

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ МИРА

УДК 82-12

<https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-3-141-151>

«Марк Антоний, или Клеопатра» (1635) Ж. Мерэ: классицистическая трагедия в поиске новых принципов драматизации исторического сюжета

Лариса Алексеевна Симонова

Библиотека-читальня им. А. С. Пушкина, Москва, Россия,
ORCID: 0000-0001-7019-0215, mouette37@yandex.ru

Аннотация

Трагедия «Марк Антоний, или Клеопатра» Ж. Мерэ рассматривается как явление переходное, что служит характерным признаком французского театра 30-х гг. XVII в. – периода возвращения на сцену трагедийного жанра и предпринимаемых драматургами (Ж. Мерэ, Ж. де Ротру, П. Корнелем, Ж. де Скюдери) усилий его поэтологического обновления. Акцент делается как на связи текста Мерэ с гуманистической трагедией XVI в. (в частности, с текстами Э. Жоделя «Пленённая Клеопатра» и Р. Гарнье «Марк Антоний»), что прослеживается в отчетливо выраженной риторической природе драматургического дискурса – большая часть высказываний главных действующих лиц строится по принципу официальной, публичной речи, выстраиваемой в строгом соответствии с политической ролью (идея истории как театра), так и на установке автора на оригинальность разработки известного сюжета, что просматривается в широте охвата и смысловом усложнении исторической событийности, достигаемых в том числе и за счет вытеснения любовной линии интриги. Выведенная на первый план история оказывается лишена драматизма – в ней не обнаруживается конфликтности, трагедийного напряжения, так что Мерэ вынужден возвращаться к любовному конфликту как двигателю сценического действия, которое активизируется посредством введения фигуры Октавии – первой жены Антония и соперницы Клеопатры. При заметных попытках Мерэ перестроить структурные основы трагедии и апробировать новые принципы драматизации истории наблюдаемое в дискурсивном поведении героев значительное расхождение личного и официально-ролевого планов приводит к неопределенности, провалам значимых смыслов в событиях и деталях, а также в самих характерах персонажей и их взаимоотношениях. Решительная перестройка традиционных сюжетно-композиционных звеньев трагедии наряду с обнаружением продуктивных механизмов идейно-смыслового конфликтного напряжения будет осуществлена только Корнелем, который сможет найти качественно новые способы драматизации исторического материала, прямым предварением чему и являются эксперименты Мерэ.

Ключевые слова: трагедия, гуманистическая драма, исторический сюжет, любовная интрига, риторика, публичная роль

Для цитирования: Симонова Л. А. «Марк Антоний, или Клеопатра» (1635) Ж. Мерэ: классицистическая трагедия в поиске новых принципов драматизации исторического сюжета // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2024. Вып. 3 (233). С. 141–151. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-3-141-151>

LITERATURE OF THE PEOPLES OF THE WORLD

“Marc Antoine, ou la Cleopatre” (1635) by J. Mairet: a classic tragedy in search of new principles of dramatization of the historical plot

Larisa A. Simonova

Library named after A. S. Pushkin, Moscow, Russian Federation,
ORCID: 0000-0001-7019-0215, mouette37@yandex.ru

Abstract

The tragedy “Marc Antoine, ou la Cleopatre” by J. Mairet is considered as a transitional phenomenon, which serves as a characteristic feature of the French theater of the 30s of the XVII century – the period of the return of the

© Л. А. Симонова, 2024

tragic genre to the stage and the efforts of its poetical renewal undertaken by playwrights (J. Mairet, J. de Rotrou, P. Corneille, J. de Scudery). The emphasis is placed both on the connection of the Mere text with the humanistic tragedy of the XVI century (in particular, with the texts of E. Jodel "The Captive Cleopatre" and R. Garnier "Marc Antoine"), which can be traced in the clearly expressed rhetoric nature of dramatic discourse – most of the statements of the main characters are based on the principle of official, public speech, built in strict accordance with the political role (the idea of history as a theater), and on the author's attitude to the originality of the development of a well-known plot, which is seen in the breadth coverage and semantic complexity of historical events, achieved, among other things, due to the displacement of the love line of intrigue. The story brought to the fore turns out to be devoid of drama – there is no conflict, no tragic tension, so Mairet is forced to return to the love conflict as the engine of the stage action, which is activated by the introduction of the figure of Octavia – Antony's first wife and Cleopatra's rival. With Mairet's noticeable attempts to reorganize the structural foundations of the tragedy and test new principles for dramatizing history, a significant divergence of personal and official-role plans, observed in the discursive behavior of the characters, leads to uncertainty, failures of significant meanings in events and details, as well as in the characters themselves and their relationships. A decisive restructuring of the traditional plot and compositional links of the tragedy, along with the discovery of productive mechanisms of ideological and semantic conflict tension, will be carried out only by Corneille, who will be able to find qualitatively new ways of dramatizing historical material, a direct preview of which are the experiments of Mairet.

Keywords: tragedy, humanistic drama, historical plot, love intrigue, rhetoric, public role

For citation: Simonova L. A. "Mark Antoniy, ili Kleopatra" (1635) Zh. Mere: klassitsisticheskaya tragediya v poiske novykh printsipov dramatizatsii istoricheskogo syuzheta ["Marc Antoine, ou la Cleopatre" (1635) by J. Mairet: a classic tragedy in search of new principles of dramatization of the historical plot]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2024, vol. 3 (233), pp. 141–151 (in Russ.). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-3-141-151>

Введение

«Марк Антоний, или Клеопатра» (1635) – второе произведение Ж. Мерэ в жанре трагедии, оно было создано драматургом после успеха его «Софонисбы», которой по многим причинам значительно уступает. В случае с «Марком Антонием» Мерэ берет за слишком известный исторический сюжет, который до него многократно драматически разрабатывался (к истории Клеопатры обращались Э. Жодель¹, Р. Гарнье²). Перед Мерэ стояла непростая задача – не повторить своих предшественников³ и вместе с этим

