

М. Л. АНДРЕЕВ



ФАРС,
КОМЕДИЯ,
ТРАГИ.
КОМЕДИЯ

Очерки по исторической поэтике драматических жанров



Издательский дом
ДЕЛО



Михаил Андреев

**Фарс, комедия, трагикомедия.
Очерки по исторической
поэтике драматических жанров**

«РАНХиГС»

2017

УДК 82.2
ББК 83.3(4)

Андреев М. Л.

Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров / М. Л. Андреев — «РАНХиГС», 2017

ISBN 978-5-7749-1276-6

В монографии исследуются пути, которые проходит драма от эпохи «второго рождения» в средневековой литургии и народном празднике до наиболее значимых моментов жанровых сдвигов, развилок, тупиков. Материалом монографии являются в основном жанры, тяготеющие к комическому регистру (комедия, фарс, трагикомедия). Среди главных тем: типология эпических и драматических жанров в европейской литературе классического периода, выстраиваемая на основе категории художественного времени, типология классической европейской комедии, выстраиваемая на основе универсального сюжетного схематизма, генезис литургической драмы, сюжетный инвариант французского средневекового фарса, жанровая специфика трагикомедии.

УДК 82.2
ББК 83.3(4)

ISBN 978-5-7749-1276-6

© Андреев М. Л., 2017
© РАНХиГС, 2017

Содержание

| | |
|----------------------------------------|----|
| Введение | 6 |
| Формы прошлого в драме, эпосе и романе | 9 |
| Второе рождение европейской драмы | 26 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 34 |

Михаил Леонидович Андреев
Фарс, комедия, трагикомедия
Очерки по исторической
поэтике драматических жанров

© ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2017

Введение

В центре настоящей работы – жанр. Это не единственный предмет исторической поэтики (таким предметом может быть и стиль, и автор, и вообще любой элемент художественной формы). Не будучи единственным, жанр все же является основным¹ – в особенности для эпохи «рефлексивного традиционализма» (термин С. С. Аверинцева), пределы которой в данном исследовании мы нарушаем в единичных случаях. Используются оба ведущих для исторической поэтики подхода – генетический и типологический, но в разных пропорциях. Генетический подход с его восхождением от «зародышевых синкретических элементов поэзии ко все более развитым, специализирующимся формам словесного искусства»² применен во второй главе книги, посвященной возникновению и становлению литургической драмы: исследуется ее обрядовая подпочва, описываются ее ядерные элементы и прослеживаются этапы ее преобразования при сохранении единой архетипической основы. В остальных главах подход типологический. Занимаясь жанрами, основное внимание мы обращаем на сюжет – это опять же не единственная жанровая детерминанта, но в ракурсе исторической поэтики одна из главных (если жанр представляет собой исторически сложившееся единство топики и формы, то сюжет, имея равное отношение и к форме и к содержанию, прямо выводит на жанровую специфику)³. Можно считать, что у истоков современной сюжетологии стоит случайное замечание Гёте («Гоцци утверждал, что существуют всего-навсего тридцать шесть трагических ситуаций; Шиллер же полагал, что их много больше, но не наскреб и этих тридцати шести»)⁴ – во всяком случае, побудительным мотивом для многих разысканий в этой области послужило единообразие сюжетов, особенно очевидное в драматической литературе (А. Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов» говорил об «общности и повторяемости» сюжетов, настолько значительной, что прямо подводит к необходимости ставить вопрос о «словаре типических схем и положений»)⁵. От этой первоначальной констатации дальнейшее движение совершалось в двух направлениях, довольно далеко расходящихся. В западной, особенно во французской, нарратологии акцентировался логический аспект сюжетостроения: сосредоточенность на повествовательной грамматике, стремление выявить ее последний, наиболее абстрактный уровень – некий логический минимум, необходимый для начала действия, – все это привело к тому, что собственно сюжет в построениях А.-Ж. Греймаса и К. Бремона оказался не нужен⁶. В отечественной традиции акцент ставился на семантике⁷: мотив (А. Н. Веселовский) или сюжетный архетип (Е. М. Мелетинский) как первичная и универсальная единица повествования; линейная после-

¹ См.: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1994. Ср.: «Жанр, очевидно, одна из важнейших категорий исторической поэтики» (Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 8).

² Горский И. К. Историческая поэтика в ее соотношении с другими литературоведческими дисциплинами // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. С. 132–133.

³ О соотношении сюжета и жанра см.: Силантьев И. В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. Новосибирск, 1996; *Он же*. Сюжетологические исследования. М., 2009.

⁴ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. М., 1981. С. 352. Прямо восходит к этому высказыванию книга *Politi G. Les 36 situations dramatiques*. P., 1894 и через нее – *Souriaux E. Les Deux Cent Mille situations dramatiques*. P., 1950.

⁵ См.: *Веселовский А. Н.* Избранное: Историческая поэтика. М., 2006. С. 542. Впрочем, уже в середине XVI в. известный литератор и переводчик аристотелевской «Поэтики» Алессандро Пикколomini подумывал о создании универсальной энциклопедии комедийных персонажей, дифференцированных по родству, социальному и имущественному положению, занятию и нраву.

⁶ Ср.: «Модель Греймаса – это сюжетология без сюжета, и в этом смысле литературоведение без литературы, поскольку Греймас изучает не сюжет как таковой, а одни только логические законы, позволяющие ему родиться» (*Косиков Г. К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998. С. 103). Разумеется, это не вся западная сюжетология, это лишь один из ее логических пределов; Жерар Женетт, к примеру, успешно избегает ловушек чистого логицизма.

⁷ См.: Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Новосибирск, 1999.

довательность функций, обусловленная одновременно логической и «художественной» (т. е. именно семантической) необходимостью (В. Я. Пропп)⁸; разграничение сюжета и фабулы у формалистов; наконец, сюжет как основной инструмент истолкования жизни (Ю. М. Лотман)⁹. Излишне, пожалуй, говорить, какая традиция оказывается нам ближе.

Выбор материала – драматические жанры – также продиктован личными вкусами автора, но вместе с тем и желанием придать работе известное тематическое единство. Этими же причинами объясняется и явное предпочтение, отданное одному из полюсов драмы – комедийному (даже литургическая драма, как мы постарались показать, существенно связана со смеховой культурой Средневековья). Чрезмерного дисбаланса мы старались избежать: проблематика, выводящая на трагического оппонента комедии, затрагивается и в разделах, посвященных трагикомедии, и в главе об А. В. Сухово-Кобылине и, в особенности, в главе о временных конвенциях классической литературы, где предпринята попытка взглянуть на историческую типологию родов и жанров в ракурсе одного из существенных элементов их топики.

Не претендуя на далеко идущие теоретические обобщения, заметим, однако, что в рамках нашего материала опорными в семантическом плане точками сюжета оказываются начало и конец¹⁰. Конец, фиксируя момент достижения персонажем его целей, задает основную для драматического раздела литературы оппозицию трагического и комического жанров. Начало, с указанием цели, запускает процесс внутрижанровой спецификации: если это цель любовная и, главное, если она по своему ценностному статусу существенно превосходит все другие возможные цели, то перед нами комедия или трагикомедия. Если цель заведомо и намеренно снижена или если она никак не выделяется из ряда обыденных целей, то действие приобретает фарсовый оттенок. Но окончательно внутрижанровая спецификация проясняется с достижением третьей опорной точки сюжета – с обозначением препятствия и способов его преодоления¹¹.

Характер препятствия (число которых, как выясняется, ограничено) определяет типологию комедии. Он же лежит в основе разграничения комедии и трагикомедии: начало и конец у них сходны, препятствие же в трагикомедии может отсылать как к комедии, так и к трагедии. О комедии напоминает отцовский запрет (например, у Джиральди Чинцио или Метастазии) или любовное соперничество (у Гольдони), о трагедии – конфликт любви и вышестоящих ценностей (у того же Метастазии и у Корнеля) или веление рока (у Карло Гоцци). Трагикомический характер действия определяется в этих случаях поведением героя: он не борется с препятствием, как в комедии, и не пытается осмыслить его, как в трагедии, а либо пребывает в неразрешимых колебаниях (так у Метастазии), либо смиряется со своим уделом (у Гоцци), либо устремляется к саморазрушению (так у Торквато Тассо и Джиральди). Активный герой, сам выстраивающий свою судьбу, представлен только в героических комедиях Корнеля и в траги-

⁸ См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 60.

⁹ «Сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, т. е. расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (т. е. истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически). Выделение событий – дискретных единиц сюжета – и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета» См.: Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 243.

¹⁰ Ср. замечания Ю. М. Лотмана о «выделенности и маркированной моделирующей функции категорий начала и конца текста» (Там же. С. 230). О «доминантной» роли начал и концов, «особенно последних», он говорил в статье «Смерть как проблема сюжета» (Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 418) и в заметке «О моделирующем значении понятий “конца” и “начала” в художественных текстах» (Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000). Ср. также замечания Г. К. Косикова о «финализме» как неотъемлемой характеристике сюжета (Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. С. 111–114).

¹¹ Эта схема из трех звеньев в целом соответствует «элементарной последовательности» по Бремону. См.: Bremond C. Logique du récit. P., 1973. P. 32–33.

комедиях Гольдони: в предварительном порядке можно предположить, что чем больше в конфликте комедийного начала, тем герой активнее, и наоборот – повышение трагедийности ведет к утрате активности (страдательную роль героя допустимо считать одним из признаков трагикомедии). Предельный случай представлен трагикомедиями, входящими в корпус Бомонта и Флетчера, а также фьябами Гоцци, где препятствие непреодолимо в принципе. Заметно влияет на обрисовку жанрового лица наличие или отсутствие помощника (существенность этой роли в распределении «кругов действий» отмечена и в модели Проппа, и в модели взаимоотношений актантов по Греймасу¹²): для комедии его присутствие не строго обязательно (хотя задано в огромном большинстве случаев), но трагикомедию в сравнении с комедией маркирует его отсутствие (иногда его место занимает конфидент с существенно другим набором функций). Если продолжать следовать схеме Греймаса (которая, ввиду ее абстрактности, приложима к любому нарративу), то нельзя не заметить, что в комедии противник и податель часто сходятся в одном лице (например, отец возлюбленной в комедии мольеровского типа), тогда как в трагикомедии противник, как правило, – отдельная ролевая позиция. Дальнейшее жанровое размежевание связано уже с уровнем «предметной манифестации» (опять же термин Греймаса): социальное положение действующих лиц (в трагикомедии более высокое или вынесенное за пределы бытового ряда, как в пасторальной драме); историческая основа (в комедии на большем протяжении ее исторического существования невозможная); страсть (в трагикомедии) вместо характерности (комедийной).

Эти соображения носят характер отчасти гипотетический, в них имеется некоторая неравновесность. Дело в том, что глава «Пять типов классической комедии» опирается на описание феноменологии этого жанра, данное в одной из предыдущих работ автора и отмеченное известной полнотой¹³: располагая такой стартовой позицией, можно предложить типологию внутрижанровых форм, вынесенную в абстрактную синхронию. Для глав о трагикомедии («В поисках среднего жанра – 1» и «В поисках среднего жанра – 2») такой позицией автор не располагает, она только начинает обрисовываться: к тому же на данном этапе мы позволили себе лишь эпизодические выходы за рамки одной национальной традиции, итальянской, несмотря на ее некоторую периферийность (не только потому, что этот материал автору лучше известен: именно в Италии произошло рождение данного жанра). Для сколько-нибудь уверенных типологических обобщений она нуждается в дополнении систематическим анализом материала других традиций – к английской и французской следует добавить испанскую и немецкую. Но это дело дальнейших проработок.

¹² См.: Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 163.

¹³ См.: Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М., 2011.

Формы прошлого в драме, эпосе и романе

1

ЛИТЕРАТУРНЫЕ роды и виды, вполне определившиеся в период греческой классики, зафиксированные в этой своей определенности Аристотелем и с тех пор остающиеся базовыми категориями всякой теоретической и исторической поэтики, разграничены не только в отношении предмета, средства и способа подражания, но и в отношении времени. Эпос и трагедия, как правило, изображают прошлое, комедия, тоже как правило, – настоящее. Вслед за Аристотелем можно было бы сказать, что в данном отношении Софокл подобен Гомеру и оба они решительно отличаются от Аристофана.

Прошлое, составляющее предмет эпоса и трагедии и вообще подлежащее литературному изображению, очевидным образом разделяется на три вида – мифологическое, сказочное и историческое. Очевидно это деление не только для современного взгляда. Сказку и миф умели различать и в древности: сказка не скрывает своей вымышленности и не требует веры в истинность того, о чем рассказывает; миф опирается на авторитетное предание и имеет дело с сакральными сюжетами. Сложнее дело обстоит с мифом и историей, здесь демаркация не такая четкая, если она есть вообще: гомеровский эпос понимался, в числе прочего, и как источник исторических сведений, а история, по крайней мере в своем начале, соприкасается с мифом, выходит из него и прямо его продолжает – не только у Геродота, но и у Тита Ливия (а у Диодора миф составляет чуть ли не главный предмет исторического повествования).

Основной водораздел проходил между тем, что было, и тем, чего не было: миф мог размещаться как на территории истинного, так и на территории ложного. Отсюда две интерпретаторские крайности в отношении мифа как предмета поэзии: Евгемер и крайность доверия (чтобы добраться до исторической истины, надо лишь убрать из рассказа того же Гомера мифологическую гиперболизацию)¹⁴, Зоил и крайность недоверия (все, что рассказывает Гомер, невероятно и неправдоподобно)¹⁵. Под другими именами эти крайности возродились в XIX в.: историческая школа искала за каждым эпическим или легендарным персонажем историческое лицо (былинный Вольга – это князь Олег, Соловей Будимирович – конунг Гаральд) и за каждым эпическим сюжетом – историческое событие (змееборство Добрыни – это крещение Новгорода); мифологическая школа видела в тех же персонажах и событиях образы древних божеств (тот же Вольга как индоевропейское божество охоты) и в своем логическом пределе подводила к мифологизации истории (Н. А. Морозов и его современные последователи).

