

УДК 168.522 792.03 82-291.1
DOI: 10.17223/22220836/23/5

А.К.И. Забулионите, Е.В. Виноградова

МИРАКЛЬ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ФОРМА СРЕДНЕВЕКОВОГО ТЕАТРА

Рассматривается проблема адекватной оценки средневекового жанра миракля. Причины существующих aberrаций усматриваются в методологических подходах, не соответствующих природе средневекового феномена. Анализируется миракль Рютбефа «Чудо о Теофиле», выявляются его конфликт и драматическое действие. Обсуждается правомерность применения к средневековому жанру критериев античной или ренессансной трагедии, берущая исток еще в эстетических трактатах гуманистов XVI в. Аргументируется, что в теоцентрическом горизонте сознания чудо не является искусственным способом разрешения драматического конфликта. Показывается перспективность сочетания театроведческого и культурологического подхода к анализу миракля как уникальной жанровой формы средневекового театра. Ключевые слова: миракль, жанр средневекового театра, историческая культурология, новый историзм, философская типология культур.

1. Исследования миракля как жанра средневекового театра

Средневековый театр, столетиями находившийся на обочине основной магистралей изучения истории театрального искусства, с начала XIX столетия все больше привлекает внимание исследователей. Интерес к нему продолжает расти на протяжении всего XX в. О его разнонаправленности свидетельствуют работы по собиранию и систематизации текстов (поднимаются архивы монастырей и костелов); исследования по датированию произведений, определение их принадлежности к конкретной гильдии; многочисленные переводы и транспонирования со старых языков на современные. Создаются международные организации исследователей средневековой драмы и театра [1]. Ежегодно в разных странах проводятся научные конференции, организуются фестивали театральных постановок средневековой драмы [2].

В отличие от мировых тенденций, интерес к театральной традиции Средневековья в России никогда не был велик. Несмотря на то, что начиная со второй половины XIX в. к ней обращались исследователи А.Н. Веселовский, С.К. Боянус, А.А. Гвоздев, С.С. Мокульский и др., все же систематически проявляемого интереса в кругах театроведов и литературоведов не наблюдалось на протяжении всего XX в. Новая волна интереса к средневековой драме и театру в российской науке наблюдается с последнего десятилетия XX в. Об этом свидетельствуют появившиеся исследования М.Л. Андреева (1989), Е.А. Дунаевой (2000), О.П. Романовой (2000), В.Ф. Колязина (2002), К.Г. Данцигера (2010), И.А. Некрасовой (2013) и др. И все же интерес к средневековому театру в России несопоставим с теми широкими исследованиями, которые ведутся за рубежом и исчисляются десятками тысяч. Можно говорить, что в этих работах поле исследуемых проблем средневекового театра только еще намечается. Но для того чтобы эти исследования состоялись,

важны соответствующие им методологические основания, от которых во многом и зависит успех научных исследований.

В настоящей статье мы обратимся к жанру миракля, в оценке которого в российских исследованиях встречается немало aberrаций. И они, как нам представляется, вызваны не только идеологическими причинами, имевшими место в науке советского времени, но и методологическими подходами, не позволяющими раскрыть внутреннее единство жанра как содержательной формы с бытийным горизонтом культуры, уникальным для разных исторических типов культур. Работы, опирающиеся на принципы историзма, сложившегося в традиции, берущей истоки в гегелианстве (включая и марксистскую, характерную для российской науки XX в.), не раскрывают в должной мере специфику средневековой культуры. Согласно «конкретно-историческому» принципу было достаточно каждый феномен рассматривать генетически, показывая его формирование в определенных социально-исторических условиях и обстоятельствах, раскрывая содержание господствующих идей эпохи. Поэтому исследователи сосредоточивали внимание на выразительных средствах театра, темах и сюжетах, давая краткий абрис исторических условий и обстоятельств формирования театра, но не на реконструкции бытийного горизонта сознания, в случае Средневековья – теоцентрического. При этом любой этап истории и его феномены оценивались с позиции идей современной исследователю культуры. В оценках феноменов средневековой культуры это нередко приводило к существенным aberrациям.

Такой историзм мы встречаем и в работах одного из видных отечественных историков театра С.С. Мокульского, предпринявшего попытку усмотреть некую динамику жанра миракля, которого считал «боковой линией» развития церковного театра. Не признавал Мокульский и красоты шедевра Рютбефа – миракля о Теофиле: «Пьеса несколько суха и холодна в той ее части, в которой изображается раскаяние Теофила, его возвращение в лоно христианской религии» [3. С. 149]. Так отзывался исследователь о кульминации – высшем поэтическом и духовно-эмоциональном подъеме пьесы. В целом относительно миракля с его «столь специфическим для всего жанра мотивом “чуда”» исследователь разделял точку зрения искусственного разрешения драматического конфликта: «Если в мираклях более старинного типа Дева Мария и ангелы постоянно вмешивались в ход действия, то в более поздних мираклях они появляются только в финале пьесы в качестве *deus ex machina* для разрешения чрезмерно запутавшегося действия» [3. С. 150].

Неадекватные оценки и суждения относительно миракля высказывали и другие авторитетные исследователи театра. Так, например, известный театровед Г.Н. Бояджиев отказывал такому «противоречивому жанру, как миракль» [4. С. 86] даже в мастерстве. «Двойственность миракля» исследователь объяснял идеологической незрелостью городского бюргерства: «Не случайно миракль начавшийся обычно с обличительного изображения действительности, всегда заканчивался компромиссом, актом раскаяния и прощения...». Он полагал, если «отражение житейских нравов и характеров указывает на реалистические черты миракля, то выводы из этой критики делались чисто поповские, сводившие обличение к церковному порицанию пороков, к раскаянию грешника и его прощению. Именно так происходило, на-

пример, в “Миракле о Роберте-дьяволе”: преступник парадоксальным образом из отрицательного персонажа превращался в положительный и весь обличительный сюжет оборачивался назидательной историей о милосердии бога, готового простить самого закоренелого злодея, если он раскается и уверует в небесные силы» [4. С. 87].

