

К.А. Чекалов

ВЗГЛЯД, СЛОВО И МУЗЫКА В “АНДРОМЕДЕ”

Вы всё видали сами, чего ж вам боле?
 П. Корнель. “Вдова”, II, 3

В “РАССУЖДЕНИИ О ТРЕХ ЕДИНСТВАХ” (ок. 1660) Пьер Корнель анализирует применение принципа единства времени в театре и подчеркивает желательность не просто замыкания действия в пределах 24 часов, но и выбора особо значимого дня в жизни персонажей. «Выбор знаменательного и ожидаемого с некоторого времени дня составляет большое украшение поэзии. К этому не всегда предоставляется случай; из всего, что я написал, вы найдете только четыре пьесы, удовлетворяющие этому условию, — “Гораций”, в котором спор двух народов о первенстве решается битвой, “Родогуна”, “Андромеда” и “Дон Санчо”. В других моих произведениях я мог избрать дни, замечательные только по случайному наплыву событий, а не по предназначению»¹.

В этом списке наряду с широко известными сочинениями писателя фигурирует и “трагедия с машинами” “Андромеда”, которую никогда не относили к числу шедевров Корнеля, а то и трактовали как провал. Ничего внятного об “Андромеде” не сказано ни в классическом труде Г. Лансона², ни в некоторых достаточно новых учебных курсах³. Антуан Адан в “Истории французской литературы XVIII века” лишь мимоходом упоминает пьесу, именуя ее “всего лишь интермедией” в творчестве Корнеля⁴. До недавнего времени большая часть французских исследователей, и в их числе Бернар Дор и Роже Бразильяк⁵, рассматривали пьесу исключительно как уступку моде, как явление чисто декоративного свойства. Гораздо более вдумчиво анализирует “Андромеду” Жан Трюше, автор монографии “Классицистический театр во Франции”⁶ (1975) — с его точки зрения, пьеса соединяет в себе приметы балетной постановки и лирической трагедии. В то же время исследователь Кристиан

Дельмас, подготовивший современное комментированное издание “Андромеды”⁷, полагает, что в этом произведении Корнеля преобладает сказочное начало. Если же говорить об отечественном литературоведении, то в книжке Н.А. Сигал (Жирмунской) “Пьер Корнель”⁸ она едва упомянута (как образец пышной постановки), в работе Н.И. Балашова⁹ не упомянута вообще; приятное исключение составляет сдержанная, сбалансированная характеристика пьесы в книге В. Большакова о Корнеле, адресованной преимущественно студенческой аудитории¹⁰.

Вполне обоснованной можно считать тенденцию рассматривать “Андромеду” как феномен стиля барокко¹¹. Разумеется, анализ пьесы сквозь призму концепции Жана Руссе напрашивается сам собой. Имеется в виду наиболее известная, полувековой давности монография женевского ученого, “Литература эпохи барокко во Франции. Цирцея и Павлин”¹², где большое внимание уделено постановкам придворных балетов.

Сюжет трагедии, представляющей собой редкий для Корнеля случай обращения к мифологическому сюжету, позаимствован из четвертой книги “Метаморфоз” Овидия (пользовавшегося исключительной популярностью во французских галантных кругах в период написания пьесы) и второй книги “Мифологической библиотеки” Аполлодора. Ее действие разворачивается в Эфиопии. В прологе на сцене появляется Мельпомена; она дает свою оценку пьесе и беседует с Солнцем, речь которого на свой лад предвосхищает грядущий триумф “величайшего из Бурбонов”, Короля-Солнце. Далее царица Кассиопея повествует о своих невзгодах незнакомцу (Персей): красоту своей дочери Андромеды она сочла превосходящей красоту nereид, и разгневанный Нептун насылает на ее страну морское чудовище, которое разоряет царство. Гнев Нептуна утихомирится только тогда, когда каждый день змею (а может быть, киту?) будут приносить в жертву молодую девушку. Финей и Персей опасаются, что очередной жертвой может стать Андромеда. Тут появляется богиня Венера и объявляет, что вскоре невзгодам придет конец и Андромеда обретет достойного мужа — к радости принца Финея, который воспринимает пророчество в свою пользу, и к огорчению тайно влюбленного в Андромеду Персея. Между тем Эол повелевает

облакам и ветрам вознести Андромеду в небеса. Персей, все еще не раскрывающий своей идентичности (вполне в духе барочного романа¹³), обещает отцу Андромеды Кефею спасти дочь. Ветры несут Андромеду к подножию возвышающегося над волнами утеса. Кассиопея обвиняет богов в несправедливости; тем временем к красавице приближается чудовище. В этот момент в происходящее вмешивается Персей; под одобрительные крики народа он одолевает монстра. Персей повелевает ветрам вернуть Андромеду туда, откуда они ее забрали, а сам следует за ней по пятам. В царском дворце Андромеда и Персей поют о своей любви. Беседа с Финеем, Андромеда упрекает его за бездействие в столь ответственный момент. Уязвленный Финей (он ведь не обладал сверхъестественными возможностями Персея!) решает убить соперника, причем ему обещает помочь в этом Юнона. Во главе небольшого отряда Финей нападает на Персея; тому удается одержать верх лишь благодаря голове Медузы, которая обращает в камень всех нападавших. Следует апофеоз; Меркурий объявляет о явлении Юпитера, а тот заявляет, что земля недостойна таких пышных торжеств. В итоге Андромеда и Персей возносятся “в ожидающие их небеса” (А, 130).

История Андромеды многократно разрабатывалась в литературе XVII в., в том числе и крупнейшими драматургами эпохи. Дважды обращался к ней Педро Кальдерон: в комедии “Приключения Андромеды и Персея” (1653), очевидно, написанной под влиянием Корнеля, а также в ауто о первородном грехе и его искуплении “Андромеда и Персей” (1680), где Персей становится аллегорией Христа. В трагедии Лопе де Вега “Сказание о Персее, или Прекрасная Андромеда” (1613) заметен крен в сторону политической трактовки сюжета (изобличение тирании). В Италии к интересующему нас сюжету обращался целый ряд драматургов, включая Бенедетто Феррари и Ридольфо Кампеджи¹⁴. Алессандро Адимари удалось написать правильную трагедию “Персей” (1618); одновременно с ней была создана и опера Монтеверди на этот сюжет (партитура не сохранилась). До Корнеля во Франции уже ставился анонимный “Балет об Андромеде” (1610) и анонимная же пьеса “Освобожденная Андромеда” (1624).

