене» (1637—1639) происходят: похищение, погоня на корабле за похитителями и вводится мотив двойников.

Первые четыре трагикомедии Жоржа де Скюдери написаны на сюжеты из «Астреи»: это «Лигдамон и Лидиас» (1630—1631), где происходят дуэль, заключение в темницу, схватка со львом(!), несостоявшаяся попытка самоубийства и др.; «Наказанный обманщик» (1631—1633), где с целью разлучить влюбленных соперники прибегают к «двойному» обману; «Орант», где переработана первая часть сюжетной линии Хризейды и Аримана: героиня, которую собираются выдать замуж, совершает попытку самоубийства; возлюбленный похищает ее и впоследствии великодушно

спасает своего соперника от коварной западни, подстроенной недругами; соперник раскаивается в своем желании взять героиню в жены против ее воли. В трагикомедии «Великодушный вассал» (1633—1636) влюбленный рыцарь рискует потерять свою невесту, в которую влюбляется король, но его вассальная верность заставляет короля раскаяться и уступить красавицу влюбленному рыцарю. В пятой по счету трагикомедии «Переодетый принц» (1634—1636) Скюдери использует сюжетные мотивы поэмы Дж. Марино «Адонис». Волею судьбы став убийцей отца своей возлюбленной, герой скрывает это, переодевшись в садовника, который чарует сердце героини; будучи разоблачен соперником, он принимает участие в судебном разбирательстве, в ходе которого происходит «узнавание» правды, которое заставляет героиню отказаться от мести. В «Щедром влюбленном» (1636—1638), одной из лучших своих трагикомедий, написанной по мотивам новеллы Сервантеса, Скюдери изображает, как герой по имени Леандр спасает из турецкого плена прекрасную Леонизу, из-за которой соперничают два «баша»: одному помогает советами коварный «кади» — приближенный царедворец, а жена другого влюбляется в Леандра. Написав в 1639 году трагикомедию «Любовь-тиран», Скюдери возвращается к заимствованиям из «Астреи». В «Эдоксе» героиня-императрица, плененная жестоким королем-варваром, сопротивляется его домогательствам, желая сохранить верность возлюбленному. Пьеса содержит зрелищный эпизод поджога дворца героиней, которая прибегает к нему как к последнему средству уклониться от «варварской» страсти. В Сиракузах, куда отнесено действие трагикомедии «Андромира», принцы и военачальники оспаривают между собой руку двух принцесс; сюжет позволяет прибегать к самым неожиданным и непредсказуемым поворотам, которые, по мнению автора, и обеспечивают «превосходство» трагикомедии над пьесами других жанров. «Ибрагим» (1641—1643) — трагикомедия, в которой Скюдери драматизирует сюжетную линию своего собственного романа, погружая зрителей в сумрачную атмосферу сераля, где герой, которому угрожает ревность султана и интриги амбициозной и жестокой жены султана Роксаны, все же избегает смер-

тельной опасности и бежит со своей возлюбленной. Другой эпизод того же романа служит сюжетным источником трагикомедии «Аксиана» (1643–1644), где герой, принц Лесбоса, ставший пиратом, отдает свою дочь в жены принцу критскому, тронутый самоотверженностью влюбленных, предлагающих себя в качестве пленников в обмен на критского царя.

В трагикомедии Райссигье «Мещанка», несмотря на ее необычное название, налицо традиционные сюжетные компоненты: под угрозой любовь двух пар; в результате недоразумения между влюбленными происходят: дуэль, похищение, убийство. В трагикомедиях «Влюбленная Палиниса» и «Цирцейна и Флорис» (обе — 1634) интерпретируются сюжетные мотивы «Астреи»: так, в первой, близкой по жанру галантной комедии, фигурируют три молодые девушки, имеющие братьев, в которых влюблены другие героини: эти обстоятельства провоцируют цепочку разнообразных любовных недоразумений и объяснений. В трагикомедии «Селидея» (1635) героиня романа де Юрфе, будучи предметом страсти дяди и племянника, устраивает им «испытание», в ходе которого выясняет, что истинную любовь к ней питает лишь один из претендентов, храбро встретивший опасность лицом к лицу. В трагикомедии «Тюильри» (1636) сюжет формируют всякого рода недоразумения, происходящие между тремя парами влюбленных (оброненные и подобранные письма, попадающие не по адресу и др.).

Драматург Мере более других экспериментировал в разных жанровых областях. В числе его пьес есть «регулярная» пастораль, то есть написанная с соблюдением «единств», и «почти регулярная» трагикомедия «Вирджиния», в которой присутствует мотив любви между героями, воспитанными как брат и сестра, происки дуэньи-интриганки Арпалисы, судебное разбирательство и финальное «узнавание», которое позволяет совершиться двум бракосочетаниям. Создав после «Вирджинии» три трагедии, Мере возвращается к жанру трагикомедии, создав четыре пьесы: «Великолепный корсар», «Неистовый Роланд», «Атенаис» и «Сидония». В «Великолепном корсаре» изображен принц, ставший пиратом. Спасши отца доселе равнодушной к нему героиней

ни от смерти, корсар добивается ее благосклонности и становится королем. В «Неистовом Роланде» (1640) любовная идиллия Анжелики и Медора провоцирует безумие Роланда и дублируется трагической историей Изабеллы и Зербино, жертв брутальной страсти Родомонта.

