© 2017 г. М.Л. Андреев

Институт мировой литературы

им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 27 марта 2017 г.

Дата публикации: 25 сентября 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-3-82-93

Аннотация: В статье рассматривается особый, выделявшийся самим автором жанр драматургии Корнеля — «героическая комедия». Автор считал его положение средним между двумя главными драматическими разновидностями, трагедией и комедией, и вместе с тем обособлял данный жанр от трагикомедии, пик популярности которой пришелся как раз на начало театральной деятельности Корнеля. Стандартная трагикомедия в первой половине XVII в. строилась либо на основе комедии (в которую добавлялись трагические интонации и обертоны), либо на основе трагедии (в которую вводились комические фигуры и ситуации). Корнель, как показано в статье, осуществляет межжанровые альянсы с помощью более сложной процедуры. Он берет из своих трагедий проблемное наполнение — конфликт с родительской властью, эвфемистически представленной через государственную власть, но лишает этот конфликт той предельной остроты и неоднозначности, которой он наделен в трагедиях. В итоге жанровые характеристики приобретают иное качество, и «героическая комедия» предстает не комбинацией разножанровых элементов, а их синтезом, образующим особый жанр.

Ключевые слова: Пьер Корнель, трагикомедия, комедия, трагедия, поэтика жанра.

Информация об авторе: Михаил Леонидович Андреев — член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

CORNEILLE'S HEROIC COMEDIES

© 2017. M.L. Andreev

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: March 27, 2017.

Date of publication: September 25, 2017.

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Abstract: The article deals with a special type of drama specified by Corneille himself as heroic comedy. The playwright placed it somewhere in between two major types of drama, comedy and tragedy, and at the same time distinguished it from tragicomedy that was at the peak of fashion at the beginning of Corneille's literary career. A typical tragicomedy of the first half of the 17th century derived either from comedy with the added tragic intonations and overtones or tragedy with various comic figures and situations introduced. The article demonstrates that Corneille practiced a more complex way of uniting different genres. From tragedies, he takes a conflict with parental power (euphemistically represented as a state power) but deprives it of its usual tragic severity and ambiguity. As a result, generic characteristics acquire a new meaning while heroic comedy, rather than a combination of elements of different genres, becomes a synthetic new genre in its own right.

Keywords: Pierre Corneille, tragicomedy, comedy, tragedy, the poetics of the genre.

Information about the author: Mikhail L. Andreev, Corresponding Member of RAS, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

Пик популярности трагикомедии в европейской драматургии приходится на конец XVI — первую половину XVII вв. В Италии начало этому жанру (и одновременно начало оживленной теоретической дискуссии) положил «Верный пастух» (ок. 1583) Баттисты Гварини. Во Франции после «Брадаманты» (1583) Робера Гарнье в жанре трагикомедии подвизались Александр Арди, Жан Ротру, Пьер дю Рие, Жорж Скюдери; трагикомедией в первом издании (1637) назвал своего «Сида» Пьер Корнель¹. Встречаются трагикомедии и у Лопе де Вега (в частности, знаменитый «Периваньес и командор Оканьи»). В Англии шекспировской или околошекспировской эпохи трагикомедия — также один из самых популярных драматических жанров.

К трагикомедии при наличии чистых драматических форм можно двигаться как от комедии (сообщая ей трагические обертоны), так и от трагедии (вводя в нее комические фигуры и интонации). Есть мнение, что в Англии 1560–1590 гг. трагикомедия опиралась на трагедию, позже — на комедию [8]. В то же время во Франции и практики, и теоретики пришли к более или менее единодушному убеждению, что основой этого жанрового типа должна быть трагедия [7, р. 274]. Немало было и тех, кто категорически отказывал трагикомедии в праве на существование: от Джазона Денореса, который в споре с Баттистой Гварини утверждал, что сама ее форма противоестественна и противозаконна, до Франсуа

¹ О трагикомедии во Франции см.: [5].

д'Обиньяка, который полагал, что эта позиция в жанровой номенклатуре просто является лишней².