соблюсти все законы трагедии как высокого жанра [9, 10] (именно этой установкой автора можно объяснить наличие заметного числа перебивающих ритм диалогов, слишком растянутых монологов, отличающихся особой величественностью, которая придает ощущение значительности всего происходящего, но, что обнаруживает слабые стороны в исполнении замысла, почти нисколько не объясняющих характеры и не передающих остроту переживаемой героями ситуации⁴). Мерэ как бы заглядывает через головы своих предшественников: отказывается от попытки, углубляя психологическую прорисовку персонажей, искать новые ракурсы довольно традиционного в навязчиво-очевидном значении «соблазн – гибель» любовного конфликта и возвращается непосредственно к фактическому историческому материалу, обновляя и расширяя поле изображения за счет многочисленных – общего и частного характера – деталей, получающих более или менее подробное объяснение в высказываниях действующих лиц (заслугой Ж. Мерэ является «связь между традицией и нововведением», поиск «смысла исторического движения, организационной роли времени и ме-

¹ Характер драматизации истории Антония и Клеопатры в трагедии Э. Жоделя «Плененная Клеопатра» прослежен в работах Ж. Буллэ [1, р. 6–13], Э. Бюрон [2] и А. Турнона [3, р. 29–30].

² О разработке исторических сюжетов в творчестве Р. Гарнье, в частности трагедии «Марк Антоний», а также влияние драматурга на развитие французской драмы XVII в. см.: Ф. Шарпантье «К проблеме прочтения гуманистической трагедии. Жодель, Гарнье, Монкретьен» [4], М. Гра «Робер Гарнье, его искусство и его метод» [5], М. Сахаров «Герой, его свобода и его действие. От Гарнье до Ротру» [6].

³ Одна из главных особенностей пьесы Ж. Мерэ «Марк Антоний, или Клеопатра» заключается в ее формальной близости к французской гуманистической трагедии XVI в., ее анализ позволяет говорить о преемственной связи классицистической трагедии по отношению к предшествующему этапу в развитии драмы, как об архаических чертах, так и о новаторских решениях драматургов XVII в. в построении драматического действия. Близкий нашему методологическому подходу принцип рассмотрения французской трагедии второй половины XVI – первой половины XVII в. как непрерывного процесса представлен в монографиях Ш. Дельма «Трагедия классицистической эпохи (1553–1770)» [7] и Э. Форсайта «Французская трагедия от Жоделя до Корнеля (1553–1640)» [8].

⁴ Риторическая природа трагедии XVI в., которая определяет статику, преобладание слова, а не действия (когда, по словам Ш. Мазуэ, «трагедия статична, персонаж действует мало, но спорит, жалуется, рассказывает... кажется почти простым носителем слова, а не субъектом действия» [11, р. 198]), служит предметом исследования в статье «Гуманистическая трагедия» М. Лазара [12] и Ф. Добби-Пуарсона «Патетика в театре Робера Гарнье» [13].

ста как главных категорий театра» [14, с. 439]). Согласно замыслу Мерэ, главные герои – Антоний и Клеопатра – должны были быть прежде всего историческими личностями в самом широком смысле, то есть представлять собой историю – быть средоточием превышающих их единичность сил, воплощением развивающейся общей закономерности, сущность которой составляет некая безусловная идея. На это работают многие реплики, в которых Антоний и Клеопатра предстают в роли правителей, а также посредством неоднократного упоминания Юлия Цезаря включение в текст крупномасштабного прошлого, в котором участвовали оба героя, и, наконец, введение противодействующей позиции – Октавии. Но, даже несмотря на подобное усиление политического контекста, серьезного исторического укрупнения главных действующих фигур, которое могло бы направлять развитие сюжета и сущностно определять конфликт, в трагедии Мерэ нет. Выведенная на первый план и вытеснившая собой любовную линию история (в этом и состоял новаторский подход Мерэ к разработке столь популярного сюжета) оказывается лишена драматизма – в ней нет конфликтности, нет напряжения, нет движения, то есть она не может составлять сценического (в большей или меньшей степени риторического характера – не важно) действия. Это и заставляет Мерэ обращаться к любовным отношениям, которые определяют катастрофу, но глубокого раскрытия не получают. Главная – личностная – причина событий оказывается выпущена, не проявлена, на нее только с периодичностью указывается (такая ситуация сохраняется вплоть до самоубийства Антония (пятый акт), где на первый план выступает сугубо интимное), историческое же, относительно героев ролевое заполняет почти все пространство драматического текста, но лишено сущностной активности саморазвития. Отсюда – ослабляющее, подрывающее единство драматической структуры расхождение любовного и исторического планов, которые вследствие их несоответствия, отсутствия прочного наложения одного на другой, не получают достаточного проявления, не достигают их возможного осуществления в становящемся действии. Это, в частности, приводит к неопределенности, провалам значимых смыслов в дискурсивно выражаемых событиях и деталях, а также в самих характерах персонажей и их взаимоотношениях.

Результаты и обсуждение

Герои произносят длинные монологи, которые совсем не отражают их положения и не передают их состояния, однако отвечают их роли людей

власти, при этом содержание и пафос этих растянутых высказываний – всегда публичных – задан жанровой традицией. Так, трагедия начинается с торжественной речи Марка Антония, обращенной им к войску, в ней полководец превозносит беспримерное мужество солдат, уверенно говорит об их будущей победе, с твердостью дает обещание изменить ход событий, указывает на свидетельства помощи им богов. Рисуя картину ожидающего его партию военного успеха, он настаивает на возможности разгромить осаждающего Александрию Октавиана и заставить его вернуться в Рим, который вскоре должен быть им самим взят. С сугубо формальной точки зрения такой пролог достаточно традиционен: вполне привычная риторика войны, выдвижение на первый план главного героя как воплощения доблести, установка на ожидание приближающихся судьбоносных событий. Казалось бы, первая сцена как нельзя лучше функционально отвечает драматическому вступлению: вводит зрителя в курс происходящего (сообщается о том, что предшествовало настоящему моменту, каковы обстоятельства, в которые втянуты персонажи), а также определяет главного героя в его основных ролевых качествах (Марк Антоний предстает отважным, решительным, верным войску и уверенным в своих силах полководцем). Однако уже в этой открывающей трагедию сцене не совсем отчетливо, но все же обнаруживается противоречие. Мерэ слишком настойчиво представляет здесь Антония не любовником Клеопатры, но идеальным воином, противником Цезаря, здесь же драматург устами своих героев указывает на детали известных исторических событий, однако таким образом, что их пафос и итог остаются завуалированными и акцент явно смещается на судьбоносное, обнадеживающее «сейчас». Зритель/читатель, внимание которого благодаря высказываниям действующих лиц оказывается обращено к хорошо известным фактам, не может не заметить нестыковки: воодушевленность доблестного Антония, оптимистичность его прогнозов, сам возвышенно-героический характер реплик участников первой сцены не соответствуют изображаемым обстоятельствам. В открывающей трагедийное действие сцене представлено все так, как будто происходящее предшествует решающим событиям, на самом же деле оно следует за ними: судьба Антония и его войска уже решена – битва при Акциуме уже состоялась, она была полным поражением полководца – бесславным, позорным, и ничего изменить уже нельзя. Разумеется, герой не является тем идеальным предводителем войска, каким представляется в своей речи: он предал своих солдат, его действия