Жан Ротру, постоянный драматург Бургундского Отеля, в период с 1631 по 1642 год создал 12 трагикомедий. После «Ипохондрика» он обратился к современной испанской драматургии и в похожем духе создал трагикомедию «Потерянные возможности» (1633–1635) с замечательно сложной, запутанной интригой и эффектной развязкой. «Клеаженор и Дористея» (1634), написанная по мотивам романа Шарля Сореля, представляет собой интересную попытку сочетания элементов «трагикомедии приключений» и комедии в одной пьесе. Первый и второй акты в событийном отношении «сверхнасыщенны»: Дористея похищена; Клеаженор пускается в погоню, настигает похитителя и его сообщницу и убивает их; герой арестован, а героиня похищена вторично; Дористея становится членом разбойничьей шайки, переодевшись в мужское платье и поклявшись разделять все превратности пиратской жизни; но когда пираты нападают на прохожего, Дористея помогает ему спастись и занимается к нему пажом. Третий, четвертый и пятый акты пьесы протекают в доме спасенного Дористеей Теандра. Жена Теандра и ее служанка влюбляются в красивого пажа и поочередно объясняются ему в любви: хозяин дома тоже начинает испытывать не совсем «приличествующие» чувства к своему пажу. Возвращение Клеаженора и воссоединение влюбленных завершают пьесу: после бурных перипетий первого и второго акта автор погружает зрителя в «домашнюю» атмосферу игривых заигрываний и комических недоразумений, вызванных переодеванием Дористеи.

«Счастливая верность» (1633–1636) представляет собой «дворцовую» трагикомедию. Король Венгрии собирается взять в жены царицу Артемизу, но внезапно влюбляется в возлюбленную своего родного брата, Алькандра, прекрасную Розелию, и пытается разлучить ее с возлюбленным. Инкогнито является Артемиза, и в результате реализации ее смелого плана король

отказывается от преследования влюбленных. В этой трагикомедии Ротру смело использует контрастные сцены: сразу вслед за эпизодом, где пылкая Розелия отважно отстаивает перед королем свою любовь, наступает черед комического объяснения глуховатого и косноязычного слуги Алькандра, Ожье, со своим хозяином.

В «Счастливом кораблекрушении» (1634–1637) повторяются сюжетные мотивы «Потерянных возможностей». Две героини — царица Салмакии и ее сестра Цефалия — влюблены в прекрасного юношу, бежавшего с родины со своей возлюбленной Флоризой. Последняя, передевшись в мужское платье, поступает в услужение. Герою, отвергающему любовь царицы, грозит казнь, но вмешательство Флоризы приводит к счастливой развязке. Несколько фривольные эпизоды содержит трагикомедия «Селиана» (1632–1637), сюжет которой навеян историей Селидеи из романа Оноре де Юрфе. Памфил и Флориман любят Низу; Памфил «уступает» любящую его Низу Флориману, но Селиана, влюбленная в Флоримана, переодевается в мужское платье и ободряет Низу на глазах Флоримана, чувства которого к «сладостлюбивой» Низе мгновенно остывают. Две следующие трагикомедии Ротру «Влюбленная паломница» (1633–1637) и «Амелия» (1633–1638) развивают схожие мотивы: молодой человек, считая свою возлюбленную умершей, ухаживает за другой, но та, будучи влюблена, отвергает его ухаживания и навязываемый ей брак. Во «Влюбленной паломнице» Люсидор, оплакав смерть Анжелики, обращает свои взоры на Селию, которая, втайне влюбившись, симулирует безумие, поскольку отец склоняет ее к браку с Люсидором; появление Анжелики позволяет закончить пьесу двумя бракосочетаниями. В «Амелии» героиня, не желая выходить замуж за Эраста, бежит со своим возлюбленным, Дионисом. Эраст бросается в погоню, но в схватку вмешивается назнакомка, переодетая в мужское платье: это Клорис, возлюбленная Эраста, которую тот считал умершей и которую продолжал любить. Такой поворот сюжета приводит к традиционному двойному бракосочетанию в счастливой развязке. В трагикомедии «Невинная неверность» (1635–1637)

возникает мотив волшебного кольца: благодаря ему интриган Германт завладевает сердцем короля Фелисмонда и тот отдает приказ умертвить свою молодую супругу, прекрасную Партению; к счастью, преданный Эвандр спасает королеву и возвращает королю рассудок.

В содержательном отношении трагикомедии 30-х — 40-х годов XVII века обнаруживают в своем составе схожие ситуации, схожие сюжеты, проходящие одни и те же «обязательные этапы» и рекуррентные «отвлечения» морально-философского порядка, как если бы драматурги «договорились между собой» транслировать с подмостков некое устойчивое, повторяющееся из раза в раз послание. Сложившаяся к началу 30-х годов концепция жанра включает обязательную влюбленность, устойчивый интерес к изображению жестоких испытаний, принимающих форму похожих насильственных действий, театральность, реализованную в приеме переодевания или маскировки, комические интермедии с участием слуг и других второстепенных персонажей и схожие развязки: и эта повторяемость очень красноречива.

