ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

2014.03.011. АКЕРМАН К. ПЕРЕСТУПАЯ ПОРОГИ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВО ВРЕМЕНИ: ФЕНОМЕН ПОГРУЖЕНИЯ В ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ДРАМЕ.
ACKERMANN Ch. Schwellengänge in Raum und Zeit: Immersion im geistlichen Spiel // Zeitschrift fur Literaturwissenschaft und Linguistik. – Stuttgart, 2012. – Jg. 42, H. 167. – S. 82–103.

Статья Кристианы Акерман (Ун-т Тюбингена) опубликована в тематическом номере «Литературоведческого и лингвистического журнала» (известен также под аббревиатурой «LiLi»), посвященном весьма необычной теме – феномену психологического «погружения» (Immersion) в культуре Средних веков. Под «погружением» («иммерсией») имеется в виду особый эффект, возникающий при восприятии эстетического объекта: реципиент как бы переступает границу, отделяющую его от художественного образа, полностью «погружается» в него и забывает о действительности, теряет осознание границы между фикциональным миром и реальностью.

Подобное рецептивное погружение в эстетическую иллюзию и/или в виртуальный мир уже становилось предметом исследования (например, в монографии М.-Л. Райан[1]), однако в основном на материале современной культуры. По мнению же К. Акерман (равно как и других авторов номера), базовый для «стратегии погружения» феномен «интеграции наблюдателя в созерцаемый им образ»

[1] Ryan M.-L. Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media. – Baltimore; L., 2001.

был известен уже культуре Средних веков. В частности, он характерен для литургической драмы, которая виртуально «перемещала зрителей в исторический локус и делала их свидетелями событий Священной истории» (с. 83).

Литургическая драма определенными «нарративными и перформативными приемами» придает изображаемым историческим фактам статус «настоящего» (Präsenz), в которое зритель может погружаться, забывая о действительности. Эти приемы К. Акерман анализирует на примере Альсфельдских Страстей (Alsfelder Passionsspiel) (1501–1517). В первую очередь ее интересуют организация сценического пространства и временна́я структура драмы.

Альсфельдские Страсти, как и другие литургические драмы, разыгрывались на обширной площади, «достаточной для того, чтобы представить одновременно всех персонажей и все места действия»; одновременность событий могла передаваться параллельным симультанным действием в разных местах сценического пространства (с. 85–86).

Сохранившееся в манускрипте описание сцены показывает, что создатели Альсфельдских Страстей стремились к ясной, интуитивно понятной символизации пространственных зон, а также к установлению четкой связи между персонажами и локусами. В центре площади располагался сценический локус Распятия; под ним стоял «трон» (thronus) – по сути Небесный Трон, символизировавший Царство Небесное (он, видимо, служил локусом Христа). Справа и слева от трона располагались «дома» (domus), где «обитали» последователи Христа (Марфа, Никодим, Иосиф), а также (в особых локусах) его враги. Напротив трона лежал Гефсиманский сад а также, возможно, Ад.

Сцена, таким образом, содержала целый «фиктивный мир с собственными координатами» (с. 87), символически значимыми и вместе с тем легко идентифицируемыми. Как полагает К. Акерман, такая «символическая матрица», спроецированная на пространство, имеет центральное значение для «иммерсивного переживания» (с. 88).

И текст, и действие драмы направлены на разрушение границы между изображаемыми событиями и реальностью зрителей, которые «втягиваются» в действие на правах его виртуальных участников. Эта стратегия проявляется уже в открывающей Страсти

пространной речи Глашатая (Proclamator), в которой подчеркивается непосредственная причастность зрителей к Страстям Христовым: Господь страдал «от злодеяния всех нас» («von unszer alle missetadt») (стих 12). Глашатай соединяет греховность изображенных в драме «исторических» врагов Христа (Каиафа, Пилат и т.п.) с греховностью нынешней («наш грех») и с будущим воздаянием за грехи; совмещение трех временных планов соответствует в его речи смешению глагольных времен (презенс, претерит, футурум). Но если зритель оказывается «втянут» в злодеяния, приведшие к казни Иисуса, то и возможность помощи страдающему Христу остается для него открытой: Глашатай призывает зрителей «помочь Иисусу нести его крест» («Ihesu syn crucze helffen tragen») (стих 54).

Тем, кто не захочет «слушать эту игру», Глашатай угрожает мрачным финалом: они «должны будут отправиться вместе с дьяволами в ад» (стих 116). Это упоминание о дьяволе, обращенное к зрителям, материализуется в первой же сцене драмы – совещании демонов, злоумышляющих против Иисуса. Планы реального и иллюзорного вновь оказываются переплетены, а зритель – втянут в действие, которое обнаруживает самое прямое отношение к его реальности и жизненным ценностям.