Нам известна одна специальная монография, посвященная этому произведению Корнеля¹⁵. Совсем не случайно она вышла в Италии. Дело в том, что полноправным соавтором “Андромеды” можно считать Джакомо Торелли (1608—1678), наследника традиций Леонардо да Винчи (последний также занимался оформлением сценографии и изготавливал машины при дворе миланского герцога Лудовико Моро). Торелли ранее работал в Венеции, а затем перебрался во Францию (в XVIII в. его жизнеописание составил известный архитектор и теоретик позднего классицизма Франческо Милиция¹⁶). В 1645 г. в Париже Торелли показал постановку музыкальной драмы “Мнимая сумасбродка” (“La Finta pazza”), либретто к которой написал Джулио Строцци, музыку — Франческо Сакрати, а сценографическое решение принадлежало Торелли. Ранее этот спектакль уже играли в Венеции; он привлек внимание публики, помимо всего прочего, и сексуальной травестией персонажей (история переодетого в женское платье Ахилла), и попыткой передать “мнимое помешательство” в музыкальном решении пьесы. Большой успех постановка снискала и во Франции; здесь наибольший интерес вызвала именно постановочная часть, а также та легкость, с которой можно было манипулировать сценической машинерией.

“Мнимая сумасбродка” была одобрительно встречена Мазарини; именно он побудил Торелли осуществить новую постановку (на сцене дворца Пале Кардиналь) — музыкальную трагикомедию “Орфей” (либретто Франческо Бути, музыка Луиджи Росси). Идея воплотилась в жизнь во время карнавала 1647 г.; спектакль сделался кульминацией праздника. Здесь-то и родилась идея создания уже собственно французской постановки такого рода. При этом выбор пал на Корнеля, который как раз в 1647 г. стал членом Академии. К тому же он уже с 1644 г. (трагедия “Смерть Помпея” с посвящением кардиналу) пользовался поддержкой со стороны Мазарини. Тот обратился к драматургу с просьбой написать оригинальную пьесу, где можно было бы использовать техническое оснащение “Орфея”, но при этом приближенную к регулярной французской трагедии. Таким образом, эстетические параметры трагедии изначально определялись “руководством”.

В письме секретаря Французской Академии Конрара историку искусства Андре Фелибьену от 20 декабря 1647 г. речь заходит о готовившейся постановке, “слова к которой написал Корнель”. “Я думаю, что он лучше бы приспособил сюжет к нашей моде, чем итальянцы”, — замечает Конрар. В “Дневнике гражданских войн” Франсуа Дюбюиссона-Обнэ¹⁷, в записи от 2 января 1648 г., указывается сумма аванса Корнелю — 2400 ливров; для сравнения приводится и гонорар Торелли (за “Орфея”) — 12 000. (Поставленная позднее, в конце 1660 — начале 1661 г., другая корнелевская трагедия с машинами — “Золотое руно” обернулась настоящим “золотым дождем” для его автора, который отличался практичностью и весьма выгодно торговал своими пьесами, чрезвычайно тщательно отбирал авторов предисловий к ним и т. п.) Однако постановка, первоначально намеченная на 1648 г., оказалась отложена из-за болезни юного Людовика XIV (ветрянки). В то же время в период с 1647 по 1649 г. в театре Маре было поставлено пять пьес с машинами. Интересно, что среди них фигурировала и пьеса под названием “Андромеда и Персей. Освобождение”¹⁸, т. е. прослеживалось явное стремление эксплуатировать уже возникший зрительский интерес в коммерческих целях.

Премьера корнелевской пьесы состоялась только в январе 1650 г. в театре Пти-Бурбон; она снискала огромный успех, особенно у короля. Уже через месяц аудитория “Андромеды” исчислялась тысячами зрителей, причем некоторые успели посмотреть ее по многу раз¹⁹. Очень скоро она была поставлена и другими труппами за пределами Парижа. Отдельное издание пьесы вышло в 1651 г.

Среди возможных сюжетных и стилистических параллелей к “Андромеде” хотелось бы назвать одну “виртуальную”. Это постановка, которую созерцают герои поэмы Джанбаттиста Марино “Адонис” — Меркурий, Венера и сам Адонис — во дворце Купидона (песнь 5, строфы 122–146). Надо сказать, “Адонис” Марино, впервые опубликованный в Париже в 1623 г., оказал сильнейшее впечатление на французскую публику, так что подобное сопоставление кажется уместным (в то же время мы не располагаем никакими данными относительно познаний Корнеля

в итальянском языке). Созерцаемая персонажами “Адониса” постановка — это “Трагедия об Актеоне”, во многом выполненная по сходным с “Андромедой” сценическим рецептам и также основанная на овидиевском сюжете (кстати, работая над иллюстрациями к поэме Марино, Никола Пуссен считал нужным перечислить именно “Метаморфозы”).

Описание постановки у Марино переключается с тем типом дискурса, который избрал Корнель в ремарках к “Андромеде”. Итальянский поэт высоко оценивает пьесу, особенно возвращающую сцену, а также гармоничное взаимодействие декораций и задника; достоинство постановки он усматривает в “изобретательности”, *arguzia* — важный для маньеризма и барокко критерий. Сам театр поражает своим величием и внушительностью масштабов: хрустальная зала с четырьмя входами (параллель к четырем стихиям и четырем сторонам света), убранная драгоценными камнями; пол символизирует подземное царство, потолок — небосвод; в центре залы размещается фигура атланта, поддерживающего этот условный небосвод.