стали главной причиной разгрома его сил. Марку Антонию остается только переживать свой провал и идти навстречу смерти как единственному спасению от бесчестия (такой образ обреченного на гибель римского полководца был задан всеми предшествующими драматическими разработками этого исторического сюжета). Переломить устойчивую традицию интерпретации истории Марка Антония и Клеопатры Мерэ не может, да он и не ставит перед собой подобной задачи, что подтвердит и дальнейшее развитие действия. Тогда зачем драматург избирает такой, казалось бы, провокационный ход, создавая образ того, чего нет? Это, на что было отчасти указано, объясняется самим замыслом: показать известный античный сюжет с иной стороны, изобразить Марка Антония и Клеопатру не любовниками, но историческими фигурами, чему и должна была служить традиционная жанровая форма, пришедшая из предклассицистической трагедии уже достаточно хорошо разработанная в ракурсе героического драматического риторика.

Однако у Мерэ подобная риторика (примером которой является рассмотренная первая сцена первого акта), используемая как значимый структурный элемент, не имеет под собой прочного основания – она не соответствует ни разворачиваемому действию, ни характерам. Доказательством чего служит вторая сцена, полностью опровергающая то, о чем говорилось в первой. В разговоре со своим другом Луцием Марк Антоний признается, что все им сказанное перед войском – неправда: он не верит в победу, как и в преданность своих солдат, изменивший сам, он уже был свидетелем измены ему его людей. Здесь герой предстает растерянным, болезненно осознающим поражение, свою обреченность. Такой Марк Антоний ни на что больше не способен. Примечательно, что герой никак не переживает своей связи с Клеопатрой: Мерэ явно избегает опасности повториться. В его трагедии Марк Антоний до пятого акта ничего не говорит ни об их с Клеопатрой любви, ни о ее поведении при Акции: личное вытесняется политическим, однако нельзя сказать, что такой новаторский ход успешно осуществляется драматургом. Уже первый акт с его разворачивающимся в пустоте, не имеющим действительной опоры дискурсом свидетельствует о провале замысла Мерэ. Историческому как таковому, которое могло бы определять характер героев, как и систему персонажей, а также направлять развитие драматического сюжета, не на чем удержаться, не в чем укрепиться. Историческое должно держаться на превосходящей единичность персонажей, как и отдельный поступок, абсолютной идее, способной

распространяться на всю драматическую структуру, обладающей потенциалом саморазворачивания на разных уровнях – характеров, композиции, сюжета. Для Мерэ смыслы любовной линии оказались исчерпаны, тогда как смыслы политической линии были еще не найдены. Перенос центра тяжести дискурсивно-риторического на историческое, которое не имеет прочных смысловых оснований, приводит к распаду скрепляющих связей всего структурного построения пьесы, а значит, и к ослаблению, «размыванию» образов. В трагедии Мерэ отсутствует тот центр, из которого должны были вырастать характеры Марка Антония и Клеопатры. Относительно персонажей историческое есть ролевое, которое не может в них укрепиться, иначе говоря, это то внешнее, публичное, которым они не живут, которое ими прямо опровергается. Отсюда, между ролевым, публичным и личным, скрытым образуются разрыв, «зияние», которое периодически обнаруживается при переходе от одной сцены к другой. Как было сказано, в первой сцене первого акта Марк Антоний ведет себя как положено претендующему на победу над Цезарем и властью в Риме прославленному полководцу, тогда как в следующей сцене он предстает опустошенным горем, подавленным поражением человеком. Это же можно наблюдать и на примере Клеопатры: египетскую царицу тяготят мрачные предчувствия, она охвачена тоской и страхом в ожидании захвата римлянами Александрии, однако ее статус не позволяет ей показывать истинных чувств, если они могут ослабить ее политические позиции, и она должна притворяться даже перед Антонием, разыгрывая воодушевление и надежду. Заметим, что это не является насилием над собой ради мыслимого блага, иначе говоря, превозмоганием себя ради должного (как будет у Корнелия), у Мерэ это прикрытие, искусственность, игра, в которую сами герои не верят и которой следуют по инерции – нужно до конца быть теми, кого в них привыкли видеть, кем они когда-то (до разгрома их флота при Акции) выступали. Довольно внушительные по объему монологи, которые публично произносят Антоний и Клеопатра (то есть за исключением тех, которые они произносят в присутствии конфидентов: Антоний – друга Луция, Клеопатра – двух служанок), есть «пустая риторика», которая не объясняет ни персонажей, ни действия, а лишь заполняет пространство драматического текста, при этом подрывая его единство, разбивая на части. Сами герои прямо говорят о бесполезной принудительности их поведения «по правилам», определяя свои высказывания как «учтивость», «торжественную речь», «притворство». Расширение ис-