Ад «по отношению к сфере сакрального предстает как негативный антимир» (с. 91): сторонники Люцифера обращаются к своему предводителю точно так же, как сторонники Господа – к Иисусу, называя его Господь (herre) и Хозяин (meinster). В целом страдания Христа трактуются в драме как дело рук дьявола; однако последний обладает крайне ограниченной перспективой и не понимает, что радостные для него временные успехи (например, обезглавливание Иоанна Крестителя) ведут лишь к окончательному поражению.

Подлинной «перспективой всезнания» («allwissende Perspektive») (с. 94) обладает Иоанн Креститель, который в пространном монологе возвещает не только явление Иисуса, но и его крещение, деяния Ирода, а также свою собственную смерть. Его авторитетное всеведение, к которому приобщается зритель, поддерживается сценическим действием: так, произнося слова «Смотрите, се грядет достойный человек, благородный агнец Бога», Иоанн (согласно ремарке) указывает на Иисуса, который встает со своего места и присоединяется к Иоанну.

Эта «перспектива всезнания», однако, разрушается со смертью Иоанна, вызывающей приступ радости у Сатаны, который полагает, что таким образом «совершилась» его (дьявола) воля. Иоанн Креститель служил «пороговой фигурой» (Schwellenfigur), не только втягивавшей зрителя в иллюзорную реальность спектакля, но и приобщавшей его к перспективе Божественного всеведения. По сути, Иоанн и осуществлял в первый день многодневного представления эффект погружения, который с его смертью оказался на время как бы отключенным.

Этот эффект, однако, восстанавливается в сценах, где действует Иисус, отвергающий дьявольские искушения в пустыне, излечивающий больных и воскрешающий из мертвых Лазаря. Зритель вновь оказывается причастным «всеведущему взору»: «как Иисус возвращает зрение слепым, так и зрителям он открывает глаза для созерцания Божественных истин» (с. 96). В целом же именно «осциллирование между причастностью к Божественному присутствию и отрицанием такового оказывается центральной стратегией погружения в Альсфельдских Страстях» (с. 97).

Кульминацию процесса погружения зрителя в изображаемые (а вернее, как бы воссоздаваемые заново) события Христовых Страстей исследовательница усматривает в эпизоде с платом Вероники. Обращаясь к Иисусу во время его крестного пути на Голгофу, Вероника просит его о знаке (zeichen), который позволил бы ей «размышлять о твоей смерти и твоем страдании» («da by ich moge bedencken ebenn / dynen toid vnd dyn pyn», стихи 5445–6). Вероника протягивает Христу свой платок; после того как Христос вытирает им пот, на платке появляется отображение его лица («истинный образ» – «Vera Icon»). Затем Вероника показывает платок иудеям, дочерям Иерусалима, а также и зрителям, которых в пространном монологе призывает узреть на платке Священный лик и проникнуться состраданием к мукам Иисуса.

Вероника, которая рассказывает о своей встрече с Иисусом в прошедшем времени (в претерите), вместе с тем своим обращением к зрителям «позиционирует себя в их здесь-и-сейчас» (с. 98); она, как прежде Иоанн Креститель, оказывается «пороговой фигурой», снимающей границу между прошлым и настоящим, между историей спасения и реальностью зрителя.

Этому эффекту способствует и ее чудесный плат, который принадлежит одновременно и прошлому Священной истории, и – в качестве реликвии, дошедшей до нас из глубины древности, – настоящему. Обращаясь к истории плата Вероники (хранящегося примерно с начала XIII в. с соборе Св. Петра в Риме), К. Акерман напоминает, что в первоначальной традиции он представлял собой простой платок для вытирания пота (sudarium) и не нес на себе никакого изображения; свидетельства о созерцании на плате образа Иисуса появляются лишь с конца XII в., когда в западном христианском мире начинает развиваться потребность в визуализации таинств и чудес, в «зримых знаках» Христа и святых (с. 99–100).

Большинство людей Средневековья не имели возможность увидеть воочию плат Вероники, который и в Риме показывали нечасто, главным образом во время специальной ежегодной торжественной процессии. Альсфельдские Страсти удовлетворяли желание его увидеть – хотя бы в воображении, как бы «сквозь» театральный реквизит. Однако в ходе предъявления плата Вероники публике происходило и нечто большее, нежели созерцание воображаемой реликвии: зрители соприсутствовали в истории возникновения чудесного плата, они воочию видели на нем самого Христа; им открывалось «окно в сферу, где преодолевались границы времени и пространства» (с. 101).

Казнь Иоанна Крестителя и эпизод с платом Вероники представляются К. Акерман смысловыми полюсами многодневного представления. Как моменты общей стратегии рецептивного погружения в Священную историю, превращающуюся для зрителя в сиюминутную реальность, эти два полюса функционально противоположны. Если демонстрация отрубленной головы Крестителя в первый день представления приводила к утрате зрительской сопричастности Божественному присутствию, то показ плата Вероники эту сопричастность восстанавливал: зритель переступал «порог между повседневностью и фикциональной историей Спасения» (с. 101) и его погружение в изображаемый мир достигало предельно возможной полноты.

А.Е. Махов