

Елена Дунаева

Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля*

В 1635-м, в год создания Академии в Париже появилась «Комедия о комедиантах» Скюдери, где действовали персонажи театра *Marais* и сам Мондори. Специалисты полагают, что скорее всего ни комедия Гужно о Бельрозе и актерах Бургундского отеля, ни комедия Скюдери о Мондори и актерах *Marais* не были поставлены на сцене, но факт их выхода из печати говорит о том, что они были востребованы и продавались.

Парижская публика знала актеров в лицо и принимала бурное участие в театральных событиях. Примечателен сам факт, что в середине 1630-х гг. написаны пьесы, в которых реальные актеры были выведены как персонажи! Французский театр становился другим. Он стремился к пониманию себя, к саморефлексии. И самопознание состоялось.

В 1635 г. Корнель пишет «Иллюзию», в январе 1636 – премьера, огромный успех, спектакль долго не сходит со сцены театра *Marais*¹. Опубликовав пьесу после премьеры, Корнель назвал ее «Комическая иллюзия» и посвятил некоей таинственной мадемуазель *М.Ф.Д.Р.*, а при повторном переиздании в 1660-м посвящение снял и вернулся к первоначальному сценическому названию «Иллюзия». В этом посвящении Корнель предусмотрительно называет свою пьесу «уродливым созданием»², в котором «действие первое – только пролог, три последующих – несовершенная комедия, последнее – трагедия; и все это вместе взятое составляет комедию»³.

Не вдаваясь в тонкости жанрового определения, которыми академики занимались по полгода, попробуем посмотреть на пьесу глазами зрителя, купившего билет и стоящего в партере театра на Старой улице Тампль. Он еще не читал пьесу, поэтому не знает, что «Действие происходит в Турени, возле грота волшебника». Турень – область города Тура, земля французской короны, именно там в замках и на площадях Блуа, Тура, Орлеана вырабатывался самый правильный и чистый французский язык. В XVII в. еще не существовало единого французского, за норму брался язык, сформировавшийся при королевском дворе Турени. Репутацию туренского французского подкрепляли и поэты «Плеяды», и Рабле, и Гез де Бальзак. Правильный французский весьма пришелся по вкусу кардиналу Ришелье и «академикам».

Спектакль начинается как сказка, что всегда пользуется успехом у зрителя. В зале любого парижского театра собирается разная публика. И Корнель научился писать пьесы, одинаково понятные простолюдинам и людям образованным.

Молодой человек Дорант и благородный старец Придаман, стоя у портала, ждут появления волшебника Алкандра, который «чудеса творит и сам стал чудом»⁴. Они не могут подойти к волшебной пещере – невидимая стена не дает никому войти:

*Продолжение. См.: Вопросы театра. *Proscaenium*, 2019. № 3–4.

*Волшебник, чьим словам подвластен мир огромный
Предпочитает жить в пещере этой темной.
Здесь мгла всегда царит*⁵.

Пещера волшебника, или «чудесный грот» – мерцающий образ. Ученая публика, конечно, вспомнит знаменитую пещеру Платона. В «Государстве» Сократ говорит Главкону, каких успехов можно достичь на пути познания, и рассказывает о подземной пещере, в которой люди сидят спиной ко входу и на противоположной стене видят тени предметов и явлений за пределами пещеры. Эти тени они принимают за реальность. Платоновская пещера была столь известным в культуре Ренессанса и XVII в. образом, что в моду Италии (а следом Франции) вошли естественные и искусственно создаваемые гроты. Они рассматривались как место встречи человека с миром, созданным творцом. «Грот» – это “место знания”, *panopticum*, в котором природа (как скажет позднее Б. Спиноза – *natura naturata*) открыта непосредственному наблюдению, а оно, в свою очередь, ведет не столько к эстетическому переживанию, сколько к разумному удивлению и размышлению»⁶.

