

УДК-82

DOI: 10.18384/2949-5008-2024-1-125-136

«СИДОНИЯ» (1637) Ж. МЕРЭ: ТРАГЕДИЯ ИЛИ ГЕРОИЧЕСКАЯ ТРАГИКОМЕДИЯ? ЭКСПЕРИМЕНТ АВТОРА С ЖАНРОВОЙ ФОРМОЙ

Симонова Л. А.

Библиотека-читальня имени А. С. Пушкина

105066, г. Москва, ул. Спартаковская, д. 9, Российская Федерация

Аннотация

Цель. На примере «Сидонии» Ж. Мерэ проследить один из путей обновления трагедийного жанра во Франции в первой половине XVII в., в частности, по принципу экспериментального соединения трагедийной и трагикомедийной жанровых моделей.

Процедура и методы. Жанровый подход, предполагающий учёт типологии жанра, дополняется структурно-семиотическим, в соответствии с которым рассматривается характер разворачивания трагедийного текста как дискурсивно-риторической системы.

Результаты. «Сидония» является одной из первых современных трагедий с политическим сюжетом, в которой определяющие интригу трагикомедийные элементы играют подчинённую роль и служат для передачи исторического конфликта.

Теоретическая и/или практическая значимость. В творчестве Мерэ начинает складываться французская классицистическая трагедия. Как автор трагедий с политическим сюжетом («Софонисба», «Марк Антоний», «Последний Великий Сулейман», «Сидония») Мерэ оказал непосредственное влияние на становление трагедийного письма Корнеля.

Ключевые слова: жанр, классицизм, конфликт, трагедия, трагикомедия

“LA SIDONIE” (1637) BY J. MAIRET: TRAGEDY OR HEROIC TRAGICOMEDY? EXPERIMENT OF THE AUTHOR WITH GENRE FORM

L. Simonova

Library named after A. S. Pushkin

ul. Spartakovskaya 9, Moscow 105066, Russian Federation

Abstract

Aim. The purpose of the article is to trace one of the ways to update the tragic genre in France in the first half of the 17th century, in particular, on the principle of experimental combination of tragic and tragicomic genre models, using the example of J. Mairet’s “La Sidonie”.

Methodology. The genre approach, which involves taking into account the typology of the genre, is complemented by a structural-semiotic one, in accordance with which the character of the unfolding of a tragic text as a discursive-rhetorical system is considered.

Results. “La Sidonie” is one of the first modern tragedies with a political plot, in which tragicomic elements that define intrigue play a subordinate role and serve to transmission historical conflict.

Research implications. In the work of Mairet, the French classic tragedy begins to take shape. Mairet as the author of tragedies with a political plot (“Sophonisbe”, “Le Marc-Antoine, ou la Cl op tre”, “Le Grand et dernier Solyman”, “La Sidonie”) had a direct influence on the formation of Corneille’s tragic writing.

Keywords: genre, classicism, conflict, tragedy, tragicomedy

Введение

«Сидония» (1637) задумывалась Ж. Мерэ как очередной эксперимент с жанровой формой, на что указывает уже тот факт, что драматург даёт ей оригинальное, ранее не встречающееся жанровое определение «героическая трагикомедия» (нетрадиционно здесь использование уточняющего слова «героическая» наряду с названием «трагикомедия», из чего следует, что автор отдаёт себе отчёт в том, что в заметной мере выходит за рамки известного жанра). На наш взгляд, Ж. Мерэ с полным основанием мог назвать «Сидонию» «трагедией», поскольку та содержит в себе основные признаки этого жанра (что будет показано в нашем анализе пьесы). Схожей точки зрения придерживается Б. Лува-Молозе, по мнению которой Мерэ мог, но не решился дать «Сидонии» жанровое определение «трагедия»: в это время не было ещё прецедента трагедии со счастливым финалом (первым этот шаг сделал Корнель, который в 1643 г. в издании «Цинны» назвал пьесу «трагедией» несмотря на счастливую развязку) [12, p. 134].

Проблема жанровой дифференциации драматических произведений XVII в.

Жанровая дифференциация в случае произведений французских драматических авторов первой половины XVII в. является непростой задачей, поскольку в своём большинстве (это можно сказать о Ж. Мерэ, Ж. де Ротру, Ж. де Сюдери, П. Корнеле) их пьесы располагались на границе жанров, чаще всего трагедии и трагикомедии, иначе говоря, заключали в себя черты как одной, так и другой. Вопрос жанрового определения относительно текстов Мерэ, как и драматических авторов его поколения, не является проблемой исключительно терминологического порядка: ответ на него позволяет определить, как параллельно функционировали, изменялись в условиях взаимовлияния разные жанры (трагедия, трагикомедия, пастораль, комедия), и в частности как преодолевался наблюдаемый в 1620-х – 40-х гг. кризис трагедийного жан-

ра¹, за счёт каких структурно-смысловых механизмов происходил процесс обновления трагедии (относительно предшествующей ей гуманистической трагедии XVI в., жанровый потенциал которой во многом был исчерпан, традиционные формы которой перестали вызывать интерес), который позволит ей занять во второй половине XVII в. доминирующее положение.

