

УДК 821.133.1-2

doi 10.17072/2073-6681-2024-3-158-168

<https://elibrary.ru/tjdosl>

EDN TJDOSJ



Пьеса на исторический сюжет «Кризанта» (1639) Ж. де Ротру: поиск новой трагедийности

Симонова Лариса Алексеевна**к. филол. н., старший научный сотрудник****Библиотека-читальня им. А. С. Пушкина**105066, Россия, г. Москва, ул. Спартаковская, 9. mouette37@yandex.ru

SPIN-код: 1540-6320

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7019-0215>*Статья поступила в редакцию 01.11.2023**Одобрена после рецензирования 29.11.2023**Принята к публикации 05.02.2024*

Информация для цитирования

Симонова Л. А. Пьеса на исторический сюжет «Кризанта» (1639) Ж. де Ротру: поиск новой трагедийности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2024. Т. 16, вып. 3. С. 158–168. doi 10.17072/2073-6681-2024-3-158-168

Аннотация. Цель статьи – рассмотреть особенности трагедийного конфликта и характер построения дискурсивно-риторической структуры первой пьесы Ротру на исторический сюжет «Кризанта», определив ее место в становлении французской классицистической трагедии. Главной проблемой выступает выявление парадигмы драматургического мышления классицизма, под которой понимается принцип выстраивания в трагедии конфликтной картины исторического мира. В качестве ведущего используется структурно-семиотический подход: прослеживается функционирование знаково-смысловой системы, где организующая роль принадлежит абсолютному смыслу – Власти (связанной с фигурой правителя, образом государства, политическим интересом, законами, официально-ролевой заданностью поведения и т. д.). Несмотря на архаические черты, связанные в первую очередь с пониманием трагического как ужасного, кровавого (насилие, череда самоубийств), Ротру через обращение к исторической теме и актуализации противоречия между разумной системой общего и индивидуальным произволом выходит к политической проблематике, открывая тем самым путь театру Корнеля. Ротру одним из первых среди пишущих для театра авторов первой половины XVII в. обнаруживает продуктивность драматизации проблемы власти за счет семантически активизируемого образа Рима как образца идеальной государственности и включенной в этот порядок и осмысляющей себя относительно него личности, а также делает проблему «римского» двигателем драматического высказывания. Вызванное страстью преступление и расплата за него дискурсивно-риторически разворачиваются как подрыв и последующая реставрация разумно оправданного порядка. Однако этот найденный новый принцип трагедийной конфликтности Ротру не смог распространить на все действие пьесы: фигура царя Коринфа Антиоха (IV и V акт) выпадает из историко-политического контекста, открыто противоречит героической семантике первых трех актов, так что финал утверждает торжество насилия, жестокости и произвола. Ротру возвращается к заданной влиянием эстетики театра XVI в. индивидуальной трагедии страстей, которая закрепляет за каждым роль жертвы или палача. Все это свидетельствует о невозможности для Ротру без влияния Корнеля создания политической трагедии.

Ключевые слова: трагедия; классицизм; исторический сюжет; трагическое; Рим.

Жан де Ротру (*Jean de Rotrou*, 1609–1650) принадлежит к поколению авторов (Ж. Мерз, Ф. Тристан Лермит, Ж. де Сюдери, П. Корнель), с творчеством которых связано преодоление кризиса трагедийного жанра, который, вытесняемый трагикомедией, к концу 20-х гг. XVII в. практически исчезает с парижской сцены¹. Отдавая дань трагикомедийному жанру как «современному»², Ротру с середины 30-х гг. начинает разрабатывать и жанр трагедии. В данном случае нас интересует вопрос о том, как под пером Ротру зарождается классицистическая трагедия с новыми, по сравнению с предшествующим периодом, поэтологическими основаниями (иной характер конфликта, дискурсивной стилистики, идейной проблематики и т. д.), однако еще сохраняющая связь с гуманистической драмой. «Кризанта» (1639) наряду с «Умирающим Гераклом» (1634), «Антигоной» (1637) и «Ифигенией» (1640) принадлежит к раннему периоду трагедийного творчества Ротру. Все перечисленные трагедии, за исключением «Кризанты», написаны на мифологический сюжет и обнаруживают зависимость драматического письма Ротру от структурно-смысловой модели мифа, как и от античных пьес; в них современная проблематика, как и новые принципы построения дискурсивно-риторической структуры трагедии прослеживаются довольно неотчетливо. «Кризанта» же, несмотря на многие архаические черты, благодаря проблематизированной через столкновение разумной системы и личного произвола идее государственности перспективно выводит к поздним шедеврам Ротру (трагедиям «Венцеслав» (1647) и «Хосров» (1648)) и в определенной степени предваряет театр Корнеля, хотя и не содержит еще того механизма трагедийного конфликта, который будет принят за образец дорасиновской классицистической (в сущности политической) драматургии³. Для того чтобы понять, в какой степени Ротру предопределяет дальнейшее развитие трагедии, указать на конфликт (столкновение интересов, характеров, идей) будет недостаточно. Нужно понять сам принцип драматургического мышления, под которым мы понимаем выстраивание неразрешимо конфликтной картины исторического мира посредством определенного характера разворачивания трагедийного текста как подвижной дискурсивно-риторической системы. Эта система у трагедийного автора первой половины XVII в. в каждой конкретной пьесе в большей или меньшей степени скреплена организующим все уровни (сюжет, композиция, система персонажей, дискурсы, конфликт) сверхсмыслом – «власть», которая может быть прямо проявлена в фигуре пра-

вителя, образе государства, политическом интересе, законах и т. д.