Omnia vincit amor — единый и всеобъемлющий метасюжет французской трагикомедии; в трагикомическом универсуме любовь возведена в ранг абсолютной ценности: наконец она является на сценические подмостки — и является «во всеоружии», как сила, движущая героями и движущая героев. Тематическое пространство трагикомедии при всем разнообразии и прихотливом характере сюжетных конструкций, при наличии тематических «вкраплений» в виде «общих мест» морально-философского характера «зарезервировано» под изображение любви, которая по преодолении любящими различных препятствий увенчивается наградой в виде финального воссоединения, а когда в исключительных случаях препятствия оказываются непреодолимыми — разрешается «гибельной» развязкой. Вне любви, никак не проявляясь в истории любви как сподвижник любящих героев или как их противник, не совершая никаких действий в отношении влюбленной пары (или пар) не существует ни один персонаж трагикомедии.

Пылкая, неукротимая любовь-страсть, любовь-обожание вспыхивает моментально, подобно удару молнии: «В мгновение я побеждена и ты обрел возлюбленную» («Ипохондрик»), «Увидев меня, он полюбил, увидев его, полюбила я» («Клеомедон») — дабы всецело захватить героя, подчинить себе, удерживая в некоем неестественно-восторженном, приподнято-экстатическом состоянии: «Но если я люблю тебя, сердце мое! Пусть небо и земля восстанут против меня, если когда-нибудь меня будет питать иное, не твое, пламя»; «Он мной живет, любя меня, я им живу, любя его»; «Я сгорю ради него, зачахну без него; я умру, если не буду его любить» («Клеомедон»). Возлюбленная — «ангел», «солнце», «богиня»:

...в то же мгновение, как предстала моим глазам
Эта юная красота, столь пленительная,
Что вмиг все мои чувства были потрясены,
Разум оставил меня, глаза ослепли для всего,
Что не есть свет ее красоты, вмиг меня покорившей.

«Прекрасная Альфреда», IV, 1. (Перевод мой. — Е. Х.)¹⁰²

Такая любовь «неотменима» и непобедима: «Против такого врага у рассудка нет оружия» («Великодушный влюбленный»), в жертву ей герои готовы принести все, что у них есть, включая корону:

Хорошо же! Чтоб быть твоей, следовать за тобой
Потребуется оставить все, что не нравится тебе.
Нужно ли принести в жертву этой сильнейшей любви
Титул, и владенья, и скипетр, и корону?
Отрину ли я для тебя уважение, стыд и долг?
И нужно ли просто утратить все, чтоб обрести тебя?
Я готова следовать за тобой...

«Счастливое плавание», V, 4. (Перевод мой. — Е. Х.)¹⁰³

¹⁰² Guichemerre R. La Tragi-comedie. Paris, PUF, 1981. P. 128.

¹⁰³ Op. cit. P. 130.

И хотя любовь «давит, гнетет, жжет, воспаляет, приводит в отчаяние, рождает слезы, вздохи, рыдания, жалобы, гнев» («Прекрасная Альфреда, 1, 1), и герои подчас не понимают, «в оковах» они или «в огне», несут в душе «любовь или ад» («Клеомедон»), они не хотят избавления от этих сладких мук: «Мое злосчастье приятно мне, и я не желаю выздоровления» («Пирандр и Лизимена»).

Любовь предстает как сила, внеположенная герою, наступательная и роковая, одинаково способная возвысить и низринуть в бездны брутальных желаний: в трагикомедии Ротру «Дон Лопе Кардонский» герой утверждает, что «чем больше я хочу ее ненавидеть, тем сильнее люблю». В «Невинной верности» влюбленный король говорит героине:

Я ненавижу, как и ты, мою грубую страсть,
Но столь сильное влечение строит мне темницу,
Где моя очарованная душа глуха к доводам рассудка.

(Перевод мой. — Е. Х.)¹⁰⁴

Часто героиня вынуждена «обороняться» от чрезмерной пылкости возлюбленного: так, Мелиана говорит Белькару:

Друг мой, обуздайте это запретное желание,
Поклянитесь мне, мой любимый, более не просить
Того, что бы я хотела вам дать, но не осмеливаюсь.

«Тир и Сидон», II, 9. (Перевод мой. — Е. Х.)¹⁰⁵

Сфера героического служения отчизне существует где-то далеко на периферии трагикомического мира: о подвигах Леонта и Белькара («Тир и Сидон»), Селианта и Клеомедона («Клеомедон»), равно как и о подвигах других благородных героев трагикомедий, мы узнаем из рассказов других героев, как о деяниях, подтверждающих их героическое качество; но куда чаще храбрость и отвага проявляются героями на поприще любви, в схват-

¹⁰⁴ Guichemerre R. La Tragi-comedie. Paris, PUF, 1981. P. 125.

¹⁰⁵ Op. cit. P. 147.

ках с соперниками, без сценического изображения которых редко обходится трагикомедия 30-х годов.