Схожие оценки миракля распространены и в литературоведении. В драматическом таланте Рютбефу отказывал и Ю.Б. Виппер, считая его миракль «неуклюже и наивно построенным». Немотивированным ему представлялся и переход Теофила от порочной жизни к раскаянию [5]. А. Аникст, автор четырех известных монографий по теории драмы, тысячелетию средневековой драмы уделил всего шесть страниц. Не видя своеобразия средневекового жанра, он оценивал этот миракль по критериям трагедии: «В поздней средневековой народной драме трагизм совершенно отсутствует, так как она следует основным религиозно-нравственным догматам католицизма. Даже в тех случаях, когда сюжет содержит возможность трагического исхода, он снимается раскаянием и искуплением. Яркий пример этого – миракль француза Рютбефа “Чудо о Теофиле” (XIII век)» [6. С. 101]. В оценке средневековой драмы Аникст во многом разделяет взгляды, высказанные еще в эстетических трактатах Ренессанса: «Отвергая хаотичность композиции средневековой драмы, гуманисты XVI века создали новые художественные принципы драматического искусства» [6. С. 112]. Таким образом, можно полагать, что искажения в оценках средневекового театра заключались не только в идеологических ориентирах советского времени, но имели и более глубокие корни, уходящие в гуманистическую теорию драмы. Она развивалась благодаря, прежде всего, итальянским теоретикам эпохи Возрождения, которые создали сумму правил идеальной композиции драмы. Одним из пяти главных правил было требование «правдоподобия»: «Все классические авторитеты, включая Аристотеля и Горация, осуждают частое употребление *deus ex machina* как противоречащее искусству, природе и вероятности» [7]. С тех пор в оценке средневекового миракля «бог из машины» является стабильным принципом, которого не поколебали ни исследования в медиэвистике, ни исследования в философии Средневековья.

Приведенные суждения, принадлежащие ведущим исследователям, только ярче вскрывают проблему методологических оснований. Они говорят не о заблуждениях, но о серьезной методологической проблеме, выходящей за рамки компетенции искусствоведения как такового. Они говорят о необходимости разработки нового принципа историзма в философии культуры и культурологии и внедрении его в междисциплинарные подходы, применение которых в искусствоведении сегодня заметно возрастает.

2. Методологические принципы и междисциплинарный подход

Даже краткий обзор литературы позволяет утверждать, что в исследовании средневекового театра, по сути, присутствуют два основных фактора – очевидный идеологизированный подход и нераскрытая внутренняя логика порождения театра из глубины мировосприятия, которые и стали причиной применения неадекватных критериев, приведших к серьезным абберрациям в оценке жанров. Из этих двух факторов подлинной научной проблемой

представляется проблема методологическая. И она говорит о необходимости методологического сдвига. Такой сдвиг связывается с применением в междисциплинарных исследованиях театроведческого действенного анализа драмы (предполагающего выявление конфликта и единого, непрерывного драматического действия, которые являются структурообразующими элементами драматического рода литературы и спектакля) [8], исследований в медиэвистике и философской типологии культур, исходящей из идеи целостности и уникальности бытийного горизонта культуры. На основе такой типологии культур сегодня и формируется принцип «нового историзма» [9]. Современная историческая культурология, в отличие от истории как науки, занимается не выявлением исторических условий и обстоятельств тех или других феноменов, но реконструкцией бытийного горизонта уникальной культуры, а следовательно, и имманентных этой культуре критериев оценки ее феноменов.

Безусловно, средневековые жанры складывались в средневековом теоцентрическом горизонте сознания, но они не «обслуживали» его и не рождались по заказу. Во всяком случае, когда речь идет о талантливых произведениях. История искусства не раз свидетельствовала об этом. Достаточно вспомнить усилия Октавиана-Августа возродить на римской сцене высокую трагедию ради улучшения и воспитания нравов. Наперекор этим усилиям в условиях диктатуры театр и трагедия только приходили в упадок. Поэтому объяснения особенностей средневекового жанра «идеологическим заказом» не представляются убедительными. Прислуживание и рабство не порождают ни настоящего искусства, ни жанрового его многообразия. Настоящий художник Средневековья если и «обслуживал» официальную идеологию, то только потому, что он сам находился внутри этого мировидения.

Только в перспективе горизонта сознания исследуемой культуры открывается возможность показать логику генезиса жанра как содержательной формы в горизонте средневековых смыслов. В бытийном мировоззренческом горизонте культуры очевидно, что жанр выхватывает неразрешимый драматический конфликт, формирующий остов драматического рода литературы.

С точки зрения таких методологических установок мы и обратимся к анализу миракля – одному из самых характерных жанров средневекового театра – с целью показать, что именно в миракле как жанровой форме, с присущим ему драматическим конфликтом, разрешаемым с помощью чуда, конденсировалось все напряжение средневекового духа. Поэтому не случайно его расцвет приходится на XIII в. и совпадает с высшим подъемом средневековой культуры.

3. Средневековый миракль. «Чудо о Теофиле» Рютбефа

Социокультурный контекст появления текста миракля Рютбефа. Жанр миракля (фр. miracle, от лат. miraculum — чудо) распространился в самых разных странах средневековой Европы. До наших дней сохранилось около одной тысячи текстов мираклей, написанных на разных средневековых языках Европы. Самый большой корпус текстов принадлежит Франции. Мы рассмотрим один из них – миракль «Чудо о Теофиле» Рютбефа (Rutebeuf «Le Miracle de Théophile»), который на русский язык был переведен в 1907 г.