Изначально усилия Ж. Мерэ, Ж. де Ротру, Ж. де Сюдери были сосредоточены на том, чтобы заменить старый жанр трагедии «современным» жанром трагикомедии (последнему они отдавали предпочтение на протяжении всего творчества²). Э. Баби, автор монографии «Трагикомедия от Корнеля до Кино», расцвет трагикомедийного жанра относит к периоду с 1628 по 1643 гг. (в этот промежуток было опубликовано 129 трагикомедий) [3, p. 13]. Как представляется, успех, которым пользовалась у публики трагикомедия, был обусловлен установкой авторов на развлекательность. Так, Р. Гишемер относительно трагикомедии говорит о стремлении драматургов «поражать чувства и воображение зрителей», предпочтении ими «неистовства страстей и рыцарского героизма, исключительных ситуаций и неожиданных развязок, хитростей и переодеваний» [8, p. 9]³. Распространению трагикомедии способствовали развернувшиеся в конце 1620-х – начале 30-х гг. теоретические споры: Ф. Ожье, Ж. де Сюдери, А. Марешаль доказывали преимущества этого жанра,

¹ С начала 1610-х гг. число трагедий постепенно уменьшается, пока в 1628 г. жанр практически исчезает с парижской сцены. К концу 30-х гг. число трагедий заметно возрастает, что позволяет этому жанру потеснить трагикомедию, однако уже в начале 40-х гг. трагедия снова переживает спад, который продолжается вплоть до конца десятилетия.

² Ж. Мерэ принадлежат 6 трагикомедий и 3 трагедии, Ж. де Ротру – 17 трагикомедий и 8 трагедий, Ж. де Сюдери – 10 трагикомедий и 4 трагедии.

³ В определении трагикомедии Ж. Шерер также акцентирует увлекательность интриги: «Трагикомедия включает самые удивительные приключения, самые невероятные приёмы; переодевания, наводнения, приступы безумия, дуэли, увоз пиратами, кажущийся инцест, разговоры, убийства, преследования и бури» [2, p. XXII; 17].

по их мнению, отвечающего вкусам современного общества, говорили о праве автора отказаться от сдерживающих его свободу аристотелевских правил, и прежде всего, о возможности обращаться к многочисленным событиям, которые могут происходить в разных местах и длиться несколько месяцев¹. Выделим основные жанровые признаки трагикомедии: сюжет взят из фикциональных текстов – новелл, рыцарских и пасторальных романов, героических поэм, комедий, основу сюжета составляет история любви, главные герои занимают высокое социальное положение, разнообразие приключений, трагедийная напряжённость действия, связанная с испытанием влюблённых, чья жизнь и счастье оказываются в опасности, счастливая развязка, сближение трагического и комического (присутствие комических персонажей, комедийных сцен, более или менее грубых шуток), нередко сцены проявления жестокости (сражение, дуэль, похищение, насилие), нарушение правила «трёх единств». Как на один из отличительных признаков трагикомедии принято указывать на её «неисторический», «неполитический» характер, т. е. интерес к частной жизни, чувствам героев (даже если те являются историческими личностями), а не к проблемам государственным. С начала 1630-х гг. жанр трагикомедии существенно изменяется вследствие устанавливающейся классицистической эстетики, меняющегося вкуса публики, а также под влиянием трагедии. Трагикомедии начинают подчиняться аристотелевским правилам (в первую очередь правилу «трёх единств»²), принципу благопристойности

(становилось меньше событий, связанных с проявлением насилия, жестокости), закону разграничения жанров (исключаются комедийные элементы), в них усиливаются психологические конфликты, включаются политические мотивы. По точному, на наш взгляд, замечанию Р. Гишемера, «даже если романический вкус оставался определяющим, становилось меньше приключений, неожиданных поворотов интриги, неожиданных развязок; пьесы, действие которых часто развивалось во дворце, достигали концентрации драматического действия и психологической глубины, ставили политические и моральные проблемы» [8, р. 93]. Ш. Кудерк и А. Занэн указывают на то, что активное включение в трагикомедию элементов других жанров (трагедии, комедии, пасторали), как и усилия авторов приводить их пьесы в соответствие с правилами, важность которых возрастает, в конечном итоге приводит к уподоблению трагикомедии другим драматическим жанрам [5]. Не следует упускать из внимания, что трагикомедия, в свою очередь, влияла на трагедию: в последнюю нередко привносились темы, мотивы, типы героев, стилистика первой³. Сближение жанров

ношению к театру правила «трёх единств». Однако эти, казалось бы, противоречащие друг другу, взаимоисключающие явления в действительности самым непосредственным образом связаны друг с другом, носят взаимоопределяющий характер: усилия теоретизирования трагикомедии как современного (т. е. не опирающегося на античный пример) жанра инициировали активизацию рефлексии над поэтологическими нормами и таким образом способствовали укреплению этих норм, именно в ситуации спора, отрицания правила фиксировались и закреплялись, распространяясь на саму трагикомедию, которая стала осмысляться как «правильная» и в которой правила начинали соблюдаться («Клитандр» и «Сид» Корнеля, «Сильвиана» Мерэ и др.), за счёт чего сам жанр получал узаконение («...его современность, без гарантии авторитета Античности, способствовала его выталкиванию в доктринальную нелегитимность второстепенного жанра, и в то же время, предшествуемый теорией, которая его оформляла, он был порождением современности, которая его легитимизировала, придавая ему правильную форму» [1, р. 295]. Одним из прямых следствий этого процесса Э. Баби считает узаконение трагикомедии в качестве «трагедии со счастливым концом».

³ Обратимся к наблюдению Б. Лува-Молозе: «...ав-

¹ Предисловие Ф. Ожье к трагикомедии «Тир и Сидон» (1628) Ж. де Шеландра, предисловие Ж. де Скудери к «Лигдамону и Лидиасу» (1631), предисловие А. Марешаля к «Благородной немке» (1631).

