

УДК 82'01: 82'04
doi 10.17072/2037-6681-2017-4-133-142

РЕБЕНОК В ДРАМЕ АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: КТО ОН? ¹

Ольга Валерьевна Ловцова

аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания

Уральский государственный педагогический университет

620017, Россия, г. Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26. o_lovtsova@mail.ru

SPIN-код: 2817-6141

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0326-1305>

ResearcherID: G-1699-2017

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Ловцова О. В. Ребенок в драме Античности и Средневековья: кто он? // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 4. С. 133–142. doi 10.17072/2037-6681-2017-4-133-142

Please cite this article in English as:

Lovtsova O. V. Rebenok v drame Antichnosti i Srednevekov'ya: kto on? [A Child in the Ancient and Medieval Drama: Who Is He?]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2017, vol. 9, issue 4, pp. 133–142. doi 10.17072/2037-6681-2017-4-133-142 (In Russ.)

Статья посвящена динамике развития образа ребенка как драматического героя. Впервые герой-ребенок появляется в драме еще эпохи Античности, в пьесах Еврипида, Менандра, Сенеки и др. Однако отличительные черты детей как драматических героев до сих пор не являлись предметом научного изучения. Автор статьи рассматривает наиболее известные пьесы, в которых присутствуют дети-герои, выделяет особенности детей как драматических персонажей. В ходе анализа делается вывод о том, что в драме эпохи Античности дети-герои оказывались чаще всего внесценическими персонажами, были лишены голоса и характера, не являлись самостоятельными действующими лицами. Они реализовывали свои драматические функции в гибели и страданиях по вине взрослых героев. Функция героя-ребенка в античной пьесе определялась жанром.

Проблема детей как героев средневековой драмы также не подвергалась научному освоению. Автор данной работы прослеживает формирование особого типа героя – «божественный младенец» – в средневековых литургических драмах. Позднее в связи с ослаблением канона литургической драмы и расширением жанровой палитры светских драматических произведений типаж «божественного первенца» сменяется образом ребенка-плута, ребенка-трикстера, представленным в фарсах и моралитях. Тем не менее, несмотря на появление героев-детей в религиозных и светских пьесах, говорить о заинтересованности создателей драм психологией ребенка и реальным детством еще не приходится. В античной драме появляются дети, выполняющие функции невинной жертвы и ребенка-подкидыша, а в Средние века – божественного младенца и ребенка-плута.

Ключевые слова: античная драма; драматический герой; образ ребенка; средневековая драма; трагедия; литургическая драма; мистификация; мистерия; моралити; фарс.

К образу ребенка авторы мировой художественной литературы обращались и продолжают обращаться на протяжении многих веков. Дети как персонажи отнюдь не закреплены исключительно за детской литературой и впервые появляются еще в античной драме, постепенно утверждая свою позицию полноправных действующих лиц как в драматическом произведении, так и на театральной сцене. Однако отличительные

черты детей как драматических героев, образы детей-героев в античной драме и драме последующих веков, насколько нам известно, до сих пор не являлись предметом научного изучения. В настоящее время отсутствуют не только крупные отечественные и западные исследования ребенка как драматического характера, но и локальные работы, посвященные детям – действующим лицам отдельных пьес.

Появление в древнегреческой драме ребенка в качестве героя стало одной из культурных примет кризиса полиса и начала формирования постполисного периода². Предположение, что дети, статус которых был чрезвычайно низок в дополисный и полисный периоды, могут обладать некоторыми правами, а не быть исключительно собственностью своего отца, «выводило детей из частно-семейной в публично-правовую сферу, нивелирующую домашнее отцовское всевластие» [Шипилов 2012: 51]. Вместе с тем особый эмоционально-чувственный и поведенческий мир ребенка в это время еще не был открыт. Для формирования полноценного героя-ребенка было необходимо «увидеть» ребенка вне семьи и государства, признать в нем присутствие субстанциональной Природы и перевести его в категорию «чудес», уравнивающую его с мифическими героями» [Арзамасцева 2004]. Поэтому дети, представленные в античной драме, почти всегда являлись внесценическими персонажами (так, зритель лишь слышит плач ребенка в комедии Менандра «Третейский суд», но не видит самого младенца, а причины его плача поясняют взрослые персонажи):

«Г а б р о т о н о н .
С ребенком выхожу... Он плачет, беденький,
И уж давно... Что с ним, не разберу никак!»
[Менандр 1963: 133]

Если же дети-герои и появлялись на сцене, то их роли исполняли взрослые актеры. И в древнегреческих (Еврипид «Алкеста», «Медея», «Гекуба», «Просительницы», Аристофан «Облака», Менандр «Третейский суд»), и в древнеримских драмах Сенеки, Плавта, Теренция драматические функции ребенка определялись положением ребенка в обществе и представлениями древних греков и римлян о детстве и детях: дети не обладали автономностью, а мыслились лишь как звено в системе смен поколений, как потенциальные наследники, претендующие на положение своих отцов. В античной драме, как правило, дети-герои бессловесны и почти лишены действия, а смысл их присутствия в пьесах заключался в том, что «дети богов или царей (других детей античная трагедия «не знает») так или иначе гибнут – в гибели их основная драматургическая функция» [там же], поскольку ребенок в античной драме выступает как потенциальная угроза статусу героя – своего отца.