кусственного, «дублирующего» дискурса приводит к сокращению дискурса «правдивого», то есть такого, который был бы раскрытием личностной первопричинности. В трагедии Мерэ как бы действует запрет на обнаружение того, что на самом деле испытывают главные герои по отношению друг к другу. Антоний и Клеопатра избегают говорить о связывающем их чувстве, стараются вообще не встречаться друг с другом, боясь, что при встрече откроется их общая рана и они уже не смогут вести себя «как должно» (один и другой в общении друг с другом прибегают к посредничеству их приближенных). Любовная связь вытесняется из высказываний обоих персонажей, так, в монологах Клеопатры их с Антонием страсть сводится к роковому несчастью, которое подорвало их социально-ролевое, в котором они до их встречи пребывали. Клеопатра говорит о «великолепии», «славе», «богатстве», «могуществе», «блеске», которыми они обладали до их знакомства, согласно ее словам, их с Антонием связь и определила их падение, без нее они оставались бы успешными правителями («Я мирно царствовала бы в плодородном Египте, а он бы был правителем полумира...» [15, с. 28]). В границы этого ролевого – исторического – и хочет возратить Мерэ своих героев, вкладывая в их уста соответствующую их статусности велиречивость. Однако разрыв с этим устойчивым, успешным привилегированным положением уже произошёл, и показать этот раскол одновременно в социальном и частном Мерэ не смог. После позорного бегства в сражении при Акции герои уже не могут быть теми, кем были раньше, их падение уже произошло, Антоний и Клеопатра не могут «дотянуть» до тех ролей, с которыми традиционно должны были бы совпадать.

Целые сцены представляют собой не что иное, как разыгрываемый героями спектакль. Так, в четвертой сцене первого акта Антоний и Клеопатра играют друг перед другом тех, кем уже не являются. Этому «представлению» соответствует официальная обстановка, в которой заинтересованы оба героя: встреча любовников происходит в присутствии приближенных, перед тем, как принять Антония, Клеопатра просит принести ей корону – царское облачение помогает ей принять вид, исполненный достоинства и величия. Разговор между Антонием и Клеопатрой походит на прием царицей своего военачальника, который докладывает ей об исполнении ее приказа. В самом начале диалога Антоний только один раз, вскользь, якобы говоря неправду (здесь проверка реакции Клеопатры), признается в том, что «надежда есть сокровище», которого у них больше нет. Эта мысль выражает действительное

состояние героев, однако не получает дальнейшего раскрытия. Антоний настойчиво разыгрывает перед Клеопатрой победу, превознося невиданные подвиги своих солдат, которые должны обеспечить их триумф в предстоящем сражении с войском Цезаря. Клеопатра, умело пряча тревогу и мрачные предчувствия, разыгрывает твердость и веру в успех. В этой публичной сцене официальное скрывает личное – связывающие героев чувства почти совсем дискурсивно не проявляются. Клеопатра лишь вскользь упоминает о них как о постоянстве, в устах же Антония они оказываются вправлены в батальную риторику, семантически сближаясь с воинской доблестью: римский полководец утверждает, что любви египетской царицы он обязан большей славой, чем «титлом властелина и победителя» [15, с. 24], что ее образ вдохновляет его на победы, зажигает в нем «тот благородный пыл, который возбуждает в его героическом сердце мужество», и возвышает его над опасностями (что абсолютно противоречит опыту сражения при Акции: Антоний прекрасно знает, что любовь к Клеопатре стала причиной его падения, запятнавших его честь уступок Августу). Театральность того, что происходит и о чем говорится в сцене приема Клеопатрой Антония, подчеркивается вручением царицей венка победителя полководцу, который в свою очередь озвучивает амбициозный замысел завладеть миром. Эта демонстративность величия опровергается предшествующей и последующей сценами, в которых герои остаются наедине со своими приближенными и выражают растерянность и беспокойство в предчувствии их окончательного поражения. Никакое торжество уже невозможно: в разговоре с Луцием Антоний признается, что, сомневаясь в победе, уже прибегал к разным способам заключить с Октавием мир. Таким образом, усилия героев доиграть свои политические роли каждый раз наталкиваются на препятствие, которое заключено в них самих: переживание случившейся с ними катастрофы, которое этим ролям не соответствует и, замалчиваясь, становится еще более глубоким. Получается, что драматической структуре не на чем держаться: историческое, не имея активизирующего центра, не может продвигаться, встает, любовное также не может разворачиваться, пресекаясь в силу истощенности.

Сюжет бы провис, если бы Мерэ не нашел приема его оживления: он вводит вымышленный эпизод (которого нет у его предшественников) свидания Антония с его римской женой Октавией, которая втайне от своего брата приезжает в Александрию, чтобы предложить мужу свое заступничество перед Цезарем. Появление Октавии

позволяет усложнить, динамизировать любовную линию: возникает напряжение в контрастном противопоставлении (не в противоборстве, поскольку римлянка проникает в царский дворец никем не замеченной и не встречается с Клеопатрой) двух женских фигур. Именно начиная с сообщения Луция о приезде Октавии (второй акт) постепенно, приглушенно начинает проявляться та трагедия, о которой главные герои ни друг с другом, ни с приближенными стараются не говорить: проявленная Клеопатрой слабость, которая может быть приравнена к измене, отступничеству, в битве при Акции. Октавия сразу оказывается выше своей соперницы: после того как она была брошена ради другой, унижена, оскорблена разводом и согласно римским законам изгнана из супружеского дома, Октавия, задавшись целью спасти любимого мужа, пускается в далекое опасное путешествие, принимая вид пленницы, рискуя быть схваченной и даже убитой. Мужество этой женщины питается глубоким чувством к супругу, ее самоотверженности, слепой преданности удивлен даже Антоний, который ожидал от жены совсем другого: «У нее есть все основания нас ненавидеть и желать мести, в которой находит облегчение оскорбленное сердце» [15, с. 32]. В противопоставлении Октавии намечается характеристика Клеопатры: римлянка – добродетельна, египтянка – развратна, первая – бесстрашна, вторая – труслива, любовь Октавии бескорыстна, любовь Клеопатры эгоистична, первая готова пожертвовать собой, вторая в преступной слабости спасает себя. Используя подобный прием построения системы персонажей, Мерэ избегает повторения и традиционного дидактического звучания истории Клеопатры. К тому же появление Октавии заставляет проявиться чувство Антония к Клеопатре: несмотря на то что в беседе с Луцием, а также в монологе, который герой произносит, оставшись один, Антоний высоко оценивает качества своей жены («великодушное сердце», «такая совершенная красота») и даже начинает испытывать угрызения совести и стыдиться своего обращения с ней, он слишком решительно отвергает ее вмешательство, говоря о том, что ее намерение разлучить их с Клеопатрой «смешно и напрасно» [15, с. 35]. Слепая любовь Антония к Клеопатре обнаруживает себя, помимо прочего, и в том, что, поняв, каким опасностям подвергает себя Октавия, пытаясь его спасти, он выражает озабоченность не этим, а тем огорчением, какое испытает Клеопатра, узнав о том, что ее соперница в Александрии.