«Кризанта» – первая трагедия Ротру, написанная на исторический сюжет (драматург воспользовался текстом Плутарха из «Моралий», где рассказывалось о мести жены вождя одного из племени галатов, которая была взята в плен римлянами и изнасилована пленившимся ее красотой центурионом). Ротру как трагедийного автора заинтересовал сам факт насилия и решительная расправа женщины над поправшим ее честь воином – эти события и определяют драматическую интригу, которая строится по принципу акцентирования абсолютного – не предполагающего для главных героев иного выхода, чем смерть – трагизма, нагнетания ужаса (конец третьего и четвертый акт представляют собой череду кровавых сцен – на глазах у публики закалывается насильник Кассий, после чего Кризанта предстает перед мужем с отрубленной головой своего обидчика в руках, затем, обвинив мужа, царя Коринфа Антиоха, в недостойном их любви подозрении ее в измене, героиня убивает себя, вслед за чем умирает раскаявшийся в своем недоверии Антиох)⁴. Разрабатывая рассчитанный в первую очередь на эффект кровавого сюжета, Ротру оказался перед серьезным затруднением: насилие над женщиной и отмщение за бесчестье как таковые уже не могли составить основу серьезной трагедии (подобный образно-событийный план был исчерпан А. Арди [Cavaillé 2016; Federic 1974; Louvat-Molozay 2014]), к тому же стилистика «страшного» как усиление мучительных ощущений, безнадежного кошмара, в который погружается герой, к этому времени перестает составлять ядро трагедийной риторики. Ротру осознает необходимость как создания исторического контекста (в данном случае довольно условного – выражающегося в завоевательных войнах Римской империи и лишенного какой бы то ни было политической подоплеки как конфликта вокруг власти), так и привлечения уже укрепляющегося в классицистической трагедии героического дискурса (например, «Софонисба» (1634) Ж. Мерз). Основу трагедийной структуры «Кризанты» составляет не преступность насилия как таковая, то есть неконтролируемое своеволие, обращенное на желаемый, но запретный объект и его сопротивление, но дискредитация абсолютного Авторитета как направляющей, принимаемой всеми за безусловную ценность силы. Отступление от этого рационально оправданного смысла, всегда оказывающегося значительнее индивидуальной интенции, и будет составлять конфликтное напряжение, определяющее разворачивание трагедийной структу-

ры. Главный вопрос заключается в том, насколько драматическому письму Ротру удастся установиться в этом доминирующем смысле, расширяя его, задавая динамику его движения, и развернуть исходя из него дискурсивное взаимодействие в его активном противоречии. Трагедийное действие открывается не ситуацией столкновения нарастающей бесконтрольной силы и потенциальной жертвы, но (совершенно в духе гуманистической трагедии) предваряющим это столкновение прологом, а именно репликой военачальника римской армии Манилия, провозглашающего полную победу римского войска над Коринфом. Смысловым центром его обращения к приближенным выступает Рим – для французской трагедии образ достаточно традиционный (у Ротру – «Рим всегда остается Римом»), с той лишь разницей, что наряду с хорошо узнаваемой, устойчивой символичностью (*Urbi et Orbi*) в нем усилены ценностно-моральные значения. В открывающем трагедию высказывании Манилия Рим представлен центром мира, обладающим абсолютным могуществом, закономерно возвышающимся над всеми народами и государствами. Такое исключительное положение Рима находит оправдание в беспрецедентном торжестве законности и совершенного политического порядка, гарантом которых в мире он выступает. Созданная Римом система управления и организации общества отвечает заветам богов, в ней нет никаких нарушений, несоответствий, искажений – того, что могло бы подорвать к ней доверие, заставить усомниться в ее идеальности. В речи Манилия превосходство Рима оттеняется сравнением с другими государствами, чье непослушание характеризуется как преступление против идеального, санкционированного самими высшими силами порядка – правление Рима абсолютно оправдывается, тогда как сопротивление его власти безапелляционно осуждается. Так, противостояние Риму Коринфа определяется как «бунт», «мятеж», то есть нечто стихийное, разрушительное, неразумное – то, что закономерно должно быть пресечено, исправлено, возвращено к безупречному состоянию.