Мысль о том, что основное предназначение маленьких героев драмы – стать жертвой взрослых персонажей, находит подтверждение и в работе Р. Боулби «Ребенок сам по себе: родительские истории» (A Child of One's Own: Parental

Stories, 2013). Анализируя особенности детско-родительских отношений в трагедии Еврипида «Медея» (431 г. до н. э.), исследовательница отмечает, что в Античности союзы между мужчиной и женщиной обязательно подразумевали рождение и воспитание детей, однако именно присутствие детей в трагедии высвечивает оформившееся уже в то время острое противоречие между необходимостью продолжить род и любовью. Функция гибели детей-героев трактуется ею как иллюстрация этого противоречия, убийство матерью детей рассматривается не только как прекращение рода Ясона во имя мести, но и как принесение родительской любви в жертву любви эротической: «...в Мееде мы видим родительские эмоции, разыгрывающиеся в связи с горечью от утраты эротического» [Bowlby 2013: 114]. Хотя избавление от детей и кажется радикальным способом преодоления столкновения вероломной любви с родительскими чувствами и удовлетворения жажды мести, в драме Еврипида убийство не разрешает конфликт, а напротив, усиливает его трагическую глубину. Смерть детей становится доказательством мстительности и жестокости главной героини. Вместе с тем образ Медеи не так однозначен, как может показаться на первый взгляд, «замысел убить собственных детей поражает Медею не менее сильно, чем ненавистного ей Ясона, и соединение в ее образе коварной мстительницы с несчастной матерью ставило перед Еврипидом совершенно новую художественную задачу, не имевшую прецедентов в античной драме» [Ярхо 1999] – изобразить страдающую и мятущуюся героиню, в которой борются материнские чувства и обида женщины, покинутой возлюбленным. А. Ф. Лосев отмечает, что трагедия Еврипида отличается «ярко выраженной психологической направленностью, обусловленной огромным интересом драматурга к личности человека со всеми ее противоречиями и страстями» [Лосев 2005: 105]. Решение убить детей дается Мееде сложно, прежде чем совершить поступок, героиня несколько раз передумывает, мечется от желания сохранить жизнь детей к потребности уничтожить род Ясона:

«М е д е я .
Сама Ясонов с корнем
Я вырву дом. А там – пускай ярмо
Изгнания, клеймо детоубийцы,
Безбожия позор, – все, что хотите.
<...>
Что ж это я задумала?
(Опускает руки.)
Упало
И сердце у меня, когда их лиц

Я светлую улыбку вижу, жены.
Я не смогу, о нет... Ты сгибни, гнет
Ужасного решенья!.. Я с собою
Возьму детей... Безумно покупать
Ясоновы страдания своими
И по двойной цене... О, никогда...
Тот план забыт... Забыт... Конечно...»
[Еврипид 1998: 96–107]

Совершая детоубийство, как пишет А. Ф. Лосев, Медея поступает вопреки этике полиса, но в соответствии с личными стремлениями и «показывая этот трагический конфликт, не приукрашивая действительности, драматург приходит к выводу, что страсть часто берет верх над долгом, разрушая человеческую личность» [Лосев 2005: 107]. Показательно и само появление детей-героев в тексте и на сцене. На протяжении всего развития действия сыновья Медеи лишь упоминаются взрослыми действующими лицами и фигурируют как внесценические герои, мальчики не наделены ни характерами, ни голосами, ни именами, а их действия зритель видит глазами взрослой героини:

«Кормилица.
Но мальчиков я вижу – бег они
Окончили привычный и домой
Идут теперь спокойно. А до муки
И дела нет им материнской. Да,
Страдания детей не занимают.»
[Еврипид 1998: 63–64]

Голос же дети-герои обретают лишь в момент своей гибели, однако даже в этой части драматического действия голоса не персонифицированы, а обозначены как «один детский голос», «другой детский голос» и «детские голоса», но сами дети в момент смерти остаются невидимыми за сценой:

«Один детский голос.
Ай... ай... о, как от матери спасусь?
Другой.
Не знаю, милый... Гибнем... Мы погибли...
<...>
Детские голоса.
Скорее, ради бога, – нас убьют...
Железные сейчас сожмут нас сети.»
[там же: 114]

Античная драма знала детей-героев только мужского пола, поскольку значимой в патриархальном обществе была только мужская фигура. Убийство Медей героев-мальчиков – это не только акт мести, но и протест против несправедливого положения героини в патриархальном обществе, где она лишена права определять ход собственной жизни и вынуждена находиться в подчинении у мужчин.

В монографии Дж. Казин «Игры времени: истории о пропавших детях, призраках и опасностях, таящихся в современном театре» (*Playing for time: Stories of lost children, ghosts and the endangered present in contemporary theatre*, 2007) трагедия Еврипида «Медея» рассматривается в качестве драмы, ставшей первоисточником сюжетов и конфликтов для множества пьес, где дети-герои страдают и гибнут по вине своих родителей. В современных пьесах мотив гибели ребенка возникает вновь и вновь, имея под собой опору в виде трагедии Еврипида. Исследовательница Дж. Казин акцентирует мысль на том, что образы Медеи и ее детей обрели в драмах различных эпох архетипическое звучание, приводя в качестве примеров пьес, испытавших влияние трагедии Еврипида, «Порцию Кохлан» (1996) и «На болоте кошек» (1998) британского драматурга М. Карп, в основе которых лежит история Медеи, а «прочные связи между пьесами обусловлены изображением отношений матери и дочери» [Cousin 2003: 39].