Разграничение между тем, что было, и тем, чего не было, восходит к самой глубокой архаике и лежит в основе первоначальных жанровых демаркаций¹⁶. Оно было теоретически осмыслено в эллинистических поэтиках, и тогда же утвердилось в правах тройственное деление поэтической материи на миф, вымысел и историю¹⁷. По Цицерону (О нахождении, I, 27),

¹⁴ Ср.: «Чтобы очистить миф и сделать из него только историческое предание, достаточно устранить все то, чему нет эквивалента, констатируемого в нашу историческую эпоху». См.: *Вен П.* Греки и мифология. Опыт о конституирующем воображении. М.: Искусство, 2003. С. 92.

¹⁵ См.: *Шталь И. В.* Логический предел софистического метода литературной критики (Зоил из Амфиполя) // Древнегреческая литературная критика. М.: Наука, 1975.

¹⁶ «При магистральном делении на строго достоверное и не строго достоверное повествование былички и исторические предания оказываются в той же большой группе, что и миф, а сказки... попадают во вторую категорию, допускающую элементы художественного вымысла». См.: *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 45–46.

¹⁷ «Истина – случившееся на самом деле, ко лжи относятся вымыслы и мифы, а каково подобие правды, можно увидеть

история – это правда, в мифе нет ни правды, ни правдоподобия, в вымысле есть правдоподобие, но нет правды¹⁸. К Цицерону или к «Риторике к Гереннию» восходят жанровые классификации средневековых поэтик (скажем, у Иоанна Гарландского, XIII в.)¹⁹, от них не отказываются и первые гуманисты (Боккаччо в «Генеалогии языческих богов» насчитывает четыре вида «фабул», разграничивая их по степени правдоподобия), и теряют они силу только со вторым рождением аристотелевской «Поэтики» и с началом усвоения того ее положения, которое при всей своей внешней простоте оказалось самым трудным, которое забыла античность и которое даже ренессансная мысль приняла и адаптировала не сразу – о том, что у поэзии иной предмет, чем у истории²⁰. «Ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей» (Поэтика, 1451b).

2

Если рассматривать эволюцию эпоса в плане исторической поэтики (т. е. отвлекаясь от реальной хронологии), то она идет в направлении все более существенного овладения историей. В ранних формах эпоса какие-либо следы исторического предания отсутствуют, зато явно проявляется связь с богатырской сказкой и архаическим мифом: герои эпоса (африканского, тюрко-монгольского, карело-финского, из письменных – «Гильгамеш», «Эдда», ирландский) обороняют мир от хтонических чудовищ, воинские доблести в них сочетаются со способностями шаманов и колдунов, они находят или изготавливают первые орудия труда и базовые культурные объекты (т. е. сохраняют некоторые реликты образов предков и культурных героев), подвиги их носят отчетливо сказочный характер.

Переход к классической форме эпоса предполагает постепенное отеснение на задний план мифологической сюжетности и историзацию эпического фона. Типичный пример переходной формы дан «Одиссеей»: хитроумный герой сохранил черты, роднящие его с трикстером мифологического эпоса, его приключения богаты как сказочными, так и мифологическими мотивами, но все это накладывается на обширный квазиисторический фон Троянской войны. В средневековой Европе типологически близкая форма представлена англосаксонским и древнегерманским эпосом: в «Беовульфе» типичный сказочный богатырь, чьим главным подвигом является победа над драконом, введен в рамки исторического предания о датском королевском роде; Сигурд (Зигфрид) с его воспитанием на стороне, мстью за отца, героическим сватовством, змееборством – в рамки предания о гибели бургундского королевства.

Следующей ступенью в оформлении классической формы доавторского эпоса является «Илиада». Мифологические и сказочные мотивы, обильно представленные в самом сказании о Троянской войне (Ахилл и мотив героического детства, Елена и мотив похищения жены), в поэме оказались вытеснены на периферию, а в центр выдвинулась сама война как главное событие эпического времени. В средневековой Европе этой стадии соответствует романский эпос, где каких-либо мифологических элементов нет вообще, элементы богатырской сказки представлены очень скудно и полностью доминирует эпический историзм: как испанский, так и французский эпос вырастает на почве исторического предания, большинство его персонажей и некоторое число сюжетов имеют реальные исторические прототипы.

в комедиях и мимах» – александрийский грамматик Асклепиад из Мирлеи (ок. 100 г. до н. э.), по Сексту Эмпирику (Против ученых, I, 252). См.: Гришцер Н. П., Гришцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. С. 362, 369.

¹⁸ См.: Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 550.

¹⁹ См. там же. С. 643.

²⁰ См.: Андреев М. Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994.

Вообще говоря, герой эпоса может вести свое происхождение как от сказочно-мифологического богатыря, так и от персонажа исторического предания: в первом случае вокруг него выстраивается квазиисторический повествовательный контекст (Одиссей, Беовульф, Зигфрид), во втором – вокруг него группируются типичные мотивы богатырской сказки (постепенное формирование эпической биографии у Роланда и Сиды). Историческое предание может давать имена, может создавать фон и в отдельных случаях выступать как источник общего эпического сюжета (битва при Ронсевале, например, или сказания о битвах микенских ахейцев, легшие в основу троянского цикла)²¹.

Послегомеровский греческий героический эпос строго придерживается мифологической тематики. Киклические поэмы разрабатывали материал двух мифологических циклов: фиванского (три поэмы, посвященные соответственно трем поколениям героев: история Эдипа, борьба его сыновей за власть над Фивами и поход на Фивы эпигонов) и троянского («Киприи» со всей предысторией войны вплоть до первых сражений под Троей; «Эфиопида» с рассказом о двух прибывающих к троянцам подкреплениях и о гибели Ахилла; «Малая Илиада» – от смерти Ахилла до падения Трои, которому специально была посвящена также «Гибель Илиона»; «Возвращения» – о судьбе главных греческих героев, Неоптолема, Нестора, Менелая, Агамемнона, по завершении Троянской войны; «Телегония» – о приключениях Одиссея, предсказанных ему Тиресием, и его гибели от руки сына). Особой отраслью эпической поэзии были генеалогические поэмы, которые охотно использовал в качестве источника Павсаний. Рядом с гомеровской героической традицией шла гесиодовская – дидактическая и философская: через поэмы Ксенофана, Парменида и Эмпедокла она выходит к астрономическому эпосу Арата и Эратосфена, к медицинскому эпосу Никандра и уже в Риме к философии Лукреция, агрикультуре Вергилия и любовной дидактике Овидия. Гомеровская традиция на подходе к V в. до н. э. уже прочно вливается в русло авторской поэзии (первым эпическим поэтом не с совершенно легендарной биографией можно считать Пиниасиса из Галикарнаса, дядю Геродота, автора «Гераклеи» и поэтического повествования об основании ионических колоний), окончательно канонизируется и переживает несколько моментов частичного обновления: сознательную стилизацию Гомера дает в IV в. до н. э. Анतिмах Колофонский, противопоставляя свою «Фивиду» гомеровским эпигонам, и в III в. до н. э. – Аполлоний Родосский, противопоставляя свою «Аргонавтику» моде на малые формы эпоса. У Аполлония было немало подражателей, чьи произведения известны в лучшем случае по названиям; в последний раз большой мифологический эпос на греческом языке дает о себе знать лишь на крайнем рубеже античности – в «Деяниях Диониса» Нонна Панополитанского.

Даже при крайней степени недоверия к мифу никто в эпоху античности не сомневался в исторической реальности его героев из мира людей – таких как Геракл, Тесей, Ахилл, Ромул²². Из эпоса, поэтому, можно было добывать исторические сведения; надо было лишь провести разделение между тем, что правдоподобно и сообразно с природой, тем, что вообще возможно, но маловероятно (вроде непосредственного вмешательства богов в жизнь людей), и тем, что представляет собой явную нелепицу (вроде гигантомахии). Тем более показательно, что условная граница, разделявшая мифологическую и человеческую историю и проходившая где-то рядом с окончанием Троянской войны, сохраняла, по крайней мере, для эпических поэтов существенное значение. Для историков ее нет вообще: они без всякого затруднения переходят от мифических генеалогий к легендарным и собственно историческим. Поэты явно отдают предпочтение мифу и на почву истории вступать опасаются. Херил Самосский, живший в конце Пелопонесской войны и воспевший в своей «Персеиде» победу греков над Ксерксом, т. е. события чуть более чем полувековой давности, составляет очевидное исключение.

²¹ См.: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 62–108.

²² См.: Вен П. Греки и мифология. С. 57.

При этом никакого принципиального запрета на сочинение поэм с историческим и даже современным сюжетом не было. Плутарх, к примеру, рассказывает (Лисандр, 18) о двух увидевшихся вокруг спартанского полководца поэтах, каждый из которых сочинил поэму о его подвигах (правда, эти «Лисандрии» могли быть чем-то вроде эпиникия). Запрета не было, но не было и поэм (а ведь «Персеида» Херила исполнялась публично по решению афинского народного собрания). Мало было и поэм не с таким откровенно современным сюжетом, как «Персеида», но все же переступавших границу мифологического времени – наподобие поэмы Риона Критского (III в. до н. э.), описавшего легендарные войны Мессении против Спарты в VII в. до н. э.

Она до нас не дошла, но Павсаний приводит ее довольно подробный пересказ, причем, что характерно, выбирая наиболее достоверный источник, отдает предпочтение поэме Риона перед прозаическим сочинением (т. е. во всяком случае не поэмой) Милона Приенского (Описание Эллады, IV, 6). По этому пересказу довольно трудно судить, сколь велики были поэтические вольности, которые позволял себе Рион, обрабатывая материал исторического предания, и главная из них – чудесное, та вольность, которую с некоторыми оговорками дозволил поэту, и эпическому поэту в особенности, Аристотель (Поэтика, 1460a10–20), но за которую его особенно рьяно бранили гиперкритики. В тексте Павсания, опирающемся на Риона, есть лишь одно чудо: Аристомена, главного героя второй мессенской войны и поэмы Риона, спасает орел, когда спартанцы сбрасывают его в пропасть (причем, рассказывая об этом, Павсаний прямо ссылается на «прославляющих его деяния» – Описание Эллады, IV, 18). Может быть, конечно, Павсаний все «немыслимое» попросту устранил (критикует Риона он лишь однажды, за путаницу в генеалогии – IV, 15, 2), но странно, в таком случае, что в рассказе о первых годах войны, до битвы у «Великого рва», с которой начинается поэма Риона, чудесного много больше (рождение Аристомена от дракона, подвиги, превосходящие силы обычного человека, потеря и обретение щита, призраки Елены и Диоскуров).

О том, как дело обстояло с чудесным в «Персеиде» Херила, сказать вообще ничего нельзя: единственное, что от нее сохранилось, – это отрывок из вступления, в котором поэт оправдывает выбор предмета тем, что все остальные уже разобраны. Но вряд ли трудности с введением «божественного аппарата» в исторический сюжет порождали трудности с использованием самих исторических сюжетов; во всяком случае, никаких затруднений в этом плане не будут испытывать ни Энний, ни Силий Италик. Видимо, главной причиной предпочтения, отдаваемого мифологическим сюжетам, надо считать традицию: новое искали не в новых темах, а в темах редких и трудных и в особой их обработке (кстати, именно в таком смысле допустимо толковать вступление к «Персеиде»)²³.

Что касается трагедии, то в этом жанре возможен был даже вымышленный сюжет (правда, нам известен лишь один такого рода пример – «Цветок» или «Анфей» Агафона), а взятых из современной истории было несколько больше, чем в эпосе. Еще до «Персов» Эсхила Фриних поставил «Взятие Милета» и «Финикиянок». «Взятие Милета» с рассказом о судьбе союзного Афинам города, всех жителей которого персы обратили в рабство, так потрясло зрителей, что на Фриниха наложили крупный штраф, а дальнейшие постановки его трагедии запретили (Геродот, VI, 21). Вряд ли, однако, именно опасения вызвать такой сильный катарсис (по словам Геродота, все зрители в театре залились слезами) определяли сюжетные предпочтения трагедиографов (хотя в «Финикиянках» Фриних предпочел изобразить скорбь персов после поражения при Саламине, и в этом, т. е. в переносе страдательной роли на сторону военного противника, за ним последовал Эсхил). Скорее всего для трагедии были действительны те же причины, что и для эпоса: высшее искусство трагического поэта видели не в способности возвести к поэзии новый сюжет, а в умении по-новому обработать традиционное и к тому же мно-

²³ См.: Гришцер Н. П., Гришцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. С. 246.

гократно использованное предшественниками сказание. Хотя Аристотель в принципе допускает использование новых и даже вымышленных сюжетов, но вынужден признать, что на деле этого не происходит – «лучшие трагедии держатся в кругу немногочисленных родов – например об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фиесте, Телефе» (Поэтика, 1453a15).