Итак, образ волшебной пещеры, несомненно, связан с традицией барочного мирозерцания. В волшебном гроте Алякандра можно получить ответы на все вопросы. Придаман, благородный отец, когда-то в гневе прогнал своего сына из дома, а, раскаявшись, отправился на его поиски. Ситуация узнаваемая в бытовом, житейском аспекте. Но она имеет и отраженный смысл – напоминает о Блудном сыне, который бунтует против отца, уходит и, наконец, возвращается в отчий дом. Эффект двойного отражения появляется в пьесе не случайно. На нем строится весь образный ряд драмы, из него и возникает та самая иллюзия, ради которой написана пьеса. Путь знания неотделим от истории, которую надо без конца проживать заново. Мир в движении, нет окончательного знания, оно – путь, который приходится каждый раз проходить заново.

Грот Алякандра и есть «волшебное зеркало», в котором можно увидеть прошлое, настоящее и будущее. Волшебник показывает Придаману жизнь его сына Клиндора. А зритель наблюдает за отцом, который видит, что происходит с его сыном.

Корнель открывает универсальный принцип восприятия: в жизни мы не знаем, кто за кем наблюдает, что именно видит каждый из нас и как именно выглядит каждый из нас в глазах другого. Человек сталкивается с тысячами возможностей развития событий, выбирает

из них одну, а когда выясняется, что выбор не верен, смело движется к следующей иллюзии, полагая, что на этот раз выбор будет точен.

Барочная игра картин и отражений в пьесе имеет и еще один, более практичный для Корнеля, театральный смысл. Придаман все пять актов проведет в одном месте, и вся жизнь его сына пройдет перед ним в течение суток. События происходят в разных местах (в доме Матамора в Бретани, в доме Жерона, в тюрьме, наконец, в Париже), но единство времени, места и действия в пьесе полностью соблюдено. Найденный Корнелем прием очень изобретателен. Шаплен, который требовал от кардинала Ришелье чуть ли не законодательного введения правила трех единств на сцене, был бы вполне удовлетворен.

Логично выстроенное драматургом действие облегчало задачу постановщику пьесы на сцене театра *Marais*. Вероятно, волшебный грот занимал собой почти все сценическое пространство, оставляя Придамана и Алькандра сидящими сбоку у портала. Алькандр готовит Придамана, вводит его в «предлагаемые обстоятельства» жизни сына. Растратив все средства, Клиндор вынужден зарабатывать на жизнь самыми разными способами: он был предсказателем, торговал снадобьем, писал куплеты для Бургундского отеля...

Таков был типичный путь актера. Клиндор им и станет. Но эта тайна раскроется только в 5 акте, о ней не догадывается зритель в начале спектакля. Ведь сцена одновременно объединяет и разъединяет актеров и зрителей. В первом действии Придаман и публика узнают, что Клиндор стал слугой местного вояки и поменял имя. В доме господина его зовут Ла-Монтань. Перемена имени – начало театра. Клиндор вынужден играть роль Ла-Монтаня.

Роль Клиндора исполнял Мондори – руководитель театра и любимец публики, больше «герой», чем «любовник», как полагали современники. Корнель, конечно, сочинял пьесу, имея в виду театральную реальность. Индивидуальность исполнителя диктовала автору пьесы характер персонажа. А вот историю, которая с ним происходит, надо было придумать.

В труппе *Marais* как раз появился новый актер, яркий, буффонный, владеющий приемами фарса и опытом итальянского театра комедии дель арте – Бельмор. Для него Корнель сочиняет роль Матамора. Матамор означает «победитель мавров» – это французский вариант Капитана, итальянской маски комедии дель арте. Он изображает из себя бравого вояку, являясь на самом деле жалким трусом. Клиндор вынужден

быть и зрителем, и участником этого представления, ведь он должен делать вид, что верит в ту чушь, которую несет Матамор. Монолог хватуна строится по законам фарса (чем дальше, тем больше) – от побед военных до любовных. Ему покорилась даже Аврора:

*Матамор. До середины дня... весь мир сидел без света.
Клиндор. И где ж она была, владычица зари?
Матамор. Где? В комнате моей! Но что ни говори,
Зря время провела и плакала напрасно:
Я был неумолим к речам и клятвам страстным,
Она любви моей просила, но в ответ
Я отдал ей приказ вернуть природе свет⁷.*

Смешивая стили, впуская в пьесу игровую стихию комедии дель арте, фарса, барочной трагикомедии, Корнель следует правде французского театра, который в ту пору был сшит – как плащ Арлекина – из разных кусочков театральной реальности. Реальность и театральность сплетались друг с другом так, что невозможно отделить одно от другого.