А.А. Блоком и по сей день остается единственным целиком переведенным мираклем. Следует отметить, что это драматическое произведение Рютбефа и в наше время продолжает свою сценическую жизнь. Как драгоценную святыню Франция достает из своей сокровищницы это средневековое произведение и показывает на папертях храмов.

Полемизируя с критиками относительно несовершенства композиции миракля, искусственности кульминации и разрешения конфликта, мы и обратимся к его анализу. Нашей целью будет выявить столь характерный для средневекового миропонимания тип конфликта, показать развитие драматического действия и кульминацию, разрешаемую путем «чуда», которое и дало имя самому жанру.

Датировка появления миракля «Чудо о Теофиле» Рютбефа ограничивается периодом 1260–1270 гг. Этот текст создан парижским трувером, самое имя которого, дошедшее до наших дней, скорее всего, является прозвищем-псевдонимом и синонимом тяжелой поденщины. Источники утверждают, что известный французский трувер мог родиться в 1230 г. и умереть в 1285 г., но и точные годы жизни Рютбефа нам неизвестны. Несомненно, известно только одно, что его перо коснулось почти всех жанров средневековой литературы.

В миракле о Теофиле Рютбефом были подняты самые острые вопросы и коллизии того времени. Хорошо зная жизнь Латинского квартала, он черпал из жизни средства выразительности для разработки духовной драмы, облеченной в форму театрального произведения. Парижский университет был частью его жизни. Длительные годы в университете мятежное противостояние светских учителей («белого» духовенства) и получивших из их же рук право преподавания представителей нищенствующих орденов (доминиканцев и францисканцев – посвященного в духовный сан, монашествующего, «черного» духовенства) обнажает в том числе и борьбу за учеников и меркантильный интерес белой профессуры. В Словаре по средневековой культуре [10] мы находим сведения, что в 50–60-х гг. XIII в. происходит подлинный кризис в восприятии труда во всех его аспектах. Не где-нибудь, а именно в Парижском университете примечательная контрверза завладевает умами магистров из числа нищенствующих монахов и мирян. Эти последние, как Гильом де Сент-Амур, уверяют, что нищенство, чем кичится нищенствующая братия, вовсе не есть достоинство с религиозной точки зрения. «Белая» профессура утверждала, что истинное достоинство – труд. Суть подобных высказываний, несколько утрируя, можно сформулировать так: нищенствующие монахи не являются добрыми христианами, поскольку не трудятся. Защищая противоположную точку зрения, св. Бонавентура и, с еще большим блеском в доказательствах, св. Фома отвечали на это, что молитва – возвышенная форма труда.

Самые первые стачки – факт университетской истории. Такова забастовка парижских преподавателей и студентов в 1229–1231 гг. После 1260 г. происходят первые стачки подмастерьев. «Когда Адам пахал, а Ева пряла, где был дворянин?» – таков лейтмотив социальных движений, развернувшихся в конце XIII–XIV в. Правоведы, купцы и все те, кто не желал уподобляться ремесленникам, не спешили причислить себя к труженикам. Примерно в это время (1260–1270 гг.) настойчиво заявляет Рютбёф: «Я не из тех, кто работает» [10].

Рютбеф на стороне мирян, стороне, которая в этом противостоянии потерпит поражение. Его острые произведения сгорят вместе с произведениями потерпевшей фиаско белой профессуры. В этот университетский конфликт окажутся втянуты король и папа. Ректор Гильом де Сент-Амур будет лишен права преподавания и выслан. А Рютбеф не устает ходатайствовать за него перед светскими властителями.

Драматическое действие. Проблематика и поэтика. Для миракля Рютбеф использует сюжет о святом Теофиле, который агиографическая легенда трактует как чудо, совершенное Богородицей. М.Л. Андреев отмечает: «Герой пьесы был героем популярной средневековой легенды, согласно которой он, человек богобоязненный и благочестивый, будучи наместником епископа («видамом», от «*vice dominus*») в Киликии (г. Адана), отказался по смерти своего господина принять на себя его сан и был смещен с должности новым архиереем и ввергнут в нищету. По наущению иудея Теофил вступил в сделку с сатаной и с его помощью вернул себе прежнее место и прежние почести. Раскайвшись (по легенде, почти сразу же, в пьесе – через семь лет), он умолил Богородицу сжалиться над ним и из ее рук получил обратно свой договор с дьяволом. Примерное время этой «истории» — 30-е гг. VI в.» [11. С. 183]. Таков сюжет миракля, но он – еще не драматическое действие. А каков же драматический путь Теофила, как выглядит эта сверхъестественная ситуация в миракле Рютбофа: вмешательство Дявола и Богородицы – сверхъестественных сил в течение жизни людей?

Социальный и духовный конфликт, который в Средние века пронизан мировоззрением эпохи, получает переосмысление в миракле Рютбефа, разделяющего ценности «белой» профессуры. То, с чего начинается миракль, противоречит привычному положению дел «белой» профессуры. Именно с «пустой суммы», нищеты (не по своей воле, не по своему выбору, а в силу обстоятельств, несправедливо повернувшихся против него) Теофил оказывается без должности и привычного «света богатства». Так начинается действие миракля. То, что Андреев считает одним из «малосущественных» изменений, внесенных поэтом в сюжет («Изменения, внесенные им в сюжет, малосущественны и малочисленны» [11. С. 184]), на самом деле является принципиальным изменением с точки зрения логики построения драматического действия. С первых фраз Рютбеф показывает нам героя сметенного, переживающего незаслуженную несправедливость, даже неблагодарность, героя, потерявшего внутреннее равновесие души. Тем самым обозначается драматическая коллизия, которая еще не является конфликтом драматическим. Чтобы коллизия трансформировалась в драматический конфликт, запускающий драматическое действие, герой должен совершить необратимые поступки. Как драматическим конфликтом оборачивается эта коллизия – простая житейская ситуация, когда один человек поступает по отношению к другому вразрез с ожиданиями последнего. В рамках миракля эта ситуация преобразуется в соответствии с логикой этого драматического жанра, выражающего мировоззренческие моменты эпохи. В миракле Рютбефа эта ситуация раскрывается как взаимосвязанная совокупность нескольких планов: начальник увольняет подчиненного без компенсации, выбранное лицо не оправдывает надежд своего избирателя и, основанный на этих бесстрастных фактах, страстный вывод