“Трагедия об Актеоне” — пятиактная пьеса, где весьма зрелищно сменяют друг друга день и ночь, солнечная погода и дождь, а зрительный зал и сцена находятся в состоянии динамического взаимодействия. Постановка включает в себя танцы, массовые сцены, сражение (которое выглядит именно как балет), роскошный пир. Но вот что любопытно: не досмотрев трагедию до конца, Адонис мирно засыпает (поэтика сна вообще очень важна для этой поэмы Марино); тем самым трагическая развязка оказывается смазанной. Между тем в третьем акте “Андромеды” Кассиопея говорит: “Так что же, узренное очами нашими было лишь сном” (“*Ce que nos yeux ont vu n’était-ce donc qu’un songe*”; А, 75). Отметим также принципиальное сходство сюжета об Андромеде и истории Адониса — в обоих случаях героиня (будь то Андромеда или Венера) становится предметом любви как земного существа (Финей, Адонис), так и божества (Персей, Марс).

Вернемся к истории постановки “Андромеды”. Автор музыки к первому варианту постановки Д’Ассуси гордо заявлял, что «вдохнул душу в стихи “Андромеды”»²⁰. Вряд ли Шарль Д’Ас-

суси (1605–1677), бурлескный поэт и композитор, известный своими бурлескными похождениями (отраженными в одноименной книге), вряд ли мог выступить в роли полноценного соавтора этого произведения. Неясно, использовались ли здесь музыкальные инструменты, или дело ограничилось вокалом. Иное дело вторая версия пьесы, которую иногда называют “Андромеда-2”. Музыка к новой постановке — возобновленной 19 июля 1682 г., т. е. в последние месяцы жизни великого драматурга — написал значительно более известный композитор, автор чрезвычайно обширного и многообразного музыкального наследия Марк-Антуан Шарпантье. По заключению К. Дельмаса, изменения, произведенные Шарпантье, были очень существенными: он приблизил постановку к опере, ввел дополнительные арии, дуэты и речитативы, для чего ему пришлось внести значительные коррективы в стихи; на первом плане оказались интермедии. Правда, степень участия во всем этом престарелого писателя неясна. Интересно, что в апреле того же 1682 г. в Версале была поставлена изящная музыкальная трагедия Филиппа Кино “Персей” на музыку Жана-Батиста Люлли, в которой ощущается очень сильное влияние Корнеля. В увертюре содержалась апология Людовика XIV. По мнению Д. Лонэ, не исключено, что партитура “Персея” была учтена Шарпантье (налицо ряд музыкальных параллелей)²¹. Как бы то ни было, музыкальные достоинства “Андромеды-2” не были оценены публикой по достоинству. Гораздо больший интерес вызвала изображавшая Пегаса живая лошадь, которую перед спектаклем намеренно не кормили; во время же действия ей из-за кулис показывали сено, что и приводило животное в возбужденное состояние.

Большой интерес представляют два пролога к “Андромеде”, один из которых (“Argument”, “Содержание”) был написан Корнелем в 1650 г., через месяц после первой постановки, а второй (“Examen”, “Разбор пьесы”) — 10 лет спустя, когда великий драматург готовил издание собственных сочинений. Корнель акцентирует внимание именно на постановочной стороне пьесы. В “Содержании” обстоятельно, с видимым удовольствием описываются декорации (аналогов этому в авторских разборах других пьес Корнеля мы не встретим), но при этом музыке от-

водится второстепенная роль — иначе говоря, пресловутую “оперность” “Андромеды” следует усматривать не в самом музыкальном ее ряде.

Автор “Андромеды” признает, что ввел некоторые модификации в исходный сюжет. Общую направленность этих модификаций исследователи характеризуют как подчинение мифа правилам господствовавшей на французской сцене “благопристойности”²². Так, главный герой трагедии наделяется несвойственным мифологическому персонажу благородством, да и корнелевскую Андромеду отличает не только красота, но и возвышенность души (которая, правда, временами сочетается у нее с кокетливостью вполне в духе XVII в.).

Кроме того, Корнель делает Персея эдаким, по его собственному выражению, “странствующим рыцарем” (А, 7). Одним из “рыцарских” атрибутов Персея становится его конь — точнее, Пегас, на котором он сидит верхом, наперекор канонической схеме (в мифологической традиции фигурируют крылатые сандалии). Подобного рода “ариостизация” сюжета стала предметом рефлексии современных исследователей, например Ж. Кутона, отмечавшего, что трагедия в “Андромеде” смещается в “плоскость романно-эпического воображаемого”²³ (влияние “Неистового Орlando” просматривается и в другой пьесе Корнеля, “Мелита”). Но появление крылатого коня — не только ариостовский след в “Андромеде”, оно может быть навеяно рядом живописных трактовок мотива [включая, например, “Прикованную Андромеду” Кавалера Арпино (1592) и картину Иоахима Втевела “Персей, освобождающий Андромеду” (1611)]²⁴. Еще раньше сажают Персея на Пегаса в литературной традиции — видимо, первопроходцем тут стал еще Пьер Берсьюр в “Морализованном Овидии” (середина XIV в.)²⁵; Пегас фигурирует также в соответствующем пассаже “Генеалогии языческих богов” Боккаччо (кн. XII, гл. 25). Однако Корнель подчеркивает, что ориентиром для него являлись именно произведения изобразительного искусства. И это неудивительно, так как в XVII в. литературно-критическая рефлексия во многом ориентирована на художественную.

Размышляя о возможностях свободной трактовки мифологического материала, Корнель уделяет особое внимание наготе

Андромеды, упрекая художников за чувственное изображение красавицы. Добавим, что примеров тому несть числа, включая и известную картину Вазари из Студиоло Франческо I Медичи в Палаццо Веккьо, выполненную в 1570 г.; уже упоминавшееся полотно фламандца Втевела; чрезвычайно эротична картина Жака Бланшара “Персей, освобождающий Андромеду” (1630-е годы). Полемиически заостренный образ Андромеды на картине Рембрандта 1631 г. как раз лишен всякой чувственности, но нагота по-прежнему налицо. Между тем, как отмечает Корнель, у Овидия ничего не сказано о том, что прикованная Андромеда была обнажена, так что “да извинит меня зритель, если в этом отношении я не последовал за ними” (живописцами. — К.Ч.) (А, 8). Понятное дело, никакого отношения к реальной театральной практике все эти соображения иметь не могли, так как присутствие обнаженной дамы на сцене XVII в., тем более в условиях сильного влияния установок Контрреформации на сей счет, непредставимо²⁶. Таким образом, перед нами любопытный пример колебаний драматурга между визуальным и вербальным, между театром-зрелищем и “пьесой для чтения”.