Что правдивее – маска комедии дель арте или характер персонажа в написанной пьесе? Маска буффонна, гротескна, очевидно театральна, а драматический характер на ее фоне выглядит более реалистичным, естественным. Но маска неподвижна, она выражает уже знакомый типаж. В этом смысле маска оказывается более достоверной, устойчивой. Матамор понятен, он равен сам себе. Характер же драматического персонажа подвижен, неуловим, переменчив, как сама жизнь. Каким является Клиндор на самом деле? На глазах у зрителя он, как Протей, постоянно меняется. Кто он?

Самая правдивая жизнь – жизнь маски. Матамор, шагнув из комедии дель арте на французскую почву, едва не рассеялся в характер персонажа. Но Корнель возвращает его к истокам, к комедии дель арте – чистому театру, из которого черпает характеры и сюжетные ходы.

Оттуда же в «Иллюзию» приходит пара Влюбленных. Корнель даже сохраняет самое типичное для женской маски имя – Изабелла. Сцена объяснения Клиндора и Изабеллы – блестящая поэтическая обработка канонических сцен Влюбленных. Да и сама сюжетная схема заимствована Корнелем у итальянцев. Изабелла влюблена в Клиндора. В Изабеллу влюблены Адраст и Матамор. В сборниках сценариев комедии дель арте сохранились образцы разных диалогов, когда Влюбленный кавалер не может добиться расположения дамы сердца. По тому же принципу

Корнель строит сцену объяснения Адраста и Изабеллы, облакая ее в блестящий стих:

*Мы с Вами пользуемся разными словами:
 Что розой звали Вы, я назову шипами.
 По-вашему, любовь и верность, а по мне –
 Навязчивость и казнь на медленном огне.
 Вы полагаете, что знаками вниманья
 Мне оказали честь, а я как наказание
 Воспринимаю их. От Вас я не таю
 Мое презрение и ненависть мою⁸.*

Отвергнутый любовник Адраст ревнует Изабеллу к Клиндору. Жеронт, отец Изабеллы, прочит ее за одного жениха, но... Если бы это был действительный сценарий комедии дель арте, в дело вмешались бы слуги – дзанни. Их у Корнеля нет, хотя к концу второго действия появляется персонаж, который будет вести всю интригу. Это служанка Лиза. За ее спиной тоже мерещатся всевозможные фантески – смеральдины и мирандолины. Но используя старинные лекала, Корнель создает принципиально иной персонаж. Во Франции времен Корнеля женщина занимает в обществе совершенно иное место, нежели в других странах Европы.

Не говоря о высокородных дамах первой половины XVII в., таких как маркиза де Рамбуе, принцесса Монпасье, девица Скюдери, которые были не просто грамотными, но хорошо образованными и занимались активной литературной деятельностью, формируя и облагораживая нравы королевского двора, женщины-простолюдинки в городах принимали участие в ведении дел наравне с мужчинами. Еще в старинных французских фарсах сложился образ неукротимой и свирепой жены, которая управляет мужчиной. Бойкая и умная Лиза – взята Корнелем из жизни. С этой Лизы во французском театре начнется целая галерея служанок, которые крутят своими господами, как им вздумается.

Лиза влюбляется в Клиндора, полагая, что он – слуга, а значит ей ровня. Реальность оказывается иллюзорной: она отвергнута и собирается мстить.

Придаман очень волнуется за сына. Третье действие начинается конфликтом Изабеллы с отцом, Жеронтом. По всей вероятности, один актер играл две роли – Жеронта и Придамана или Алькандра. Жеронт – самодур, которого выводит из себя нахальная дочь. Да это почти сам

Придаман, который гневался на своего сына и потерял его! В «Иллюзии» Корнель выстраивает сложнейшие зеркальные коридоры, в которых образы отражаются, дwoятся, троются, приобретают иные смыслы и черты. Призрачная игра возникает в восприятии одного персонажа другим, каждым – себя и, наконец, самого зрителя, стоящего в партере театра *Marais*. Безошибочное знание абсурдно!