Неустранимым спутником пылкой экстатической любви в трагикомическом универсуме выступает насилие самого брутального свойства. Деспотичные отцы, обагряющие руки кровью ненавистных поклонников их дочерей, месть отвергнутых соперников, враждебность государей-тиранов образуют противоположный, зловеющий и мрачный полюс трагикомического мира, немислимого без «битвы за счастье», могущей волею автора быть изображенной и как интеллектуальное противостояние, но гораздо чаще — как противостояние с оружием в руках. Дуэли, официально запрещенные королевским эдиктом, были часты в реальной жизни и столь же часты на театральных подмостках. Сценическая демонстрация поединков встречается во французской драматургии до 1650 года — позднее она заменяется сценой вызова на дуэль. Часто трагикомедии начинаются динамически бурно — именно с изображения поединка («Аглезиан Колхидский»). В трагикомедии «Храбрая сестра» А. Марешаля происходит целых пять дуэлей.

Несмотря на декларируемое «благонравие», в трагикомедии «второго поколения» нередким является сценическое изображение брутальной чувственности, «открытой» Александром Арди. Как отмечает Жак Шерер, в этот период публика куда более негативно относится к грубым выражениям, нежели к «вольным» сценам. Драматурги, не колеблясь, используют в своих сюжетах мотив супружеской измены, инцестуальные ситуации, двоебрачие, «обмен» возлюбленными и просто сценическое изображение откровенных эпизодов. Жак Шерер усматривает здесь влияние эротической литературы, в частности поэзии эпохи. У Марешаля, Ротру, Корнеля влюбленные обмениваются поцелуями и ласками; героиня трагикомедии «Храбрая сестра», питающая страсть к своему родному брату, находит его поцелуем «прохладным» и требует более «страстного». В «Клитандре» героиня осыпает поцелуями раны Розидора. Во второй сцене второго акта «Селианы» Ротру Низа, обменявшись ласками с Памфилом, говорит, что

Все эти ласки ложь, коль красота души
Не есть главная причина любовного пламени.

II, 2. (Перевод мой. — Е. Х.)¹⁰⁶

Далее зритель видит ту же героиню, обменивающуюся нежными поцелуями с «садовником», — переодетой в мужское платье Селианой и наблюдающих эту сцену Флоримана и Филидора.

Желание часто подталкивает героев к решительным действиям: героинь похищают с их согласия или без него («Амелия», «Счастливое плавание»). В трагикомедии «Клеаженор и Дористея» героиню против ее воли похищают дважды: сначала это делает Менандр, а затем Озанор. Попытки насилия совершаются в «Ипохондрике» (причем сопротивление жертвы — Клеонисы — преодолевается с помощью друга!), первой сцене четвертого акта «Клитандра» Корнеля героиня умоляет сластолюбивого Пиманта о милосердии:

Пимант: Я не знаю причины, что помешает моим стремлениям,
Поскольку единственный закон здесь — мое желание.
Я сорву поцелуй вопреки вашей бессердечности.

Дориза: Ненавистный! Ты с твоими бесстыдными желаниями
Хочешь воспользоваться моей слабостью, чтобы овладеть мной?

Пимант: Что может мне воспрепятствовать?
Я сам себе разрешил воспользоваться случаем.

Дориза: Злодей, тому не бывать!

IV, 1. (Перевод мой. — Е. Х.)¹⁰⁷

— и с этими словами героиня выкалывает глаза насильнику шпилькой, извлеченной из волос.

Это театр, где условность образов обязательных злодеев-соперников, «жестоких отцов», коварных советчиков, злокозненных соперниц компенсируется внешней выразительностью, неукротимой энергией слова и движения. Вкус эпохи к зрелищности

¹⁰⁶ Guichemerre R. La Tragi-comedie. Paris, PUF, 1981. P. 176.

¹⁰⁷ Op. cit. P. 139.

самого кричащего свойства зафиксирован целым рядом свидетельств. Одни — например, Райссигье и Д'Обиньяк — порицают его, другие — Ожье, Марешаль, Сюдери — одобряют; но никто не отрицает ее востребованности и драматурги стремятся всячески удовлетворять вкусу театральной публики к эффектным сценам. Эти зрелищные компоненты действия могут быть самого разного свойства: уже упоминавшиеся откровенные любовные сцены, кровопролитные схватки, судебные разбирательства, церемонии и церемониалы, магические обряды — все это встречается в трагикомедиях в разной пропорции, в зависимости от воли автора.

Постоянную готовность трагикомического универсума «вспыхнуть» и «заполыхать» не смогли отменить никакие призывы к «благопристойности» и «благонравию», хотя после 1639 года шокирующие сцены стали постепенно заменяться рассказом о шокирующих событиях. И все же мир трагикомедии «второго поколения» остается миром, кричащем о своем неблагополучии, о неизменной чреватости катастрофой, вызванной постоянной готовностью героев обнаружить неодолимое стремление разрушить гармонию, воцарившуюся между другими героями, гармонию, кстати говоря, очень специфическую, с оттенком искусственного экстаза, некоей натянутой пафосности, создающей странное ощущение: отними у героев эту судорожную видимость — и обнаружится зияющая пустота.