Другое рассуждение Корнеля касается географии пьесы, а заодно и расовых особенностей персонажей. У Овидия место действия не названо, упомянута только морская страна; вслед за ним и Корнель ограничивается обтекаемым: “Кефей правил в некоей морской стране, столица которой располагалась на побережье, а народы были хотя и эфиопами, но белокожими” (А, 10). При этом Корнель ссылается на “Эфиопику” Гелиодора, а также опять-таки на живописцев, которые единодушно изображали Андромеду белокожей. Так что топос “прекрасной смуглянки”, столь распространенный в поэзии барокко, тут никак не актуализируется.

Из “Содержания” следует, что ключевую роль в постановке были призваны сыграть механизмы — не просто приятное добавление к театральным перипетиям, но и сама суть сценического действия. Невозможно изъять какую-либо из декораций, чтобы не обрушилось все “здание” (А, 12). Тем самым Корнель признает возможность существования, внутри театральных правил, некоей самостоятельной “машинной” эстетики; в то же время со-

здаваемые механизмами эффекты всецело подчинены общей направленности пьесы. И здесь действуют те же самые принципы, которые были сформулированы драматургом в “Рассуждении о трагедии”. Между тем авторы рецензий на первую постановку “Андромеды” особо выделяли именно хитроумную, не заметную для глаза работу разнообразных механических устройств, включая мгновенно взмывающий вверх занавес, спускающуюся с небес Венеру и т. д.

С другой стороны, в “Андромеде” главная цель драматурга заключалась в том, чтобы “усладить взор за счет блеска и разнообразия постановки, а не воздействовать на рассудок путем рассуждений, или сердце за счет деликатности чувств” (А, 13). Отсюда и заключительный вывод первой редакции пролога: “Пьеса сия создана исключительно для глаз” (*cette pièce n'est que pour les yeux*) (А, 13).

Думается, данная констатация непосредственно связана с одной из кардинальных особенностей искусства барокко — его установкой на визуализацию. Мир в культуре барокко трактуется как картина, а Бог как художник; произведение искусства барокко смотрит на реальность широко раскрытыми глазами. Вывод Ж. Старобинского о том, что “кульминация действия (у Корнеля. — К.Ч.) осуществляется в плане визуального”²⁷, в “Андромеде” находит дополнительное подкрепление в “петрификации” противников Персея. (Старобинский специально не разбирает “Андромеду” — известна его обстоятельная характеристика “Мелиты”.)

Изменения, проделанные в тексте “Разбора пьесы” по сравнению с “Содержанием”, отражают эволюцию не только эстетических принципов самого Корнеля, но и всего французского театра в целом. Например, проблема использования сценической машинерии во второй редакции совершенно не акцентирована. Зато у автора “Андромеды” возникает потребность каким-то образом увязать происходящее в трагедии с принципом единства действия (вообще-то явно не соблюденным в “Андромеде”). Для этого приходится дать этому принципу расширительную трактовку. Более обстоятельно и, можно сказать, наукообразно анализируется в “Разборе” проблема места действия “Андроме-

ды” (у Плиния — Яффа в Палестине; Корнель констатирует несовместимость двух версий). Расширяется рассуждение о расовых особенностях Андромеды; теперь наряду с опорой на авторитет живописцев Корнель выдвигает следующий рациональный аргумент: “чтобы ее можно было предпочесть nereидам, коих никогда не изображали темнокожими, надлежало, чтобы цвет ее кожи приближался к их” (А, 147). Кроме того, под влиянием критики со стороны аббата Д’Обиньяка (“Практика театра”, 1657) Корнель находит нужным логически мотивировать разнообразие декораций (конечно, с точки зрения ортодоксальных классицистов, тут имело место некоторое излишество), а также включение в текст стансов. Корнель признает, что стансы являются, так сказать, “добавочным украшением” пьесы (А, 152); тем не менее они способствуют решению основной задачи “Андромеды”: нравиться публике, но нравиться в соответствии с правилами. Драматург оправдывает введение стансов психологической нюансировкой, которую они сообщают происходящему; в то же время он кается за неуместность стансов в “Сиде” (А, 154).

Между тем стансы в “Андромеде” по своим поэтическим достоинствам уступают знаменитым стансам Родриго из “Сиды”, хотя в метрическом плане близки к ним. Кажется вполне вероятным утверждение одного из современников, что публика “пропускала мимо ушей” стихи “Андромеды” — и это при том, что в целом для героев Корнеля “слово столь же эффективно, как и действие”²⁸. Прочитируем в качестве примера ламентации привязанной к утесу Андромеды в начале третьего акта (А, 71):

Affreuse image du trépas,
 Qu’un triste honneur m’avait fardée,
 Surprenantes horreurs, épouvantable idée,
 Qui tantot ne m’ébranliez pas;
 Que l’on vous conçoit mal, quand on vous envisage
 Avec un peu d’éloignement!
 Qu’on vous méprise alors, qu’on vous brave aisément!
 Mais que la grandeur du courage
 Devient d’un difficile usage
 Lorsqu’on touche au dernier moment! <...>

<О жуткий образ смерти, ранее от меня из почтения сокрытый! Но не поколеблют меня страшные зрелища и ужасающие мысли. Не постигнуть вас, если взглянуть на некотором расстоянии; презренья к вам преисполняешься, коли смело бросишь вам вызов! Но сколь тяжело выказать величие души и отвагу, когда час последний настает!>

В целом утверждение примата визуального во второй редакции пролога явно отступает на второй план. Текст “Разбора пьесы” обрывается не менее резко, чем текст “Содержания”; но весьма знаменательно, что максима относительно глаз сменится в финале цитатой из римского поэта Персия (сатира I) о слезах, которые, чтобы они трогали, должны казаться естественными. Итак, в “Разборе” принцип эмпатии в сочетании с рационалистической логикой одерживают верх над необходимостью усладить взор зрителя. И наконец, еще более определенно, нежели в “Содержании”, Корнель заявляет о подчиненной роли музыки: недопустимо, чтобы она заглушала слова и вообще отвлекала зрителя от восприятия смысла происходящего.