² Примечательную концепцию, во многом объясняющую активное распространение трагикомедии, как и её сближение по формальным признакам с трагедией, высказывает Э. Баби в статье «Парадоксальная легитимизация: трагикомедия времени Ришелье». По мысли литературоведа, в 1630-е гг. складывается, на первый взгляд, парадоксальная ситуация: расцвет трагикомедии как «неправильного» жанра хронологически совпадает с применением по от-

можно наблюдать и в появлении трагедий со счастливым концом (примером чему могут служить неожиданно счастливые развязки в трагедиях Корнеля «Гораций», «Цинна», «Помпей»).

Из сказанного можно сделать вывод, что границы между жанрами трагедии и трагикомедии были нечёткими. Жанровая дифференциация представляет в некоторых случаях сложную, а иногда и неразрешимую проблему. Подход к разграничению по сюжету (исторический / любовно-авантюрный) или по источнику (нефикциональные или фикциональные жанры¹), как и по формальным признакам (прежде всего по соблюдению или несоблюдению правила «трёх единств») зачастую оказывается непродуктивным. Яркими примерами подвижности границ между трагедией и трагикомедией являются «Сид» Корнеля и «Тираническая любовь» Скудери. Например, Б. Лува-Молозе относит «Сиду» к трагедийному жанру, объясняя это историческим сюжетом (что, по мнению исследователя, является главным признаком трагедии), несмотря на то, что пьеса имеет многочисленные характеристики жанра трагикомедии: «неправдоподобное множество событий, жестокие действия... исключительно любовные мотивировки, счастливая развязка» [10, р. 227]². Согласно Э. Мерлен-

Кажман, «Сид» – трагикомедия: пьеса «наделяет исключительным достоинством интимное любовное чувство, заставляя его выйти из его традиционной комической сниженности, но не придавая ему при этом характера социального и гибельного, свойственного любви трагедий» [14, р. 31]. Ж. Форестье, делая акцент на любовной интриге, называет «Сиду» «романической трагикомедией» [7, р. 68]. Л. Эрлан видит в «Сиде» Корнеля трагикомедию, которая служит примером переноса в более высокий план «несчастий и соперничества в любви, составляющих содержание его комедий» [9, р. 3]. Сам Корнель в 1637 г. называет «Сиду» «трагикомедией», однако в издании 1648 г., не изменяя текста пьесы, даёт ему уже определение «трагедия» (это объясняется прежде всего изменением понимания трагедийного жанра теоретиками и самими драматургами): основаниями, позволяющими отнести «Сиду» к трагедии, являлись как формальные признаки, а именно, соблюдение единства места и времени, так и содержательные – перенесение акцента в драматическом действии с событий на психологический и моральный конфликт, притом что счастливый финал уже не был исключительным признаком трагикомедии. Однако «Сид» всё же не соответствует тому определению трагедии, которое Корнель даёт в «Рассуждении о драме» (1660): драматург называет «Сиду» «самой лирической пьесой» из всех, им созданных, тогда как от трагедии он требует передачи политических проблем, серьёзной опасности для государства³. Ж. де Скудери называет свою пьесу «Тираническая любовь» (1638) «трагикомедией», имея на это все основания: преобладание в драматическом сюжете частного над государственным, построение действия вокруг любовной, а не политической интриги, счастливая развязка по принципу «бога из машины».

торы первых парижских трагедий совершенствовали их драматургическое искусство, соединяя трагикомедии, пасторали и комедии, и нет ничего удивительного в том, что они привносили в новый жанр ситуации, типы дискурсов, фрагменты сцен, взятые из внешних параллельно существующих практик» [13, р. 112]; «...то, что принято называть “классицистической” трагедией, есть жанр гибкий, видоизменяющийся, полиморфный и сущностно неоднородный, который испытывает самые разные влияния...» [11].

¹ Можно указать на наличие трагедий с авантюрным или любовным сюжетом, источником которых являются романы (например, «Лукреция» А. Арди, сюжет которой взят из романа Лопе де Вега).

² Примечательно, что в другой своей работе Б. Лува-Молозе называет «Сиду» «нетипической трагикомедией», располагающейся на границе с трагедией, о чём свидетельствуют историческая тема, единство места и времени, раскрытие психологических и моральных следствий событий [11].

³ «Её (трагедии. – Л. С.) величие требует каких-либо крупных государственных интересов или каких-либо чувств, более благородных и мужественных, чем любовь, таких как честолюбие и месть, и предполагает страшиться несчастий более серьёзных, чем потеря возлюбленной». См.: Corneille P. Théâtre. T. 3. P.: Classiques Garnier, 2017. P. 550–551.

Ж.-Ф. Сарразен же в «Рассуждении о трагедии» (1639) определяет «Тираническую любовь» как «трагедию», более того, принимает подробно разбираемую им пьесу за образец трагедийного жанра, объясняя это её абсолютным соответствием разработанным Античным законам драмы: формальным (правилу «трёх единств»), так же как и содержательным – величие духа, которое демонстрируют герои в их верности любви, а также долгу как обязанности сохранить честное имя даже ценой смерти, отвечает требуемой жанром серьёзности, грандиозности.