Продемонстрировать публике нечто эффектное и в еще большей степени разбудить ее воображение рассказом о невероятных событиях — вот цель драматургов «второго поколения». Оплакать смерть героини: переживать за жизнь героя и смеяться грубым шуткам его слуги; заставить трепетать за честь героини, которой она вот-вот лишится в объятиях сластолюбивого тирана и поражаться коварству обманщика, убедительно лгущего влюбленному об измене героини; восхищаться предприимчивостью прекрасной девушки, переодетой рыцарем и принимающей участие в схватке с героем-мужчиной на равных — вот какого рода эмоций драматурги «второго поколения» добиваются от зрителей, которые приходят в театральный зал с тех самых улиц, где последствия

мучительно долгой эпохи социальных потрясений, религиозных войн, политических возмущений, интриг и мятежей Фронды еще витают в воздухе эпохи.

Из всей группы драматургов «второго поколения» именно «провинциалу» Корнелю суждено было совершить прорыв в новое эстетическое измерение. Трагикомедия «Иллюзия», которая завершает ранний период творчества драматурга, резко и вдруг выделяет его из круга драматургов-современников. «Иллюзия» оставляет впечатление рубежного произведения, которым драматург как бы прощается с тем Корнелем, который был одним из многих, подвизавшихся на публичной сцене, и становится тем единственным, кому по плечу с известным риском совершить решающий шаг в направлении драматургических реформ.

Ранее Корнель создал несколько комедий с однообразной тематикой, откровенно маловыразительными героями, событийным рядом, не выходящим за рамки бытового правдоподобия: в предисловиях и разборах этих комедий он выглядит чрезвычайно озабоченным соблюдением «правил» и особенно настаивает на том, что в его комедиях «дана картина разговора порядочных людей». С трудом верится, что Корнель четырьмя годами раньше «Иллюзии» и «Сида» написал трагикомедию «Клитандр или Освобожденная невинность», где героиня, вынужденная отстаивать свою честь, выкалывает глаза насильнику шпилькой, извлеченной из волос: это не считая смертельного удара, нанесенного подосланным убийцей, несправедливого обвинения в адрес другого героя, ожидания им казни в темнице и проч. — весь этот традиционный арсенал трагикомических сюжетных поворотов Корнель завершает торжеством справедливости и двумя бракосочетаниями. Даже для начала 30-х годов такая пьеса уже в некотором роде «эстетический нонсенс»: правила «благопристойности» подобного «натурализма» не допускают.

Начинающий драматург из Руана быстро усвоил эти правила и более от них не отклонялся. Его «Компаньонка», «Галерея Дворца правосудия», «Королевская площадь» — любовные комедии с разного рода недоразумениями и уловками, на которые горазды поверхностные, но изобретательные герои: они лишь

изредка подходят к границам «благопристойности», но не переходят их. Так, в разборе «Королевской площади» Корнель пишет о том, что «характер Анжелики выходит за рамки благопристойности в том смысле, что она влюблена безрассудно и слишком легко соглашается бежать с человеком, который должен бы внушать ей подозрения», однако «бегство не удастся»¹⁰⁸. Знаменательно, что один из героев «Компаньонки» говорит о другом:

Как странно: у него достоинств есть немало,
Но главного всегда чего-то не хватало,
Вкус тонок у него, наружность хороша,
Но сердце дряблкое, холодная душа,
Весьма честолюбив, но и труслив изрядно.

(Перевод М. Донского, курсив мой. — Е. Х.)¹⁰⁹

В мире случайных неглубоких чувств, где героиню «уступают» другу с тем, чтобы в конце концов она досталась кому-то третьему, звучат неадекватные этим чувствам пламенные речи. Но формальные совершенства корнелевских монологов не меняют существа дела: образы ранних комедий Корнеля — образы маловыразительные. Это собрание «холодных душ», уже утративших присущие другим героям трагикомедий «второго поколения» любовный пыл или пугающе неумолимую нацеленность на совершение зла.

В 1636 году Корнель создает «Иллюзию», которую именует «уродливым созданием» и «капризом». Эта трагикомедия с ее беспрецедентной сюжетной конструкцией, куда «вмещены» аж целых три пьесы, до сих пор рассматривается некоторыми исследователями как остроумная пародия на творчество корнелевских современников, в которой нарочито утрированы некоторые приемы, бывшие тогда в ходу на сцене придворного и публичного театра. Подобный замысел не исключен, но никак не может рассматриваться как «сверхзадача» пьесы, которая на самом деле представляет собой фантастическое пространство стилевого,

¹⁰⁸ Корнель П. Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 146.

¹⁰⁹ Там же. С. 56.

тематического, сюжетного и образного эксперимента, в ходе которого были явлены новые возможности жанра.