Что касается самого текста трагедии, то слово “очи” слышится уже в первой реплике Мельпомены, т. е. в самом начале пьесы; мотив взгляда проходит через всю “Андромеду”. В самых знаменитых пьесах французского драматурга ничего подобного мы не обнаруживаем, зато в написанной позднее Корнелем совместно с Мольером и Кино (по заказу Людовика XIV) трагикомедии-балете “Психея” (первая постановка во дворце Тюильри — январь 1671 г.) указанному мотиву отводится большое место. Прочитируем монолог Психеи из третьего акта пьесы (сцена 3; стихи, скорее всего, принадлежат перу Кино):

Ne les détournes point, ces yeux qui m’empoisonnent,
 Ces yeux tendres, ces yeux perçants, mais amoureux,
 Qui semblent partager le trouble qu’ils me donnent.
 Hélas! Plus ils sont dangereux,
 Plus je me plais à m’attacher sur eux.

<Но только не отводите очи ваши, те, что меня наполняют сладкою отравой; нежные, пронзительные, но влюблен-

ные, словно бы разделяющие то смятение, что они в меня вселяют. Увы! Чем опасней они для меня, тем с большим наслаждением вглядываюсь я в них.>

Как и в “Психее”, тема глаз в “Андромеде” часто раскрывается в рамках традиционного галантного дискурса. Глаза Андромеды — источник дивного света, неизбежно пленяющего кавалеров; ср. в трагедии “Родогунна”: “Всесильно волшебство твоих прекрасных глаз”²⁹. Однако более целесообразно проводить в этом случае параллели с комедиями Корнеля: “глаза-солнца” в комедии 1632 г. “Вдова” (I, IV), воспроизводящие расхожий неопетраркистский штамп и соседствующие с “double petit monde” (не что иное, как перси любимой; топоним вполне блазонного толка). В ряде случаев мотив смещается в метафорическую плоскость [“слепота законов” (божественных), о коей толкует Кефей (I, 3)].

В то же время два наиболее зрелищных, “постановочных” сюжетных узла “Андромеды” оказываются представлены на сцене лишь косвенно. Речь идет в первую очередь об эпизоде сражения Персея с “Немеем” (по аналогии с Немейским львом), которое у Корнеля происходит за сценой. Правда, потоки крови поверженного чудовища (ср. Филострат, “Картины”, I, 29) зрителю видны, но самого чудовища он не видит [между тем в трагедии “Медея” (1635) драматург все-таки отдал дань эстетике “кровавого барокко”]. Не исключено, что причину этого следует искать в отсутствии надлежащей бутафории. А ведь в предшествовавших пьесе Корнеля постановках на этот сюжет чудовища на сцене появлялись; по Б. Больдюку, наиболее устрашающе оно выглядело в венецианской постановке 1637 г.³⁰

С другой стороны, мотив Медузы Горгоны вытолкнут Корнелем на периферию повествования и соответствующий эпизод также представлен лишь отраженно (о случившемся рассказывает в пятой сцене пятого акта персонаж по имени Форбас). Перед нами своеобразные “стоп-кадры”: на окаменевших лицах спутников Финея застывают маски разнообразных эмоций — от ярости до страха. Есть все основания считать, что в данном случае Корнель руководствовался характерным для него принципом “элиминиро-

вания макабра”³¹. Интересно, что волшебная сила взгляда Медузы неожиданно рифмуется в пьесе с пламенным взором Андромеды, под влиянием которого nereиды впадают в ступор (А, 26).

Особенность пьесы заключается в ее перенасыщенности авторскими ремарками. Собственно, это уже нечто большее, чем ремарки; речь идет о целостном метатексте, временами переходящем в эстетическую рефлексию. Разумеется, на первом плане оказываются детальные описания декораций, и здесь приоритет визуального восприятия непрерываем. В прологе зритель видит большую, доходящую до небес гору с расщелинами, через которые можно заметить море; эти “ведуты” заслужили высокую оценку зрителей. По обе стороны от горы стоит выполненный по законам перспективы густой лес, а в небе парят Мельпомена и Солнце на своей повозке. В первом акте все это чудодейственным образом исчезает и появляется городская площадь, окружающие ее великолепные дворцы, “все отличающиеся друг от друга по архитектуре, но образующие единую перспективу” (А, 23). “Газетт де Франс” отмечала, что фантастический город в “Андромеде” превосходит по своему величию древний Рим. Во втором акте внимание зрителей приковывает великолепный сад в ренессансном стиле с гротами и фонтанами, беломраморными статуями, апельсиновыми³² и миртовыми деревьями (locus amoenus, предвосхищающий пышный декор поставленной в 1874 г. “Ифигении”, и вместе с тем примета пасторального генезиса “Андромеды”, к которому мы вернемся ниже). В третьем акте мирты и кусты жасмина превращаются в утесы, “чьи неровные выпуклые поверхности прилежно следуют прихотям Натуры, так что кажется, словно именно она — в большей степени, нежели Искусство — разместила их по обе стороны сцены” (А, 69). Но вот начинается четвертый акт, и утесы обращаются в царские чертоги; зритель созерцает колонны, мраморные статуи, регулярный, правильный (никак не барочный!) архитектурный декор, выполненный по всем правилам перспективы. И наконец, в пятом акте действие переносится в храм. “Здесь”, отмечает Корнель, “искусство господина Торелли тем более достойно похвалы, что он выказывает исключительное разнообразие этих двух декораций, хотя они (храм и дворец. — К.Ч.) и сходны между собой”

(А, 109). Игра света на бронзовой отделке колонн дает особые эффекты (светотень); бронзой отделан и великолепный купол храма, перед которым находится вполне ренессансная галерея.