Кроме детей гибнущих, представленных в «Медее», драматург обращался и к образу младенца-подкидыша. В пьесе «Ион» (414 г. до н. э.) герой-ребенок, рожденный от насильственной связи Креусы и Аполлона, оказывается оставленным в храме, но впоследствии благодаря сохранившимся пеленкам матери удается узнать своего покинутого сына Иона. Сюжет о подброшенном младенце позднее станет крайне популярным среди греческих комедиографов, а «Третьей суд» Менандра окажется одной из самых известных комедий, конфликт которой разворачивается вокруг ребенка-подкидыша.

В античной драме зародились, как нам кажется, два типажа детей-героев, из которых позднее оформилось множество новых типов героев-детей: со времен «Иона» Еврипида и «Третьего суда» Менандра образ ребенка-подкидыша стал литературным «мейнстримом», постепенно трансформируясь в образ покинутого, брошенного дитя, а гибнущие дети из трагедии «Медея» стали первообразами типажей ребенка страдающего и ребенка-жертвы. Типаж ребенка-героя в античной драме, по нашему мнению, определяется жанром произведения: например, образ невинно убиенной жертвы «работает» на усиление трагического пафоса произведения.

Античная драма повлияла на развитие византийской литературы; так, образ младенца встречается в византийской драме «Христос-страсто-терпец», причем известно, что «примерно треть стихов всей пьесы заимствована из греческих трагиков. Удалось установить, что автор «Хри-

ста-страстотерпца» взял для заимствований семь трагедий Еврипида: «Гекубу», «Медею», «Ореста», «Ипполита», «Троянок», «Реса» и «Вахханок»; «Агамемнона» и «Прометея» Эсхила и «Александрю» Ликофрона. <...> Например, Мария должна последовательно произносить слова Медеи, Гекубы, Кассандры, Клитемнестры, Андромахи, Гермеса» [Фрейберг 1969: 221–222]. В драме «Христос-страстотерпец» изображается плач Богородицы над убитым сыном, при этом образ мертвого тела, завернутого в саван, парадоксально сближается с образом новорожденно-го, укутанного в детские пеленки:

«Вот ты лежишь, и саван спеленал тебя,
Дитя мое, как пелена в младенчестве!..»
[Христос-страстотерпец 1969: 223]

Литература Византии, в свою очередь, оказала влияние на латинскую литературу Средневековья. В Средние века дети не представляли особого интереса для общества, поскольку социумом еще не были признаны отличия детей от взрослых. Кроме того, Средневековье отличалось чрезвычайно высоким уровнем детской смертности, причем «дети богатых людей (которыми могли бы заинтересоваться средневековые драматурги подобно тому, как античные авторы интересовались детьми царей и богов, прим. – О. В. Ловцова) куда реже доживают до старости или вырастают, чем дети бедняков» [Гуревич 1990: 251]. Другими словами, драматурги Средних веков почти не располагали ни реальным материалом, ни соответствующей жанровой системой для осуществления художественной рефлексии.

В условиях становления христианства оппозиция между театральным искусством и церковью постепенно утверждается с обеих сторон: служители церкви предлагали отречься от театрального искусства всем желающим быть принятыми в лоно церкви, рекомендовали пастве не посещать театры; «католическая церковь в течение многих веков беспощадно искореняла зрелища, которые возникали в народной среде, преследовала гистрионов-потешников, осуждала восходящие к языческим временам обрядовые игры» [История всемирной литературы 1984: 586]. Но при этом сложно отрицать наличие общих черт, которые обнаруживал человек раннего Средневековья между христианским культом и народными, календарно-обрядовыми действиями, представлениями актеров-мимов. М. Л. Андреев в работе «Средневековая европейская драма» пишет: «... в бытовой практике рядового христианина пространство храма могло свободно пересекаться с пространством цирка или балагана, и в какой-то степени они пере-

секались даже в законодательном сознании церкви, хотя бы по принципу подозрительно четкого контраста» [Андреев 1989: 16]. На пересечение церковных событий с карнавалом указывает и М. М. Бахтин: «... и даже карнавал, не приуроченный ни к какому событию священной истории и ни к какому святому, примыкал к последним дням перед великим постом. <...> Еще более существенна генетическая связь этих форм с древними языческими празднествами аграрного типа, включавшими в свой ритуал смеховой элемент» [Бахтин 1990: 13]; «для жизни и искусства всего огромного периода средневековья характерно влияние той организованной силы, которая в известном аспекте представляется в нем доминирующей, – религии и церкви» [Добиаш-Рождественская 1987: 20].