Экспозиция пьесы уже настраивает зрителя на утонченную, даже изодранную игру смыслов: перед нами кающийся отец блудного сына, который обращается за помощью к всемогущему волшебнику. Жанровая природа пьесы бесспорна и, на первый взгляд, бесспорна стилевая. Образная доминанта пьесы — иллюзия: фантастическое пространство и царящий в нем всемогущий волшебник, карающий и дарующий надежду — воплощение власти предустановленного; отец героя, не по своей воле то ликующий, то низвергающийся в бездну отчаяния; антиномия «мир — театр»; замысловатый сюжет и острая, даже гротескная выразительность. При этом в пьесе ощущается присутствие какой-то беспрецедентной задачи, поставленной драматургом перед самим собой, и ключом к ее разрешению являются, конечно же, персонажи.

Центральный герой «Иллюзии», герой по имени Клиндор, мог бы носить имя Протей — столько внешних изменений он претерпевает на глазах у зрителей, *не претерпевая никаких внутренних просто за отсутствием внутреннего мира и сколь-либо значимых в нем движений*. Случайно ли Корнель не дает Клиндору ни одной возможности высказаться, как всегда высказывались герои маньеристических и барочных трагикомедий других авторов или у самого Корнеля: пространно, решительно, пугающе жестко или, наоборот, пламенно и страстно? Ведь мы бы так и не узнали о самом герое ничего, если бы волшебник Алькандр в первом действии не описал Придаману все превратности судьбы его сына после изгнания из дома и до того момента, когда Придаман в своих скитаниях дошел до волшебного грота. Клиндор, до того как стать актером, побывал предсказателем, клерком, бродячим дрессировщиком, платным куплетистом, продавцом молитв и снадобий от яда, романистом, чтобы во втором действии трагикомедии начать свое сценическое существование нечистым на руку слугой. Говоря словами волшебника, «никогда Бускон, Гусман и Ласарильо с

ним не сравниваются, чтоб там не говорили...»¹¹⁰ Адресуясь к Придану, Алякандр замечает, что «не все его дела вам оказали б честь»¹¹¹. Клиндор, герой сомнительных нравственных качеств, не брезговал в прошлом ни обманом, ни другим мелким плутовством, чтобы в сценическом настоящем льстить и обкрадывать бахвала и труса Матамора, скрываться при малейшей угрозе столкновения с соперником, использовать в своих целях чувства влюбленной женщины, фактически продавая ее в обмен на свободу от темницы, и цинично рассуждать о том, что «брак ищет выгоды, любовь — расположенья». Герой либо просто лжет — что влюблен, что богат, что знатного рода, либо — в пятом действии — лжет, уже будучи в сценическом образе коварного Теажена, когда Корнель прибегает к приему «театр в театре». Клиндор — хладнокровная расчетливая посредственность, которая в состоянии обвести вокруг пальца патологического глупца Матамора или нанести смертельный удар, защищая свою жизнь. На большее он не способен.

Кстати, о способности вмешиваться в чужую судьбу и создавать свою собственную. Заметим, что традиционный барочный «демиург» — волшебник — фактически бездействует, к бездействию принужден отец героя, как выяснилось, «отменена» автором эта способность у главного героя, «уклоняется» от действия второстепенный герой — Матамор, действует, но при этом погибает другой второстепенный герой — Адраст. Драматург как будто «перебирает колоду» в раздумьях о том, кому же вручить право совершать поступки и добиваться задуманного и наконец вручает это право решительным и совершенно аморальным героям.

Случайно ли то, что мы не просто не имеем возможности рассуждать о масштабе индивидуальности главного героя, но даже не можем утверждать, что налицо индивидуальность — и это в творчестве драматурга, который стоит у порога созидания величественных и в то же время пленительных в своей пылкости образов Родриго и Химены? Ведь в образе Клиндора сознательно

¹¹⁰ Корнель П. Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 157.

¹¹¹ Там же.

нагнетается внегероическое, вернее, *антигероическое* качество. В пользу того, что это не случайность, говорят другие интереснейшие особенности пьесы. В частности, нам представляется значимой фраза, вложенная в уста «героя-распорядителя» — волшебника Аלקандра. Эта фраза очень к месту сказана в адрес героев в финале четвертого действия, то есть до того, как будет разыграна трагическая сцена ревности с участием актеров в ролях благородных персонажей. Звучит она так: «Любить они могли — блистать не их удел»¹¹². Да, повторим мы вслед за Аלקандром, и Лиза, и Изабелла влюблены в ничтожного Клиндора, и ради этой любви действуют стремительно и расчетливо, идут на обман и кражу, преступают закон и родственные связи, жертвуют не только своими, но и чужими интересами.

Так чей же это удел — любя, блистать? И не в «Иллюзии» ли, которую вслед за самим автором иногда считают творческим капризом, причудливым и экстравагантным, тем не менее просматриваются очертания титанической задачи, решенной в «Сиде» — задачи создания идеальных, блестящих героев, в которых французы захотели увидеть и увидели самих себя в великолепной театральной перспективе «золотого века». И в свете этого близкого художественного прорыва «уродливое создание» занимает крайне важное место в творчестве Корнеля. Приведем фрагмент монолога одной из героинь «Иллюзии», служанки Лизы, отвергнутой Клиндором:

...Итак наказан он.

И все же дорог мне, и должен быть прощен.

Мутится разум мой. Как? Даровать пощаду

Тому, кто жизнь мою вдруг уподобил аду?