Матамора в третьем действии разоблачает Жеронт. Он не хочет подыгрывать этому фанфарону и болтуну: «Способен рассмешить нелепый ваш рассказ/ Но он невыносим, стократно повторенный». Театр рушится! Матамор прибегает к крайней мере, он взывает к Клиндору: «Скажи ему, кто я! Что совершил, скажи!». Реальность ткется из слов, из восприятия, она иллюзорна, и в этой иллюзорности раскрывается ее подлинность.

Этот парадокс Корнеля разворачивается в удивительной сцене объяснения Клиндора и Лизы.

*У брака и любви различные стремленья:
Брак ищет выгоды, любовь – расположенья.
Так что же делать нам?... обидно мне и больно,
Что страсть моя должна рассудку уступить.
О, как бы я любил, когда бы мог любить
Того, кого хочу, кто мил мне в самом деле!⁹*

Женская часть пубрики в гневе, возлюбленный Изабеллы оказывается не таким уж постоянным. Мужчины, напротив, начинают уважать незадачливого любовника, он вполне похож на нормального человека. Корнель размывает маску Влюбленного, превращая Клиндора в узнаваемого молодого француза. Так маска преобразуется в драматический характер.

Корнель продолжает выписывать и характер Лизы, дает ей длинный монолог, в котором любовь, пробужденная Клиндором, борется с жадной мщенья. И служанка у Корнеля больше не служанка, а человек с благородной душой.

Знакомые образы и характеры у Корнеля расплываются, зритель осознает, что ничего толком не понимает про героев спектакля. Чтобы вернуть чувство реальности, Корнель выводит на сцену Матамора. Матамор играет роль храбреца, но сам про себя все знает. Эта роль очень театральна, а театр более достоверен, чем реальность, поскольку последняя переменчива. Зритель смеется над трусом, который мнит себя храбрецом:

*Спасайся! Вот они! Нет ни души. В чем дело?
Смелей вперед! Постой, дрожь сотрясает тело.
Я слышу их. Беги! То ветер прошумел.¹⁰*

В конце третьего действия Матамор подслушивает объяснение Ла-Монтаня с Изабеллой и готов сразиться с наглым слугой, предавшим его. Но Корнель предпочитает внезапный финал – на сцену врываются Жеронт и Адраст. Адраст смертельно ранен.

На антракт зритель уходит охваченный нетерпением. Неверный Клиндор наказан, отправлен Жеронтом в тюрьму. Придаман в ужасе. Зритель сочувствует старому отцу, но Клиндор не выглядит в этой истории благородным героем. Корнель добивается сложной оптики, которая делает зрителя активным участником событий, испытывающим целую гамму самых противоречивых чувств.

В четвертом акте Корнель отдает все нити интриги Лизе. Ее характер все более усложняется – она приносит себя в жертву, обещая выйти замуж за брата тюремщика, и устраивает побег Клиндора из тюрьмы. Нет, она вовсе не превращается у Корнеля в героиню. Умная и ловкая девица умело руководит своей госпожой Изабеллой:

*Идите складывать багаж и прихватите
С ним деньги Вашего отца. Вот посмотрите,
Что у меня в руке: ключи его! Я вмиг
Сумела их стащить, едва заснул старик.¹¹*

С одной стороны, Лиза победила в себе ревность и великодушно помогает Влюбленным, рассчитывая на признательность Клиндора; с другой стороны, ее благородство прекрасно уживается с замашками служанки, да и вообще на какую признательность Клиндора она надеется? («Обиды прежние я позабыть готова/ И на признательность твою надеюсь снова»¹²) Какие истинные мотивы скрываются за поступками героев?

Понятен зрителю только Матамор. Он четыре дня прячется на чердаке в доме Жеронта, пробуя укротить свой страх. Затем Матамор покидает свое убежище, и вместе с ним со сцены уходит стихия комедии.