Именно в сюжетной линии Антоний – Октавия получает развитие любовный дискурс (здесь его инициатором и основным носителем высту-

пает женщина), который блокируется в линии Антоний – Клеопатра. В высказываниях Октавии находит отражение традиционный мотив роковой красоты, который, однако, получает оригинальный поворот: красота может быть не только губительной, но и спасительной. Римлянка и выступает носителем последней: внешняя привлекательность сочетается в ней с добродетелями, выбери Антоний ее – его судьба была бы совсем иной. Октавия противопоставляется Клеопатре по принципу «свое – чужое» (Рим, Тибр – Египет, Нил «щедрый на несчастья»), «порядок – разрушение», «законность – незаконность». Октавия несет Антонию «совершенную любовь», она – «целомудренная женщина» – спасает мужа от «незаконной страсти» [15, с. 37]. В высказываниях Октавии создается образ женской преданности: героиня подробно рассказывает о том, какие страдания претерпела, получив разводное письмо, как скрывала от всех свое горе, боясь навлечь на Антония гнев царственного брата и сограждан. Октавия затрагивает тему, на которую ни Антоний, ни Клеопатра говорить не решаются, – битва при Акции. Октавия задает вопрос, на который в трагедии не дается убедительного ответа, – если Клеопатра действительно любит Антония, почему она бежала с поля сражения: «Как она, бежавшая во время боя при Акции, решается говорить о своем чувстве? Какой стойкостью она хвастается, если ее страшит даже мысль о возможной опасности?» [15, с. 40]. Монологи Октавии служат доказательством того, что «совершенная любовь познается и доказывается» в величайших страданиях. Таким образом, включение в действие Октавии позволяет Мерэ восполнить недостаток любовного дискурса, а также показать связь главных героев под иным углом, нежели это было в трагедиях его предшественников. Кроме того, с Октавией связано усиление исторического: она не разыгрывает роль, но активно действует – предпринимает попытку спасти Антония, надеясь на осуществление и малого (к ней возвратится супруг), и великого (Антоний и Октавиан заключат мир, и завершится гражданская война). В своем действии Октавия претендует на гражданскую роль: она силится отстоять собственное счастье, а вместе с этим (хотя у Мерэ этот аспект приглушен) стремится устроить благополучие Рима. На примере Октавии Мерэ испытывает возможность поворота к должному одновременно как желаемому и необходимому. Октавия могла бы претендовать на то, чтобы выдвинуться в главные героини (именно так будет в трагедиях Корнелия, и у Мерэ уже заметны механизмы этого потенциального укрупнения), однако авторитет, который за ней стоит, – Рим,

сограждане, Цезарь – достаточно неопределен, ее дискурс почти целиком заполняет идея спасения мужа, отсюда неустойчивость ее позиции: она «вклинилась» в политическую линию, но удержаться в ней не смогла. Это объясняется и сугубо фактическими признаками: Октавия не является значимой политической фигурой, от ее действий почти ничего не зависит, она оказывается заслонена фигурой Цезаря, в руках которого заключена власть и от воли которого зависит все. К тому же включение в действие Октавии никак не влияет на развитие событий: она участвует всего в двух сценах (в первой из них она беседует с Антонием, во второй – с Цезарем) и ни в одной из них не добивается того, о чем просит (данное ей братом обещание сохранить жизнь ее мужу достаточно уклончиво). В конечном итоге Октавия как второстепенный персонаж оказывается вытеснена из сценического действия: Цезарь просит ее уехать, дабы она не стала свидетельницей жестокого противостояния военных сил и разгрома Антония. Таким образом, связанная с Октавией идея, предполагающая связь личного и государственного, исторического, не получает расширения. К тому же еще до появления Октавии на сцене выполняемая ею миссия оказывается дискредитирована: резко критическая реакция Антония на известие о появлении в Александрии Октавии заранее обесценивает ее дискурс, вызывает недоверие к ее усилиям; уже из предваряющих ее приход в царский дворец реплик главного героя становится ясно, что ее действия не будут иметь никакого результата.

В отличие от предшествующих драматических разработок истории Антония и Клеопатры, где все происходящее является следствием сражения при Акции, Мерэ ставит в центр сценического действия (третий акт) бой между силами Антония и Октавиана у стен Александрии, стараясь тем самым оживить интригу, что, однако, ему не удается. Поражение Антония с самого начала прогнозируемо, оно ожидаемо всеми действующими лицами, тем более что с устойчивой периодичностью возникает мотив измены – упоминается о предательстве солдат, которые переходят на сторону Цезаря. Рассказ о сражении у Александрии заметно краток – вложенный в уста жреца Аристия, он укладывается всего в тринадцать строк, в которых сообщается о капитуляции войска Антония. Таким образом, потерпев неудачу в разработке исторического плана, не решив задачи динамизации политических смыслов, Мерэ вынужден признать над собой власть традиционного подхода в раскрытии судьбы главных героев – драматург не сумел уйти от акцентировки любовной связи Антония и Клеопатры,