о несправедливости мироустройства, а соответственно, и его Создателя. В этой коллизии проявляется человеческая психология («Я сам | Давно хозяином бы стал, | Когда б умнее поступал!») и напоминание друзей («Когда скончался кардинал, | Я сан его вам предлагал, | Но вы отвергли сан такой | Богобоязненной душой»), но в ней нет ничего сверхъестественного, пока Теофил не поддается соблазну, подумав «не о том, что Божие, но что человеческое». Тогда и обнаруживается коварство Сатаны, не нуждающегося в посреднике для искушения слабого человека, природа дьявольских сетей, опутавших Теофила, окончательно выталкивающих на «превратный» путь героя, который с начального монолога миракля уже ослеплен гордыней. В таком состоянии души он и совершает внутренний поступок («решение в своей душе»), для исполнения которого ему и понадобился посредник для связи с Дьяволом, подчинившим его своей воле. Сила ростовщика Саладина (волшебника, «что бесом одержим»), к которому Теофил приходит закладывать последнее, на поверку оказывается связанной лишь со знанием абракадабры тайных знаков, вызывающих Дьявола. Явившись, тот подыгрывает Саладину, переориентируя его человеческие цели на соблюдение дьявольских интересов: «Не то – помочь мне недосуг!». И по всем правилам разыгрывает для Теофила ритуал заключения вассального договора.

С помощью Сатаны Теофил снова обретает светскую власть и богатство. Но как случается так, что человек, пережив крушение и утратив иллюзии, вставший из нищеты («Подрясник свой к ростовщикам | Снесу, иль жизни я решусь...») на ступень, где сосредоточились духовная и светская власть – богатство и свобода, которых так желал, в итоге решает от этого всего отказаться? Где источник драматической энергии, двигающей драматическое действие через новые и новые перипетии – с первого момента действия гнавшего себя по лабиринту земного ада, ослепленного жадной мщенья «за ссоры, ненависть, вражду» и дошедшего, наконец, до состояния, близкого к высокому безумию (которое здесь не меньше, а больше ума)? Какие драматические силы ведут от «превратного пути» на «путь возвратный»?

Действие миракля разворачивается в душе, находящейся в состоянии высшей ее напряженности, душе, подготовившей себя «откровению» высшей истины, которая согласно средневековому мировоззрению недоступна неограниченному человеческому разуму. В этом состоянии души Теофил и слагает свою молитву Мадонне:

Всем миром надо мной занесены бичи,
Всех адских глаз в меня направлены лучи,
Все двери предо мной закрылись на ключи!

В состоянии высокого безумия ему и раскрывается истина – он прозревает и разгадывает секрет дьявольской ловушки. В этом прозрении даже само прозрение и есть та истинная мера, тот эталон, точка отсчета, по которой Теофил оценивает пройденный свой путь.

Что же было потеряно Теофилом на этом пройденном пути? «Вам надо помнить, Теофил», – отвечает его неадекватную вспышку гнева Кардинал. «Но только, чтоб святой свой храм | В пути к моим пустым местам | Не вспомнил вдруг», – выдвигает условие Дьявол. «Мой господин! В моей

мольбе | Я столько помнил о тебе!» – в отчаянии изрекает Теофил. Память раскрывается Рютбефом как сила, ведущая к возвратному пути. Теофил начинает свою историю жалобой-монологом, который по сути своей монологом не является, ибо драматургом введен в действие еще один персонаж, не отмеченный в списке действующих лиц. Этот «бездействующий» персонаж, незримо присутствующий на протяжении всего действия, даже своим «невмешательством» порождает скрытую в душе героя драматическую энергию, действующую с первой смущенной реплики Теофила до финальных слов общего христианского текста, передающего согласное звучание хора человеческих голосов пространству и времени:

In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.
На тебя, Господи, уповаю:
Не смутимся во веки.

При переводе на русский язык миракля Рютбефа для точности смысла А. Блок вводит понятие «превратного» и «возвратного» пути героя. Высокая смысловая насыщенность текста соотносится с высочайшей степенью концентрации духовной работы – мольбы о помощи, обращенной к Мадонне:

Был путь превратный,
Но в путь возвратный
Стремлюсь, Тобою сгораю.