Как видим, в декорациях к “Андромеде” наряду со стремлением к антиквизации (именно ренессансного толка) просматривается и барочная поэтика (установка на разнообразие, пышность и метаморфозу; слово *métamorphose* не раз встречается в пьесе). Что касается установки на симметрию в декорациях, то она была характерна уже для постановок Торелли³³, так что в данном случае речь не может идти об эстетической новации самого Корнеля. Собственно, и “визуализация” сценического действия была подсказана самой жанровой структурой, однако здесь Корнель уже вполне осознанно превращает примат визуального в важнейший эстетический параметр пьесы. Кроме того, налицо стремление — в данном случае именно корнелевское! — упорядочить живописный естественный беспорядок, подвергнуть его рационализации.

Особый интерес вызывает роль хора, которого нет в других произведениях драматурга. Позднее в “Эсфири” (1689) и “Гофолии” (1691) Жан Расин попытается воскресить соответствующую античную традицию. Но если классический хор как раз обеспечивал соблюдение пресловутых единств, то в “Андромеде” все по-другому: фабульная роль хора невелика, и он (наряду со столь же немногочисленными ариями) фактически становится компонентом барочной синестезии, способом втянуть зрителя в эмоциональное пространство пьесы. В пьесе всего девять хоров, в основном кратких; в ряде случаев, где участие хора напрашивается (эпизод с жертвоприношениями в начале пятого акта), Корнель аккуратно обходится без соответствующих вставок.

Процитируем неприятный и вполне отвечающий пасторальным канонам хор из шестой сцены четвертого акта (А, 104):

Vivez, vivez, heureux amants,
Dans les douceurs que l’amour vous inspire,
Vivez heureux, et vivez si longtemps,
Qu’au bout d’un siècle entier on puisse encor vous dire,
Vivez, heureux amants <...>

< Живите же, живите, блаженные любовники, в той неге,
что любовь вам навеивает, живите счастливо и так долго,
чтобы по истечении целого столетья можно было бы вновь
сказать вам: живите же, блаженные любовники...>

Замечание Марка Фюмароли относительно типологической близости “Андромеды” к пасторали, поэтика которой повлияла также на комедии Корнеля (“Мелита”, 1629; во многом перекликающаяся с ней “Вдова”, где даже фигурирует словно бы позаимствованный напрокат из “Астреи” Д’Юрфе сплетенный из волос красавицы браслет) представляется совершенно обоснованным³⁴. И дело тут, разумеется, не только и не столько в том, что среди персонажей пьесы присутствуют и вполне пасторальные нимфы. Пасторальное начало особенно явно выражено в первых двух сценах второго акта, где участвуют Андромеда, Финей, нимфы и Паж; именно здесь оказываются сосредоточены лирические “арии”. Именно здесь Финей назван “совершенным влюбленным” (А, 47) опять же в духе “Астреи”; нарушение данной ему клятвы Андромеда рассматривает как преступление (в духе “Двенадцати любовных заповедей” из той же “Астреи”); тем не менее ближе к финалу у Финея появляются все основания обвинить ее в непостоянстве (А, 112). Одним словом, “настолярная книга молодого Корнеля”³⁵ становится ключом ко второму акту “Андромеды”.

В том же эпизоде пьесы Андромеда вполне определенно уподоблена Венере (как уже упоминалось, богиня и сама присутствует на сцене), причем в той ее трактовке, которая была доминирующей в культуре Ренессанса (и оказалась запечатлена у Боттичелли). Характерный для пьесы в целом акцент на водных мотивах, да и вообще на вольной игре природных стихий (так, появление чудовища сопровождается страшной грозой) вызывает и еще одну ассоциацию: ренессансные “метеорологические” сады, где пасторальный *locus amoenus* взаимодействует с инициатическим маршрутом, подчас довольно прихотливым. К тому же весьма существенная роль в пьесе отводится Нептуну (скульптурные изображения бога моря часто встречаются в ренессансных садах).

В самом начале пьесы Кассиопея упоминает о начавшихся было празднествах в день помолвки Андромеды и Финея: “Nos peuples, tous ravis de ces illustres noeuds, // Sur les bords de la mer dressèrent fort jeux” (“народы наши, возрадовавшиеся предстоящему бракосочетанию сих знатных особ, устроили на морском берегу забавы”; А, 25). С учетом “водного генезиса” Андромеды позволительно трактовать эти jeux как jeux d’eau, как те самые фонтаны, которым придавалось очень существенное значение в ренессансных садах. В связи с этим вспоминаются и яркие описания фантастического “ужина на воде” и живописно отражающихся в пруду фейерверков в комедии “Лжец” (I, 5–6), и реплика Флоры из пролога уже упоминавшейся “Психеи”: “самые приятные увеселения ожидают нас тут” (“les plus doux jeux sont ici-bas”) — “тут”, т. е. во Франции времен Людовика XIV. Итак, сказочная Эфиопия дрейфует к “сказочной стране”, как назван Париж в “Лжеце” (II, 5), и водной стихии в этом процессе отведена далеко не второстепенная роль.

Налицо переключка отдельных эпизодов пьесы с вершинными творениями Корнеля. Удрученный необходимостью принести в жертву дочь, царь Кефей раздираем между отцовскими чувствами и долгом монарха (“les tendresses d’un père et les devoirs d’un roi”, А, 33); это очень напоминает конфликт долга и чувства в “Сиде”; впрочем, и сердце Ясона в “Медее” “раздираемо двумя страстями” (I, 2). Отдана дань в “Андромеде” и стоической концепции любви (не чуждой и пасторали). Вот, например, в каких выражениях Андромеда порицает Финея за проявленное им малодушие (А, 97):

Mais quand vous auriez cru votre perte assurée,
Du moins ces vingt amants dévorés par Némée,
Vous laissaient un exemple, et noble, et glorieux
Si vous n’eussiez pas craint de périr à mes yeux.
Ils voyaient de leur mort la mesme certitude
Mais avec plus d’amour, et moins d’ingratitude,
Tous voulurent mourir pour leur objet mourant ;
Que leur amour du votre était différent! <...>