После «Персов» современная история из трагедии уходит, у Софокла и Еврипида нет ни одной трагедии на современную тему. В постклассический период сюжетная изобретательность трагедиографов проявлялась в игре с мифологическим сюжетом или в использовании редкого варианта мифа (Антигона, к примеру, не погибает, а Медея не убивает своих детей) – обычай, решительно осужденный тем же Аристотелем («нельзя разрушать сказания, сохраненные преданием, такие как смерть Клитемнестры от руки Ореста или Эрифилы от руки Алкмеона» – Поэтика, 1453b20). Исторические сюжеты возвращаются в эллинистической трагедии, отчасти, возможно, как дань архаизаторским вкусам данной эпохи: трагедия на тему геродотовского рассказа об убийстве лидийского царя Кандала его телохранителем Гигесом (события VII в. до н. э.), «Фемистокл» и «Ферейцы» (о событиях V–IV в. до н. э.), «Кассандреида» (о недавних событиях).

3

В Риме собственная традиция словесности, в том числе эпическая и драматическая, только начинала складываться, когда была оборвана или оттеснена на периферию импортом греческих литературных форм. Эпос и трагедия перенесены в Рим из Греции, и эллинский образец определяет в них многое, тематику в том числе. Римская трагедия в основной массе остается мифологической, и поскольку своей сюжетно разнообразной мифологии Рим не имел, то и трагедия обращалась за сюжетами к Греции (явно предпочитая троянский цикл и сказания, с ним связанные, – в память о легендарных греческих корнях Рима). Среди римских трагедий есть и посвященные римской истории так называемые «претексты» – истории как легендарной («Ромул» Невия, «Сабинянки» Энния, «Брут» Акция), так и едва ли не вчерашнего дня («Кластидий» Невия – о победе Марцелла над галлами в 222 г. до н. э.; «Амбракия» Энния – о взятии Марком Фульвием Нобилиором в 189 г. до н. э. города Амбракия, входившего в Этолийский союз, Энний был личным участником осады; «Павел» Пакувия – о победе Эмилия Павла при Пидне в 168 г. до н. э., «Октавия», долгое время приписывавшаяся Сенеке, – о Нероне). Лишь одна из нам известных претекст берет в качестве сюжета событие, среднеудаленное во времени (пьеса Акция, жившего во II–I в. до н. э., о подвиге Деция Муса, датирующемся 295 г. до н. э.). Претекст определенно меньше, чем трагедий на сюжеты из греческой мифологии, но у римлян в отличие от греков историческая тема в трагедии выступает при всей ее относительной маргинальности не как исключение, а как правило²⁴.

В эпосе тенденция к освоению национальной тематической предметности выражена еще более определенно. Первым памятником римского эпоса стал перевод «Одиссеи», но уже второй римский поэт, Гней Невий, пишет «Пунийскую войну» – о противоборстве Рима и Карфагена, начиная с Дидоны и Энея и кончая победой Рима в Первой Пунической войне (в которой сам Невий принимал участие). «Анналы» Энния – это поэтическое изложение римской истории от Энея до современности (причем автор, уже завершив поэму в соответствии с первоначальным замыслом, прибавлял к ней все новые и новые книги по мере накопления материала, т. е. по ходу самой истории)²⁵. Эта эпическая тема найдет высшее художественное выражение

²⁴ Ни один из заметных римских трагиков мимо этого поджанра не прошел: из трагедий Гнея Невия известно по заглавиям около десяти, из них две претексты; двадцать два заглавия у Квинта Энния и также две претексты; одна из тринадцати у Марка Пакувия; две из более чем сорока у Луция Акция. До нас дошла только «Октавия».

²⁵ Тринадцатая и четырнадцатая книги посвящены войне с Антиохом, пятнадцатая – войне с Этолийским союзом, шестнадцатая – Цецилию Тевкру.

в «Энеиде» Вергилия, в рассказе о судьбе легендарного родоначальника, взятой в перспективе исторической судьбы и исторической миссии римского народа (к такому повороту темы Вергилий, что показательно, пришел от первоначального замысла анналистической поэмы в духе Энния о войнах Октавиана Августа).

Продолжают магистральную линию римского эпоса «Фарсалия» Лукана (о гражданской войне Цезаря и Помпея) и «Пуника» Силия Италика (о войне с Ганнибалом), рядом с ней идет восходящая в пределе к Гесиоду дидактика, которая на своем пике дает мирообъемлющий эпос Лукреция и три поэтико-дидактических экскурса в главные сферы жизни – природу («Георгики» Вергилия), поэзию («Послание к Пизонам» Горация) и любовь («Наука любви» Овидия). Прямое обращение к греческой мифологической сюжетности («Аргонавтика» Валерия Флакка, «Фиваида» и «Ахиллеида» Стация) выглядит по отношению к этим линиям боковым ответвлением. Даже в чисто мифологическом эпосе Овидия присутствует идея преодоления природного хаоса и выявления провиденциальной миссии Рима и смысла мировой истории²⁶. Завершает историю римского эпоса на рубеже IV–V вв. Клавдий Клавдиан: если его египетский земляк и современник Нонн Панополитанский в соответствии с греческой традицией создает мифологический эпос с мистическим сюжетом, то Клавдиан, отдав дань мифологии в незаконченном «Похищении Прозерпины», основные усилия направляет на риторическую обработку истории, причем истории современной – сопровождает панегириками чуть ли не каждый консульский год (например, «Панегирик на четвертое консульство Гонория Августа»), воспекает успехи римского оружия в борьбе против африканских мятежников («О войне с Гильдоном») и вторгнувшегося в Италию Алариха («О войне с готами»). Клавдиан найдет последнего продолжателя в лице Крескония Кориппа, автора «Иоаннеиды», поэмы о победе войск императора Юстиниана над берберами.

Если в Греции особый статус эпической темы обеспечивался временной и ценностной дистанцией, то в Риме ввиду отсутствия или необязательности таковой его приходилось поддерживать другими средствами. Одним из этих средств был сам жанровый канон, отступление от которого воспринимались как прямая измена поэзии. Лукан в «Фарсалии» отказался от мифологического арсенала ради исторической точности (известно, что он опирался на несохранившиеся книги Тита Ливия, его поэму даже сейчас используют как исторический источник). Эта его новация была встречена с недоумением, во всяком случае, и современники, и даже совсем отдаленные потомки сомневались в поэтической допустимости подобного отхода от традиции. Квинтилиан колебался, к какому лагерю, ораторов или поэтов, следует причислить Лукана (Воспитание оратора, X, 1, 90); комментатор Вергилия Сервий отказывался признавать Лукана поэтом, полагая, что он сочинил историю, а не поэму²⁷.

Один из персонажей «Сатирикона» Петрония, поэт Евмолп, критикует поэмы о гражданской войне, созданные «без достаточных литературных познаний». По общему мнению, объектом критики является именно «Фарсалия». «Ведь дело совсем не в том, чтобы в стихах изложить факты – это историки делают куда лучше; нет, свободный дух должен устремляться в потоке сказочных вымыслов по таинственным переходам, мимо святилищ богов, чтобы песнь казалась скорее вдохновенным пророчеством иступленной души, чем достоверным показанием, подтвержденным свидетелями» (Сатирикон, CXVIII). Евмолп даже дает свой вариант поэмы на тот же, что и у Лукана, сюжет – как бы конспект эпоса всего в триста строк (видимо, пародийный), где есть и Дит, вещающий из усыпанного пеплом зева, и беспечная Фортуна, и источающий яд из пасти Раздор, где руку Цезаря держат Диона, Афина Паллада и Ромул, «бря-

²⁶ См.: *Кнабе Г. С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М.: Индрик, 1993. С. 296.

²⁷ См.: *Петровский Ф. Ф.* Марк Анней Лукан и его поэма // Лукан Марк Анней. Фарсалия или Поэма о гражданской войне. М.: Ладомир – Наука, 1993. С. 282. Еще в XVI в. Жак Пелетье требовал лишить автора «Фарсалии» звания поэта за то, что тот, в отличие от Гомера и Вергилия, не изменил естественный порядок событий. Отзвуки этой многовековой критики слышатся даже во «Взгляде на эпические поэмы» Хераскова («“Фарзалию” многие нарекают газетами, пышным слогом воспетыми»).

цающий дротом огромным», а Помпею спешат на помощь Фебея, Феб и Меркурий. Все как в «Илиаде», только мифология окончательно превратилась из содержания поэзии в ее язык.

4

В Средние века, сразу по выходе из «темных» столетий, вместе с возрождением латинской поэтической традиции возродился и эпос – в панегирической редакции, приданной ему последним великим римским эпиком, Клавдианом. Как в Риме, он был в основном историческим; в отличие от древнеримской традиции (но в согласии с Клавдианом) брал в качестве материала в основном ближайшую или прямо современную историю. Начало положили поэты Каролингского возрождения, авторы нескольких поэм о походах и битвах Карла Великого. Ангильберту, самому известному из поэтов, входивших в палатинскую академию, принадлежат поэмы о разгроме аваров и о конкордате, заключенном Карлом и папой римским Львом III. В IX в. эту традицию продолжил «Прославлением Людовика» Эрмольд Нигелл и затем закрепили многочисленные «деяния» королей и императоров («Деяния императора Беренгария», «Деяния Оттона» Хротсвиты Гандерсгеймской, «Деяния Фридриха» и пр.).

Особого расцвета этот вид эпоса, располагающийся на стыке хроники и панегирика, достиг в Италии XII в., где наряду с поэмами, прославляющими великих мира сего («Деяния Роберта Гискара» Вильгельма Апулийского, «Жизнь графини Матильды» Донизона Канузинского, «Книга о делах сицилийских» Петра Эболийского), впервые появляются стихотворные повествования, главным героем которых выступает герой коллективный, коммуна – «Песнь о победе пизанской» (победа, одержанная пизанцами и генуэзцами над африканскими пиратами в 1085 г.), «Книга Майоркская» (победа пизанцев над сарацинами на Майорке в 1114–1115 гг.), «О войне Милана с Комо» (война 1118–1127 гг., закончившаяся разрушением Комо), «О разрушении Милана» (осада Милана Фридрихом Барбароссой в 1162 г.).

Кроме истории политической материал средневековой латинской эпической поэзии поставляла история религиозная (стихотворные переложения агиографических сочинений и поэмы об основании монастырей – можно вспомнить хотя бы поэму о Йоркском монастыре Алкуина или «Начала Гандерсгеймской обители» Хротсвиты). Что касается истории легендарной, то тут на первом месте была, разумеется, Библия и библейские апокрифы. Начало этой эпической традиции было положено еще в поздней античности (Ювенк в IV в., Целий Седулий в V в., Аратор в VI в.), и она продолжалась на всем протяжении Средневековья (в XII в. можно указать на поэму о Пилате, приписываемую Петру Пиктору, на поэму об Иуде, на «Аврору, или Писание в стихах», огромный свод стихотворных пересказов Библии, принадлежащий Петру Риге).

В античной истории ряд тем был закрыт известными и почитаемыми в Средние века Вергилием, Луканом и Стацием – соперничать с ними средневековые поэты не помышляли. Но Гомера они не знали, поэтому Троянская война, о которой было известно по прозаическим повестям Диктиса и Дарета и по «Латинской Илиаде», дала материал для нескольких поэм (в том же XII в. – Иосиф Иксанский, Петр Санктонский и Симон по прозвищу «Золотая коза»). На стыке легенды и истории возникли в XI в. «Жизнь Магомета» Эмбрихона Майнцского (где заглавный персонаж рисуется самыми черными красками) и в XII в. «Александр-ида» Вальтера Шатильонского (где автор не следует за популярной в Средние века романизированной версией биографии Александра Македонского, восходящей к Псевдо-Каллисфену, предпочитая опираться на более достоверные исторические источники – в основном на Квинта Курция). Некоторые латинские поэмы берут свой материал из народных эпических сказаний; первым в этом ряду стоит «Вальтарий» (IX в.), где персонажи и сюжеты южнонемецкого эпического цикла, к которому восходят древнеанглийская поэма о Вальдере и исландская «Сага о Тидреке», обрабатываются в стиле вергилиевского эпоса. На фоне всеобщей популярности

каролингского цикла возникла латинская «Песнь о предательстве Гвенона», в XIII в. Эгидий Парижский переложил в стихи хронику Псевдо-Турпина, а Одон Магдебургский – шпильманский эпос о герцоге Эрнсте.

Значительным авторитетом в эпоху, склонную к нравоучительству и морализации, пользовался дидактический эпос, в традиции которого Средние века произвели лишь одну значительную революцию – выдвинули на первый план аллегорическую поэму. Но еще больший инновационный потенциал заключала в себе поэма неизвестного автора, написанная (но недописанная до конца) в южногерманском монастыре в первой половине XI в. и не получившая никакого отклика в дальнейшей латинской традиции: «Руодлиб» представляет собой первое в европейской литературе стихотворное эпическое произведение с вымышленным сюжетом (комбинирующим дидактические, рыцарские и сказочные элементы), который не вписан ни в исторический, ни в псевдоисторический, ни в мифологический контекст. В сущности, это первый опыт рыцарского романа за век до его фактического возникновения.

Эволюция средневекового новоязычного эпоса (в первую очередь французского и немецкого), возникшего, как уже говорилось, на почве исторического предания, шла в направлении все большего отхода от исторической основы и все более активного сотрудничества с жанрами, ориентированными на художественный вымысел. Особенно показательна в этом отношении так называемая «жеста Крестовых походов». Самые ранние ее памятники («Песнь об Антиохии» и «Песнь об Иерусалиме» в версии Ришара Пилигрима) созданы в начале XII в., непосредственно по следам первого крестового похода, участником которого был их автор, и переработаны в конце века Грендором из Дуэ. Предположительно он же дополнил цикл поэмой «Пленники»: ее сюжет, локализованный в интервале между осадой Антиохии и осадой Иерусалима и не имеющий никакой исторической основы, составляют типично сказочные приключения (битвы с великанами и чудовищами) пяти французских рыцарей. Затем, уже в XIII в., у героя первого крестового похода, Готфрида Бульонского, появилась эпическая биография (с ее главной фазой, героическим детством – «Отрочество Готфрида») и развернутая эпическая генеалогия (группа поэм о деде Готфрида, Элиасе, или Рыцаре с лебедем, где уже полностью доминируют сказочные мотивы и ходы – оставление детей в лесу, воспитание на стороне, зооморфные превращения, волшебные помощники, брачные запреты)²⁸.