усложненной произошедшим при Акции. То, что у предшественников Мерэ занимает целую пьесу, у него ограничено двумя актами (четвертым и пятым). Эта «спрессованность» конфликтных отношений главных героев создает иллюзию активизации действия, чему способствует также неожиданное изменение дискурсивного поведения Антония и Клеопатры: в начале третьего акта в произносимом героиней перед служанкой монолог передается сцена прощания царицы с возлюбленным перед сражением с подошедшими к Александрии войсками Октавиана – Клеопатра говорит о «нежных взглядах» Антония, открытых ей объятиях, но уже в конце того же акта жрец Аристия сообщает Клеопатре о том, что вернувшийся с поля сражения Антоний во дворе дворца во всеуслышание проклинает царицу, обвиняя ее в предательстве, указывая на нее как на главную причину поражения при Акции, все это подтверждается появлением самого героя, который в длинной речи не только вспоминает «незабываемый роковой день» [15, с. 60] морского боя, но и подробно характеризует то пагубное влияние, которое оказала на него красота египтянки, и ту слепую страсть, которая привела его – прославленного полководца, покорителя многих земель – к позорному политическому падению, на что Клеопатра отвечает короткой, не слишком уверенной защитительной речью, в которой можно усмотреть скрываемое ею переживание собственной вины. Получается, что, так и не разрешив поставленной задачи – показать исторический разворот сюжета, Мерэ склоняется к повторению того, чего при общем замысле (о чем и свидетельствует первая половина трагедии) старался избежать. Готовясь к смерти, Антоний пускается в обличения порочности Клеопатры и своей слабости перед ее чарами, бесстыдными уловками соблазна. Два заключительных акта кардинально изменяют сам характер сценического действия: вместо марионеточных персонажей – недавних властителей полумира, вынужденных доигрывать свои роли в затянувшемся падении, вдруг появляются люди «без масок», приближающиеся к смерти и в осознании неотвратимости конца их земного пути всецело отдающиеся своему частному существованию, в котором и обретают трагическое величие.

Особого внимания требует пятый акт трагедии «Антоний, или Клеопатра», в котором Мерэ не смог не повторить своих предшественников – тех, кто до него разрабатывал этот известный античный сюжет. Все политическое, ролевое, в котором герои так и не проявили себя и которое не стало прочной основой построения трагедийного действия (как то предполагал драматург), за

ненадобностью отбрасывается, со всей очевидностью проявляется то, что скрывалось, присутствовало лишь подспудно, обнаруживаясь только в редких намеках, – связывающая Антония и Клеопатру взаимная страсть, постигающаяся в ее контрастности как мощная бытийная сила, питающая волю преодоления собственной ограниченности, чем бы она ни была задана – экзистенциальным или социальным, и как проклятие зависимости, препятствующее проявлению всего, что не связано с чувственно-эмоциональной самопорождающейся стихией. У Мерэ обнаружение частного, интимного и выдвигание его на первый план (что отрывает последний акт от всего предшествующего действия как безуспешной, но все же настойчиво предпринимаемой драматургом попытки укоренения персонажей в историческом) связано с ситуацией близости смерти. Герои смиряются с ограниченностью человеческого, для осуществления полноты которого достаточно совсем немного, и в этом смирении возвращают себе все возможные самопроявления, которые, подчеркнем, определяются теперь только их интимным, то есть тем, что есть в них самих (это уже имело место в пьесах до Мерэ и достаточно убедительно, основательно в образно-смысловом отношении представлено у него самого). Пятый акт начинается с обращения Клеопатры к Антонию: «Мой господин, мой супруг, мой единственный император» [15, с. 70]. Во всем предшествующем этой сцене действию ни одно из этих определений Антония Клеопатрой не использовалось. Здесь герой назван всем, кем мог бы быть, – повелителем, супругом, императором, но в подобном контексте это означает не для всех, в государственно-политическом плане, но исключительно для одной «нее», в плане сугубо частного. Такое стягивание себя, присвоение себя только в личностном удовлетворяет умирающего Антония. В своем монологе он возвращается к его политической роли, но лишь для того, чтобы ее обесценить, противопоставив ей еще пульсирующее в нем, желающее, живое «сейчас» (Антоний настаивает на значительности проживаемых им именно в настоящем моментов). Герой снимает все обвинения с Клеопатры, поскольку к этому «личному» – состоянию присутствия в самом себе и достаточности этого всего в его обособленности – ничто иное отношения не имеет. Все, что было в нем от военачальника, римского консула, властителя многих земель, отрицается Антонием как «ошибка», «слабость», «слепота». Последние моменты жизни рядом с Клеопатрой – прекраснее всего, однако, чтобы почувствовать это, нужно иметь запас непротиворечиво героического, чтобы оно было испу-

щением этого человеческого и вместе с этим правом на него (не случайно Антоний вспоминает, что целых двадцать лет был в числе первых людей империи). Это закрепление Антонием в смерти исключительно своего явилось примером для Клеопатры: она твердо решает последовать за возлюбленным («...ваша участь требует от меня и призывает меня быстрее закончить мою жалкую жизнь» [15, с. 72]).

Однако этот скачок в область экзистенциального через страсть-смерть не является у Мерэ трагедийным итогом, как это было, например, у Гарнье, драматург не может отказаться от исторического разворота событий – той проекции публичного, которая была заявлена в дискурсивном поведении персонажей с начала пьесы. Взятый Мерэ за основу принцип разворачивания сюжета нудит возвращение к политическим ролям. Существенного различия природы ролевого в начале и в конце трагедии нет: после смерти Антония Клеопатра погружена в переживание своего, озабочена близостью перехода в небытие и поэтому чужда заданному ей ее царственным положением должному (о котором, кстати, напоминает ей перед смертью Антоний: «...живите, если можете, для вас самой и ваших подданных» [15, с. 81]), однако ситуация противостояния Цезарю, хотя и изначально проигранного, обязывает героиню к определенному публичному поведению. Разница лишь в том, что в начале трагедии эта публичность не имеет столь ярко выраженной искусственности, как в финале: в начале действия героям удастся присвоить себе ролевое, в какой-то степени вжиться в него, так что оно позволяет им вернуться к тому, что предшествовало их падению, тому, об утрате чего они еще не перестают сожалеть. В последних сценах трагедии ролевое подчеркнуто навязано: Клеопатра вынуждена играть себя под жестким давлением Цезаря. В этой игре нет ее собственного желания, это исключительно уступка насилью обстоятельств. Принуждение подчеркнуто в реплике самой Клеопатры: «Нужно притворяться» [15, с. 84]. Эта сказанная «в сторону» фраза предваряет ее разговор с приближенным Августа Прокулем и самим римским императором (третья и четвертая сцены пятого акта) и прямо указывает на то, что в поведении Клеопатры, в ее высказываниях нет ничего правдивого, но только игра. Все, что говорит Клеопатра перед Прокулем и Цезарем, имеет под собой только одну цель: скрыть настоящее намерение – осуществить самоубийство. Получается, что здесь дискурс главной героини лишен относительно «я» всякого бытийного, а в контекстуальном плане всякого смыслового основания. Иначе говоря, значение и