Согласимся с Ж. Морелем, который считает, что в период с 1634 по 1637 гг. трагедия очень слабо отличалась от трагикомедии [15, р. 26]. На невозможность во многих случаях провести чёткую границу между трагикомедией и трагедией в 1630–1640-х гг., закрепив отчётливо выраженные жанровые признаки за каждой из них, говорит и Э. Баби [3]. Одно из отличий между трагедией и трагикомедией литературовед видит в том, что в трагедии автор «выдумывает детали в строгом соответствии с сущностью интриги», тогда как в трагикомедии он измышляет саму интригу и «собирает определённое количество референциальных деталей» [2, р. 110]. Большинство специалистов по литературе XVII в. разделяют точку зрения, что в установлении жанровой принадлежности пьесы нужно прежде всего полагаться на определение жанра произведения автором. Однако сами драматурги могли колебаться в определении жанра своих пьес. Ярким примером этому служит Ротру. Пьеса «Велизарий» была названа драматургом одновременно «трагедией» (определение, помещённое на титульном листе) и «трагикомедией» (определение, фигурирующее между листом с персонажами и первой сценой). Жанровое определение «Ифигении» «трагедия» в первом издании 1641 г. сменяется на «трагикомедия» во втором издании годом позднее. «Венцеслав» в изданиях 1648 г. в одном издательстве был представлен как «трагикомедия», в другом – как «трагедия» (М. Бетери находит черты

как одной, так и другой, показывая основания для первого и второго определения [4, р. 21]). Ж. Морель приходит к выводу о том, что Ротру «плохо различает трагикомедию и трагедию» [16, р. 137].

В настоящее время в исследованиях, посвящённых драматическим жанрам XVII в., встаёт вопрос о возможности определения приближительной модели жанра, которая могла бы объединить его наиболее общие показательные признаки. В частности, эту задачу ставит перед собой Э. Баби в статье «Мерэ и границы трагикомедии», согласно сделанным ей выводам, трагикомедийную модель драматурга определяют следующие показатели: вымышленные сюжеты и персонажи, романические модели (в том числе и мотивы романа авантюры: ложные смерти, сокрытие героем своей личности), сплетение исторических и романических имён, реальных и легендарных мест, событий, признаваемых за фактические и вымышленные [3]. Однако следует задаться вопросом, насколько подобная модель продуктивна в применении к конкретному произведению в качестве его характеристики. Уже сам переход Мерэ от одного драматического жанра к другому (от пасторали – к комедии и трагикомедии, затем к трагедии и обратно к трагикомедии, наряду с изобретением нового жанра «героической трагикомедии» в случае с «Сидонией») в условиях характерной для этого периода развития драмы жанровой диффузии свидетельствует о значимых – значительно изменяющих саму природу жанра – подвижках в каждом произведении, а следовательно, непродуктивности применения подходов, направленных на выявление типологического сходства. В этом случае целесообразно исходить из рассмотрения драматической структуры конкретной текста, определяя особенности её построения и функционирования всех его разнородных (чаще всего разножанровых) элементов. В случае с «Сидонией» для Мерэ оказался привлекательным именно своей открытостью для экспериментов жанр трагикомедии (А. Делери говорит о парадоксальном характере трагикомедии

как «побочного» жанра, «который сопротивляется всяким попыткам категоризации и узаконения в качестве драматического жанра и который наиболее часто в театральной практике предстаёт местом, исключительно подходящим для формальных экспериментов и родовых скрещиваний» [6, р. 169]). Однако закладываемые в этой пьесе смыслы, определяющие само построение её дискурсивно-риторической структуры, напрямую связаны с трагедийным жанром, и, если иметь в виду создаваемую в один год с «Сидонией» трагедию «Последний Великий Сулейман», будет очевидно, что элементы трагикомедии подчиняются общему замыслу – размышления о политической власти, а именно о безрезультатных попытках преодоления закона тиранического произвола. Механизмы трагикомедии перестают работать на авантюрную интригу, начинают обнаруживать катастрофичность истории и беспомощность перед её лицом человека. Определение жанра будет зависеть в этом случае от наблюдения за тем, какие структурно-смысловые элементы играют определяющую роль в осуществлении драматического замысла и с оглядкой на какую интенциональную перспективу (трагедийную или трагикомедийную, иначе говоря, исторически-конфликтную, протестующую или примирительную с точки зрения осуществимости личного счастья) разворачивается драматургическое письмо (в этом отношении немаловажна и связь текстов, от чего и к чему движется автор: «Софонисба» (1634) и «Марк Антоний» (1635) есть начало замысла о политическом провале, подрыве веры в традиционные авторитетные смыслы). В статье «Границы трагедии: “Сильванира”, “Софонисба”, “Сидония”» Б. Лува-Молозе подчёркивает связь «Сидонии» с трагедией, по её мнению, Мерэ нащупывает жанровые границы трагедии, он изобретает «весёлую “среднюю” пьесу, более возвышенную, чем большинство трагикомедий, но без претензии на трагедийное достоинство» [12, р. 141]. Выдвинем свою гипотезу: Мерэ пишет трагедию с политическим

сюжетом в центре, используя для передачи конфликта композиционные приёмы трагикомедии, самым принципом подчинения дискурсивно-риторической структуры пьесы политической дискуссионности, определяемой проблемой власти, предвзялая «Цинну» Корнеля.