О справедливый гнев, ни на единый миг

Не потухай во мне, будь страшен и велик!

Молчи, любовь, молчи! Пришла пора карать,

И ты мне не должна, не смеешь мне мешать:

Надеждой призрачной мои ты множишь муки.

О ненависть, приди и развяжи мне руки,

¹¹² Корнель П. Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 204.

И в сердце поселись, и мщение готовь:
Любовь обманутая — больше не любовь.

(Перевод М. Кудинова)¹¹³

Вот фрагмент монолога дочери графа Химены, потерявшей отца, павшего от руки возлюбленного:

Не след слабеть душой и забывать о чести,
Тревожусь я о нем, но более — о мести.
Не заглушить молве, трубящей про него,
Зов крови, совести и долга моего.
Молчи, любовь! Звучать здесь надо гневным стоном.
Он двух царей сломил, но мой отец сражен им.

(Перевод Ю. Корнеева)¹¹⁴

Здесь мы подходим к ключевому моменту наших рассуждений — очевидно, что трагикомедия Корнеля написана о самых обычных людях, уже не в силу недостаточности мастерства, а нарочито лишенных индивидуальной неповторимости — затем, чтобы неслучайным образом привести их на сценические подмостки. Там они могут блистать поддельным блеском, носить, словами Придамана, «наряд не по чину». Поэтому герои снабжены «переизбыточным» количеством средств создания напряженного интереса — здесь и волшебник с его магическим жезлом, и захватывающие перипетии сюжета, и прием «театр в театре», и отец, вынужденный быть немым свидетелем смерти сына, о которой он не знает, что она сценическая, а не подлинная, и финальный монолог во славу театрального искусства, о котором столько сказано и написано. Все это нужно, если герой не представляет собой полноценной, объемной фигуры. И делая его актером, заставляя разыгрывать захватывающие сцены из чужой жизни, автор, по сути, отказывает такому герою в праве претендовать на внимание зрителя самому по себе, без этого «поддельного блеска».

¹¹³ Корнель П. Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 183–184.

¹¹⁴ Там же. С. 274.

В то же время в диалогах и монологах персонажей «Иллюзии» встречаются чеканные и пылкие, глубокие и психологически достоверные фрагменты трагического звучания. При этом понятия, ключевые для идейно-художественной концепции «Сида», уже найдены, но не использованы адекватно их потенциалу. Здесь мы вновь возвращаемся к монологам Лизы и Химены, чтобы констатировать их сходство. Но в монологе Лизы нет и не могут быть упомянуты честь и долг, о которых говорит Химена и которые составляют стержень натуры ее и Родриго. В этом, как и во многом другом — доказательство того, что Корнель, обретя свободу мастерства, стоит у порога создания шедевров, коренным образом меняющих концепцию героя, тип конфликта и стиливое пространство, которое только и может служить естественной средой для героев подобного масштаба.



Заключение

В истории французского театра XVII век справедливо именуется «золотым веком». Это определение как нельзя более точно отражает содержательную глубину и художественные качества произведений, созданных великими драматургами эпохи абсолютизма, в пору расцвета французского драматического театра. При этом предшествующее столетие, как мы попытались показать, на самом деле ничуть не менее значимо в качестве объекта научного исследования: именно художественные события XVI — первой трети XVII века, естественным образом со временем «померкшие» на великолепном фоне последующего периода, явились тем фундаментом искусства Нового времени, без которого «золотой век» не мог бы состояться, а «золотой век» для Франции — нечто большее, нежели величайший взлет национального театра. XVII столетие явило миру «галльский гений» во всем его блеске, и театральные подмостки явились его колыбелью. Пройдя испытание глубочайшим пост-ренессансным духовным кризисом, «галльский гений» расцвел в культуре XVII—XVIII столетий, последовательно принимая индивидуально-неповторимые формы монтениевского скепсиса, картезианского волевого импульса, корнелевского утверждения героического идеала в рамках классицистских норм, разносторонней мольеровской насмешки, пылкости героев Расина, страстного, порой ироничного, но неизменно взвешенного вольтеровского суждения — словом, это уникальное явление, позже явив миру всю свою многогранность, зародилось в XVI веке.

Тем более важным для нас представляется исследование театральных реалий XVI столетия, в первую очередь — драматургии, которая создается для нового, постсредневекового театра,

для театра, который рождается в ситуации исторически и художественно настолько непростой, что применительно к театральному искусству определение «ренессансное» имеет право быть только осторожным и избирательным — ибо Франция проживает XVI век в отсутствие мощного мировоззренческого стержня, каким для средневековой страны была религиозная идея, а для XVII века стала идея национально-государственная.