Вместе с тем католическая церковь, понимая идеологический потенциал зрелищ, начала постепенно вводить отдельные детали драматического действия в свои религиозные практики, «католическая церковь, ... добиваясь максимальной выразительности и доходчивости богослужения, стремясь воздействовать на воображение и эмоции верующих, ... стала прибегать к элементам театрализации» [История всемирной литературы 1984: 586]. Изначально существовали небольшие вставки, вкрапления диалогических тропов в латинскую монодию, исполнявшуюся по случаю крупных церковных праздников (Рождество Христово, Пасха, Богоявление). Постепенно к IX–X вв. из литургии, благодаря вкраплениям в нее чужеродных диалогических элементов, оформилась литургическая драма. Литургическая драма инсценировала библейские сюжеты, главным образом Рождество, а образ Младенца стал ключевым в средневековой драматургии, хотя театр и драма Средних веков реальным детством и реальными детьми не интересовались, поскольку такого психологически или социально значимого понятия, как «ребенок», еще попросту не существовало, дети в эту эпоху не обладали автономией, «у них не было особого статуса, привилегий, форм социального поведения, которые бы принадлежали исключительно им» [Kline 1998: 96]; «поток коллективной жизни нес в одном течении все возраста и сословия, никому не оставляя времени на одиночество и частную жизнь» [Арьес 1999: 408]. В литургических драмах новорожденный был представлен не как реальный ребенок, а исключительно в качестве божественного первенца: «совершенно очевидно, что мифологическое представление о ребенке является не копией эмпирического «ребенка», а ясно познаваемым символом: речь идет о

божественном, чудесном ребенке, а вовсе не о человеческом – зачатом, рожденном и выращенном при совершенно необычных обстоятельствах» [Юнг 1997: 357]. Между тем архетип божественного ребенка оформился не в Средневековье, а пришел из античной мифологии. А. Ф. Лосев в книге «Античная мифология в ее историческом развитии» отмечает: «... как божественный младенец понимался также Плутос, сын Деметры и Иасиона, которые вступили в брак на трижды вспаханном поле. <...> Памятники изобразительного искусства дают его в разных возрастах, начиная от младенца и кончая седовласым старцем. <...> Ребенок с рогом изобилия или ребенок, передаваемый одними богами другим богам или героям на воспитание, – этот мотив вообще нередок в архаическом искусстве» [Лосев 1957: 247]. В поздней Античности Дионис нередко изображался как младенец: «здесь тоже появился и божественный младенец, и его кормление и воспитание, и его смерть от титанов, и его последующее восстановление» [там же: 248]. Божественный младенец Загрей, сын Зевса и Персефоны, понимался как связующее звено между светом и тьмой.

В драме Средних веков «представления о богатстве человеческой души ... переплетались со сложной иерархией высших, “небесных”, и “низших”, “земных” сил, с фантастической верой в мир чудес в святых христианской религии» [Всеобщая история искусств 1960: 278]; «средневековые люди считали, что история человечества не может быть объяснена исключительно в человеческих терминах, следовательно, в их драме воспроизведение и интерпретация истории не могли ограничивать себя изображением человеческих характеров. Бог Отец должен явиться, Бог Сын должен быть в своем человеческом облике; должны быть ангелы и дьяволы, должна быть и Божья Матерь» [Kolve 1966: 9]. Известно, что к исполнению роли Младенца, и вообще к участию в подобных действиях, привлекались мальчики из церковных капелл, «певчие участвовали в церковных обрядах, содержащих... отдельные элементы театральности» [Аникст 1965: 240]. В литургических драмах «Stella» и «Officium Pastorum» (VIII–IX вв.) мальчикам-певчим отводились роли и ангелов, которые должны были славить Всевышнего, и пастухов, которые двигались в церкви по направлению к яслям с песнопением. Важно, что пол бога в авраамических религиях по умолчанию определяется как мужской, т. е. божественный младенец – это новорожденный мальчик. Традиция изображать маленького героя драмы в мужском обли-

чи сохранится и в последующие века (и в целом героев-мальчиков театр и драма знают больше, чем героинь-девочек), когда идея божественного происхождения уже утратит свою значимость, но «даже те люди, которые больше не “верят в Бога” или не участвуют в институциональной структуре патриархальной религии, по-прежнему не могут быть свободны от силы символизма Бога-Отца» [Christ 1989]. Однако в драме XXI в. «День рождения» (Birthday, 2012) британского драматурга Дж. Пенхолла произойдет феминистское переосмысление «канона», и ребенком, «чудесное» рождение которого ожидалось героями-родителями как спасение, окажется девочка.

Приблизительно с X в. второй «по популярности» в литургической драме после рождественского сюжета становится сцена избияния младенцев. Этот библейский сюжет также обладал особой значимостью в средневековой религиозной драме: «фигуры жертв были важнейшими. <...> они являлись основой драмы, поскольку находились в центре религии» [Kolve 1966: 79]. К XII в. литургические драмы образовали целый цикл пьес под названием «Corpus Christi», драмы из которого исполняли в честь религиозных праздников, а детям в этих пьесах, как правило, отводилась функция не активных персонажей, а статичных фигур ангелов, возвещавших о рождении Христа, и невинно убиенных младенцев, гибель которых символически изображалась в церкви: процессия «погибших» мальчиков от руки Ирода обычно поднималась к хору, где их ожидали мальчики-певчие, исполнявшие роли ангелов, призвавших убитых детей к себе.