Считается, что отличительными чертами трагикомедии этого периода является наличие в пьесе персонажей различного социального ранга, смешение стилей (или использование комического стиля для трагических предметов), смешение комических и трагических событий, счастливый поворот в финале трагического по всем показателям сюжета [6, р. 10–11]. Эти признаки в трагикомедиях могут иметь место, но необязательно все разом: скажем, в «Сиде» персонажи принадлежат к одной сословной среде, нет никаких комических элементов, ни в стиле, ни в содержании, и имеется только благополучная развязка — отсутствие комизма не помешало Корнелю аттестовать свою пьесу в первой редакции как трагикомедию, присутствие нетрагического финала — переименовать ее в заключительной редакции в трагедию (при том, что никаких коренных изменений в свой текст автор не внес). Ясно, что в данном случае к организации драматического сюжета имеет отношение только последний признак, финал, и остается не снятым вопрос, можно ли в трагикомедии обнаружить другие характеристики столь же сильного сюжетообразующего качества. Обращение к особому виду комедий Корнеля дает возможность если не ответить окончательно на этот вопрос, то по крайней мере поставить его со всей определенностью.

Пьер Корнель в своей драматической практике использовал четыре жанровые наименования. Это трагедии (у него их двадцать), комедии (восемь) и «героические комедии» (три). Трагикомедией он называл только «Сид» в первой редакции.

Оснований для размежевания между трагедией и комедией, главными драматическими разновидностями, Корнель насчитывал два, считая их и необходимыми, и достаточными: «различие между двумя этими видами поэм зависит лишь от сана персонажей и от характера действия» [3, с. 365]. В самом деле, во всех его трагедиях на сцене цари, короли, императоры и ни в одной из его комедий нет лиц титулованных — это что касается «сана» персонажей. Что касается действия, то в трагедии оно «значительное, необычайное, серьезное» (*illustre, extraordinaire, sérieuse*), а в комедии — «обы-

2 «Я не хочу безоговорочно оспаривать это название, но утверждаю, что оно излишне, поскольку к поэмам со счастливым концом, если они описывают судьбы прославленных людей, вполне применимо название трагедия» [3, с. 359].

денное и веселое» (*commune et enjouée*) [3, с. 367]. Естественно, возникает вопрос, возможна ли перестановка этих характеристик. Скажем, что будет, если соединить социальный статус, присущий персонажам комедии, с типом действия, присущим трагедии? Мы знаем, что будет — будет «мещанская трагедия», но время для нее придет лет через сто, а Корнель о таком нарушении жанрового декора пока даже не помышляет. Зато он готов, сохраняя высокий статус персонажей, приблизить к комедийному характеру действия. Конечно, оно от этого не станет ни «обыденным», ни «веселым», даже сохранит «значительность» и «серьезность», поскольку в соответствии с рангом персонажей в нем будет присутствовать «большой государственный интерес» (*grands intérêts d'État*), но если из него удалить «угрозу для жизни, возможность гибели государства или опасность изгнания» [3, с. 367], то такое драматическое сочинение уже не будет заслуживать имени трагедии. Тем более если главный сюжетный интерес такого драматического сочинения будет сосредоточен на изображении любви: трагедия, как отмечает Корнель, требует «страстей более высоких и мужественных, чем любовь, например честолюбия или мести» [3, с. 366]. Любовь вводить в трагедию можно и нужно, но на второстепенных ролях.

Во всех трех «героических комедиях» Корнеля³ в действии участвуют царственные особы, присутствует «большой государственный интерес» и главным двигателем событий является любовь. В «Доне Санчо Арагонском» (1649) государственный интерес заключается в том, что королева Кастилии должна избрать себе мужа; при этом к трем кандидатам, предложенным ей на выбор, она равнодушна, а любит того, кто в число кандидатов не входит: Карлос — прославленный воин, но происхождения темного и неизвестного. Похожая ситуация в «Пульхерии» (1672): императрица Восточной Римской империи также должна для укрепления власти выйти замуж, и у нее также есть в этом деле сердечный интерес. Развязка, однако, иная: донья Изабелла смогла согласовать сердечный выбор с королевским, поскольку Карлос благодаря узнаванию превратился из сына рыбака в наследника арагонского трона — Пульхерия отказалась от Льва, несмотря на свою к нему любовь, ибо он слишком молод и не успел прославить свое имя, и отдала свою руку знаменитому, хотя и престарелому полководцу. В «Доне Санчо» любовь и

3 Одна из них («Дон Санчо Арагонский») имеется в русском переводе [2].