Ход и направление этой эволюции совершались под прямым влиянием вновь возникшего эпического жанра – рыцарского романа. В поисках своего жанрового лица роман прошел через стадию обработки исторических или псевдоисторических сюжетов. Многочисленные версии «Романа об Александре» (французские – фрагмент, сохранившийся от поэмы Альберика из Безансона, анонимная поэма середины XII в., созданная при дворе Альеноры Аквитанской, романы Александра де Берне, Ламберта-ле-Торта, Пьера де Сен-Клу; немецкие – «клирика Лампрехта», Рудольфа Эмского; испанские, английские) опираются, в отличие от «Александрейды» Вальтера Шатильонского, на традицию, восходящую к Псевдо-Калисфену (Юлий Валерий, «История сражений» архипресвитера Льва). Из повестей Диктиса и Дарета исходит в своем «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Мор. Новоязычные авторы не в пример латинским не считали непозволительным обрабатывать те же сюжеты, что Вергилий и Стаций (французские «Роман о Фивах» и «Эней», «Роман об Энее» Генриха фон Фельдеке). «Предроманная» специфика этих произведений заключается в резком увеличении удельного веса любовной тематики – первый шаг к открытию «внутреннего человека», – сделанного уже жанровой классикой. В «Романе о Трое» подробно разработаны коллизии, связанные с любовными треволнениями Медеи и Поликсены, а любовный треугольник «Троил – Брисеида – Диомед», рожденный воображением Бенуа де Сент-Мора, дал начало популярному в дальнейшей эпической и драматической поэзии сюжету (Боккаччо, Чосер, Шекспир); в «Энее» центральное место занимает

²⁸ См.: Михайлов А. Д. Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. М.: Наследие, 1995. С. 86–89.

изображение любви заглавного героя и Лавинии (что не имеет никакой опоры в «Энеиде» Вергилия, где Эней и Лавиния даже ни разу не встречаются).

Рыцарский роман и в дальнейшем уделял некоторое, все более слабеющее внимание чисто декоративным греческим («Атис и Профилиас» Александра де Берне, где Афины, в которых правит Тесей, осаждает римское войско; «Ипомедон» и «Протесилай» Гуона де Ротеланда) и византийским темам («Ираклий» Готье из Арраса, «Клижес» Кретьена де Труа), но его главный сюжетный исток представлен кельтским эпосом, который сохранился в форме богатырской сказки и именно так, как резервуар сказочных сюжетов, был воспринят французскими романистами. Еще один источник романов бретонского или артуровского цикла – «История бриттов» Гальфрида Монмутского, в которой валлийские легенды о племенном вожде были включены в полуфантастическую историю английского королевства. Дополнительный псевдо-исторический ориентир был установлен Робертом де Бороном, который в своем «Романе о Граале» связал историю мистической чаши со страстными эпизодами евангелий, а житие ее первого хранителя Иосифа Аримафейского – со взятием Иерусалима войсками Веспасиана.

Эти слабые привязки к внелитературной реальности сохранялись и в дальнейшем, время от времени даже усиливаясь, но какой-либо конструктивной роли не играли никогда. Почти каждый автор романа считает необходимым соотнести действие своего произведения с некоторой легендарной хронологией или генеалогией (скажем, Гарси Родригес де Монтальво объявляет английского короля, при дворе которого размещает действие своего «Амадиса Гальского», далеким предшественником короля Артура), но принципиальная вымышленность самого сюжета уже со времен Кретьена де Труа утверждается в качестве неписаного жанрового закона. К такому же итогу пришел эпический в своей основе каролингский цикл: в романических поэмах Боярдо и Ариосто самые фантастические моменты повествования сопровождаются бурлескными ссылками на исторический авторитет (в качестве такового выступает, как правило, архиепископ Турпин, один из персонажей «Песни о Роланде» и легендарный автор «Истории Карла Великого»). Из неразличения вымысла и реальности выводит основную коллизию своего романа Сервантес.

Средневековая драма появилась на свет вне какой-либо связи с традицией драмы античной, но в ней, тем не менее, спонтанно выявились по отношению к изображаемому времени аналогичные жанровые дистрибуции. Литургическая драма, развившаяся из католического богослужения, обрабатывала в основном библейские сюжеты: в первую очередь евангельские, приуроченные к Рождеству (о поклонении пастухов и волхвов, об избииении младенцев) и Пасхе (страстные, о посещении Гроба, о хождении в Эммаус), в меньшей степени – ветхозаветные (об Иакове, Иосифе, Данииле). Небольшая группа представлена действиями на житийные темы (о св. Николае). В дальнейшем из этих разделов литургической драмы выросла мистерия, охватывающая весь материал Священной истории, от сотворения мира до Страшного суда, и миракль, бравший свои сюжеты преимущественно из агиографической традиции. В плане тематической избирательности средневековая религиозная драма вполне сопоставима с древнегреческой трагедией: и та и другая имеют дело с прошлым, наделенным авторитетом одновременно истинности и сакральности и как таковое противопоставленным вымышленному настоящему аттической комедии или средневекового фарса. Единственный на всем протяжении Средних веков опыт драматической обработки актуального исторического сюжета представлен «Эцеринойдой» (1315) Альбертино Муссато: несмотря на программную установку на подражание трагедиям Сенеки, в ней преобладают нарративные структуры²⁹, тем самым она примыкает к той традиции исторического эпоса, которая была особенно популярна именно в Италии.

²⁹ См.: Андреев М. Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.). М.: Искусство, 1989. С. 37–38.

5

Начиная с Возрождения четыре века европейской литературной истории прошли под знаком абсолютного доминирования заданного античной словесностью образца, чей авторитет не могли существенно поколебать отдельные полемические выпады (наподобие совершенного французскими «новыми»). Это же время означено возникновением нормативной поэтики (в античности поэтика была описательной и оперировала не правилами, а корпусом образцовых текстов; в Средние века появилась нормативная поэтика, но она обслуживала почти исключительно школьную практику), – в рамках этой дисциплины было впервые после Аристотеля проблематизировано отношение между историей и поэзией.

Для Аристотеля, чей трактат о поэтическом искусстве был в XVI в. возведен в ранг филологической Библии, история и поэзия различаются не только по форме, но и по сути: история – это рассказ о частном, поэзия – об общем. С освоением этого аристотелевского положения поэзия была выведена из подчинения другим наукам: еще Петрарка и Боккаччо, даже присваивая поэзии наивысший иерархический статус, полагали, что она имеет дело с теми же истинами, что и философия, и отличается от нее лишь языком. Особый поэтический язык, который на всем протяжении античности и Средневековья считался главным дифференцирующим признаком поэзии, оказался отодвинут на второй план. На первый выдвинулось содержание поэзии, и в связи с этим потребовалось определить его отношение как к философским предметам (памятуя о том, что Аристотель отказал в звании поэта Эмпедоклу), так и к предметам историческим (памятуя о том, что Аристотель отказался считать поэтом Геродота, даже пишущего стихами).

Лудовико Кастельветро, автор первого новоязычного комментария к «Поэтике» Аристотеля (1570), жестко развел по предмету поэзию и прочие науки, изгнав из поэтического сообщества не только Гесиода, Эмпедокла и Лукреция, но и Лукана с Силием Италиком. Поэтическая материя, по его суждению, должна быть подобна исторической, но ни в коем случае не должна быть ей тождественна. Сфера истории – истинное, сфера поэзии – возможное. В то же время если фабула комедии вся состоит из возможных событий, то фабулы трагедии и эпопеи включают наряду с возможными событиями также и те, что случились на самом деле. Недопустимо, к примеру, придумывать исторических персонажей, никогда не существовавших, или приписывать существовавшим деяния, ими не совершавшиеся. Недопустимо вообще делать предметом эпического или трагедийного повествования события, не имевшие места в истории – вымысел дозволен только при изображении особого порядка этих событий. Если из истории известно не только событие, но и то, как оно происходило во всех подробностях, то это событие поэзии уже не подходит³⁰.

Аристотель, как уже говорилось, не считал необходимым в трагедии «во что бы то ни стало гнаться за традиционными сказаниями», объясняя это тем, что «известное известно лишь немногим» (Поэтика, 1451b25). Кастельветро согласен, что с историей знакомы далеко не все зрители, но настаивает, что нет такого зрителя, который не был бы разочарован, узнав, что его обманули («так человек, обладающий драгоценностью и считающий ее подлинной, радуется, а узнав, что она поддельна, огорчается»). Соответствие истине необходимым образом участвует в создании эстетического эффекта. У других авторов могли быть другие аргументы³¹, но так или иначе, начиная с XVI в., сложилось влиятельное поэтологическое направ-

³⁰ См.: Кастельветро Л. «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 82–84, 95–98.

³¹ Корнель, например, считал, что без исторического авторитета невозможно введение в трагедию неправдоподобного, которое, однако, необходимо для достижения трагического эффекта (неправдоподобно, но засвидетельствовано историей то, что Медея убивает своих детей, Клитемнестра – мужа, а Орест – мать). См.: Корнель П. Рассуждения о полезности и частях

ление, сторонники которого полагали, что эпос и трагедия должны в обязательном порядке опираться на исторические сюжеты.

Сторонники другого направления (Джиральди Чинцио и Джованни Баттиста Пинья, участники спора об Ариосто и Тассо в Италии, Бальтасар Грасиан в Испании, Пьер Даниэль Юэ во Франции), ссылаясь на всеобщую популярность таких произведений, как «Влюбленный Орландо» Боярдо, «Неистовый Орландо» Ариосто, многочисленное семейство испанских романов, порожденных «Амадисом», отстаивали допустимость вымышленных сюжетов в эпическом повествовании. В теории постепенно складывалась по отношению к эпосу система двустороннего равновесия, подобная той, что давно сложилась в драме, но для того чтобы между эпосом и романом установилась столь же четкая бинарная оппозиция, как между трагедией и комедией, необходимо было противопоставление по линии «истинность – вымышленность» дополнить противопоставлением по линии «прошлое – настоящее». Но этот шаг сделала не теория.

Эпос на этом, заключительном этапе эпохи так называемого риторического традиционализма держался в основном материала исторического или религиозного предания. Античная мифологическая тематика, как правило, удерживается в границах эпиллиев («Геро и Леандр» Марло, «Венера и Адонис» Шекспира, «Андромеда», «Филомена», «Цирцея» Лопе де Веги) и если проникает в большую эпическую форму, то как дань барочной причудливости вкуса (самый яркий пример – «Адонис» Джамбаттисты Марино). Довольно значительно число эпосов на библейские темы, среди которых преобладают относящиеся к первотворению («Неделя» Дю Бартаса, «Сотворение мира» Тассо, «Потерянный рай» Мильтона) и к жизни Христа («Девственное рождение» Саннадзаро, «Христиада» Марко Джироламо Види, «Избиение младенцев» Марино, «Иоанн Креститель» Вондела, «Возвращенный рай» Мильтона, «Мессиада» Клопштока). Другие библейские темы встречаются реже («Иосиф» Джироламо Фракасторо, «Юдифь» Дю Бартаса, «Давидеида» Авраама Каули, «Спасенный Моисей» Сент-Амана, «Поэма о Ное» Брейтингера).

В историческом разделе актуальную тематику разрабатывают продолжающие клавдиановскую традицию панегирические эпосы (начало которым кладут итальянские гуманисты своими «Сфорциадами» и «Борсиадами»), – их полной травестией являются своеобразные эпические треносы (Агриппа д'Обинье с его «Трагическими поэмами» о религиозных войнах во Франции, Мартин Опиц с его «Словом утешения среди бедствий войны» о Тридцатилетней войне, Вольтер с «Поэмой о разрушении Лиссабона»). Но явно лидируют поэмы, ориентированные на гомеровско-вергилиевскую модель и обращенные к наиболее значительным событиям национальной или общеевропейской истории: «Африка» Петрарки (о Второй Пунической войне), «Италия, освобожденная от готов» Джан Джорджо Триссино (о войнах Юстиниана с остготами), «Лузиады» Камозенса (история Португалии, встроенная в рассказ о плавании Васко да Гамы), «Освобожденный Иерусалим» Тассо и «Завоеванный Иерусалим» Лопе де Веги (о первом крестовом походе), «Франсиада» Ронсара (о легендарных истоках французского королевства), «Бернардо, или Победа в Ронсевальском ущелье» Бернардо де Вальбуэна, «Трагический венец» Лопе де Веги (о Марии Стюарт), «Аларих» Жоржа Скюдери, «Девственница» Шаплена (о Жанне д'Арк), «Хлодвиг» Сен-Сорлена, «Генриада» Вольтера (о Генрихе IV), «Петриада» Кантемира, «Петр Великий» Ломоносова, «Россиада» Хераскова (о покорении Казанского царства).

В трагедии этих трех веков изображаемое прошлое выступает во всех его известных эпосу видах (античный миф, античная, библейская, национальная история), к которым добав-

драматического произведения // Там же. С. 361–362. Ср. также в посвящении «Дона Санчо Арагонского»: «Трагедия вынуждена опираться на историю в том, что касается изображаемых событий: они предстают значительными тогда лишь, когда выйдут за пределы обыденного правдоподобия, а стало быть, могут показаться невероятными, если не сослаться на непререкаемый авторитет истории». См.: *Корнель П.* Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 2. С. 323.