Постепенно строгость строя литургической драмы размывалась, в ней появлялись бытовые и простонародные элементы, а действие перемещалось из церкви сначала в притвор и церковный двор, затем – на паперть, а оттуда – на городские площади. Ослабление канона литургической драмы дало толчок к расширению жанровой палитры средневековых пьес (полулитургическая драма, мистерии, моралите, миракли, фарсы) и состава публики: «средневековая городская аудитория была неоднородной в своем составе: мужчины, женщины и дети из различных сословий были постоянными зрителями театрализованных представлений» [Normington 2006: 3]. Известен цикл пьес-мистерий «Chester Plays», подавляющее большинство драм в котором представляли собой инсценировки убийства Иродом детей, а к исполнению этих мистерий привлекались сотни человек, среди которых были и дети, и подростки.

Говоря о становлении героя-ребенка в светской драме, важно отметить фарсы, в которых

появлялись дети в качестве действующих лиц. Бытует мнение, что фарсы могли оформиться из мистерий, красочно описывающих земной путь Христа, «они начинались с трогательных сцен поклонения пастухов или волхвов, чтобы, не пропуская ни одного значительного евангельского эпизода, дойти до кульминационного напряжения Голгофы и разрешиться вознесением Иисуса» [Михайлов 1981: 10], но фарсы, в отличие от мистерий, не имеют аналогий с библейскими сюжетами, более того, фарсы и мистерии соперничали, между ними «шла борьба и взаимное переплетение мистического и рационального, фантастического и реального» [Всеобщая история искусств 1960: 278].

Герой-ребенок уже в одном из первых анонимных фарсов «Мальчик и Слепой», текст которого относят ко второй половине XIII в. (самый ранний манускрипт датирован 1266 г.) [Davis 2003: 77], предстает активным действующим лицом, напоминающим обычного мальчика-горожанина, и представляет собой образ, предельно отклоняющийся от сложившегося в религиозной драме канона, согласно которому дитя – ангелоподобное существо / божественный младенец. Объектом изображения фарса оказывались именно бытовые сцены из жизни горожан, в фарсах «получали первую обрисовку реальные людские типы и характеры» [Всеобщая история искусств 1960: 230]: «семейные дразги и свары совершенно не обязательно подаются в фарсах как столкновение мужа и жены, как соперничество полов за главенство в доме, ... ссорятся дети с родителями, хозяева со слугами и т. д. И все тщатся сильнее навредить друг другу, половчее обмануть, урвать побольше жизненных благ» [Михайлов 1981: 22–23]. Герой-ребенок во французском фарсе «Мальчик и Слепой» корыстолюбив и жаден («Видит небо, / Невыгодно слепцов водить» [Мальчик и Слепой 1981: 37]), он обманывает слепого старика, бьет его палкой, меняет голос и притворяется перед слепцом разными людьми:

«С л е п о й .

Меня ты вводишь в искушенье.
Мне так по нраву твой рассказ,
Что я красоточку сейчас
Без промедленья б распластал
<...>

М а л ь ч и к .

Господь да не спасет в беде
Тебя, босяк, за эти речи.
Спина твоя, бока и плечи
(колотит Слепого)
Поплатятся за них!»

[Мальчик и Слепой 1981: 38]

В финале пьесы мальчик и вовсе обкрадывает своего спутника:

«М а л ь ч и к .

Слепца, как малого ребенка,
Не правда ли, провел я тонко?
Где плащ и денежки его?
Все отобрал я у него.»

[там же: 41]

В действиях Мальчика не только отражено амбивалентное отношение средневековых людей к калекам (для общества было характерно, с одной стороны воспринимать физические недуги как «знак» святости их обладателя, а с другой стороны – подвергать увечья общественному осмеянию), но и продемонстрировано «чистое трюкачество: в “Мальчике и Слепом”, как ни в одной из известных нам пьес, чувствуется навык человека, профессионально знакомого со сценой, с ее условиями, тайнами, эффектами» [Андреев 1989: 186]. Пьеса пользовалась большой популярностью, поскольку мимы обладали незаурядными способностями в сфере исполнения комических сцен, а сюжету была присуща карнавальность. Герои этого фарса «должны вызывать смех и одновременно производить отталкивающее впечатление» [Davis 2003: 77]. Образ Мальчика в фарсе примечателен, главным образом тем, что это первый в истории драмы деятельный герой-ребенок, причем это не просто активный персонаж, а действующее лицо, наделенное плутовским характером. Типаж героя-ребенка данного фарса можно обозначить как ребенок-трикстер. Более того, Мальчик из фарса – герой-ребенок, склонный не только к трюкачеству, обману, ловкачеству, но и к определенной жестокости. Кажется, средневековый герой-мальчик вполне может претендовать на первообраз жестокого, испорченного подростка, «несносного дитя», образ которого активно эксплуатирует современная европейская драма, в частности, новый британский театр жестокости.