государственный интерес пришли к согласию, в «Пульхерии» договориться не смогли.

В «Тите и Беренике» (1670) ситуация несколько иная, но коллизия в сущности аналогична. Тит любит Беренику, но не дает волю этой любви, поскольку считает, что брачный союз с царицей будет не угоден сенату и народу Рима. Сенат принимает решение объявить Беренику римской гражданкой и тем самым открывает ей путь к браку с Титом. Береника отказывается, считая, что именно так она может достойным образом ответить Риму на его благородный жест (согласовывать государственный и сердечный интерес должен мужчина — в отличие от двух других героических комедий, но решение принимает женщина — как в «Пульхерии»). Отношения внутри заглавной линии осложняются наличием параллельной пары героев: у Тита есть невеста, Домиция, которая, однако, любит его брата Домициана, но не хочет отказываться от Тита, поскольку снедаема честолюбием — ей нужен не брат императора, а сам император. Домициан также любит Домицию и ищет способы разрушить брак своего брата. В финале Тит отдает Домицию брату и считает, что теперь она согласится, поскольку сам он решил никогда не вступать в брак и объявил Домициана своим наследником. Тем самым для первой пары в конфликте государственного интереса и любви верх взял государственный интерес (как в «Пульхерии»), во второй он вообще не возникал.

В «Доне Санчо» разрешение конфликта дается самым традиционным из всех возможных способов: узнавание комедия использовала, начиная с аттической комедии и кончая Уайльдом и Шоу. Этого никак нельзя сказать о развязках двух поздних героических комедий: отказ от любовного выбора — прием непривычный, в том числе и для самого Корнеля. Нечего и говорить, что в его «негероических» комедиях любовь безоговорочно торжествует, но и для трагедий подобное решение героя — редкость. Мы встречаемся с ним, к примеру, в «Сертории», где заглавный герой любит царицу лузитанов, но готов уступить ее другому и стать мужем разведенной жены Помпея, чтобы обеспечить поддержку ее сторонников — собственно, раздвоенность между политикой и любовью, неспособность принять окончательное решение его и губит. Отказывается от своей любви и заглавный герой «Агесилая» — здесь никто не погибает, и все заключают брачные союзы. (Эту трагедию вообще можно считать своего рода подступом к двум

последним героическим комедиям: отказ Агесилая от любви продиктован предсказуемым недовольством Спарты, которой не пришелся бы по нраву брак ее царя с персиянкой.) Между тем в «Сурене», если взять противоположный пример, герой идет на смерть, но не отрекается от любви, отказываясь подчиняться прямому приказу своего государя.

И в «Тите и Беренике», и в «Пульхерии» голос государственного интереса, диктующий героям линию поведения в любви, воплощается в голосе сената (в «Доне Санчо» — в собрании грандов). Этот голос — весьма снисходительный (герои явно ожидают от него большей строгости). В «Тите и Беренике» сенат снимает ожидаемые возражения против брака римского гражданина с неримлянкой и царицей, в «Пульхерии» — дает императрице полную волю распоряжаться своим сердцем и рукой. Поскольку речь в обоих случаях идет о браке и любовном выборе, высший государственный авторитет явно ассоциируется с родительским авторитетом. Это особенно очевидно в «Тите и Беренике»: по воспоминаниям Домиции, Веспасиан в свое время не соглашался на ее брак с Домицианом, потому что прочил ее за Тита, который тогда был поглощен любовью к Беренике — похоже, что сенат перенимает родительскую роль у покойного императора и в роли родителя оказывается более либерален.

Непреклонность, которая отнята у внешней инстанции, присваивается самими героями в отношении самих себя. Пульхерия заявляет, что лучшей гарантией ее власти будет власть над собой (*Et jalouse déjà de mon pouvoir suprême, Pour l'affermir sur tous, je le prends sur moi-même*). Присваиваются ими и некоторые родительские функции (право распоряжаться брачным выбором своих родных). Тит женит брата и свою бывшую невесту, Пульхерия — своего возлюбленного и дочь своего мужа.