ляются полувымышленные восточные сюжеты и даже прямой вымысел. Частотность этих сюжетов в национальных драматических традициях сильно колеблется. В ренессансной Италии, вернувшей этот жанр к актуальному бытию, первое место принадлежит античности («Софонисба» Трессино, «Орест» Джованни Ручеллаи, «Дидона в Карфагене» Алессандро Пацци, «Туллия» Лудовико Мартелли, «Дидона» и «Клеопатра» Джиральди Чинцио, «Канака» Спероне Сперони, «Гораций» Аретино, «Дидона» и «Мариамна» Лудовико Дольче, «Меропа» и «Полидор» Помпонио Торелли, «Клеопатра» Джованни Дельфино). Единичными примерами представлены средневековая Италия («Розамунда» Ручеллаи – на сюжет из хроники лангобардов Павла Диакона, «Виктория» Торелли – о Фридрихе II) и средневековая Европа («Король Торрисмондо» Тассо с опорой на «Историю северных народов» Олауса Магнуса). Столь же немногочисленны трагедии на библейские темы («Юдифь» и «Эсфирь» Федерико Делла Валле) и трагедии, использующие актуальный исторический материал (его же «Королева Шотландская» – первый литературный отклик на судьбу Марии Стюарт). Зато неожиданным образом в довольно солидный корпус складываются трагедии с вымышленным сюжетом (Джиральди Чинцио в пяти из семи своих трагедий инсценируют свои же новеллы, Помпонио Торелли в «Танкреде» – новеллу «Декамерона», Луиджи Грото в «Адрие» дает первую драматическую версию сюжета Ромео и Джульетты, перемещая его в древнюю Италию). Джиральди, одним из первых, если не прямо первым (за первенство он спорил со своим учеником Пиньей), выдвинувший тезис о жанровой самостоятельности романа, и для трагедии отстаивал право на совершенную новизну – предмета и персонажей³².

Похожую картину мы наблюдаем во Франции. Античность, как мифологическая, так и историческая, представлена очень широко: от Этьена Жоделя с его «Плененной Клеопатрой», Робера Гарнье с его «Порцией», «Корнелией», «Марком Антонием», «Троадой», «Антигоной», «Ипполитом», Антуана Монкретьена с его «Софонисбой», «Лакедемонянками» и «Гектором» и Александра Арди с «Мелеагром», «Кориоланом», «Смертью Дария», «Смертью Александра», «Смертью Ахилла» до Жана Ротру («Умиравший Геракл», «Антигона», «Ифигения»), Корнеля («Медея», «Гораций», «Цинна», «Помпей», «Андромеда», «Никомед», «Эдип», «Серторий», «Софонисба», «Тит и Береника», «Сурена», «Агесилай»), Расина («Фиваида», «Александр Великий», «Андромаха», «Британик», «Береника», «Митридат», «Ифигения», «Федра») и Вольтера («Эдип», «Семирамида», «Орест», «Олимпия», «Брут», «Смерть Цезаря», «Спасенный Рим, или Катилина»). Библейская и вообще религиозная тематика хотя и присутствует уже с первых шагов жанра («Неистовый Саул» Жана де Ла Тая, «Еврейки» Гарнье), но явно проигрывает: Корнель отдал ей дань лишь «Полиевктом-мучеником» (правда, и здесь действие происходит в эпоху языческого Рима) и «Теодорой, девственницей и мученицей», Расин – лишь «Эсфирью» и «Гофолией» (Буало отчасти исходил из уже существующей традиции, отчасти определял ее законы, когда отдавал решительное предпочтение языческой тематике перед христианской). Скучно, как и в Италии, представлена посткласическая история («Шотландка, или Мария Стюарт» Монкретьена, «Сид» и «Атила» Корнеля). В период господства на французской сцене трагикомедии (конец XVI – первая треть XVII в.) преобладают сюжеты вымышленные: Гарнье берет сюжет своей «Брадаманты» из последних песней «Неистового Орlando» Ариосто, Жан Мере («Крисеида и Ариман») – из «Астреи» Д'Юрфе, Александр Арди – из Лукиана, Боккаччо, Джиральди Чинцио, Сервантеса, Монтемайора. В классической французской трагедии число таких сюжетов падает, но вместо этого авторы уводят своих героев на эллинистический, византийский или мусульманский Восток, чья экзотика и отдаленность открывали простор для фантазии: у Корнеля действие «Полиевкта» происходит в Армении, «Родогуны» и «Сурены» – в Селевкии, «Ираклия» – в Византии VII в., «Никомеда» – в Вифинии; у Расина есть «Баязет» (основанный на событиях

³² В прологе к «Орбёкке», первой своей трагедии (1541): *da nova materia e novi nomi... nova Tragedia*.

всего лишь тридцатилетней давности), у Вольтера – «Заира» (действие в Иерусалиме), «Фанатизм, или Пророк Магомет», «Китайский сирота» (действие в Пекине), «Гебры» (действие в Сирии), «Скифы» (и есть даже «Альзира, или Американцы»).

Совершенно иначе складывались отношения со временем в драматургии Испании и Англии. Даже учитывая грандиозный объем литературной и драматургической в частности продукции Лопе де Вега, все равно поражает число его пьес, посвященных национальной испанской истории, – девяносто восемь. Она охвачена чуть ли не вся, начиная с того времени, когда Испания была римской провинцией («Оплаченная дружба» – о восстании кельтиберов). Не забыт и вестготский период («Жизнь и смерть короля Вамбы», «Последний готский властитель Испании»), но на первом месте реконкиста («Девы из Симанкас», «Славные астурийки», «Граф Фернан Гонсалес и освобождение Кастилии», «Доблестный кордовец Педро Карбонеро» и др.) с характерным вниманием к герою народных романсов и легендарному победителю Роланда при Ронсевале Бернардо дель Карпио («Юность Бернардо дель Карпио»)³³. Не обойдены вниманием и события ближайшей истории («Саламейский алькальд» исходит из исторического факта, датирующегося походом Филиппа II на Португалию в 1581 г.). Рядом с Испанией другие страны: не только либо близкие, либо интересные испанскому зрителю Португалия («Герцог де Висое», «Главная добродетель короля»), Южная Америка («Возвращенная Бразилия», «Новый Свет, открытый Колумбом»), Канарские острова («Гуанчи из Тенерифе и Завоевание Канарских островов»), Италия («Наказание – не мщение», «Королева Хуана Неаполитанская»), Франция («Орлеанская девственница», не сохранилась), но и такая экзотика, как Венгрия («Король без королевства»), Чехия («Императорский венец Оттокара») и Россия («Великий князь Московский, или Преследуемый Император» – о Дмитрие Самозванце). Античность на фоне этой широчайшей исторической панорамы явно проигрывает – восемь пьес на темы античной мифологии и пять пьес на темы античной истории (надо заметить, что испанские драматурги, даже обращаясь к античности, нередко связывали ее с национальной историей – «Нумансия» Сервантеса). Для религиозной тематики был отведен особый драматический жанр – ауто. Помимо аллегорических сюжетов ауто инсценировали сюжеты агиографические и библейские (Священное Писание дало сюжеты двенадцати пьесам Лопе, жития святых – тридцати одной).

Такие резкие диспропорции по отношению к сюжетным обыкновениям итальянской и французской трагедии хотя бы отчасти объясняются отсутствием в испанской драматургии жестких жанровых демаркаций. Здесь не было деления на трагедию и комедию, все типы драматических произведений, как бы далеко они друг от друга ни отстояли, покрывались общим родовым именем комедии – не было, следовательно, и давления жанровой традиции с ее сюжетными предпочтениями. В Англии, где сложилась очень похожая на испанскую ситуация, трагедия также не была отделена от комедии непреодолимой стеной, имелись промежуточные и пограничные формы, а под изображение национальной истории был выделен специальный жанр – хроника (history). Уже на раннем этапе становления английской драмы, до «университетских» умов, явственно обозначился ее интерес к национальной истории. «Горбодук», первая английская трагедия, черпает свой материал из хроники Гальфрида Монмутского, которая вновь как бы возвращает себе статус исторического источника, – и в дальнейшем национальная легенда, соотнесенная с артуровскими и преартуровскими временами, будет исправно поставлять драме свои сюжеты (от «Несчастий Артура» Томаса Хьюза до шекспировского «Короля Лира»). На том же начальном этапе формируется и драматическая хроника, обращенная к более близкой истории – «Славные победы Генриха V» и «Смутное царствование

³³ Лопе имел в этом плане предшественника в лице Хуана де ла Куэвы с его «Семью инфантами Лары» и «Бернардо дель Карпио». Тот же Куэва первый обратился к историческим событиям недавнего прошлого – в «Комедии о разграблении Рима» (поставлена в 1579 г., рассказывает о событиях 1527 г.).

короля Иоанна». Этому жанру отдадут дань и «университетские умы» («Эдуард I» Джорджа Пиля и «Эдуард II» Кристофера Марло), хотя для них он не был на первом месте. Зато Шекспир создал почти исчерпывающую драматическую панораму английской истории конца XIV – конца XV в., основным содержанием которой были перипетии Столетней войны и войны Алой и Белой розы – в двух тетралогиях, из которых ранняя охватывает события от восшествия на престол последнего Ланкастера до гибели Йорков (три части «Генриха VI» и «Ричард III»), а поздняя – историю первых Ланкастеров («Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V»). Своеобразным обрамлением этих тетралогий являются «Король Иоанн» и «Генрих VIII».

Библейская тематика у «университетских умов» была мало популярна (только две пьесы – «Царь Давид и прекрасная Вирсавия» Пиля и «Зерцало для Лондона» Роберта Грина и Томаса Лоджа).

У Шекспира она не представлена совсем³⁴. Возможно, это объясняется пуританской оппозицией театру, которая в итоге, после победы революции 1642 г., привела к его запрещению. Античные темы проникают в драму уже в шестидесятые – семидесятые годы XVI в. («Дамон и Пифий» Ричарда Эдвардса, «Орест» Джона Пикеринга, «Аппий и Вергиния» неизвестного автора, «Камбиз» Томаса Престона). Джон Лили в восьмидесятые годы XVI в. большинство своих комедий строит на античном материале: «Кампаспа» (источник сюжета – рассказ Плиния об Александре Македонском и Апеллесе), «Сафо и Фаон», «Женщина на Луне» (история Пандоры), «Эндимион», «Мидас», «Метаморфозы любви» (источник – рассказ Овидия об Эрисихтоне и его дочери). В том же жанре работал Джордж Пиль («Жалоба на Париса», «Охота Купидона»). Античности отдали дань и Томас Лодж («Раны гражданской войны» – о войнах Мария и Суллы), и Марло («Дидона, царица карфагенская»), и Шекспир («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан»), и Бен Джонсон («Падение Сеяна», «Заговор Катилины»). После Шекспира эта тематика отходит на задний план и представлена лишь единичными примерами («Цезарь и Помпей» Чапмена) – достаточно сказать, что в обширном (53 пьесы по так называемому второму фолио) корпусе произведений Бомонта и Флетчера некоторое к ней отношение имеет только «Валентиниан». Она начнет возвращаться лишь в конце XVII – начале XVIII в.: «Все за любовь» (об Антонии и Клеопатре) и «Клеомен» Джона Драйдена, «Нерон» и «Луций Юний Брут» (и еще несколько) Натаниэля Ли, «Аппий и Вергиния» и «Враг своей родины» (о Кориолане) Джона Денниса, «Катон» Джозефа Аддисона. Национальной истории составляет конкуренцию зарубежная; младший современник Шекспира Джордж Чапмен, имевший в этом плане такого предшественника, как Марло с его «Парижской резней» (о Варфоломеевской ночи), создает целый цикл трагедий, посвященных французской истории самого недавнего прошлого – от убийства Бюсси д'Амбуаза в 1579 г. («Бюсси д'Амбуаз» и «Отмщение Бюсси д'Амбуаза») до заговора и казни Бирона в 1602 г. («Заговор и трагедия Шарля, герцога Бирона, маршала Франции»), – в последнем случае временная дистанция от факта до его литературного воплощения сокращается до шести лет.

Характерной чертой английской драматургии является разработка таких сюжетов, которые открыто нарушают главное из условий трагедийного правдоподобия, сформулированных Кастельветро: «...недопустимо придумывать никогда не существовавших царей и приписывать им какие-либо деяния, так же как недопустимо приписывать царям существовавшим и прославленным деяния, ими не совершенные» («Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная, III, VII). Начало этому положил своей «Испанской трагедией» Томас Кид. Затем Грин в «Иакове IV» ввел реально существовавшего шотландского короля в мело-

³⁴ Вообще, если в средневековой некомической драме Библия была единственным источником сюжетов, в литературе последующего периода, если не считать испанцев, она сохраняет заметную роль только у нидерландца Вондела, который циклом своих трагедий на ветхозаветные темы может поспорить с масштабами мистерии. Библейские и агиографические сюжеты активно разрабатывались в иезуитской драме, возникшей в Италии и распространившейся по всей Европе, но она все же стояла особняком (не ставилась, в частности, в публичных театрах).