роль довольно развернутых высказываний Клеопатры не выводимы из этих последних, но исключительно исходя из перспективы замысла: Клеопатра и Антоний не могут ничего изменить, от них уже ничего не зависит – катастрофическое падение, превратившее их из активных действующих лиц истории в ее пассивных участников, произошло еще до начала сценического действия, исторические роли им почти уже не принадлежат, то есть, пока они живут, должна быть сохранена их видимость. Замалчивание, сокрытие сугубо личностного (вплоть до четвертого акта) переносит центр тяжести на политическое – по своему характеру фиктивное, это же политическое, чтобы оправдать себя, даже как исключительно формальное, внешнее, должно разворачиваться до самого конца трагедийного действия так, чтобы обеспечить целостность драматической структуры. Это отчетливо видно из сравнения поведения Клеопатры в трагедии Мерз с поведением героинь в трагедиях на этот же сюжет Жоделя и Гарнье: Клеопатра Жоделя лжет, чтобы добиться от Цезаря выгод, Клеопатра Гарнье готовится к смерти, не думая о римском императоре, но о их с Антонием участии, Клеопатра Мерз только притворяется, то есть ничего не выражает своим поведением, но использует возможность под прикрытием маски ускользнуть в смерть. Ролевое, формальное, даже не имея никакого смыслового наполнения, никогда не изменяет героям Мерз. Испробованная Клеопатрой в самом начале трагедии в поведении с Антонием игра (официальный прием полководца) помогает ей и в ситуации встречи с Цезарем (разница – для структурно-композиционного построения несущественная – в том, что в первом случае герои хотят верить в игру, принимать ее всерьез, это призрачность, в которой они не могут, но хотят пребывать, во втором – игра рассчитана только на обман другого, это, так сказать, чистая ложь: Август старается убедить Клеопатру в том, что хочет утешить ее в ее горе, простить ей ее сопротивление, проявить по отношению к ней свою высочайшую милость и великодушно окружить заботой; Клеопатра в свою очередь делает вид, что верит римскому императору и послушно отдается его воле). Итогом этой сцены становится произнесенная Клеопатрой наедине с собой фраза о том, что «притворная лесть» Цезаря «не лишит ясности ее рассудка» [15, с. 82]. Однако для Клеопатры (как и для Августа) ролевое на этой сцене не заканчивается: она стремится к тому, чтобы в смерти сохранить ее царское достоинство. Клеопатра не раскрывает своих чувств, но с поспешностью и вместе с этим очень продуманно действует: отдает приказ принести вазу со

змеями, погружает в нее руку, показывает укус, сопровождая это комментарием о быстроте действия яда, облачается в пышные царские одежды. Таким образом смерть становится зрелищем, это освобожденный от всех страстей, слабостей, сомнений и т. д., исполненный «показного» величия поступок. В этом внешнем, ролевом женское в Клеопатре, на котором настаивали Жодель, Гарнье, Шекспир, оказывается в пьесе Мерз настолько заслонено, скрыто, неясно, что драматург оказывается перед необходимостью все же объяснить, чем в ее глубоко человеческом (а не в царском) движима героиня, и с этой целью прибегает к подсказанному традицией приему – погребальному плачу. Величественное зрелище резко прерывается, сменяясь исповедью Клеопатры, которая оплакивает одновременно мужа и саму себя. Предсмертный монолог Клеопатры может служить доказательством слабости драматического исполнения этого образа: в нем обнаруживается не только непроясненность личного, но и недостаточность, отсутствие убедительной обоснованности ролевого. Ролевое, не имея устойчивого центра, умножается, при этом одна знаково-семантическая форма накладывается на другую. Образ героини «пересечен» разрывом между внутренним, полуосознанным влечением и внешним, явленным всем политическим осуществлением, так что одно другому не соответствует. Последний монолог Клеопатры открывает, что отданный ею служанке приказ сообщить Антонию о ее смерти объясняется не только желанием увидеть его реакцию на это и таким образом проверить его чувство, но возникшим тогда у нее замыслом самоубийства (буквально она говорит о том, что опередила своего мужа в мысли уйти из жизни). Однако для осуществления этого намерения Клеопатре нужен был пример: Антоний, умертвив себя, указал ей путь в небытие, которому она, воспользовавшись ядом змеи, и последовала. В своей речи Клеопатра указывает на несовпадение управляющей ее решающим поступком интимности (ее привязанности к Антонию) и ее публичности. Клеопатра настаивает на любви к Антонию как главной причине ее самоубийства, тогда как, по ее замечанию, народ, который неверно обо всем судит, будет утверждать иное – объяснять ее поступок страхом участвовать в триумфальном шествии Цезаря, следовать пленницей за его колесницей. Монолог Клеопатры отчетливо обозначает несогласованность того, что видно всем, – властной, амбициозной правительницы («...необузданное тщеславие всегда меня ослепляло» [15, с. 97]), какой героиня предпринимала усилия казаться вплоть до развязки, и женщины, переживающей долг любви.

Заключение

Последняя сцена «Антония, или Клеопатры», которую составляет диалог Цезаря с его приближенными, снова закрепляет за Клеопатрой ролевое, от которого в предсмертном монологе она освобождается. Возвращение в разговоре Цезаря и Мецената к образу Октавии служит утверждением того, что на частное существование имеют право те, кто не связан политическим, люди же истории отданы публичности, характер которой слишком противоречив, доказательством чему и является трагедия Мерэ, в которой особенность ролевого как исторического остается невыявленной и драматически не утвержденной (доказательством невозможности объяснения ролевого у Мерэ служит и то, что Август и Меценат в их разговоре вспоминают Софонисбу (по существу, это отсылка к другому драматическому тексту Мерэ), с которой они пытаются сравнить Клеопатру, но не сближение с Софонисбой (как указывает Меценат), ни противопоставление двух женщин (как настаивает Цезарь) совсем не объясняют Клеопатру, напротив, выбивают и без того неустойчивую основу из-под суждения о ней как об оригинальной исторической фигуре).