Персонифицированные сверхъестественные силы – Сатана и Мадонна – для Теофила предстают как два берега реки его жизни, «превратный» и «возвратный» путь его индивидуального опыта, который разворачивается в пространстве смыслов средневековой культуры. Кульминация этого пути наступает в момент, когда гордыня сменяется смирением до самоунижения. И наконец, сменяется успокоением, в котором Теофил обретает равновесие и ясность души. Путь, где память о прошлом сплавлена с предвидением будущего и нет различий в ощущении минувшего, настоящего и грядущего. Но есть четкое понимание истинного и ложного, где ясны каждый миг и каждое мгновение на этом пути. Когда смиренно сердце и дух сокрушен, ибо пришло понимание того, насколько человек слаб и велик в своей слабости перед лицом Творца. Прямая пропорциональная зависимость: насколько слеп он был в своем стремлении к свободе, настолько сам себя этой свободой лишил. Жажда справедливости, запалившая непримиримость дьявольского жара, испепелила душу. Озарение, принесло осознание нелепости и бессмысленности борьбы с Творцом, открыло и «каким путем влечет | Лукавый бес». Озарив в несовершенстве мира совершенство Божьего промысла, открылась и безграничность индивидуальной свободы, основанной на ответственности за каждый сделанный им самим выбор. Первородный грех приобретает качество источника той энергии, что вовлекает в человеческую жизнь сверхчеловеческие силы. Адское пламя, разжигаемое непримиримостью к царящей в мире несправедливости, человеческим усилием переплавляется в ту силу очистительного огня непримиримости к проискам дьявола, что свойственна Мадонне. «Сгорая Мадонной», Теофил и произносит слова молитвы, открывшая Врата (одно из имен Богоматери) к Христу.

Озарение глубин памяти – путь, ведущий к Богу, высшая и последняя ступень познания, доступная человеку. Исповедь Теофила как продолжающаяся традиция, идущая от Августина Блаженного. «В «Исповеди» Августин представляет схему пути к Истине: тело – душа, чувствующая через тело, – внутренняя сила души – способность суждения о воспринятом телесными чувствами – самопознание, происходящее на границе озарения, – *озарение*, или *иллюминация*. Озарение – последняя ступень познания, где человек созерцает самого Бога. Возможности созерцания хранятся в памяти. Память Августин обозначает как глубины души, где удерживается не образ предмета, а сам предмет, где он присутствует целиком и полностью [12. С. 245]. Как отмечает С. Неретова, достигнув глубины памяти, человек в своем озарении постигает не образ Бога, а самого Бога. Так что «в духовном смысле видение Христа есть его непосредственное, ощущаемое всем существом человека видение» [13. Т. 1. С. 261]. Так и Богоматерь Теофила – его «возвратный путь», озаряющий глубины его памяти: «Свет благодатный! | Пошли мне Сына-Усладу!».

Трудна работа:
Славословлю без счета,
Да минует мертвая Лета,
Чтобы Тантала гнета
И бесплодной работы
Не узнал я вдали от света.

Язык, которым герой творит молитву, бесхитростен, но простым и неприятным его не назовешь. Сопрягаясь с универсальными понятиями, носящими вневременной характер, он говорит о реальных коллизиях своего времени. В индивидуальном отражаются ориентиры средневекового мировоззренческого проекта. Через универсальное смотрит на частное. Имя героя – Теофил – образовано связкой предполагающих симультанную зависимость греческих корней «Бог» и «Любовь»: возможен перевод и «Любящий Бога», и «Возлюбленный Божий». Возникшая ассоциация с любимцем богов Танталом, который был наказан неутоляемой жаждой за сознательное надругание над доверием богов, передает и испытываемые человеком мучения, и отправляет к ответам античной мысли, и говорит о «возвышенной форме труда», который составляет молитву.

Сверхчеловеческий мир задан в мирacle образами Марии и Сатаны, взаимоотношения которых предопределенны фабулой и неизменны. И непримиримы до того, что «дьявол, жалуюсь на самоуправство Марии, вызывает о справедливости и выступает истцом на суде под председательством Бога-Отца» [10. С. 150]. Правда, это сюжет уже другого миракля. В сюжете миракля Рютбефа они встречаются в душе Теофила, которая трудится. Без этого чудо не совершится. В очередной раз сокрушая Дьявола и освобождая душу от его власти, Мадонна не совершает чудо, а действует естественно. Такова природа этого персонажа.

Под солнцем цело
И не сгорело
С текло иконы,
Тебя ж всецело

Оставил Девой
Твой Сын рожденный.
Алмаз граненый!

Осознав свою слепоту, Теофил отыскивает в своей памяти тот «Чистый Источник, | Свет Непорочный», самодостаточный и исполненный благодати, который проявляет подноготную его преступлений, ибо «Светлому взгляду | Доступно стадо | Врагов заклятых». Согласно Рютбефу: если живая душа Теофила, сохранившая верность Мадонне, молит:

Ты силой ратной
Защити от развратной
Дьявольской стаи, –

то Мария не может поступить иначе. Но по Рютбефу, чтобы «втянуть» этого персонажа в действие, Теофил должен найти «к капелле путь». Страдания его трудящейся души, «отыскавшей» Мадонну в своей памяти, приводят его в капеллу в надежде получить прощение. И здесь они достигают наивысшего напряжения.

Мадонна очень немногословна: она не ставит условий. Она испытывает героя, выгоняя: «Расстанься с домом ты Моим». И Теофил проходит испытание. Проходит легко, ибо душа его в полной мере испытала тяжесть греха. Если драматическое действие в первом монологе раскрывает душу, утратившую гармонию: «Разбилась скрипка пополам, | И я совсем безумным стал!», то далее оно ведет до полной потери осознания безумия забывчивой душой. И только в кульминации, наступающей в капелле, в том месте, где звучит единый голос « хора певчих », упоминается душа Теофила, снова обретает гармонию, удерживающую все высокое в его памяти.