драматическую историю, найденную им среди новелл Джиральди Чинцио (и инсценированную тем же Джиральди в его «Антиваломенах»). Другая новелла Джиральди дала сюжет шекспировскому «Отелло», а новелла Банделло, обработанная в поэме Артура Брука, – «Ромео и Джульетте». После Шекспира этот тип трагедии определенно берет верх: «Трагедия девушки» Джона Флетчера и Френсиса Бомонта, «Месть Антонио» и «Ненасытная графиня» Джона Марстона, «Трагедия мстителя» и «Трагедия атеиста» Сирила Тернера, «Белый дьявол» и «Герцогиня Мальфи» Джона Уэбстера. Исторические декорации меняются от пьесы к пьесе (чаще всего Италия, но и древняя Спарта в «Разбитом сердце» Джона Форда, и древний Рим в «Римском актере» Филиппа Мэссинджера), при том что их декоративность и псевдо-историчность нимало не скрываются. В «Трагедии мстителя» место действия – дворец никак точнее не обозначенного итальянского герцога, а персонажи носят значащие имена, указывающие на основные черты их характера и одновременно подчеркивающие вымышленность самого сюжета. Драйден в своих «героических драмах» дополнит эту географию Мексикой («Индийский император, или Завоевание Мексики»), мавританской Испанией («Завоевание Гранады»), Индией («Аурангзеб»).

В английской драме XVI–XVII вв. есть несколько пьес, которые нарушают еще одно предписание Кастельветро – оно, впрочем, восходит к давней, возникшей уже в античности традиции, согласно которой трагедия и комедия различаются, помимо прочего, и социальным рангом действующих лиц. Уровень трагедии – те, кто стоят на вершинах власти. «Действующие лица трагедии занимают царственное положение, возвышенны духом, горды, желания их не знают меры, и если им нанесено оскорбление или они полагают, что оно им нанесено, то они не обращаются в суд с жалобой на оскорбителя и не терпят безропотно оскорбление, но сами выносят приговор... и убивают из мести и дальних и близких родичей оскорбителя, а отчаявшись, решаются и на самоубийство» – это опять Кастельветро («Поэтика» Аристотеля, III, IX). В «Ардене из Фавершама» (изд. 1592) его неизвестный автор (которого отождествляли и с Томасом Кидом, и даже с самим Шекспиром), опираясь на исторический факт, почерпнутый из хроники Холлиншеда (и датированный 1551 г.), показывает, что и герои, не занимающие «царственное положение» (герои «Арден» относятся к среде мелкого провинциального дворянства, а один из протагонистов – даже бывший портной), способны сами вершить приговор. Испанская драма также допускала подобный жанровый демократизм, но у Лопе де Вега арбитрами трагических коллизий, разворачивающихся даже не в дворянской, а в крестьянской среде, неизменно выступают лица, облеченные высшей властью (Фердинанд и Изабелла в «Фуэнте Овехуна», Энрике III в «Периваньесе и командоре Оканьи», Филипп II в «Саламейском алькальде»). Англичане готовы отказаться и от таких, уже чисто внешних обязательств в отношении жанрового канона. Единственным алиби, оправдывающим погружение в бытовую тематику и в далекую от «царственности» социальную среду, у них остается привязка к историческим фактам (она служила алиби и для Лопе) или географическая удаленность: в «Сироте» Томаса Отвея (1680) типично английское поместье помещено в Богемии³⁵.

Только в XVIII в. трагедия решилась на демонстративное, не смягчаемое никакими оговорками изменение своей сословной избирательности. Джордж Лилло в посвящении «Лондонского купца» (1731) открыто заявил о том, что трагедия не обязана заниматься одними монархами и что она нимало не потеряет своего достоинства, взяв своим предметом обычных людей и условия их жизни. Если у Лилло действие отодвинуто в елизаветинскую Англию, то в «Игроке» (1753) Эдварда Мура вместе с понижением социального ранга персонажей решительно меняется эпистемологический статус трагического сюжета – им становится вымышленная история из современной жизни. В Германии по пути, проложенному Лилло и Муром,

³⁵ Во Франции такой тип трагедии не встречается, но о его допустимости говорил еще Корнель. См: *Корнель П.* Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 2. С. 324.

пойдут Лессинг («Мисс Сара Сампсон»), решительно объявивший, что цель трагедии состоит вовсе не в том, чтобы «хранить воспоминания о великих людях» (это задача истории), и Шиллер («Коварство и любовь»). Параллельно происходит возвышение комедии, осваивающей идеологически маркированные темы и проблемы (Дидро, Бомарше, Лессинг). В итоге настоящее начинает только теперь освобождаться от своей роковой обреченности комическому регистру, хотя первая попытка была предпринята еще Фринихом, расплатившимся за нее тысячью драхм. Еще более отчетливо выражен этот процесс в истории романа.

Традиция рыцарского романа находит на исходе Возрождения прямых продолжателей и прямых оппонентов. Ее продолжает галантно-героический роман, который, активно осваивая исторические или псевдоисторические сюжеты, как бы возвращается к начальной стадии в биографии средневекового рыцарского романа («Астрея» д'Юрфе, приуроченная ко времени Меровингов, «Артамен или Великий Кир» и «Клелия» – из древнеримской истории – Мадлены де Скюдери, «Африканская Софонисба» Цезена, «Октавия, римская история» Антона Ульриха Брауншвейгского, «Великодушный полководец Арминий» фон Лоэнштейна). При этом французский прециозный роман изобилует прямыми отсылками к современности, временами превращаясь в нечто вроде закодированной светской хроники. Мадам де Лафайет, отказываясь в «Принцессе Клевской» от исторической экзотики (но не от самой исторической дистанции – она специально изучала мемуарную литературу, посвященную эпохе Генриха II), от ходульной героики и от принципа «романа с ключом», развивает элементы психологического анализа, которые содержались в прециозном романе. С другой стороны, эпические претензии галантно-героического романа снимаются произведениями, имитирующими мемуарный стиль («Мемуары» д'Артаньяна) Куртиля де Сандра, «Мемуары графа де Грамона» Антуана Гамильтона) и акцентирующими скандальную, будуарную, анекдотическую сторону истории³⁶. Испанский плутовской роман прямо оппонирует рыцарскому: вместо сказочного прошлого – бытовое настоящее, вместо королей и рыцарей – низы общества, вместо доблести и высоких чувств – эгоистические страсти и животные желания, вместо благородного героя – плут и мошенник. Галантно-героическому роману противостоит французский комический роман («Франсион» Сореля, «Комический роман» Скаррона, «Буржуазный роман» Фюретьера) и также посредством перевода содержания романа из высокого регистра в низкий и из прошлого в настоящее – похожим образом (только без переключения временных регистров) в XVIII в. высокой эпической поэме противостояла поэма ироикомическая и травестийная (от «Похищенного ведра» Тассони и «Перелицованного Вергилия» Скаррона до «Орлеанской девственницы» Вольтера и «Войны богов» Парни)³⁷. Но в комическом романе, в отличие от комической поэмы, которая полностью исчерпана своими пародийными функциями, совершается постепенное преобразование сущностных жанровых характеристик – картина настоящего в его низменности (как характеристика содержания) уступает место обыденности (у Фюретьера), а маргинальность (как характеристика персонажа) – типу среднего человека, человека как такового (у Сореля и в особенности в «Жиль Блазе» Лесажа). Еще дальше продвигается этот процесс в Англии: у Дефо, Смоллета и Филдинга отмирают последние рецидивы пародийности, однако сохраняется представление о романе как о комической эпосе. Его удается преодолеть, лишь синтезировав психологизм «Принцессы Клевской» и нравоописательность «Буржуазного романа». Момент схождения двух традиций в предельно яркой форме представлен «Манон Леско» аббата Прево, где «в процессе эволюции персонажей... де Грие... переходит из сферы психологического романа в плутовской и нравоописательный, а Манон, внутренне преобра-

³⁶ См.: Пахсарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск: Пороги, 1996. С. 23–24.

³⁷ См.: Ермоленко Г. Н. Французская комическая поэма XVIII в.: литературный жанр как механизм и организм. Смоленск, 1998.

женная, как бы переходит из плутовского романа в психологический»³⁸. У Ричардсона роман окончательно освобождается от ограничений, накладываемых на него принадлежностью комическому регистру, а эпистолярная форма и полное устранение какой-либо бытовой и нраво-описательной конкретики закрепляют за романом действием место в настоящем³⁹.

6

Эпос и трагедия, рассмотренные в диахроническом плане, демонстрируют точное соответствие синхроническому описанию содержания литературного произведения, данному еще в эллинистических поэтиках. Они проходят путь от мифа (то, чего не было) к истории (то, что было) и, наконец, к вымыслу (то, чего не было, но могло быть). В Древней Греции предметом изображения является почти исключительно миф, в Древнем Риме история проникает в трагедию и выходит на первый план в эпосе. В Средние века религиозная драма, как бы забыв о пути, проделанном ее античной предшественницей (и она действительно о ней не помнит), возвращается к мифу, эпос остается преимущественно историческим, но рядом с ним возникает роман как новая эпическая форма, обращенная к сказочному, т. е. вымышленному, прошлому. В литературе Возрождения, классицизма, барокко и Просвещения эпос сохраняет верность историческим и мифологическим сюжетам, тогда как трагедия, не порывая связей с античным или христианским мифом, впервые с такой широтой открывается навстречу истории, впервые допускает использование вымышленных сюжетов и к концу этого периода подходит к изображению вымышленного настоящего.

Трагедия проделала весь путь от мифа к вымыслу и от прошлого к настоящему, имея на всем протяжении этого пути постоянный корректив в лице комедии с ее ориентацией на «то, чего не было, но могло быть» в настоящем. Эпос остановился на этапе исторического сюжета, но его издавна сопровождал незамечаемый или непризнаваемый оппонент или двойник, противопоставивший высокому прошлому мифа и истории свое сказочное прошлое (в рыцарском романе) или свое переведенное в модус комедии настоящее (начиная с пикарески, но и греческий роман при всей своей «некомичности» моделирует основную сюжетную коллизию новоаттической комедии). Роман отчасти повторил и отчасти завершил не пройденный до конца эпосом путь – от сказочности рыцарского романа (которая выступает как вымышленность по отношению к эпосу и как мифологичность по отношению к его собственным будущим формам) через историзм галанто-героического и псевдомемуарного романа к вымышленному настоящему «эпоса частной жизни».

Комедия за почти две тысячи лет не сдвинулась с той позиции в отношении к истине и времени, которую она заняла с Менандром; только в XVIII–XIX вв. она обращается к историческим сюжетам и декорациям (Гольдони в «Мольере» и «Теренции», Скриб в «Бертране и Ратоне» и в «Стакане воды», Островский в «Воеводе» и «Комике XVII столетия», Аверкиев во «Фроле Скабееве»). Эпос и трагедия шли ей навстречу: когда им удалось присвоить и освоить ее время и ее истину, не нуждающиеся для своего оправдания в санкции со стороны мифологического или исторического авторитета, это позволило окончательно снять дихотомию трагедийного и комедийного в предмете и формах литературной репрезентации.

³⁸ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. С. 269.

³⁹ Французские романисты словно по инерции, заданной псевдомемуарным романом, отодвигают свои сюжеты на одно-два поколения в прошлое: последние годы правления Людовика XIV или эпоха Регентства у Прево, Регентство в «Заблуждениях сердца и ума» Кребийона-сына, «сорок лет тому назад» в «Жизни Марианны» Мариво.

Второе рождение европейской драмы

Происхождение литературного жанра – одна из вечных тем литературоведения. Возникла она вместе с возникновением науки о литературе, вместе с «Поэтикой» Аристотеля иначе говоря, и с тех пор неизменно присутствует в ее составе – либо пассивно, как твердое убеждение, как знание об истине, не подлежащее пересмотру, либо активно, как проблема. При этом несмотря на огромное разнообразие школ и мнений, основные позиции, сформулированные еще Аристотелем, не меняются: литература во всех ее базисных разновидностях родов и жанров выводится из мифа или из ритуала или из их общности, из того их единства, которое А. Н. Веселовский назвал первобытным синкретизмом. Меняются акценты, меняются точки зрения на механизм перехода от пралитературы к литературе, на его движущие силы, закономерности, универсальность и динамику. Но интерес остается постоянным: он особенно возрос в начале XX в. с утверждением новых и новейших школ в культурологии и этнографии.

Средневековая драма занимает в этом процессе становления и приложения идей и методологий особое положение. Она оказалась как бы в ничейной зоне, на границе интересов собственно литературоведения, имеющего дело с развитыми и устоявшимися литературными явлениями, обладающими выраженной эстетической установкой, и различных мифологических, этнографических и антропологических дисциплин, обращенных к изучению первобытной архаики. С одной стороны, Европа конца первого тысячелетия нашей эры никак не может быть отнесена к числу этнографически заповедных территорий: несмотря на сильный откат к архаике, наступивший с концом античной цивилизации, здесь идет историческое время и существует достаточно автономное культурное пространство. С другой стороны, многие культурообразующие процессы проходят здесь как бы заново, происходит второй наплыв фольклора, в основном кельтско-германского, и второе самопорождение литературы, в ряде случаев осложненное влиянием сохранившейся со времен античности литературной традиции, иногда же – вполне стихийное. Так рождается героический эпос, почти также рождалась драма. В случае с драмой, однако, нет полной уверенности, что ее второе рождение, в Средние века, столь же самопроизвольно, сколь и первое, в античности: нельзя заведомо исключить возможность влияния со стороны сохранившихся античных драматических произведений и, может быть, какой-то пережившей варварские нашествия театральной традиции. Кроме того, римско-католический ритуал, место рождения средневековой драмы, трудно рассматривать в одном ряду с теми культами древности, которые так или иначе причастны к формированию перводрам: отдаленный генезис у них может быть общим, но типологически это явления совершенно разного порядка. Видимо, все эти причины и способствовали тому, что история средневековой драмы оказалась областью в научном отношении чрезвычайно консервативной. Новые подходы испытывались применительно к тем историческим эпохам, которые заведомо обеспечивали чистоту и самотождественность исходных понятий, где ритуал был ритуалом, миф – мифом и где ничто третье к ним не примешивалось. В то же время историки средневековой драмы умудрились сохранить вплоть до середины XX в. позитивистские установки в почти полной неприкосновенности.