«Сидония»: на границе трагедии и трагикомедии

Мотив соперничества в любви, а также счастливая развязка, где раскрывается тайна рождения главной героини, являются основными приметам трагикомедии в «Сидонии». Однако всё драматическое действие организуется вокруг проблемы власти как идейно-композиционного центра, отсутствует авантюрная линия сюжета (за исключением мотива тайны рождения, сводящегося к толкованию предсказания оракула), нет героев «низкого плана», не встречаются комедийные элементы, нет контрастного столкновения серьёзного и смешного в характерах героев и т. п. В «Сидонии» Мерэ строго придерживается «трёх единств»: действие разворачивается в королевском дворце, укладывается в сутки и стягивается к подготовке свадьбы главной героини. Событийное движение в «Сидонии» предельно ослаблено: в границах сценического действия практически ничего не происходит. Персонажи в спорах решают, кто имеет больше прав на руку Сидонии – наследный принц Армении Фарнас или принц Лидии Синаксар. Столкновение интересов двух героев далеко не исчерпывается трагикомедийным мотивом любовного соперничества (хотя удача роковым образом переходит от одного к другому, героиня активно настаивает на выборе сердца, её поведение возбуждает ошибочные подозрения и ревность возлюбленного – т. е. напряжение дискурса во многом усиливается за счёт страстей), основу борьбы Фарнаса и Синаксара составляет этико-политический вопрос о привилегиях и власти, отношении правителя и подданных. По сравнению с «Последним Великим Сулейманом» историческая идея

в «Сидонии» значительно развёрнута, однако осуществляется это за счёт почти полной парализации событийного действия, а также нивелирования характеров персонажей и редуцирования активности их проявления в поступке. «Сидонию» можно считать драматизированным размышлением автора о характере верховной власти – политическом и, шире, ценностно-смысловом Авторитете. Продвижение к его нахождению и обусловливает развитие полифонического дискурса.

В пьесе происходит спор-столкновение нескольких позиций. Во-первых, это Браманта – вдовствующая царица Армении, которой принадлежит вся полнота власти («Никто не утверждает надо мной закона, империя принадлежит мне, я правлю ей одна и так, как хочу...»¹); «Она рассматривает дела, управляет, принимает решения; поскольку она царица, она ни от кого не зависит, всегда властная и осмотрительная...»²). В образе Браманты воплощена идея мудрого правления – лишённого слепоты своеволия и следующего исключительно расчёту государственного блага. Именно Браманте принадлежит решение выдать дочь своего главного министра Сидонию за принца Лидии Синаксара и таким образом отблагодарить его за помощь в войне с Персией, а также заручиться поддержкой одного из самых доблестных и преданных вассалов, чьи подвиги укрепили трон и спасли страну от разорения и порабощения («Посредством нежных уз я связываю Синаксара, я обеспечиваю мою империю таким редким мужеством...»³). Почти на протяжении всей пьесы Браманта демонстрирует твёрдость королевской воли, будучи убеждённой, что её распоряжения справедливы, освещены традицией абсолютной власти и потому не могут быть поставлены под сомнение или опровергнуты (в ситуации с Сидонией и Синаксаром верность решения царицы подтверждается взаимным чувством молодых людей). Окружение

Браманты демонстрирует полное согласие с её волей и беспрекословное подчинение всем её приказам. В случае с царицей личное полностью совпадает с общественным, индивидуальное желание целиком оправдано государственным интересом. В Браманте не обнаруживаются никакие страсти, никакие произвольные устремления, которые не отвечали бы всеобщей пользе. Позиция Браманты подкреплена многовековой традицией авторитета власти и достаточно ясными рациональными основаниями социального блага, воспринимаемыми как закономерные и необходимые.

Браманте противостоит её сын, наследник престола Фарнас. Он пытается оспорить приказ королевы и настоять на том, чтобы Сидонию выдали за него. Первоначально конфликт Браманты и Фарнаса имеет характер столкновения разумности, порядка, законности и разрушительного безрассудства, опасного эгоизма, агрессивной необузданности страстей. Фарнас открыто выражает своё несогласие с решением царицы, ссорится с Синаксаром, бросая в его адрес оскорбительные обвинения и провоцируя его на поединок, принуждает к замужеству не питающую к нему чувства и уже обещанную по её желанию другому Сидонию. Сначала о Фарнасе судят только как о невоздержанном, слишком горячем юноше (царица призывает сына быть с ней более уважительным и послушным, вести себя в соответствии со своим положением с большей рассудительностью и достоинством, говорит о «пылком нраве дерзкого сына»⁴). Однако чем настойчивее становится сопротивление Фарнаса воле царицы и чем с большим высокомерием и неблагодарностью он начинает вести себя с подданными (Аркоменом и Синаксаром), тем отчетливее прочитывается в нём традиционный для трагедии образ тирана. Своё желание герой ставит выше государственного интереса: он отталкивает Синаксара, преданность которого является гарантией неза-

¹ Mairé J. La Sidonie. P, 1643. P. 26.

² Ibid., p. 29.

³ Ibid., p. 26.

⁴ Ibid., p. 18.

висимости Армении, подрывает доверие к трону, отменяет королевское слово, умаляет закон долга, демонстрируя, что никакие этико-правовые принципы (о которых, в частности, ему пытается напомнить главный министр Аркомен) не могут воспрепятствовать достижению им произвольно избранной для себя цели. Стремление героя к власти не как служению, но как удовлетворению прихотей подпитывается его уверенностью в своём превосходстве, неумеренной гордостью и усиливаемой тщеславием амбициозностью (так, в беседе с Сидонией он говорит о своём величии, презрении к интересам других, его незаменимой роли в любом событии). Фарнас убеждён, что всё должно происходить так, как он того хочет, и что как будущий обладатель всей полноты власти он не должен встречать никаких препятствий: «В своём справедливом гневе я покажу ему (Аркомону. – Л. С.), что способен помешать тому, что может мне не понравиться, и что этот слишком сомнительный союз не из тех дел, которые решаются без меня»¹. Фарнас уверен, что он неподсуден: власть оправдывает его характер и все его поступки; он не признаёт над собой никакой воли, кроме своей собственной, и никакого закона.

Reine

Je serai votre Reine et votre Gouvernante
Pour corriger en vous cette humeur violente.