Характерна также и трактовка греха в миракле Теофила. Здесь уместно отметить, что она менялась на протяжении всего Средневековья. «Пенитенциарии раннего средневековья свидетельствуют, что в то время главными в раскаянии считались грех и наказание за него. Абельяр выразил и укрепил противоположную установку. Самым важным является грешник, его намерение, а главным наказанием – раскаяние. Сердечное раскаяние, – пишет Абельяр, – уничтожает грех, т.е. презрение Бога или согласие на зло. Ибо милосердие Божие, вдохновляющее это стенание, несовместимо с грехом. «Сумы» исповедников, появившиеся к концу того века, уже включают в себя этот переворот в психологии – если не в теологии – раскаяния. Так, в городах и в городских школах углубляется психологический анализ, происходит в полном смысле слова гуманизация таинств» [14. С. 41]. Этот переворот мы и видим воплощенным в миракле Рютбефа. Миракль наделяет продавшего душу дьяволу Теофила и духовными, и светскими полномочиями. Наделяет, расставляя свои акценты, но четко следуя фабуле легенды, о популярности которой в это время говорят все, кто соприкасался с этим материалом. М.Л. Андреев обращает внимание на то, что с XI в. интересующий нас сюжет входит в литургию [11. С. 184]. Но эту общую установку, это средневековое умонастроение, видимо, разные представители Средневековья истолковывали по-своему. Свое понимание представил и Рютбеф.

Молитва Теофила – это труд, образец возвышенной формы труда, способной преобразовать хартию Дьявола в ключи «радости и бытия». Если вернуться к жизненным истокам драматического конфликта миракля: позицию «белой» или «черной» профессуры в молитве Теофила отстаивает Рютбеф? Находит ли он в драматическом пути Теофила противоположные ценности тем, которыми он сам в начале руководствовался? Является ли эта драма выражением диалектики и развития изначальной позиции души, которая в итоге приходит в свою противоположность?

Кроме социального измерения конфликта, следует отметить и интеллектуальные сдвиги, которыми было отмечено XIII столетие. Это прежде всего знакомство с трудами Аристотеля, которые возвращаются через арабскую культуру. Проникая в университеты, античная мысль волновала и будоражила умы, вводя в соблазн. Нарушая папский запрет, в университете читают Аристотеля. Не поднимая вопросов первородного греха и природной греховности человека, не предполагая ничего, выходящего за рамки естественного понимания, учение Аристотеля грозит оказаться в оппозиции по отношению к официальной церкви. В этом сплаве конфликта оказывается в том числе и человек, которому суждено вывести средневековую мысль на высшую точку развития, соединив и согласовав веру и разум в «Сумме теологии», – уже упоминавшийся выше защитник «черного» духовенства Фома Аквинский. Стоявший по другую сторону конфликта, светский трувер Рютбеф, испытав влияние мысли Аристотеля и Фомы Аквинского, решает эту проблему доступным ему методом искусства, дав голос святому Теофилу.

Драматическое действие миракля «Чудо о Теофиле» Рютбефа раскрывает диалектику человеческой души, проходящей свой драматический путь испытаний противоположностями и переживающей чудо откровения, которое и приводит к катарсису в «Te Deum laudamus» – христианском гимне – и состоянию покоя, обретенного на путях драматических страданий. Вряд ли правы те исследователи, которые пытались отказать в драматургическом мастерстве и поэтических достоинствах средневековому труверу, оценивая его по ренессансным критериям драматического искусства. В миракле Рютбефа есть все, что характеризует вполне состоявшуюся форму «поэзии драматической», один из лучших знатоков которой Б.О. Костелянец, писал: «Драма требует от персонажа волеизъявления и самовыражения. Она побуждает его выразить себя, свою индивидуальность в той мере, на какую он способен. Поле драматического напряжения создается активностью действующих лиц, которые в драме всегда оказываются в новой, беспрецедентной ситуации, где все «впервые» и уже нельзя ограничиваться наличным опытом. Вступая на новые, неизведанные пути, драматический герой творит ситуацию, самого себя, новые связи с другими людьми. И расплачивается при этом за все им сотворенное, пожинает плоды своих действий, сталкиваясь с результатами, которые, разумеется, не совпадают с намерениями» [15. С. 35]. Такая сила «стремления» в «испытательном цикле» Теофила и приведет его к естественному для средневекового мировоззрения выходу в сверхъестественную ситуацию.

4. Выводы и обсуждения

Средневековый миракль, как показал анализ, несет подлинное драматическое содержание. По тематике и содержанию образов средневековая драматургия, безусловно, является христианской. Но дело не в сюжете и содержании образов, а в самой содержательной форме миракля как жанра поэзии драматической. Жанр как содержательная форма возникает тогда, когда в недрах мировоззрения сознание схватывает неразрешимый конфликт, который и раскрывается цепочкой перипетий драматического действия. В оптике миракля – психология, тончайшая диалектика души, порождающая импульсы драматической активности героя, диалектику его целей. Такой тип конфликта внутренне связан и с драматургической техникой построения действия, которая позволяет сравнить средневековый миракль вовсе не с трагедией, а с третьим основным жанром драматического рода литературы – драмой, формирующейся в XVIII– XIX вв. Но в то же время миракль заметно отличается от драмы как жанра, который изображает группу героев, преследующих свои цели и вступающих в межчеловеческие отношения (драматические столкновения по горизонтали и диалектика целей). В средневековом миракле конфликт выстраивается по мировоззренческой вертикали. Место конфликта – внутренний человек, его душа ослепшая, теряющая дорогу и обретающая ее снова в момент кульминации – открытии высшей истины, сопровождающимся катарсисом. Конфликт миракля непременно затрагивает средневековые бытийные статусы сущего и самого Бога, но не как «machine», а как высший статус, определяющий всю вертикаль бытия. Таким образом, жанр миракля как содержательная форма есть предрешение неразрешимого конфликта. В теоцентрическом мировосприятии, когда разум предельный, а вера беспредельна, «откровение» есть высший способ постижения Истины, а «чудо», естественно вплетенное в средневековое сознание, является не искусственным, а органично присущим этому мировоззрению способом «снятия» противоречий, «разрешения» непримиримого конфликта.