Фигуры Мальчика и Слепого впоследствии неоднократно возникали в средневековой драме, а данный фарсовый сюжет стал одним из самых распространенных среди авторов моралите XV–XVI вв., которые, обращаясь к приему «переодевания» и аллегориям, критиковали церковь в эпоху инквизиции. Например, в «Моралите о болезни Христианства, в тринадцати лицах», созданном в XVI в. М. Маленгром, «на сцену выходят слепец и его слуга, нищие, которые просят милостыню, однако занятая недолжными мыслями героиня Христианство не замечает их истинной нужды. Так М. Маленгр разворачивает в нужную ему сторону один из древнейших фар-

совых сценариев – о мальчике и слепом. Эти два персонажа появляются по ходу действия еще несколько раз, иллюстрируя на своем примере праведный и неправедный подход к благотворительности» [Некрасова 2013: 1092]. В период позднего Средневековья (XIV–XVI вв.) пьесы-моралите «играли и первые профессиональные актерские труппы, играли придворные-любители, особенную популярность жанр сохранял на школьной сцене» [там же: 1088]. Дети были, наряду с женщинами, главными зрителями моралите, поскольку и пьесы, и их постановки отличались дидактичностью, назидательностью, нередко они, подобно литургическим драмам (*Corpus Christy*) и мистериям (*Chester Plays*), объединялись в тематические циклы, представлявшие собой «инструкции ко многим аспектам средневековой культуры» [Normington 2006: 19]. Дети фигурировали и в качестве драматических героев моралите, более того, для исполнения детских ролей стали создаваться целые детские труппы для закрытых театров, а юные актеры отбирались из хоровых капелл. Труппы актеров-мальчиков были популярны по двум причинам: во-первых, репертуар, в который входили спектакли с участием детей, был интересен, спектакли «были свободны от элементов площадного зрелища, неизбежных в труппах взрослых актеров, игравших в общедоступных театрах» [Аникст 1965: 240], во-вторых, исполнение отличалось высоким уровнем профессионализма, мальчики, получившие образование в певческой капелле, были действительно художественно одаренными детьми.

Средневековая драма, как и драма эпохи Античности, родилась из ритуала (античная драма – из дионисийского, а средневековая – из христианского культа). Подобно тому, как появление детей в качестве героев античных трагедий и комедий связано с культурным и социально-политическим кризисом, вследствие чего статус детей повысился, обращение к образу ребенка в драме Средневековья явилось знаком крупных перемен в духовной и культурной жизни общества – утверждения христианской религии и театрализации литургии, из которой впоследствии оформились литургическая драма, после ослабления канона которой возникли моралите и другие жанры. Но даже с учетом центрального положения младенца Иисуса в христианской культуре Средневековья (чем и обусловлена высокая частотность обращений к образу ребенка в драме данного периода) и регулярного привлечения детей к исполнению ролей в религиозных пьесах и светских сценках, говорить о заинтересованности общества и авторов средневековой драмы

темой детства и ребенком как личностью еще не приходится: реальный ребенок со своим особым духовным миром, по определению П. М. Конеско, для драматургов и театральных деятелей все еще, как и в Античности, остается «невидимым» [Konesko 2013: 63].

Между тем в эпоху Античности и в Средневековье оформилось четыре основных типажа детей-героев, которые впоследствии будут варьироваться и трансформироваться в драме более поздних эпох. В античной драме появляются дети-герои, выполняющие функции невинной жертвы и ребенка-подкидыша, а в драме Средних веков – божественного младенца и ребенка-плута.

Примечания

¹ Статья выполнена при поддержке РФФИ в рамках научного проекта «Современная британская драма: три классика» (Грант РФФИ № 17-34-00032).

² Подробнее см. статью: *Шутилов А. В.* Отцы и дети в античности // *Человек.* 2012. № 5. С. 43–53.

Список литературы

- Андреев М. Л.* Средневековая европейская драма. М.: Искусство, 1989. 216 с.
- Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. 328 с.
- Арзамасцева И. Н.* О концепции «детство» в древнеримской литературе // Развитие личности. 2004. № 1. URL: <http://rl-online.ru/articles/1-04/407.html> (дата обращения: 01.09.2017).
- Аръес Ф.* Ребенок и семейная жизнь при старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 416 с.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
- Всеобщая история искусств:* в 6 т. Т. 2, кн. 1: Искусство средних веков / под ред. Б. В. Веймарна. М.: Искусство, 1960. 508 с.
- Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
- Добиаши-Рождественская О. А.* Культура западноевропейского средневековья. Научное наследие. М.: Наука, 1987. 345 с.
- Еврипид.* Медея / пер. с др.-греч. И. Анненского // Трагедии: в 2 т. М.: Ладомир, Наука, 1998. Т. 1. С. 62–122.
- История всемирной литературы:* в 9 т. / под ред. Г. П. Бердникова. М.: Наука, 1984. Т. 2. 672 с.
- Лосев А. Ф.* Античная литература / под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. 7-е изд., стереотип. М.: ЧеРо: Омега-Л, 2005. 541 с.

Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во, 1957. 620 с.

Мальчик и Слепой / пер. с фр. Ю. Корнеева // Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 33–42.

Менандр. Третьейский суд / пер. с др.-греч. Г. Церетели // Менандр – Комедии, Герод – Мимамбы. М.: Худож. лит., 1963. С. 103–145. (Библиотека античной литературы – Греция).

Михайлов А. Д. Средневековый французский фарс. Предисловие // Средневековые французские фарсы. М.: Искусство, 1981. С. 6–32.

Некрасова И. А. Театральный жанр моралите и духовные конфликты XVI века // Известия Самарского научного центра РАН. 2013. Т. 15, № 2 (4). С. 1088–1093.