<Но и когда вы уверились в неизбежности собственной смерти, могли же вы подражать примеру тех двадцати благородства и величия исполненных любовников, коих проглотило немейское чудовище, когда б не ваш страх погибнуть у меня на глазах. Они столь же уверены были, что погибнут, да любили они сильнее, и не отличались неблагодарностью; все они стремились умереть ради возлюбленной своей; сколь же ваша любовь отлична от их любви!>

Разумеется, “Андромеда” — прежде всего история любви, причем трактованной в галантном духе (слово galanterie по отношению к чувствам героев звучит в авторской ремарке ко второму акту — А, 45, а затем в реплике Финея — А, 51) или даже, по мнению Ш. Дельмаса, уже в едва ли не прециозном ключе³⁶. При этом любовь неотделима от неизменно присущего всему творчеству драматурга героического императива. В “Андромеде” его воплощает Персей. “Устройте собственное счастье, не заботясь притом обо мне”, великодушно заявляет он Андромеде (А, 91) вопреки овидиевской версии³⁷. В то же время Корнеля мало интересует проблема аллегорической трактовки мифологического материала, он никак не склонен амплифицировать его и скорее стремится к интериоризации чудесных мифологических событий. Разве что некая связь с эмблематологической эстетикой улавливается в относящемся к Финею и Андромеде следующем обмене реплик: “Паж. У них одна лишь душа. — Лириона. У них одно лишь сердце” (А, 53). (В “Андромеде-2” 1582 г. Шарпантье положил этот диалог на музыку.)

Нельзя вместе с тем сказать, что Корнель (ученик иезуитов, создавший в 1642 г. христианскую трагедию “Полиевкт”, а в 1656 г. собственный вариант перевода “Подражания Христу”) склонен трансцендировать события в христианском ключе. А ведь традиция такого рода в отношении данного сюжета имела; назовем “Послания” Кристины Пизанской и выполненную к ним в начале XV в. миниатюру, где Афродита представлена в характерной для иконографии Богоматери позе. С другой стороны, в том же “Адонисе” события временами приобретают — пусть и по законам “поэтики изумления” — оттенок христианской аллего-

рии. “Христианизация” сюжета в “Андромеде” выражена значительно слабее; сказанное относится и к финальному вознесению героев в небеса, которое выглядит прежде всего как эффектный сценический ход. Барочное трансцендирование сюжета Корнелю оказывается столь же чуждым, что и “аллегорико-моралистический дух Возрождения”³⁸.

Как уже говорилось, “Андромеда” — не единственная у Корнеля трагедия с машинами. “Психею” к этой категории относить было бы натяжкой: в пьесе силен именно балетный уклон, а музыке знаменитого Жана-Батиста Люлли отводится весьма заметное место; роль Корнеля в написании пьесы, скорее всего, была второстепенной. Зато вполне авторским сочинением в интересующем нас жанре стало “Золотое руно”, поставленное в январе 1659 г. в замке Нефбург и написанное по заказу большого поклонника сценической машинерии, нормандского дворянина Александра де Риэ, маркиза де Сурдеака. С постановочной точки зрения “Золотое руно” даже затмило “Андромеду”. Более того, по мнению некоторых исследователей³⁹, с “Золотого руна” начался новый этап в карьере Корнеля-драматурга. Роль музыки в “Золотом руно” снижена по сравнению с “Андромедой”; видимо, ее автором стал все тот же Д’Ассуси. Именно “Золотое руно” с “Андромедой-2” в 1680–1685 гг. являлись наиболее успешными пьесами драматурга (“Андромеда” за указанный период была поставлена 45 раз, что заметно превышает количество постановок в тот период “Сида”, “Цинны” и “Полиевкта”). Однако с 1690 по 1971 г. (данные из журнала “Эроп”)⁴⁰ не зафиксировано ни одной постановки “Андромеды”; зато “Сид” за этот период ставился 1567 раз. Пример “Андромеды” и “Золотого руна” свидетельствует о том, что жанр “трагедии с машинами” “вспыхнул ярко, но постепенно угас, проложив путь французской опере”⁴¹.

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 383.

² *Lanson G.* Corneille. P., 1905.

³ *Zuber R., Bury E., Lopez D., Picciola L.* Littérature française du XVII siècle. P., 1992.

- ⁴ *Adam A.* Histoire de la littérature française au XVII siècle. P., 1997. Tome 2: L'époque de Pascal. P. 377.
- ⁵ *Dort B.* Corneille dramaturge. P., 1972. P. 79; *Brasillach R.* Corneille. P., 1961. P. 185.
- ⁶ *Truchet J.* La tragédie classique en France. P., 1975. P. 147–149.
- ⁷ *Corneille P.* Andromède / Texte établi, présenté et annoté par C. Delmas. P., 1974. Далее цитируем текст прологов и самой трагедии по этому изданию (А), с указанием номера страницы.
- ⁸ *Suzal H.A.* Пьер Корнель. М.; Л., 1957. С. 101.
- ⁹ *Балашов Н.И.* Пьер Корнель. М., 1956.
- ¹⁰ *Большаков В.П.* Корнель. М., 2001. С. 189–191. Как представляется, на содержащуюся в данной работе отечественного исследователя оценку “Андромеды” повлияла книга Р. Гердана (*Guerdan R.* Corneille ou la vie méconpue d'un Shakespeare français. P., 1984).
- ¹¹ *Kapp V.* Corneille et la dramaturgie du théâtre à machines italien // *Pierre Corneille. Actes du colloque / Textes éd. par A. Niderst.* P., 1985. P. 407–408. Но первопроходцем в этом отношении следует считать, видимо, Маргрет Дитрих (*Dietrich M.* Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts // *Maske und Kothum.* 1958. 4. Jg. II. 3/4. S. 199–219, 316–345).
- ¹² *Roussel J.* La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon. P., 1953 (имеется 13 переизданий).
- ¹³ Собственно, мотив “тайны идентичности” разрабатывается и в других пьесах Корнеля — в “Ираклии”, “Доне Санчо Арагонском” и “Эдипе”. См. об этом: *Forestier G.* Corneille et le mystère de l'identité // *Pierre Corneille. Actes du colloque.* P. 665–678.
- ¹⁴ *Bolduc B.* Andromède au rocher. Fortune théâtrale d'une image en France et en Italie. 1587–1612. Firenze, 2002. P. 233 ecc.
- ¹⁵ *Guarino R.* La tragedia e le macchine. Andromède di Corneille et Torelli. Roma, 1982.
- ¹⁶ *Milizia F.* Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura. Roma, 1768.
- ¹⁷ *Mongédien G.* Recueil des textes et des documents du XVII siècle relatifs à Corneille. P., 1972. P. 127.
- ¹⁸ *Prunières H.* L'opéra italien en France avant Lully. P., 1913. P. 326.
- ¹⁹ *Delmas Ch.* Introduction // *Corneille P.* Andromède. P., 1974. P. XI.
- ²⁰ *Mongrédién G.* Op. cit. P. 127.
- ²¹ *Launay D.* Les deux versions musicales d' “Andromède”: une étape dans l'histoire du théâtre dans ses rapports avec la musique // *Pierre Corneille. Actes du colloque.* P. 420.
- ²² Так считал театровед Э. Гро, усмотревший в ней удачную композицию, соответствие принципам “порядка” и “ясности”, а также единство тона. Одним словом, в общих чертах “Андромеда”, в глазах Гро, не нарушает классицистических постулатов (цит. по: *Guarino R.* Op. cit. P. 67).