Обороты набирает авантюрная история. Появляется тюремщик с ключами. Клиндору Корнель дает длинный монолог, в котором несчастный, готовясь к смерти, подводит итоги жизни. Перед его глазами возникают страшные картины казни. Они так реальны, что Придаман верит им, а не реальным сценам спасения сына. Алькандр завершает

свой волшебный «сеанс» в волшебном гроте обещанием счастливого финала. Теперь Придаману предстоит увидеть, что произойдет с его сыном через два года. Нарушая непрерывность действия второго, третьего и четвертого актов, Корнель не разрушает единство времени, которое проводит Придаман перед волшебным зеркалом Алькандра.

В «Разборе “Иллюзии”» Корнель писал: «Действие пятое – трагедия, однако слишком короткая, чтобы обладать истинным величием, которого требует Аристотель»¹³. Клиндор, благородный герой, заводит роман с супругой своего благодетеля герцога Флорилама. В темноте он принимает Изабеллу за новую возлюбленную. То, что является трагедией для Изабеллы и женщин в зрительном зале, мужчинам кажется фарсом. Застигнутый на месте преступления, Клиндор опять впадает в монолог, обращенный Изабелле:

*Я говорил тебе и снова повторяю:
Так страсть моя сильна, что жизнь я презираю,
А сердце ранено настолько глубоко,
Что страх в нем возбудить, поверь мне, нелегко.
Я страстью ослеплен и, чтоб достигнуть цели,
Готов на риск любой... Коль страсти одолели,
Дано им бушевать, пока не минет срок.
Но в скором времени иссякнет их поток.*¹⁴

Уважение зрителя к Клиндору тает буквально на глазах. Но отношение к нему внезапно меняется. Благородная мученица Изабелла хочет умереть прежде, чем муж любовницы убьет неверного Клиндора. Однако Клиндор уже заколот кинжалом. Прекрасная Изабелла, увидев смерть Клиндора, падает замертво...

Зритель в ужасе. Действие в гроте прерывается воплем Придамана, умоляющего Алькандра пощадить неразумного сына. А значит и неразумного отца, который не смог воспитать его в духе добродетели. Придаман готов умереть – отцу, пережившему смерть сына, незачем больше жить. В тексте пьесы ремарка: «Занавес опускается, сад с трупами Клиндора и Изабеллы исчезает; волшебник и отец Клиндора выходят из грота»¹⁵.

Настоящая трагедия для Придамана развернется в последнем явлении. «Занавес в гроте поднимается, и все актеры вместе с привратником выходят на сцену. Отсчитывая деньги за столом, каждый из них берет свою часть»¹⁶. О ужас! Клиндор – актер!!!

Театр стал прибежищем для «блудного сына» Придамана и его благородной жены. Свою печальную историю они сыграли для зрителей. Их страсти так захватили публику, что реальностью стала театральная иллюзия. Собственно, задача актеров и состоит в том, чтобы невозможно было отличить Мондори от Клиндора или Ла-Монтаня.

Алькандр утешает благородного отца хвалебной речью о французском театре, которым наслаждаются даже короли. Создавая свою апологию театра, Корнель удивительным образом обратился к самой его сути – к иллюзии, которая создается из реальности, в свою очередь, еще более иллюзорной. Его пьеса о театре и об актерах была принята безоговорочно. Ей рукоплескал весь Париж и, конечно, двор вместе с кардиналом Ришелье.

Корнель поднял театр на пьедестал, и отныне он займет центральное место в кругу других искусств Франции. А в войне парижских театров в 1636 г. победил *Marais*. За него ногами и деньгами проголосовал зритель, с восторгом принявший новую постановку труппы Мондори.

Тем временем, сам Мондори уже всю репетировал роль Родриго в новой пьесе Корнеля «Сид».

¹ В 1660-е гг. она снова идет в Париже.

² *Корнель П.* Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 148.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 154.

⁵ Там же. С. 151.

⁶ *Карпенко Е.К.* Семантика грота во французских садах XVI в. / hse.ru/data/2009/12/15/1230160509/karpenko_grotte.doc

⁷ *Корнель П.* Указ. соч. Т. 1. С. 159–160.

⁸ Там же. С. 164.

⁹ Там же. С. 181–182.

¹⁰ Там же. С. 183.

¹¹ Там же. С. 195.

¹² Там же. С. 196.

¹³ Там же. С. 217.

¹⁴ Там же. С. 210.

¹⁵ Там же. С. 213.

¹⁶ Там же.