В плане снисходительности корнелевский метафорический родитель вполне сопоставим с реальными родителями корнелевских «негероических» комедий. Вообще говоря, отцовский запрет — один из основных видов препятствия в классической комедии. У Корнеля не так, у него главное препятствие — любовное соперничество [1, с. 93–95]. Родители присутствуют, и с их стороны ожидаются некоторые возражения, которые, однако, либо не возникают вовсе, либо преодолеваются без особого труда. В «Мелите» о существовании у заглавной героини матери все знают, знают также, что она своенравна и уломать ее непросто, но когда все недоразумения,

порожденные коварным соперником, благополучно разрешаются, Мелита удостаивает эту трудность одной фразы: *Mon amour et soins, aidés de mes doulours, / Ont fléchi la rigueur d'une mère obstinée*. Мать при этом на сцене вообще не появляется. Во «Вдове» семейное положение главной героини указано названием, и она в своем выборе совершенно свободна, тогда как другая героиня, Дорис, всячески подчеркивает свою полную покорность матери и брату (*votre vouloir di mien absolument dispose*), и хотя время от времени сетует на свое подчиненное положение, но против него не протестует, так как ни к кому из претендентов у нее нет сильного чувства. Мать же решительно не желает к чему-либо ее принуждать (*ne crains pas que je veuille user de ma puissance*; ср. с *pouvoir* Пульхерии), тем более что у нее самой в юности был роман, не завершившийся браком из-за сопротивления родителей возлюбленного, и она не хочет, чтобы дочь повторила ее судьбу. В «Галерее Дворца правосудия» мать одной из героинь также была в юности выдана замуж против воли и именно поэтому не способна насиловать волю дочери (*je ne suis pas femme à forcer son courage*). А отец главной героини всецело одобряет ее роман с героем и проявляет недовольство, лишь когда в этом романе что-то начинает идти наперекос, и, как ему кажется, из-за капризов дочери. Жераст, отец Дафны, героини «Компаньонки», представляется поначалу более крепким орешком; во всяком случае, дочь уверена, что он не согласится выдать ее замуж за любимого, но небогатого претендента, однако, когда у этого претендента обнаруживается сестра, в отношении которой Жераст питает матримониальные планы, им быстро удается договориться. Наконец, в «Королевской площади» нежеланный претендент на руку и сердце Анжелики сговаривается с ее отцом, но лишь будучи уверенным, что оскорбленная прежним возлюбленным девушка ему не откажет. Другая героиня той же комедии также отправляет своего возлюбленного за окончательной санкцией к отцу, но не предвидит с его стороны никаких возражений. Ни того, ни другого отца на сцене мы не увидим.

Совсем другую картину мы наблюдаем в трагедиях, в тех из них, где наличествуют вертикальные родственные отношения. Может возникнуть впечатление, что они складываются в две группы: в одной («Сид», «Цинна», «Ираклий») герои мстят за отца, в другой («Гораций», «Полиевкт», «Никомед», «Родогуна») вступают в конфликт с отцом или матерью. На самом деле этот конфликт, в пределе граничащий с отцеубийством (иногда эвфе-

мистически затушеванным), присутствует в обеих группах. Бунт Камиллы в «Горации» направлен против брата, но и против отца тоже. Герой «Сиды» убивает отца возлюбленной и уже фактически невесты — это даже не эвфемизм. Эмилия в «Цинне» подбивает заглавного героя на заговор против Августа: оба не могут простить императору казнь отцов, но в отношении обоих, Цинны в особенности, Август принял на себя родительскую роль, которую и осуществляет в финале, прощая заговорщиков и сочетая их браком. В «Ираклии» дочь ненавидит императора Фоку, свергнувшего и казнившего ее отца, но здесь еще есть сыновья двух императоров, свергнутого и свергнувшего, их подменили в младенчестве, и теперь мнимое и настоящее отцеубийство замышляют оба, и мнимый, и настоящий. Раздвоенность чувств и целеполаганий также мучает двоих — и узурпатора (Фока: «Ты (Маврикий, свернутый император) мертв, но и в гробу двух сыновей обрел; Я жив, но некому мне передать престол»), и мнимого его сына («Нахожу отца я в том, кто отца меня лишил»). В «Родогуне» стремление овладеть властью и стремление овладеть возлюбленной противопоставлены как выбор между двумя одинаково морально невозможными действиями: королева-мать (Клеопатра) требует, чтобы сыновья убили Родогуну во имя преданности матери, обещая за это трон; Родогуну — чтобы убили мать во имя преданности отцу (убитому в свое время Клеопатрой), обещая за это свою руку.