Междисциплинарный подход, сочетающий театроведческий анализ и метод культурфилософской типологии культур, обеспечивающий реконструкцию бытийного горизонта сознания, позволяет раскрыть жанр как отвердевшую содержательную форму, как предрешение, внутренне связанное с мировоззрением. А исходя из теоцентрического горизонта сознания, мы уже можем не только понять природу драматического конфликта и формирование жанра миракля, но и подойти к вопросу гораздо более сложному – к его месту во всей средневековой системе жанров, которая до настоящего времени еще не получила должного осмысления. В такой перспективе теоцентрического горизонта сознания открывается также возможность поставить вопрос о месте и внутренней взаимосвязи миракля со всей системой средневековых жанров драматической литературы и театра, которая формировалась в недрах средневекового мировоззрения как некая внутренняя целостность.

Формирование и эволюция драматического сознания Средневековья, породившие и сам род литературы, и многообразие театральных жанров, – это тема, разумеется, уже выходящий за пределы настоящего исследования. Но

полученные результаты в настоящем исследовании позволяют высказать суждение, что в системе жанров Средневековья мираклю принадлежит вовсе не второстепенное место, а может быть, одно из главных. Миракль, раскрывающий драматическое измерение в человеке, мы находим органично вплетенным в ткань мистерии как драмы истории мира, разворачивающейся между двумя главными событиями – сотворением мира и апокалипсисом. И безусловно, дальнейший анализ миракля требует поставить вопрос о его месте в системе жанров.

Исследования средневековой системы жанров, полагаем, еще впереди. Но ясно одно, что методологически неправомерными являются попытки привнести мерки оценки средневекового театра как по критериям античной трагедии с определенным типом конфликта, присущего космоцентрическому мировоззрению, так и по критериям трагедии Ренессанса с типом конфликта, характерным для антропоцентрического сознания. В теоцентрическом горизонте сознания идет фундаментальное переименование всего мира. Поэтому критерии оценки и отдельной жанровой формы, и всей их системы следует искать в мировоззрении эпохи. Они предполагают реконструкцию бытийного горизонта культуры. Такие методологические подходы и методологический принцип нового историзма, опирающийся на идею региональных онтологий и философскую типологию культур, сегодня вырабатываются в фундаментальной культурологии. Культурфилософская типология культур и методы реконструкции региональных онтологий позволяют раскрыть не просто исторические обстоятельства возникновения того или другого исторического феномена. Они выявляют основные категории, характеризующие уникальную целостность бытийного горизонта сознания или «жизненного мира» [16. С. 273–279]. А в перспективе целостности мы уже можем раскрыть жанры как содержательные формы средневекового сознания. В перспективе целостности конкретные категории драмы и заполняются конкретно-историческим содержанием и смыслом. Такое сочетание театроведческих и культурфилософских техник исследования дает возможность объяснить внутреннюю логику возникновения в недрах средневековой ментальности средневекового типа драматического конфликта, средневекового типа катарсиса и в целом театрального жанра как содержательной формы.

Литература

1. *MRDS* (Medieval and Renaissance Drama Society). <http://mrds.eserver.org> (дата обращения: 25.05.2016); *SITM* (La Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval). <http://www.sitm.info> (дата обращения: 25.05.2016); *REED* (Records of Early English Drama). <http://www.reed.utoronto.ca> (дата обращения: 25.05.2016).
2. *York Mystery Plays*. <http://www.yorkmysteryplays.co.uk/> (дата обращения: 25.05.2016); *Chester Mystery Plays*. <http://www.chestermysteryplays> (дата обращения: 25.05.2016); *Coventry Mystery Plays*. <http://www.coventrymysteries.com>; *Lincoln Mystery Plays*. <http://www.lincoln-mysteries.co.uk> (дата обращения: 25.05.2016).
3. *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра. Ч. 1: Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. М., 1936. 547 с.
4. *Бояджиев Г.Н.* Театр Средних веков // История зарубежного театра. Ч. 1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения : учеб. пособие / под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. 2-е изд. М., 1981. С. 79–98.

5. *Bunner Ю.Б.* Драматургия : [Литература Западной Европы Зрелого Средневековья] // История всемирной литературы : в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М., 1984. Т. 2. С. 589–590.
6. *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М. : Наука, 1967. 458 с.
7. *Herrick M.T.* Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. Chicago. 1961. P. 93–95.
8. *Владимиров С.* Действие в драме. СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2007. 192 с.
9. *Забулионите А.К.И.* Целостность и дисконтинуальность: фундаментальные вопросы типологии культур // Мир культуры и культурология: альм. Вып. 2. 2012. С. 27–41.
10. *Труд* // Словарь средневековой культуры / под ред. А.Я. Гуревича. М., 2003. С. 536–537.
11. *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма : Происхождение и становление (X–XIII вв.). М. : Искусство, 1989. 216 с.
12. *Августин А.* Исповедь. М. : Ренессанс, 1991. 488 с.
13. *Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья* / под ред. С.С. Неретиной; сост. С.С. Неретина, Л.В. Бурлака: в 2 т. СПб., 2001. Т. 1. 539 с.
14. *Ле Гофф Ж.* Интеллектуалы в Средние века / пер. с фр. А. М. Руткевича. 2-е изд. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. 160 с.
15. *Костелянец Б.О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы / сост. и вступ. ст. В.И. Максимова. М. : Совпадение. 2007. 502 с.
16. *Забулионите А.К.И.* Типологический таксон культуры. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. 279 с.

Zabulionite Audra-Kristina I., Vinogradova Elena V. Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: k.zabulionite@holism-culture.org, admin@holism-culture.org

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (3) 23, p. 40–53.