Это тем более досадно, что исследователь средневековой драмы обладает уникально богатым материалом: ни один литературный жанр не сохранил так много свидетельств о времени своего предбытия и младенчества. Все те теоретические положения, которые при изучении любых других генетических процессов, значительно удаленных во времени, вынужденно сохраняют статус гипотезы, здесь могут быть подтверждены или опровергнуты фактами и тем самым не только повышают уровень своей научной авторитетности, но и приобретают значение своего рода критерия истины в приложении к иному, но типологически сходному материалу. Это в полной мере относится к теории происхождения драмы из ритуала.

Любой ритуал, достигший определенной стадии развития и принявший определенные формы (как правило, календарные), приводит к образованию неких протодрам – это факт, вполне доказанный современными этнографическими исследованиями. Считается, что такие протодраматические формы содержатся в корпусе дошедших до нас древнеегипетских, вавилонских («Энума Элиш»), хеттских («Песнь об Улликумме») и ханаанейских (поэма о Баале) текстов. В том же качестве рассматривали даже некоторые библейские псалмы и гомеровские гимны⁴⁰. Но к формированию драматургии как автономной области словесности пришли лишь немногие литературы мира: греческая, индийская, китайская, японская, причем в Японии вряд ли можно полностью исключить влияние китайской драмы⁴¹. Во всех этих случаях мы имеем очень похожую картину: нам известны законченные и в своем роде совершенные тексты драматических произведений и некоторые, далеко не исчерпывающие сведения о тех ритуалах, которые считаются питательной средой будущей драмы. Промежуточных звеньев нет или почти нет. «До нас не дошли памятники индийской классической литературы начального периода ее существования, и нам трудно судить о путях ее развития, приведших к эпохе расцвета»⁴². Пути эти были пройдены, по некоторым признакам, почти за тысячу лет. Почти такой же интервал мы имеем в Китае: первые сведения о театральных представлениях датируются эпохой Хань (III в. до н. э. – III в. н. э.), а театр сицуй возникает лишь в танскую эпоху (VII–X вв.). Неудивительно, что о процессе происхождения китайской драмы можно говорить лишь в самых общих выражениях⁴³. В Греции становление драмы шло куда более стремительно, но в плане стадийной дистанция между дифирамбом и «Орестеей» ничуть не меньше, чем между гимном «Ригведы» и «Шакунталой». И эту дистанцию заполнить нечем. В средневековой Европе ее попросту нет: мы знаем, каким был церковный обряд, и видим, каким он стал, сделав первый шаг к драме.

Предыстория средневековой европейской драмы интересна еще одним обстоятельством. Дело в том, что генетическое пространство драмы с течением времени переопределяется в ее генетический код. Иными словами, те явления, факторы, силы, назовем их как угодно, которые волей исторических обстоятельств или благодаря динамике культуuroобразующих процессов предстали в определенный момент в качестве внешней причины происхождения драмы, как бы отпечатываются в памяти жанра и продолжают свою работу уже изнутри, воздействуя как на историческую судьбу, так и на формы, которые принимает порожденный ими литературный или театральный феномен. В случае новоевропейской драмы влияние этих факторов, постепенно затухающее, ибо источник его отодвигается во все более глубинные уровни структуры, может быть прослежено на очень большом протяжении времени: на феноменологии жанра оно сказывается самым непосредственным образом.

История научного изучения средневековой драматургии насчитывает к настоящему времени около двух веков. Надо сказать, что это довольно спокойная история: хотя в ней нашлось место для отдельных протестантов и оппозиционеров, но революций как таковых она не знала. Ее трудно считать историей споров, во всяком случае, принципиальных. Проблема происхождения по определению связана с вопросом «где и почему?» И хотя знать место рождения драмы не так уж важно, это не есть вопрос принципа; споры, как ни странно, шли главным образом вокруг именно этого вопроса, т. е. где во Франции, в лиможском монастыре св. Марциала, или в Швейцарии, в Санкт-Галленском монастыре, или в Риме, в составе торжественной пап-

⁴⁰ Gaster T. H. *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. N.Y., 1950. P. 73–74, 97.

⁴¹ См.: Конрад Н. И. Театр Но. Лирическая драма // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978. С. 324.

⁴² См.: Эрман В. Г. Калидаса. М., 1976. С. 28.

⁴³ Ср.: «Общепризнанно, что выделить определенный вид обрядового или увеселительного зрелища как единственный исток китайского театра невозможно, что речь должна идти о совокупности песенных, танцевальных, мимических и иных форм искусства (включая ритуальное), своими корнями уходящего в глубокую древность». См.: Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV веков. М., 1979. С. 17–18.

ской мессы, впервые возник драматический первофеномен. Второй, и важнейший, вопрос – какие силы произвели драму на свет, какая необходимость вызвала второе рождение литературного жанра спустя три-четыре века после его отчасти естественной, отчасти насильственной гибели, – остается более или менее в тени.

Наиболее авторитетной теорией была и остается теория происхождения драмы из римско-католического богослужения. Впервые она была сформулирована Шарлем Маньэном в его курсе, читанном в Сорбонне в 1834 г., и с неизбежными коррективами дожила до наших дней⁴⁴. Альтернативные теории возникали, но существование их оказывалось эфемерным: последователей и пропагандистов они не обрели. Причины возникновения драмы искали в византийском влиянии, в продолжающейся традиции античной драмы⁴⁵, в деятельности жонглеров⁴⁶, в архаической обрядности⁴⁷наконец. Единственным нововведением, прижившимся к литургической теории, оказалось указание на народный обряд как на источник комической драмы⁴⁸. Так или иначе все эти подлинные или мнимые источники происхождения драмы сводятся к трем: античная драма и античный театр (актер которого предполагается прародителем средневекового жонглера), народные календарные обычаи и ритуалы, католический культ.

В том, что касается гипотетической опоры на античность, единственное, что можно с полной уверенностью констатировать, – это полный разрыв между античной и средневековой драматическими традициями. Его подготовила жесткая критика, обращенная отцами церкви на зрелищную индустрию императорского Рима и драматические жанры языческой литературы. Его закрепило отсутствие прямой преемственности между театральными профессиями древности и рекреативными профессиями Средневековья – между гистрионом и жонглером. Его упрочило возникшее давно, еще у грамматиков поздней античности, и ставшее общим местом средневековой поэтики разведение театра и драмы: эпическая отрасль литературы как бы поглотила драматическую. Наконец он, этот разрыв, сказался в нарративизации тех средневековых произведений, авторы которых осознанно и целенаправленно старались воспроизвести жанровую форму римской трагедии и комедии. Если Хротсвите Гандерсгеймской (X в.) еще удается благодаря необыкновенно глубокому, хотя и крайне тенденциозному, пониманию жанровых основ античной комедии превратить свои задуманные с целью опровержения Теренция квазидрамы в драмы как таковые, то «элегическая комедия» (XII–XIII вв.), несмотря на подражание ряда ее авторов Плавту, явно тяготеет к новеллистичности, а «Эцеринида» Альбертино Муссато (1315) хотя и использует весьма широко стиливые клише, почерпнутые из трагедий Сенеки, остается своеобразным диалогизированным эпосом⁴⁹. В целом же посмертная история древнеримской драматической литературы идет совершенно независимо от истории живой средневековой драмы.

В типологическом плане наиболее общей и универсальной причиной происхождения драмы является культ умирающего и воскресающего божества растительности. Можно предполагать, что и в послеантичный период европейской истории наибольшей драматической активностью будет отмечен именно календарный цикл народных, в основе своей языческих, праздников и обрядов. Это действительно так, хотя и некоторые внесезонные обряды (вроде

⁴⁴ D'Ancona A. *Origini del teatro italiano*. Torino, 1877; Creizenach W. *Geshichte des neueren Dramas*. Yalle, 1893. V. 1; *Sept M. Origines catholique du théâtre moderne*. P., 1901; Chambers E. K. *The Medieval Stage*. L., 1903. V. 1–2; Bartholomeis De V. *Le origini della poesia drammatica italiana*. Bologna, 1924; Cohen G. *Le théâtre en France au Moyen Age*. P., 1948; Frank G. *The Medieval French Drama*. L., 1954; Craig H. *English Religious Drama of the Middle-Ages*. L., 1955; Wicham G. *The Medieval Theater*. L., 1977.

⁴⁵ Hunninger D. *The Origin of the Theater*. N.Y., 1961.

⁴⁶ Cargill O. *Drama and Liturgy*. N.Y., 1930.

⁴⁷ Stumpf R. *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*. Berlin, 1936.

⁴⁸ Toschi P. *Le origini del teatro italiano*. Torino, 1955; Aubailly J.-C. *Le théâtre médiéval profane et comique*. P., 1975.

⁴⁹ См. об этом: Андреев М. Л. *Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.)*. М., 1989. С. 21–40.

свадебного) также дают начало эмбриональным драматическим формам. Но особенно богат такими формами зимне-весенний период земледельческого календаря, что связано, по-видимому, с определенным единством и самодостаточностью его ритуального сюжета, охватывающего весь природный цикл – от умирания до воскресения, от святок через карнавал к майскому торжеству возрожденной природы. Наиболее яркой театральной экспликацией зимнего обрядового комплекса являются английские рождественские представления ряженных (*mummer's play*)⁵⁰, карнавал дает различные виды театрализованных процессий, а также своеобразные спектакли, связанные с его основным сюжетом (суд над Карнавалом, завещание Карнавала, его казнь и оплакивание, сражение Карнавала и Поста и пр.)⁵¹, май – это главным образом драматизированный танец с аграрной, батальной или любовной символикой. Однако народное обрядовое действо, оформляясь как зрелище, к драме не ведет и в драму не превращается. Чем больше в нем драматических элементов, тем значительнее его зависимость от инокультурных влияний, от уже существующего театра и уже сложившейся драмы. При этом воздействие извне ограничивается уровнем персонажа и, в редких случаях, сюжета; ассимиляция драматических элементов вообще носит случайный и хаотичный характер. Все эти заимствованные элементы, с другой стороны, встраиваются в некую общую структуру, которая предстает в принципе неизменной в самых разнообразных по происхождению и бытованию видах народных действий и совпадает в типологическом плане со структурой ритуального действия как такового. Очевидно, что и обратное воздействие – обряда на драму, на процесс ее становления – также должно идти преимущественно на структурном уровне. Католическое (и вообще христианское) богослужение состоит из трех единиц: богослужение мессы, богослужение церковного дня (часовые службы) и богослужение церковного года (последование траурных и праздничных дат). При том что это образование единое и отличающееся большой прочностью, драматический потенциал его составляющих далеко не равновелик. В том, что касается мессы, допустимо говорить о квази-театральной и квазидраматической природе евхаристического обряда, структура которого совпадает с архетипической структурой ритуального действия (т. е. включает в себя его основные композиционные моменты: жертвоприношение, жертвенную трапезу, воскресение жертвы)⁵². Это – древнейшая часть мессы, в дальнейшем своем развитии главная католическая служба новых обрядов в себя не допускала и обрастала лишь песнопениями и молитвами, которые усиливали ее символический пласт и, напротив, отодвигали на второй план ритуальную драматургию. Ближе к концу первого тысячелетия, когда оформление мессы в целом было уже давно закончено, вступил в силу иной и противоположный первому процесс. С Амалария Мецского (IX в.) берет начало традиция аллегорического истолкования литургии: его последователи, и многочисленные и авторитетные, стремились прочесть мессу как своего рода спектакль, как иносказательное изображение истории Христа. Месса сама по себе не дает для такого истолкования реальных оснований (более того, самоуничтожается в нем как система символов), но сам факт его возникновения свидетельствует о наличии широко распространенной потребности в драматическом освоении евангельского сюжета. Неслучайно появляются эти литургические аллегории в ближайший канун рождения литургической драмы.

Суточный круг богослужения также стал предметом аллегорических переосмыслений, но будучи лишен каких-либо рудиментов драматургии, оказался неспособен превратиться в драму даже в инобытии аллегорического комментария. Другое дело – годовой круг церковных праздников. Он отличается от прочих частей богослужebной системы прежде всего тем, что его становление к концу тысячелетия не закончилось и, следовательно, те процессы драматизации, которые применительно к мессе выразились лишь в превращенной форме комментария, здесь

⁵⁰ Brody A. *The English Mummers and their Plays. Traces of Ancient Mystery*. Philadelphia, 1969.

⁵¹ Toschi P. *Le origini del teatro italiano*. Torino, 1955.

⁵² Cornford F. M. *The Origin of Attic Comedy*. N.Y., 1961. P. 39–55.