Фрейберг Л. А. Христос-страстотерпец // Памятники византийской литературы IX–IV веков. М.: Наука, 1969. С. 221–222.

Христос-страстотерпец / пер. С. Аверинцева // Памятники византийской литературы IX–XIV веков. М.: Наука, 1969. С. 222–226.

Шутилов А. В. Отцы и дети в античности // Человек. 2012. № 5. С. 43–53.

Юнг К. Г. Божественный ребенок: [аналитическая психология и воспитание]. М.: Олимп: АСТ-ЛТД, 1997. 400 с. (Классики зарубежной психологии).

Ярхо В. Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии: в 2 т. Т. 1: Литературные памятники. М.: Наука, Ладомир, 1999. 644 с. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0_1.txt_with-big-pictures.html# (дата обращения: 01.09.2017).

Bowlby R. A Child of One's Own: Parental Stories. Oxford University Press, 2013. 256 p.

Christ C. P. Why Women Need the Goddess. 1989. URL: <https://www.goddessariadne.org/why-women-need-the-goddess-part-1>. (дата обращения: 01.09.2017).

Cousin G. Playing for time: Stories of lost children, ghosts and the endangered present in contemporary theatre. Manchester University Press, 2007. 192 p.

Davis J. M. Farce: With a new introduction by the author. New Brunswick; New York: Transaction Publishers, 2003. 191 p.

Kline S. The Making of Children's Culture // The Children's Culture Reader. New York: NYU Press, 1998. P. 95–109.

Kolve V. A. The Play Called Corpus Christi. Stanford University Press, 1966. 337 p.

Konesko P. M. Representing Childhood: the Social, Historical, and Theatrical Significance of the

Child on Stage. A Dissertation Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Bowling Green, 2013. 193 p.

Normington K. Gender and Medieval Drama (Gender in the Middle Ages) Cambridge: Cambridge University Press & D. S. Brewer. 2006. 168 p.

References

Andreev M. L. *Srednevekovaya evropeyskaya drama* [Medieval European Drama]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 216 p. (In Russ.)

Anikst A. A. *Teatr epokhi Shekspira* [The Theater of Shakespeare's Epoch] Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 328 p. (In Russ.)

Arzamastseva I. N. O kontseptsii «detstvo» v drevnerimskoy literature [On the Concept of Childhood in Ancient Roman Literature]. *Razvitie lichnosti* [Development of Personality], 2004, issue 1. Available at: <http://rl-online.ru/articles/1-04/407.html> (accessed 01.09.2017). (In Russ.)

Ariès Ph. *Rebenok i semeynaya zhizn' pri starom poryadke* [Child and Family Life in the Old Order]. Ekaterinburg, Ural'skiy Universitet Publ., 1999. 416 p. (In Russ.)

Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekov'ya i Renessansa* [François Rabelais' creative works and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. 2nd edition. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russ.)

Vseobshchaya istoriya iskusstv: v 6 t. T. 2, kn. 1. *Iskusstvo srednikh vekov* [General history of art: in 6 vols. Vol. 2, book 1. The Art of the Middle Ages]. Ed. by B. V. Veimarn. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 508 p. (In Russ.)

Gurevich A. Ya. *Srednevekovyy mir: kul'tura bezmolstvuyushchego bol'shinstva* [The Medieval World: the Culture of the Silent Majority]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 396 p. (In Russ.)

Dobiash-Rozhdestvenskaya O. A. *Kultura zapadnoevropeyskogo srednevekov'ya. Nauchnoe nasledie* [The Culture of the Western Middle Ages. The Scientific Heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 345 p. (In Russ.)

Euripides Medeya [Medea]. Transl. from ancient Greek by I. Annenskiy. *Tragedii: v 2 t.* [Tragedies in 2 vols.]. Vol. 1. Moscow, Ladomir, Nauka Publ., 1998, pp. 62–122. (In Russ.)

Istoriya vseмирной literatury: v 9 t. [The History of World Literature: in 9 vols.]. Vol. 2. Ed. by G. P. Berdnikov, Moscow, Nauka Publ, 1984. 672 p. (In Russ.)

Losev A. F. *Antichnaya literature* [The Ancient Literature] Ed. by A. A. Takho-Godi. 7th stereotyped

edition. Moscow, CheRo: Omega-L Publ., 2005. 541 p. (In Russ.)

Losev A. F. *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razvitii* [Ancient Mythology in Its Historical Development]. Moscow, Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatel'stvo Ministerstva Prosveshcheniya RSFSR Publ., 1957. 620 p. (In Russ.)

Mal'chik i Slepoy [The Boy and the Blind Man]. Transl. from French by Yu. Korneev. *Srednevekovye frantsuzskie farsy* [Medieval French Farces]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, pp. 33–42. (In Russ.)

Menander Treteyskiy sud [The Arbitration]. Transl. from ancient Greek by G. Tsereteli. *Menander – Komedii, Gerod – Mimiamby* [Menander – Comedies, Gerod – Mimiambes]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1963, pp. 103–145. (Ancient Literature Library – Greece). (In Russ.)

Mikhaylov A. D. *Srednevekovyy frantsuzskiy fars. Predislovie* [Medieval French farce. Preface]. *Srednevekovye frantsuzskie farsy* [Medieval French Farces]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, pp. 6–32. (In Russ.)