DOI:10.17223/22220836/23/5

MIRACLE AS A MEANINGFUL FORM OF MEDIEVAL THEATER

Key words: miracle-play, medieval theatre genre, historical culturology, new historicism, philosophical typology of cultures

The essay focuses on the problem of an adequate estimation of the medieval miracle-play genre.

The causes of the existing aberrations may be found in the methodological approaches, that do not comply with the very nature of the medieval phenomenon. The legitimacy of criteria typical for the Antique or Renaissance tragedy, applied in aesthetical treatises by the XVI century humanists and existing up until today, is given consideration. It is asserted that the attempts to estimate miracle-plays according to genre criteria formed in other cultures, can not be productive.

Taken as an example, the analyses of Rutebeuf's *Le Miracle De Theophile* illustrates the efficiency of new methodological principals, which allow to discover the genre as a substantial form, inwardly connected with the existential horizons of culture.

The analysis utilizes an interdisciplinary approach: a combination of theatre science (revealing drama architectonics – the conflict, which displays itself through the sequence of peripeteia of dramatic action) with philosophy of culture, based on conceptions of regional ontology. Philosophical and typological reconstructions of the historical worldview horizon of culture reveal parameters of uniqueness and integrity of medieval culture. Analysis of Rutebeuf's *Miracle* proves that it possesses a true dramatic conflict, typical for medieval theocentric view of the world. The reference to biographical facts of Rutebeuf's life, reveals vital roots of the miracle-play. A collision evolving into a conflict (Theophile, the main character of the book, who was angered by his master's injustice, rises against him and strikes a deal with the Satan). However, the obtained spiritual and political power, together with wealth and freedom provoke an internal conflict, that deprives his soul of peace and calm. A dramatic energy emerges in the soul suffering a discord and provides action with new impulses. The character is moved by this conflict through the labyrinth of an earthly hell. But after revolting against his master and losing connection with him, Theophile is not able to forget him. Memory is unfolding as a force, which connects two states of his mind: the clarity lost in the past and the hope for a possible return. But the miracle can't occur on its own. The depth of the memory can be enlightened only through a hard work, i.e. prayer as a sublime form of labor. At a turning point, when a miracle takes place, the character embraces peace once again. By learning Rutebeuf's biography, we can discover the real roots of this miracle-play: the "white" and "black" professors were involved in a bitter dispute

over labor in this period. The article argues that solution of the dramatic conflict via a *miracle* is not artificial (*deus ex machina*), but is naturally intertwined into consciousness horizons of medieval culture.

The essay puts forward a question about the place of miracle-play in the system of genres. It is argued, that the miracle and the genres of mystery-play, not morality play, represent most perfect forms of medieval theater and require detailed analyses

References

1. MRDS (*Medieval and Renaissance Drama Society*). (n.d.) [Online] Available from: <http://mrds.eserver.org>. (Accessed: 25th May 2016).
2. York Mystery Plays. (n.d.) [Online] Available from: <http://www.yorkmysteryplays.co.uk/>. (Accessed: 25th May 2016).
3. Mokulskiy, S.S. (1936) *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra* [The History of Western European Theatre]. Part 1. Moscow: Iskustvo.
4. Boyadzhiev, G.N. & Obratsova, A.G. (eds) (1981) *Istoriya zarubezhnogo teatra* [The history of foreign theatre]. Part 1. 2nd ed. Moscow: Prosveshchenie. pp. 79–98.
5. Vipper, Yu.B. (1984) Dramaturgiya: [Literatura Zapadnoy Evropy Zrelogo Srednevekov'ya] [Drama: [Literature of the Middle Ages in Western Europe]]. In: Vipper, Yu.B. (ed.) *Istoriya vsemirnoy literatury : v 8 t.* [The history of world literature: In 8 vols]. Vol. 2. Moscow: Nauka. pp. 589–590.
6. Anikst, A. (1967) *Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga* [Theory of drama from Aristotle to Lessing]. Moscow: Nauka.
7. Anikst, A. (1967) *Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga* [Theory of drama from Aristotle to Lessing]. Moscow: Nauka. p. 117.
8. Vladimirov, S. (2007) *Deystvie v drame* [Action in drama]. St. Petersburg: SPbGATI.
9. Zabulionite, A.K.I. (2012) Tselostnost' i diskontinual'nost': fundamental'nye voprosy tipologii kul'tur [Integrity and discontinuity: Fundamental questions of typology of cultures]. *Mir kul'tury i kul'turologiya*. 2. pp. 27–41.
10. Gurevich, A.Ya. (ed.) (2003) *Slovar' srednevekovoy kul'tury* [The Dictionary of Medieval Culture]. Moscow: ROSSPEN. pp. 536–537.
11. Andreev, M.L. (1989) *Srednevekovaya evropeyskaya drama: Proiskhozhdenie i stanovlenie (X–XIII vv.)* [European Medieval Drama: The origin and formation (the 10th – 13th century)]. Moscow: Iskustvo.
12. Augustine, A. (1991) *Ispoved'* [Confession]. Moscow: Renessans.
13. Neretina, S.S. (2001) *Antologiya srednevekovoy mysli: Teologiya i filosofiya evropeyskogo Srednevekov'ya* [Anthology of Medieval Thought: Theology and philosophy of the European Middle Ages]. Vol. 1. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute.
14. Le Goff, J. (2003) *Intellektualy v Srednie veka* [Intellectuals in the Middle Ages]. Translated from French by A.M. Rutkevich. 2nd ed. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
15. Kostelyanets, B.O. (2007) *Drama i deystvie: Lektsii po teorii dramy* [Drama and action: Lectures on the theory of drama]. Moscow: Sovpadenie.
16. Zabulionite, A.K.I. (2009) *Tipologicheskiy takson kul'tury* [Typological taxon of culture]. St.-Petersburg: St.-Petersb. State University.