Внутреннего разрешения эти конфликты не находят. Развязку всегда приносит внешняя инстанция — как в «Сиде» (король) или в «Горации» (царь). Даже результативное действие, обеспечивающее развязку, исходит от лица, постороннего конфликту — как в «Ираклии», где смертельный удар тирану наносит не его явный противник, а его мнимый сторонник. И в «Никомеде», где финал всех и все примиряет, заглавный герой оказывается в стороне от конфликта личных и внеличных должностований и именно поэтому может выступать в отношении лиц, этим конфликтом затронутых, в качестве арбитра (его отец, царь Вифинии, хочет примирить в себе супруга и отца, Никомед советует ему быть не ими, а быть царем).

В комедиях Корнелия конфликт с родительской властью существует только в качестве возможности, которая никогда не обретает драматического воплощения. В трагедиях Корнелия, в тех, где он присутствует,

он является главным двигателем действия. В «героических» комедиях, в отличие от комедий «чистых», этот конфликт есть (хотя тоже только в виде своего рода эвфемизма), и из него есть выход, в отличие от трагедий. В трагедии, в том же «Горации», правда и неправда противолежащих позиций не уничтожаются финальным синтезом, а входят в него, сохраняя свою оппозиционность (ср.: «Слово Корнеля, подчиняясь на редкость сбалансированному логико-риторическому принципу, ищет не разрешения противоречий, но их равновесия» [4, с. 26]). В «Тите и Беренике» и в «Пульхерии» финал подводит под борьбой позиций окончательную черту. Из трагедии в этот жанровый извод берется проблемное наполнение, но проблема не доведена до той предельной остроты, которой она в трагедии достигает — комедийная составляющая отнимает у него какую-либо неоднозначность. Героическая комедия, рассмотренная в этом свете, действительно выступает как среднее арифметическое двух жанровых полюсов.

Список литературы

- 1 *Андреев М.Л.* Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.
- 2 *Корнель П.* Театр / сост. А.Д. Михайлова. М.: Искусство, 1984. Т. 2. 688 с.
- 3 Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под ред. Н.П. Козловой. М.: МГУ, 1980. 617 с.
- 4 *Чеснокова Т.Г.* Поэтика «римской доблести» в трагедии Корнеля «Гораций» // *Arbor mundi*. 2009. № 15. С. 9–27.
- 5 *Baby H.* La tragi-comédie de Corneille à Quinault. P.: Klincksieck, 2001. 306 p.
- 6 *Guthke K.S.* Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre. N.Y. Random House, 1966. 204 p.
- 7 *Herrick M.T.* Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England. The University of Illinois Press, Urbana, 1955. 331 p.
- 8 *Pearson J.* Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster. Manchester: Manchester University Press, 1980. 151 p.

References

- 1 Andreev M.L. *Klassiceskaia evropeiskaia komedia: struktura i formy* [The Classical European Comedy: its Structure and Forms]. Moscow, RGGU Publ., 2011. 234 p. (In Russ.)
- 2 Kornel'. *Teatr* [Theatre], ed. A.D. Mikhailov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. Vol. 2. 688 p. (In Russ.)
- 3 *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskikh klassitsistov* [Literary Manifests of Western European Classicists], ed. N.P. Kozlovoj. Moscow, MGU Publ., 1989. 617 p. (In Russ.)
- 4 Chesnokova T.G. Poetika "rimskoj doblesti" v tragedii Kornelia "Goratsij" [The Poetics of "Roman courage" in Corneille's Tragedy *Horace*]. *Arbor mundi*, 2009, no 15, pp. 9–27. (In Russ.)
- 5 Baby H. *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*. P., Klincksieck, 2001. 306 p. (In French)
- 6 Guthke K.S. *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. N.Y. Random House, 1966. 204 p. (In English)
- 7 Herrick M.T. *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*. The University of Illinois Press, Urbana, 1955. 331 p. (In English)
- 8 Pearson J. *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster*. Manchester, Manchester University Press, 1980. 151 p. (In English)