- 23 *Couton G. La vieillesse de Corneille (1658–1684). P., 1949. P. 71.*
- 24 Мы пользовались иллюстративным материалом с сайта Andromeda Art Gallery (<http://amweb.free.fr/andart/fr/index.htm>).
- 25 *Bolduc B. Op. cit. P. 70.* Еще более оригинальный вариант представлен на миниатюре к средневековому манускрипту XV в.: здесь Персей изображен с крыльями за спиной (см.: <http://www.iconos.it/index.php?id=2479>), а весь антураж полностью медьевирирован.
- 26 Максимально смелое решение предложил постановщик уже упоминавшейся пьесы Лопе де Вега, где Андромеда была закутана в вуаль. Встречались и короткие туники, и покрывала — одним словом, нагота присутствовала в виде намека (*Bolduc B. Op. cit. P. 94–97*).
- 27 *Старобинский Ж. О Корнеле // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. М., 2002. Т. 1. С. 185 и далее.*
- 28 *Litman Th. A. Les comédies de Corneille. P., 1981. P. 181.*
- 29 *Корнель П. Театр. М., 1984. Т. 2. С. 200 (пер. Э. Линецкой).*
- 30 *Bolduc B. Op. cit. P. 93.*
- 31 *Delcroix M. La représentation de la mort dans le théâtre de Corneille // Pierre Corneille. Actes du colloque. P. 656.*
- 32 По Р. Белло, апельсин — символ Сладострастия, Грации и Любви (*Ронсар П. Избранная поэзия. М., 1985. С. 346*).
- 33 *Guarino R. Op. cit. P. 77.*
- 34 *Fumaroli M. Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes. Genève, 1990. P. 255.* Следует отметить, что пасторальные элементы М. Фюмароли усматривает и в “Сиде”, а от “Горация” к “Пертариту” “пастухи действуют и страдают на манер героев” (*Ibid. P. 43*).
- 35 *Большаков В.П. Указ. соч. С. 244.* Имеется в виду, конечно же, “Астрея”. Как отмечает К. Литман, тема непостоянства — одна из ключевых в комедиях Корнеля (*Litman Th. Op. cit. P. 19*).
- 36 *Delmas Ch. Introduction // Corneille P. Op. cit. P. XCIX.*
- 37 Здесь опять-таки имеет место переключки с другими пьесами Корнеля, и в частности со “Вдовой” (*Guichemerre R. Le renoncement à la personne aimée en faveur d’une autre // Pierre Corneille. Actes du colloque. P. 581–592*).
- 38 *Delmas Ch. Introduction // Corneille P. Op. cit. P. CII.*
- 39 Так полагает Мари-Кристин Вагнер, подготовившая современное академическое издание пьесы (*Corneille P. La Conquête de la Toison d’or. P., 1998. P. 11*).
- 40 *Europe. 1974. N 540–541 (avril-mai).*
- 41 *Corneille P. La Conquête de la Toison d’or. P. 46.*

Г.Н. Ермоленко

ТЕКСТУАЛЬНЫЕ СОВПАДЕНИЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ В КОМЕДИЯХ П. КОРНЕЛЯ “ИЛЛЮЗИЯ” И А. ГРИБОЕДОВА “ГОРЕ ОТ УМА”

1. Текстуальные совпадения в комедиях Корнеля и Грибоедова

КОМЕДИЮ “ИЛЛЮЗИЯ” сам автор называл “причудливой любовной историей”, “капризом”, подчеркивал ее “неправильность”, признавал, что в ней соединяются комическое и трагическое начала¹. “Горе от ума”, несмотря на достоверность в изображении старомосковского быта, многие исследователи считают загадочной пьесой и в своих работах ищут пути для ее “разгадки”². Героя комедии Чацкого сравнивают как с мольеровским Альцестом, так и с Гамлетом Шекспира, подчеркивая наличие в пьесе трагического и комического элементов³. Необычность, “загадочность”, “неправильность” обеих пьес, на наш взгляд, сами по себе дают повод для сравнения, но есть и более весомые основания.

Создание комедий П. Корнеля “Иллюзия” (1636) и А. Грибоедова “Горе от ума” (1824) разделяют около двух столетий. Первая принадлежит к французской драматургии барочно-классицистической эпохи. Вторая относится к периоду становления романтической и реалистической русской драматургии.

Тем удивительнее наличие в тексте двух комедий примечательных совпадений. Прежде всего отметим совпадение сюжетных ситуаций и реплик в 12 явлении IV действия “Горе от ума” и шестом явлении III действия “Иллюзии”. В обеих пьесах служанка Лиза (имена героинь совпадают) передает приглашение на свидание от имени госпожи амбициозному слуге, рассчитывающему жениться на хозяйской дочери. У Грибоедова это секретарь Фамусова Молчалин, у Корнеля — Клиндор, сын благородных родителей, бывший клерк, волею судьбы ставший слугой