Pharnace

C'est le temperament dans lequel je suis né,
Et si c'est un défaut vous me l'avez donné.²

(Царица. Я буду вашей царицей и вашей наставницей, чтобы исправить этот горячий нрав. Фарнас. С этим характером я рождён, и если это недостаток, им я обязан вам).

Своеволие Фарнаса представляет опасность для государства, о чём говорит царица, настаивая на неотменимости своих решений. От сцены к сцене всё более настойчиво звучащий тиранический вызов Фарнаса («Несмотря ни на что и к чему

бы это ни привело, я смогу осуществить брак, который задумал»³) уравнивается упрочивающейся идеализацией Синаксара. В оценке разных персонажей жених Сидонии – образец возможных сословных достоинств: воинской славы, мужества, великодушия, ответственно-сти и преданности в служении государственной идее, обострённого сознания долга, неотступного следования взятым на себя обязательствам. То, что подрывается Фарнасом, укрепляется Синаксаром: первый, рискуя ослабить государство, сделать его уязвимым в ситуации военного противостояния, открыто ссорится с соперником в любви, второй, несмотря на нанесённое ему оскорбление, решает сохранить верность армянскому трону. Синаксар как опора царской власти и гарант государственности превосходит своего оппонента. Неразрывность связи Синаксара с верховной властью фактически упраздняет разницу в статусе соперничающих героев: жених Сидонии принадлежит к царскому роду, однако не владеет землями – за верную службу в качестве свадебного подарка Браманта дарует ему три подчинённых ей провинции, закрепляя за ним таким образом положение вассала. В высказываниях многих персонажей – Браманты, Сефизы, Аркомена, Сидонии, Синаксара – устанавливается нераздельность, взаимозависимость правителя и подданных в их служении общему делу. Эта скрепляющая традиционный государственный порядок доминирующая линия дискурсивного движения драмы утверждает преимущество Синаксара. Окружение Браманты, за исключением Фарнаса, убеждено, что её выбор оправдан и законен. Всеобщими дискурсивными усилиями восстанавливается тот разрыв гармонических отношений, который создаётся провокативным поведением Фарнаса. Угрожающий всеобщему согласию вызов героя с трудом, но всё же нейтрализуется вплоть до третьего акта: угрозы Фарнаса, его взлом безупречно верных относительно главного ценностного

¹ Mairat J. La Sidonie. P., 1643. P. 5.

² Ibid. P. 20.

³ Ibid. P. 23.

ориентира, рационально обоснованных и не допускающих никаких сомнений положений удаётся удерживать в границах временного, случайного – Браманта, Аркомен, Сефиза говорят о поведении Фарнаса как о прихоти, беспорядочном нраве, горячности молодости. Разрушительное противоречие общепринятой закономерности, ясно осознаваемому и принимаемому как необходимостью благо, что понимается как неустойчивая, не имеющая под собой никакой идейной основы поза, неуправляемая, стихийная потенция, которую легко обуздать, направить в нужное русло. Определённым итогом отношения Браманты и её окружения к Фарнасу звучат слова Аркомена: «Если царевич гневлив, безудержен и горяч, это недостаток возраста и темперамента. Ваш пример, госпожа, а также время сделают его более сдержанным и мудрым»¹. Заметим, что во всех характеристиках конфликтной ситуации до кульминационного поворота Авторитет закреплён за царицей Армении («Однако хорошо, что моя воля утверждает себя строгостью и что мы абсолютной властью закончим это решённое между нами общее дело»²). То, что первоначально предъявляет Фарнас в споре со своими оппонентами, – его царское происхождение, положение наследника престола – не имеет почти никакого веса. Заносчивость и амбициозность принца ничем не подкреплены, его сопротивление воле Браманты – это исключительно вызов оскорблённого честолюбия (принятое без его согласия решение о браке Сидонии и Синаксара Фарнас воспринимает как оскорбление, унижение его высородного достоинства и умаление его славного наследственного имени; по его представлению, мать своей авторитарной позицией непозволительно ослабляет его влияние в государстве, подрывает у подданных уважение к нему и даже пробуждает в них презрение к нему как к бесправному лицу, желания которого не принимаются в расчёт). Расширяющиеся смыслы высказы-

ваний царицы, которые расходятся от «я» и «моё право» до «всех» и «империи», своим размахом перекрывают всегда сходящиеся к «я» и «моё воление» смыслы Фарнаса. Правота Браманты подтверждается и поведением Синаксара, который, несмотря на оскорбление его Фарнасом, решает сохранить верность армянскому трону, демонстрируя своё постоянство и неспособность пренебречь данными им Браманте клятвами. Таким образом, задаётся ситуация полного провала Фарнаса, от сцены к сцене подчёркивается необоснованность, более того, преступность его притязаний, осуществление которых должно не только разлучить двух влюблённых, но и лишить необходимой опоры царскую власть, поставить под вопрос существование самого государства. Несмотря на настойчивость своего вторжения, Фарнас дискурсивно вытесняется на периферию разворачивающегося драматического действия, так что конфликт как будто бы оказывается исчерпан. Однако более пристальное рассмотрение дискурсивно-риторического движения пьесы обнаруживает неточность очевидной однозначности подобного наблюдения.