Единственной неопровержимой очевидностью (на что указывают заключительные фразы Цезаря) является то, что Клеопатра, уйдя из жизни так, как она это сделала, совершила «смелый поступок», «достойный величия царей» [15, с. 102]. В «Антонии, или Клеопатре» драматическое письмо Мерэ оказалось близко к тому, чтобы свести трагическое к предваряющим самоубийство страданиям как отражению печального итога жизни и к самой сцене смерти как мрачного и одновременно величественного зрелища (заключительные слова Цезаря: «...пойдем посмотрим на это трагическое зрелище» [15, с. 102]). «Антоний, или Клеопатра» Мерэ создает впечатление, что трагедия «выдохлась», ее жанровый потенциал исчерпан, что задает необходимость с оглядкой на традиционные сюжетно-композиционные ходы искать новые идейно-структурные опоры, которые в данном случае нащупываются автором с трудом и не получают убедительного воплощения в драматическом действии. Для развития французской классицистической трагедии на исторический сюжет нужен был мощный толчок, каковым станет творчество Корнеля.

Список источников

1. Boullé J. La tragédie au XVI siècle. P.: Librairie Larousse, 1948. 145 p.
2. Buron E., Halévy O. Lecture d'Étienne Jodelle // Presses universitaires de Rennes. 2013. URL: <http://www.pur-editions.fr> (дата обращения: 10.11.2023).
3. Tournon A. La Renaissance dans les lointains // Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. 2009. № 69. P. 29–30.
4. Charpentier F. Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien. Saint-Étienne: Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1979. 78 p.
5. Gras M. Robert Garnier, son art et sa méthode. Genève: Droz, 1965. 160 p.
6. Sakharoff M. Le héros, sa liberté et son efficacité. De Garnier à Rotrou. Paris: Nizet, 1967. 204 p.
7. Delmas Ch. La tragédie de l'âge classique (1553–1770). Paris: Seuil, 1994. 254 p.
8. Forsyth E. La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553–1640). Le thème de la vengeance. Paris: Champion, 1994. 484 p.
9. Louvat B. Pour une autre histoire du théâtre français du XVII-e siècle // Apropos. Perspective auf die Romania. Hamburg University Press. 2018. № 1. P. 109–126. URL: <http://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1255/1135> (дата обращения: 09.03.2024).
10. Lochert V., Vuillermoz M., Zanin E. Tragédie / Tragi-comédie // Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne. XVI–XVII siècles. Genève: Droz, 2018. P. 63–91.
11. Mazouer Ch. Le Théâtre français de la Renaissance. Paris: Honoré Champion, 2013. 505 p.
12. Lazard M. Tragédie humaniste // Précis de littérature française du XVI siècle. La Renaissance. Paris: PUF, 1991. P. 68–95.
13. Dobby-Poirson Fl. Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier. Paris: Champion, 2006. 662 p.
14. Dotoli G. Charles Dédéyan, précurseur de la critique sur Jean Mairet: *La Sophonisbe* // Revue de littérature comparée. 2010. № 4. P. 437–444.
15. Mairet J. Marc Antoine, ou la Cléopâtre. Paris, Hachette – Bnf, 2012. 109 p.

Referanes

1. Boullé J. La tragédie au XVI siècle. Paris, Librairie Larousse, 1948. 145 p.
2. Buron E., Halévy O. *Lecture d'Étienne Jodelle*. Presses universitaires de Rennes, 2013. URL: <http://www.pur-editions.fr> (accessed 10 November 2023).
3. Tournon A. *La Renaissance dans les lointains*. Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, 2009, no. 69, pp. 29–30.
4. Charpentier F. *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1979. 78 p.
5. Gras M. *Robert Garnier, son art et sa méthode*. Genève, Droz, 1965. 160 p.
6. Sakharoff M. *Le héros, sa liberté et son efficacité. De Garnier à Rotrou*. Paris, Nizet, 1967. 204 p.
7. Delmas Ch. *La tragédie de l'âge classique (1553–1770)*. Paris, Seuil, 1994. 254 p.
8. Forsyth E. *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553–1640). Le thème de la vengeance*. Paris, Champion, 1994. 484 p.
9. Louvat B. *Pour une autre histoire du théâtre français du XVII-e siècle*. Apropos. Perspective auf die Romania. Hamburg University Press, 2018, no. 1, pp. 109–126. URL: <http://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1255/1135> (accessed 9 March 2024).
10. Lochert V., Vuillermoz M., Zanin E. Tragédie / Tragi-comédie. Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne. XVI–XVII siècles. Genève: Droz, 2018. P. 63–91.
11. Mazouer Ch. *Le Théâtre français de la Renaissance*. Paris, Honoré Champion, 2013. 505 p.
12. Lazard M. *Tragédie humaniste*. Précis de littérature française du XVI siècle. La Renaissance. Paris, PUF, 1991. P. 68–95.
13. Dobby-Poirson Fl. *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*. Paris, Champion, 2006. 662 p.
14. Dotoli G. Charles Dédéyan, précurseur de la critique sur Jean Mairet: “La Sophonisbe”. *Revue de littérature comparée*, 2010, no. 4, pp. 437–444.
15. Mairet J. *Marc Antoine, ou la Cléopâtre*. Paris, Hachette-Bnf, 2012. 109 p.

Информация об авторе

Симонова Лариса Алексеевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Библиотека-читальня им. А. С. Пушкина (ул. Спартаковская, 9, Москва, Россия, 105066). ORCID: 0000-0001-7019-0215. SPIN: 1540-6320. E-mail: mouette37@yandex.ru

Information about the author

Simonova L. A., Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher, Library named after A. S. Pushkin (ul. Spartakovskaya, 9, Moscow, Russian Federation, 105066). ORCID: 0000-0001-7019-0215. SPIN: 1540-6320. E-mail: mouette37@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 12.11.2023; принята к публикации 23.03.2024

The article was submitted 12.11.2023; accepted for publication 23.03.2024