Nekrasova I. A. *Teatral'nyy zhanr moralite i dukhovnye konflikty 16 veka* [Morality Plays and Spiritual Conflicts in the 16th Century]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossiyskoy akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2013, vol. 15, issue 2(4), pp. 1088–1093. (In Russ.)

Freyberg L. A. *Khristos-strastoterpets* [Christ-Passion Bearer]. *Pamyatniki vizantiyskoy literatury 9-14 vekov* [Byzantine literary monuments of the 9th – 14th century]. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 221–222. (In Russ.)

Khristos-strastoterpets [Christ-Passion Bearer]. *Pamyatniki vizantiyskoy literatury 9–14 vekov*. [Byzantine literary monuments of the 9th – 14th centuries]. Transl. by S. Averintsev. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 222–226. (In Russ.)

Shipilov A. V. *Ottsy i deti v antichnosti* [Fathers and Sons in Antiquity]. *Chelovek* [Man], 2012, issue 15, pp. 43–53. (In Russ.)

Yung K. G. *Bozhestvennyy rebenok: Analiticheskaya psikhologiya i vospitanie* [The Divine Child: Analytical Psychology and Education]. Moscow, Olimp: AST-LTD Publ., 1997. 400 p. (Fathers of foreign psychology). (In Russ.)

Yarkho V. N. *Dramaturgiya Evripida i konets antichnoy geroicheskoy tragedii* [The Drama of Euripides and the End of the Ancient Heroic Tragedy]. *Tragedii v 2 t. T. 1. «Literaturnye pamyatniki»*. [Tragedies in 2 vols. Vol. 1 “Literary monuments”]. Moscow, Nauka, Ladomir Publ., 1999. 644 p. Available at: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0_1.txt_with-big-pictures.html# (accessed 01.09.2017). (In Russ.)

Bowlby R. A. *Child of One's Own: Parental Stories*. Oxford University Press, 2013. 256 p. (In Eng.)

Christ C. P. *Why Women Need the Goddess*. 1989. Available at: <https://www.goddessariadne.org/why-women-need-the-goddess-part-1> (accessed 01.09.2017). (In Eng.)

Cousin G. *Playing for time: Stories of lost children, ghosts and the endangered present in contemporary theatre*. Manchester University Press, 2007. 192 p. (In Eng.)

Davis J. M. *Farce: With a new introduction by the author*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2003. 191 p. (In Eng.)

Kline S. *The Making of Children's Culture. The Children's Culture Reader*. New York: NYU Press, 1998, pp. 95–109. (In Eng.)

Kolve V. A. *The Play Called Corpus Christi*. Stanford University Press, 1966. 337 p. (In Eng.)

Konesko P. M. *Representing Childhood: the Social, Historical, and Theatrical Significance of the Child on Stage*. A Dissertation Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Bowling Green, 2013. 193 p. (In Eng.)

Normington K. *Gender and Medieval Drama (Gender in the Middle Ages)*. Cambridge: Cambridge University Press & D. S. Brewer, 2006. 168 p. (In Eng.)

A CHILD IN THE ANCIENT AND MEDIEVAL DRAMA: WHO IS HE?

Olga V. Lovtsova

Postgraduate Student in the Department of Literature and Teaching Methods

Ural State Pedagogical University

26, prospekt Kosmonavtov, Ekaterinburg, 620017, Russian Federation. o_lovtsova@mail.ru

SPIN-code: 2817-6141

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0326-1305>

ResearcherID: G-1699-2017

The article considers the development of the image of a child as a dramatic hero. For the first time, a child hero appears in the drama of classical antiquity, in plays by Euripides, Menander, Seneca, etc. However, the distinctive features of children as dramatic heroes have not been the subject of scientific study yet. The paper considers well-known plays in which children heroes are present, identifies the features of children as dramatic heroes. The analysis allows us to conclude that in the drama of antiquity children were mainly outside-stage characters. They were deprived of voice, character or action. Adult actors played the role of children on stage. In the ancient theater and drama, children were “invisible” because their social status was low. Children heroes of ancient plays realized their dramatic functions through their death and suffering. The function of the child hero in the ancient play was determined by the genre. In tragedies, death of a child hero helped to deepen the tragic pathos. In comedies, the type of the rescued foundling child was developed.

The problem of children as heroes in the Medieval drama also has not been researched properly so far. Children heroes rarely appeared in medieval plays because the medieval world was not interested in children and childhood. In addition, in the Middle Ages there was a high level of infant mortality. In other words, playwrights did not have the material for artistic reflection. The author of the paper traces the formation of a special type of hero (the “divine child”) in medieval liturgical dramas. Boys-singers from church chapels were involved in the performance of children’s roles in liturgical dramas. Singing boys played the role of the Child Jesus, angels and innocent infants murdered by Herod. New dramatic genres appear after the weakening of the canon of the liturgical drama. In farce and morality plays, there is a child-trickster. However, playwrights still do not care about real childhood and real children even in secular plays. In the ancient drama, there are children performing the functions of an innocent victim and foundling. In the medieval drama, children performed the functions of a divine child and trickster.

Key words: ancient drama; dramatic hero; image of a child; medieval drama; tragedy; liturgical drama; miracle play; mystery play; morality play; farce.