Движение доминирующих значений изначально осложняется не слишком явно и достаточно редко, однако с заметной периодичностью вторгающимися намёками – отсылками к несколько завуалированному, но угрожающе весомому авторитету (эта закономерность наблюдается вплоть до начала третьего акта, когда этот авторитет предельно отчётливо раскрывается). В высказываниях Фарнаса упоминается об «обещании богов», «звёздах», «счастливой судьбе», «власти неба», в разговоре с Сидонией герой между прочим заявляет, что своей цели он может теперь добиться «малейшими усилиями»³, а в разговоре с сестрой утверждает, что имеет все основания, чтобы «ничего не бояться и на всё надеяться», и что для осуществления желаний у него есть «религия, государство и природа»⁴. В третьем акте то, что скрывалось за полузагадочными намёка-

¹ Mairet J. La Sidonie. P., 1643. P. 25.

² Ibid.

³ Ibid. P. 7.

⁴ Ibid. P. 54.

ми, получает предельную определённую: оказывается, Фарнас опирается на *предсказание оракула*, которое он получил в храме Амона. Этот часто используемый в трагикомедии композиционный приём служит смысловой пружиной конфликта. Как только Фарнас открывает Браманте предсказание оракула, действие резко изменяет направление. Все аргументы в защиту Синаксара сразу же перестают работать: царица отказывается от своего решения и женихом Сидонии вопреки всем основаниям становится Фарнас. Мерэ прибегает к довольно распространённому сюжетно-композиционному механизму: неверное толкование пророчества. Предсказание оракула, которое в тексте пьесы дословно приводится несколько раз, заключается в следующем:

La Merveille que tu chéris
Du plus Heureux des Rois et des Maris
Sera la Destinée;
Et les Dieux l'aiment tant,
Que de son Hymenée
Dépend tout le bonheur du Sceptre qui t'attend¹.

(Чудо, которым ты дорожишь, предназначено судьбой самому счастливому из царей и мужей, и боги настолько её любят, что от её брака зависит счастье скипетра, который тебя ожидает).

Вполне очевидно, что речь идёт о браке Синаксара и Сидонии, благодаря которому и укрепится армянский трон, что соответствует расчётам Браманты (такой смысл пророчества подтверждается финалом), однако в толковании Фарнаса (а именно его версия принимается всеми персонажами) происходит роковая подмена: в «самом счастливом из царей и мужей» он видит себя. Посредством приёма пророчества Мерэ проблематизирует идею власти. Несмотря на акцентированную апелляцию к воле богов (здесь совсем не имеет значения природа культа – языческий или христианский), в тексте пьесы не открывается мистический план, противостояние сил остаётся исключительно в политическом

плане. Главная проблема, к которой выводит драматическое действие, заключается в следующем: как тиранический произвол Фарнаса, который изначально блокируется упорядочивающими силами как противозаконный, разрушительный вдруг при буквальной парализации противодействующих ему персонажей начинает играть направляющую роль, присваивает себе все права. Как ни парадоксально, важны не содержание предсказания и не бытийная устойчивость, которую оно предлагает, но само его наличие. С позиции разумных оснований, за которые пытается держаться Браманта, в пророчестве можно сомневаться («Но кто знает, правдив или нет оракул?»², – замечает царица), однако как факт его нельзя отменить – оно присутствует как неопровержимый высший авторитет. Этим и пользуется Фарнас, считая (об этом он заявляет, начиная с третьего акта, в разговорах со своими оппонентами), что все его действия абсолютно оправданы. Здесь идёт речь о санкционированности власти как таковой, безотносительно ответственности и законности («Моё счастье мне дороже, чем счастье другого»³, – продолжает настаивать Фарнас). Оракул используется именно для укрепления позиции Фарнаса, который благодаря ему ни в ком не встречает противодействия. Оракул позволяет Фарнасу ни в ком и ни в чём не нуждаться, следовать исключительно своим – в сущности эгоистическим – желаниям, выдавая их за условие всеобщего благополучия. Именно заданная оракулом равнозначность между личным (в данном случае полностью присвоенным Фарнасом) и государственным исключает все возможные возражения, в этой ситуации отступает даже Браманта.

Заключение

В дальнейшем развитии действия акцент сделан на превосходстве Сидонии и Синаксара, которые с их обострённым чувством долга и ответственности за об-

¹ Mairet J. La Sidonie. P. 1643. P. 67.

² Ibid. P. 65.

³ Ibid. P. 70.

щую судьбу буквально жертвуют собой тиранической воле Фарнаса. Бунт влюблённых против насилия над ними сменяется самозакланием: понимая, что своим противостоянием Фарнасу они спровоцируют потрясения, которые отразятся на всём государстве, они решают подчиниться требованиям принца – и умереть. «Чтобы наказать неблагодарного, не стану ли я сам неблагодарным? ... О долг, о уважение, которые лишают меня облегчения, которое оскорблённый ум находит в мести»¹, – размышляет Фарнас. «Но вдруг наши трагические намерения² воспрепятствуют успешному осуществлению государственных дел? Последуем ли мы нашим привязанностям в ущерб счастью стольких народов? И не покроет ли бесчестьем наше славное имя эта неблагодарность по отношению к нашей родине? Нет, подождём пока и послужим государству, которому так хорошо служил мой отец»³, – вторит ему Сидония. Таким образом, сталкиваются произвол и долг, подрывающая устойчивость государства тирания и страхующее служение, в котором, согласно высказыванию Сидонии, можно согласовать всё – «долг, родину, оракул, любовь»⁴. В этом противостоянии победа остаётся за первым: силовое давление ничем не ограниченной, неконтролируемо укрепляющейся и находящей оправдание в своей произвольности власти сметает любое сопротивление, на какие бы значимые политические принципы последнее ни опиралось. Синаксар и Сидония оказываются беспомощны против принуждения Фарнаса, позиция которого опровергается всей системой