При всем драматизме социальных потрясений XVI столетие дает импульс процессу выработки нового театрального мышления; меняется представление о том, *что* театр может и должен дать зрителю, *как* актер должен существовать на подмостках, какое идейно-эстетическое содержание должно вместить в себя драматическому спектаклю — словом, *профессионализируясь*, театр отвечает неким глубочайшим мировоззренческим изменениям эпохи, становится Театром Нового времени. С возникновением в XVI столетии полупрофессиональных, а затем и профессиональных трупп складывается не просто новый алгоритм существования театра, не просто меняется уровень мастерства человека, пишущего для театра и претворяющего этот текст в зрелище — меняется природа театра как вида искусства. Рождается новая драматургия — не просто наполненная новым содержанием, но в самой своей структуре отвечающая новому историческому темпу проживания жизни человеком и его новому назначению в этом мире. Рождается артистическая индивидуальность, призванная не робко изобразить, как в средневековом театре, а, внося в исполнение собственное видение, воплотить на сцене образы героев, адекватных новым временам. Профессионализация театра в средневековой Европе — пионером здесь явилась Италия — представляется нам *функцией рубежной ситуации перехода от сообщества к обществу*, от органики сосуществования в едином теле-универсуме к проживанию земного срока в единственном числе, к актерству как к возможности «сыграть все возможные роли», продлив тем самым этот короткий срок. «Переменились времена», — утверждает герой французского фарса «Воскрешение Ландора», и в исследовании театральной практики этого периода, какие бы аспекты театральной жизни

оно ни затронуло, неизбежно отразится лик «переменившихся времен».

Когда определялся объект исследования, наш выбор пал на позднесредневековый фарс (который также можно назвать проторенессансным), на ренессансную «правильную» трагедию и на постренессансную трагикомедию, варьирующую в стилевом спектре от маньеризма к барокко. Определился этот выбор естественным образом — каждый из этих жанров глубоко оригинальным, ему одному присущим способом экспонирует, сколь велики (или, напротив, невелики) и насколько простираются возможности личности в эпоху «переменившихся времен», исполненных драматических событий.

Страна прожила XVI век в ситуации социального и духовного кризиса, и первый, «светлый» период царствования Франциска I, как ни много он значил для страны, не переломил и не мог переломить стойкого ощущения переменившихся не к лучшему времен — ощущения, по своему отраженного в народном жанре фарса, в жанре антикизирующей ренессансной трагедии «знатоков» и в трагикомедии А. Арди и так называемого «второго поколения» французских драматургов или драматургов «благородной манеры».

Фарс — последнее в истории французского театра анонимное высказывание о бытии (в главе «Фарс на рубеже XV и XVI веков подробно рассматривается проблема авторства), и его эволюция, конечным пунктом которой является изображение «неприкаянной души», одинокой и несчастливой, открывает перспективу новым жанрам, среди которых, безусловно, важнейшую роль в видах будущего сыграла «правильная» трагедия школы Жоделя, непосредственная предшественница классицистской трагедии XVII века.

Ренессансная трагедия, образцы которой созданы преимущественно в пору «религиозных войн» — национальный вариант ренессансной драмы, трагедия с монологической, лирической по преимуществу структурой — иной ей не быть, ибо она создается в шаткой, неопределенной социальной атмосфере слабой, колеблющейся государственности, когда герой не имеет чему противо-

поставить, или, напротив, на службу кому поставить свой порыв, тем не менее представляет собой огромный шаг вперед, ибо драматург научается смотреть «прямо в душу» своего героя. Трагедия XVI века — подготовительный этап, обещание расцвета жанра в эпоху созревания абсолютизма, в пору выявления и «концентрации» конфликтного начала социальной природы. Трагедия XVI столетия экспонирует личность героя во всех нюансах лирического переживания, избегая открытых столкновений персонажей-оппонентов; таков специфический формат французской ренессансной трагедии, сохраняющей масштаб классического идеала в образах героев, стойчески приемлющих свою трагическую участь.

Пришедшие на смену «знатокам» драматурги «второго поколения» властно перекроили драматургическую ткань в соответствии с духом времени — брутальным, авантюрным, жестким, на котором еще лежала мрачная тень Варфоломеевской ночи. Их предприимчивые герои, абсолютизирующие свои влечения, которые они принимают за возвышенную любовь, но так часто обнаруживают за пламенными монологами чувственный порыв и не более того — эти герои жаждут удовлетворения, жаждут пылко, аффектированно, не обинуясь в средствах идут к цели, с известной долей изощренности мотивируют свои желания — они живут этими порывами, такова их реальность, оставляющая отчетливое предощущение рывка в какое-то иное идейно-эстетическое измерение. Оно не обманывает нас — ренессансная трагедия создала масштабного героя, постренессансная трагикомедия наделила его витальностью и способностью противостоять ситуации. Эпоха ожидала гения, способного слить воедино и претворить в новое стилевое качество эти находки. И он явился — в лице провинциального драматурга Пьера Корнеля, чей «Сид» открывает «золотой век» французского театра.

Научное издание

Екатерина Ивановна
ХАМАЗА

ВРЕМЯ В ЗЕРКАЛЕ ЖАНРА:
ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Ответственная за выпуск

Н.М. Мышкова

Редактор

И.Н. Тарасенко

Оформление обложки

В.Ю. Яковлев

Компьютерная верстка

Ю.В. Анисовой

Корректор

Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 15.11.2012

Формат 60х88¹/₁₆. Печать офсетная

Усл.печ.л. 12,5. Уч.изд.л. 12,0

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