затронули непосредственно саму службу, ее порядок и содержание. Особенно замечательны в этом отношении два цикла: рождественский и великопостный. Далеко не случайно их совпадение в сезонном времени с двумя самыми драматически насыщенными периодами народного календаря – зимним и весенним. Для обоих богослужбных циклов характерно сближение с параллельной народно-языческой обрядностью. В рождественскую литургию народный праздник входит своим языком и формами поведения. Праздник дураков и единокровные ему праздники католического духовенства – это самый настоящий карнавал под церковными сводами со всеми присущими карнавалу чертами: ряженьем, пародией, гротеском, свободой смеха, переворотами в социальной и ценностной иерархии. На великопостную литургию календарный ритуал воздействует в основном по линии структурных преобразований, что проявляется и на абстрактном уровне, как тождество ритуальных архетипов (движение через общие для сезонного ритуала фазы: траур – очищение – ликование) и, конкретно, через проникновение в порядок католической службы сюжетного порядка народного праздника. Этот праздник – все тот же карнавал, который словно продолжается, утратив веселость и буйство, на сцене христианского храма. Карнавальное действие, заканчивающееся в «жирный вторник», включает в себя три композиционных момента: увенчание шутовского царя, его смерть и его похороны. Великопостно-пасхальное действие, начинающееся на следующий день, в «пепельную среду», подхватывает прежде всего тему погребения и ведет ее через все сорок предпасхальных дней. Большинство квазидраматических церковных церемониалов этого сезона заключают в себе погребальную символику (похороны «Аллилуйи», крестные ходы, сокрытие св. даров, крещение)⁵³. Она переплетается с темой смерти: паства оплакивает смерть Христа, вначале близкую, затем – свершившуюся, оглашенные – свою мистическую смерть в пасхальной купели, кающиеся – свою смерть в грехе и отлучении. Траур переходит в праздничное ликование, смерть побеждается воскресением, Христос, восставший из гроба, увенчивается как царь и триумфатор – вершина Пасхи совпадает по своему ритуальному смыслу с вершиной карнавала (и во многих случаях пасхальные торжества сопровождалась «пасхальным смехом»).

Эволюция римско-католической литургии в последние века первого тысячелетия нашей эры свидетельствует не только о том, что время рождения драмы пришло, но и о том, что ее появление на свет не могло произойти в результате плавного и последовательного саморазвития драматических элементов богослужения. У христианского культа не было против драмы иммунитета, но вместе с тем любая драматическая конкретизация явным образом противоречит принципиально символическому характеру христианского храмового действия. Генетический процесс встречается с сильным внутренним сопротивлением: действие и противодействие без импульсов извне обречены постоянно уравновешивать друг друга. Русская православная литургия таких импульсов не получала и, подойдя к созданию драмы («пещное действие»), дальнейшего к ней движения не совершила⁵⁴. Византийская литургия имела внешний стимул в лице пережившего крушение античной культуры мима и произвела на свет в VII вв. некие квазидрамы, гибрид гимна и диалогизированной проповеди, которые канули, однако, в небытие одновременно с окончательной гибелью мимического театра⁵⁵. Драматизированные обряды и церемониалы западной церкви были бы обречены на такое же полужизненное существование, что доказывает, среди прочего, судьба пасхального диалога, своего рода переводрамы.

Миниатюрное действие, ограниченное, как правило, тремя репликами и инсценирующее приход жен-мироносиц к опустевшему гробу Христа («Что ищите во Гробе – Иисуса Хри-

⁵³ *Hardison O. B. Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama. Baltimore, 1965.*

⁵⁴ См.: *Поньрко Н. В. Русские святки XVII века // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1977. Т. 32.*

⁵⁵ *Cottas V. Le théâtre tn Bisance. P., 1931.*

ста распятого – Несть здесь, но воскрес, как сказал вам»), возникло на стыке двух различных процессов, совершавшихся в западной литургии в последний век первого тысячелетия христианской эры: создание текстовых и музыкальных дополнений к песнопениям и молитвословиям мессы, так называемых тропов, и создание обрядовых дополнений к литургии Страстной недели, представлявших в форме более или менее зрелищной основные события пасхальной мистерии – смерть и воскресение Христа. Именно двойной генезис пасхального диалога превратил его в прообраз драмы: троп дал ему слово, обряд – действие. Действо о посещении гроба, возникшее в X в., уже в следующем столетии распространилось по всей Европе и пользовалось огромной популярностью: до нас дошло более четырехсот текстов. Вместе с тем оно оказалось предельно консервативным: вплоть до XII в. оно продолжало репродуцироваться только в своей изначальной и эмбриональной форме, не проявляя никакого стремления к саморазвитию. Дело в том, что, несмотря на значительное продвижение вперед по сравнению с драматизированными церемониалами страстных служб (вроде Погребения и Восстановления Креста), действо о посещении гроба так до конца и не перешло границу, отделяющую практическую деятельность от игровой или эстетической. Отход от христианского культового символизма произошел, но конкретность, к которой действо приблизилось, оказалась по типу своему тождественной конкретности и натурализму древних земледельческих мистерий. Это был путь не столько вперед, сколько назад, к ритуальной архаике, путь, немедленно заблокированный защитными механизмами христианской культовой системы.

Процесс становления драмы мог быть надолго остановлен, если бы контакт двух ритуальных образований, церковного и народного, был ограничен общностью абстрактного ритуального сюжета. Но в годовом круге церковных праздников имелся период полной карнавализации богослужебного порядка – рождественские праздники духовенства. Перводрама устремилась к ним и нашла здесь благодатную почву. Правда, и здесь было две попытки, одна из них неудачная и своей неудачей весьма показательная. Троп на входную рождественской мессы, возникший в XI в., – точная копия пасхального тропа. Он инсценирует приход вифлеемских пастухов к яслям новорожденного Христа и так же, как пасхальный, состоит из трех основных реплик: вопроса о цели прихода («Что ищете во хлеву, пастыри?»), ответа пастухов («Христа Господа Спасителя, дитя, пленами обвитое») и указания на цель поисков («Вот чадо с Марией, матерью его»). Опять же, подобно пасхальному тропу, рождественский оказался предельно инертен, но, в отличие от него, – и малопопулярен (всего несколько десятков рукописей). Причину этому следует искать как раз в зеркальном сходстве с пасхальным образцом. Пасхальный диалог оказался закрытым для дальнейшего становления, так как в трех его фразах полностью раскрылся ритуально-мифологический сюжет, имеющий глубокие архетипические корни – сюжет поисков умершего бога, приводящих к познанию его победы над смертью. Именно этот сюжет оказался перенесен в рождественский троп, где он совершенно неуместен и противоречит сюжету поклонения, которому надлежит здесь главенствовать и который, напротив, полностью вытеснен и подавлен. Диалог у гроба самодостаточен в силу своей архетипичности; диалог у ясель вообще не имеет архетипа, поскольку вместе с пасхальным сюжетом он получил и ложную мифологическую глубину.

Совершенно иную картину мы находим в другой группе рождественских действий, в центре которой стоит поклонение волхвов. Возникшее в том же XI в. и также под прямым влиянием пасхальной перводрамы действо о волхвах с первых же шагов обогнало свой образец по всем театральным и драматическим показателям. Первые и самые элементарные опыты нового действия уже предполагают сложное сценическое движение и принципиально иное представление о театральной иллюзии, требуют для своей реализации достаточно изощренных машинерии, декораций и реквизита, наконец, активно сопротивляются формульному стилю и не могут обойтись без разнообразного и живого диалога. Можно указать на две причины такой быстрой эволюции действия о волхвах. Во-первых, пасхальный диалог, будучи перенесен в богоявлен-

ские службы, был соответствующим образом перестроен, ему не был привит чужой архетип и, таким образом, ему не грозила судьба рождественского тропа. Во-вторых, оказавшись в составе праздничных служб Богоявления, переводрама вошла в прямой контакт со стихией карнавала, ибо день 6 января стоит в ряду наиболее популярных дат праздника дураков (наряду с Обрезанием Господним и октавой Богоявления). Влияние церковного карнавала в действе о волхвах совершенно неоспоримо и этим влиянием определяется как скорость эволюции действия, так и его направление. Особенно бурно развивается центральная часть действия, инсценирующая встречу волхвов с Иродом. Ирод вообще выдвигается на первый план и по мере того, как это происходит, с особенной настойчивостью акцентируются его царственное достоинство и его гневливость (он отбрасывает книгу пророка, размахивает мечом или дубиной, заключает волхвов в темницу). Что касается последней, то тут вопросов не возникает: в комическом гневе Ирода явно отразилось ритуальное антиповедение, которым славился праздник иподиаконов. Менее ясно, какую роль здесь играет царственность Ирода, превращенного действиями чуть ли не в мирового властелина.

Действо о волхвах инсценирует вассальную присягу, принесенную царю-сюзерену (Христу) тремя вассальными царями (волхвами). Пятый царь, непричастный этому сюжету, вроде бы совсем здесь не нужен. Его присутствие становится понятным, только если рассматривать встречу Ирода с волхвами как развенчание ложного царя перед увенчанием царя истинного. Действо о волхвах, иначе говоря, переводит на язык евангельского рассказа основную коллизию карнавального сюжета.

Все дело именно в этом переводе, в его необходимости. Действо о волхвах и действо о посещении гроба имеют за собой равно отдаленную ритуально-мифологическую ретроспективу: за первым стоит карнавальный мотив возвышения и низложения, за вторым – мифологема умирающего и воскресающего божества. Однако в Посещении Гроба архетипическая основа аналогична той, на которой строится повествование последних глав Евангелия и литургия Страстной недели, тогда как в рассказе Матфея о поклонении волхвов никаких карнавальных мотивов, конечно, нет, и в действо их нужно специально вводить, чтобы его сюжет совпал с сюжетом праздника дураков. Действо о женах-мироносицах могло оставаться неизменным, так как никакой его лаконизм не препятствует раскрытию основного сюжета. Действо о волхвах должно было изменяться, иначе рассказ о поклонении божеству никогда бы не превратился в драму о низложении шутовского царя.

На сезон церковного карнавала приходятся еще две группы действий рождественской тематики: действо об избииении младенцев игралось 28 декабря, во время праздника епископа от отроков, действо о пророках – 1 января (еще одна дата праздника дураков). В обоих действиях некоторые карнавальные мотивы могут быть замечены: гротескная агрессивность Ирода и сюжет развенчания ложного царя в действе о младенцах, элементы сакральной пародии в действе о пророках. Однако эти мотивы вытеснены на периферию и не могут подчинить себе композицию действий: причины этого – в принципиальной несовместимости повествовательного и ритуального сюжетов (в действе о волхвах эти сюжеты также изначально не совпадают, но между ними нет непреодолимых противоречий: первое условие, т. е. расхождение, дает импульс к драматическому саморазвитию, второе, совместимость, – обеспечивает его результативность). Преодолеть это препятствие можно было бы только преодолев атомарность церковных праздников и соответственно прикрепленных к ним событий священной истории. Именно на такой уровень независимости от церковного календаря выходит Бенедиктбейренское действо о Рождестве (XIII в.), в котором все рождественские сюжеты, от пророков до избииения младенцев, выстраиваются в единой последовательности, следующей за последовательностью библейского повествования. Вместе с тем данное действо свидетельствует и о новом уровне взаимодействия с народным ритуалом: праздник дураков передает сюда не только свой магистральный сюжет (возвышение и низложение шутовского царя), но и свою общую пародий-

ную установку. В итоге действие предстает двуслойным: все его темы проводятся одновременно через два плана – высокий и низкий. Это последовательное самопровержение выступает как весьма эффективное средство драматизации нарративных структур.

Действо о посещении гроба около столетия словно не замечало происходящих по соседству в предшествующем церковно-календарном сезоне решительных и быстрых изменений. Только в XII в. первая средневековая драма пробуждается от спячки: в нее вводятся новые персонажи, появляются текстовые дополнения, но прочная связь с ритуальным архетипом по-прежнему тормозит процесс драматического становления. Он начинает набирать силу лишь с появлением в числе персонажей Христа, что дает возможность выйти на прямой контакт с бурно эволюционирующим рождественским циклом. Первый шаг к глубинной перестройке действия о посещении гроба был сделан в сборнике литургических действий Флерийского монастыря, где воскресение Христа было представлено как его триумф и увенчание. Тем самым возникла почва для прямого подхвата магистрального сюжета рождественского цикла: развенчание ложного царя естественным образом переходило в увенчание царя истинного. Вся дальнейшая эволюция, резко ускорившаяся, пасхального действия идет по линии эксплуатации этого мотива: Христу как истинному царю противопоставляется в качестве основного антагониста Пилат (сцена поставления стражи у гроба); в хождении ко гробу жен-мироносиц развертываются мотивы лечебной магии, генетически присущие фольклорной драме (сцена с торговцем благовониями); Христос лично вступает в единоборство со смертью (сцена сошествия в ад). В том же XII в. начало структурной перестройки первоигры дает в качестве одного из своих последствий и начало процесса циклизации внутри иных сюжетов пасхального цикла, причем драматическое сюжетосложение и здесь происходит на основе перенятой у рождественского цикла композиционной идеи: действие о явлении Христа в Эммаусе оформляется как новая редакция драмы о венчании на царство, а страстные действия выступают в качестве не только сюжетной, но и композиционной преамбулы к пасхальным, играя все теми же мотивами увенчания и развенчания.

Карнавальная основа ощущается и в начавшемся в том же XII в. отходе литургической драмы от круга традиционно доступных ей тем, выхода ее за пределы циклов. Действа, инсценирующие не собственно пасхальные или рождественские сюжеты, тем не менее по-прежнему приурочиваются к тем богослужебным сезонам, которые наиболее богаты карнавальными мотивами: это все те же Рождество и Пасха или день св. Николая (6 декабря), своего рода генеральная репетиция святок и праздника дураков. В драматургии этих действий отчетливо проступают комические и пародийные интонации и, что главное, – связь с карнавальным метасюжетом увенчания – развенчания. Драмами о низвержении ложного царя являются действие о чаде Гетроновом из Флери, действие о Данииле Гилария, действие о Павле и действие об Антихристе. С основной темой пасхального цикла (увенчание истинного царя) связаны два действия о Лазаре и действие о женихе (о мудрых и неразумных девах). В целом внециклические действия XII–XIII вв. свидетельствуют не только о продолжающемся и весьма активном формообразующем воздействии карнавала на становление драмы, но и о начале отхода литургической драмы от собственно литургических заданий, о продвижении ее к новому социальному и литературному статусу.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.