ценностных смыслов. Таким образом, в границах драматического действия конфликт оказывается неразрешим: сделав Сидонию заложницей своеволия Фарнаса, Мерэ прибегает к механической развязке, оправданной трагикомедийным жанром⁵, – выясняется, что героиня является нестрой армянского принца. Это не оставляет Фарнасу выбора: кровосмесительная связь – тот единственный запрет, который он не может отменить и который заставляет его отступить, отдав Сидонию своему сопернику. Трагикомедийные приёмы позволяют Мерэ усложнить – вплоть до неразрешимости – идею власти, выстроить и испытать на прочность идеальную модель правления, определив характер динамических векторов истории и направляющих их смыслов. «Сидонии» со всем основанием можно дать жанровое определение «трагедии»: трагикомедийные элементы (соперничество в любви, тайна рождения, загадка предсказания оракула) играют подчинённую роль, позволяя раскрыть главный идейный конфликт – столкновение разумной и тиранической власти, государственного интереса и политически опасного произвола. Под пером Мерэ драматургическая – в сущности трагедийная – форма впервые становится последовательным размышлением о механизмах политической власти, полемическом столкновении разных интересов относительно идеи государства как господствующей. В этом Мерэ явился прямым предшественником Корнеля как автора «Цинны».

Статья поступила в редакцию 17.07.2023.

ЛИТЕРАТУРА

1. Baby H. De la légitimation paradoxale: la tragic-comédie au temps de Richelieu // Littérature classique. 2004. № 2. P. 287–303.
2. Baby H. Mairet et les limites de la tragi-comédie: La Virginie et L' Illustre Corsaire // Le théâtre de Jean Mairet. Littératures classiques. 2008. № 1. P. 95–116.
3. Baby H. La tragi-comédie de Corneille à Quinault. P.: Klincksieck, 2001. 306 p.

¹ Mairet J. La Sidonie. P., 1643. P. 88.

² Здесь имеется в виду отказ Сидонии от брака с Фарнасом и самоубийство.

³ Ibid. P. 80.

⁴ Ibid. P. 95.

⁵ Примечательно, что, усомнившись в правдивости истории рождения Сидонии, Фарнас называет открывшиеся факты «довольно плохо придуманным романом» (Ibid. P. 108).

4. Béthery M. Introduction // Rotrou J. de. Théâtre complet. T. 1. P.: S.T.F.M., 1998. P. 3–41.
5. Couderc Ch., Zanin E. Tragi-comédie // Le théâtre au miroir des langues: France, Italie, Espagne XVI–XVII siècles. Genève: Droz, 2018. P. 32–41.
6. Déléris A. Le modèle tragic-comique guarinien en France et en Angleterre au début du XVII siècle. Importations appropriations et tentatives de légitimation d'un genre «bâtard» // Les théâtres anglais et français (XVI–XVIII siècles). Contacts, circulations, influences. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 157–171.
7. Forestier G. Politique et tragédie chez Corneille, ou de la «broderie» // Littérature classique. 1998. № 32. P. 63–74.
8. Guichemerre R. La tragic-comédie. Paris: PUF, 1981. 226 p.
9. Herland L. Les éléments précornéliens dans La mort de Pompée de Corneille // Revue d'histoire littéraire de la France. 1950. № 1. P. 1–15.
10. Louvat-Molozay B. Corneille: 1606 – 2006 // Études. Revue de culture contemporaine. 2006. № 9. P. 220–230.
11. Louvat-Molozay B. Dramaturgie de la tragi-comédie et de la tragédie (années 1610–1640). 2019. URL: https://www.dplettres.org/pdf/Theatre_tragi-comedie.pdf (дата обращения: 17.08.2023).
12. Louvat-Molozay B. Frontières de la tragédie: La Silvanire, La Sophonisbe, La Sidonie // Le théâtre de Jean Mairet. Littératures classiques. 2008. № 1. P. 129–144.
13. Louvat-Molozay B. Pour une autre histoire du théâtre français du XVII siècle // Apropos. Perspektiven auf die Romania. Hamburg University Press. 2018. № 1. P. 109–126.
14. Merlin-Kajman H. Corneille: rouge-maille ou nœud public? // Networks, Interconnection, Connectivity: Selected Essays from the 44 North American Society for Seventeenth-Century French Literature Conference. University of North Carolina at Chapel Hill & Duke University, May 15 – 17, 2014. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2015. P. 13–36.
15. Morel J. La tragédie. Paris: Arman Colin, 1964. 366 p.
16. Morel J. Rotrou dramaturge de l'ambiguïté. Paris: Klincksieck, 1968. 368 p.
17. Scherer J. Introduction // Théâtre du XVII-e siècle. Paris: Gallimard, 1975. P. I–XXV.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Симонова Лариса Алексеевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Библиотеки-читальни имени А. С. Пушкина;
e-mail: mouette37@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Larisa A. Simonova – Cand. Sci. (Philological Sciences), Senior Researcher, Library named after A. S. Pushkin;
e-mail: mouette37@yandex.ru

ПРАВИЛЬНАЯ ССЫЛКА НА СТАТЬЮ

Симонова Л. А. «Сидония» (1637) Ж. Мерэ: трагедия или героическая трагикомедия? Эксперимент автора с жанровой формой // Отечественная филология. 2024. № 1. С. 125–136.
DOI: 10.18384/2949-5008-2024-1-125-136

FOR CITATION

Simonova L. A. “La Sidonie” (1637) by J. Mairet: Tragedy or Heroic Tragicomedy? Experiment of the Autor with Genre Form. In: *Russian Studies in Philology*, 2024, no. 1. pp. 125–136.
DOI: 10.18384/2949-5008-2024-1-125-136