Для дальнейшего разворачивания риторической структуры трагедии чрезвычайно важно, что концепт Рима как образцовой государственности обладает внутренней подвижностью: с одной стороны, это непротиворечивая, устойчивая целостность, представленная властью Августа, с другой – это взаимосвязь, сопринадлежность всех ее членов – от каждого ее представителя требуется безупречное соблюдение морально-этических принципов, то есть полное совпадение

с установленным совершенным законопорядком (заметим, что гуманистическая трагедия, откуда Ротру заимствует образ Рима, такой подвижности не знала). На каждом римлянине лежит ответственность, совершенный государственный порядок требует личностного усилия: речь Манилия начинается не с превознесения Рима, но с восхваления активности солдат – их «мужества», «сил», «стараний», «желаний». Римские солдаты – представители и активные строители системы, без примерного служения и строгой морали каждого из них идеальная государственность невозможна, на каждом лежит ответственность за торжество Закона. Только в случае морально-этической безупречности каждого воина гарантировано прочное положение Рима и оправдана его власть над другими народами. Каждый должен быть достоин Рима, и наоборот, Рим укрепляется делами каждого. Получается, что этот совершенный образец нельзя превзойти, но его можно ослабить, доверие к нему можно подорвать. Если действия каждого солдата рациональны и гуманны, Рим имеет право подчинять другие народы, устанавливать над ними свою власть, распространять на них свой закон – даже вопреки их сопротивлению. Эта активность семантического взаимодействия индивидуального и целого и определяет конфликтность смыслов, обуславливающую разворачивание дискурсивно-риторической структуры в ее внутреннем напряженном противоречии. «Целое», позитивно устойчивое находит подкрепление сразу в двух дискурсивных линиях: судьбоносности (сопротивляться власти Рима так же бесполезно, как спорить с судьбой) и военной героики (гиперболизированный образ римского войска определяется традиционной торжественно-победной риторикой – «доблесть», «победа», «слава», – которая, наряду с уже закрепленной прославленной законностью, оправдывает жестокость вооруженного насилия). Однако очень быстро (в той же первой сцене первого действия) обнаруживается то, что этой целостности противостоит: женская красота, которая становится испытанием «Рима», «римского». Воплощением женской красоты выступает Кризанта – жена царя Коринфа Антиоха, оказавшаяся в плену у римлян и удерживаемая с целью получения выкупа. Архетипический мотив побежденного победителя здесь присутствует, однако заметно приглушен. Обращает на себя внимание уже перемещение, взаимовлияние, взаимоподмена двух планов: общего и частного. Кризанта – не просто обладающая неотразимым обаянием женщина, привлекающая, соблазняющая героев, она – вызов Риму. Помимо исключительной красоты, в ее характе-

ристике выделены «целомудрие», «чистота», «верность», «достоинство». Подобные качества, составляющие образ Кризанты, соотносятся с образом Рима как воплощением закона и порядка, подкрепленных разумными основаниями. В образно-символическом отношении Кризанта вырастает до самого Рима, становится ценностно равнозначной ему. Неприкосновенность Кризанты равноценна величию Рима, поскольку прилагаемый к ней этический принцип есть оправдание римской экспансии, подтверждение правоты Рима, доказательство морально-этических законов, на которых держится, которыми укрепляется Империя. Опасность заключается в возбуждающей страсти красоте Кризанты: любовь внерациональна, она может выйти из-под контроля разума, подорвав тем самым принципы, на которых держится Рим. Своей зависимостью и слабостью Кризанта обязывает окружающих ее воинов демонстрировать сдержанность, побеждать свою страсть, в противном случае будет исключено доверие к Риму как абсолютной системе. Таким образом, с самого начала драматического текста намечен конфликт, который будет семантически разворачиваться в двух планах: Рим как закон и обладатель и Кризанта как выражение зависимости и достоинства; в этом происходит их совпадение, устанавливается равновесие между ними. Вместе с этим равновесие нарушает красота, пробуждающая страсть и провоцирующая на неконтролируемую агрессию. Чтобы задать драматический конфликт, страсть должна быть передана какому-либо персонажу. Таким персонажем является Кассий, на примере которого и испытывается «римское». Рим есть синоним абсолютной силы, разума, порядка; перенесенное на отдельную личность «римское» начинает означать победу над страстью, как и всяким произвольным желанием, которое есть разрушение порядка, иначе говоря, власть судьбы, хаоса, а не разумной воли. Политическое, историческое как таковое, то есть связанное с властью, государственностью, выстраивающимися в их перспективном развитии, в трагедийном тексте Ротру невозможно. Рим используется как символ, который втягивает в свое поле отдельное, человеческое, который может как ослаблять, так и укреплять его смысловую устойчивость, упрочивающую всю риторическую структуру трагедии. Главные герои – Манилий, Кассий, Кризанта – не просто отрицают страсть или уступают ей, они доказывают своей волей/высказыванием справедливость и неотменимость закона Рима. «Только Рим укрощает страсти» (*Rome seulement dompte les passions*), «он умеет распространить свою власть на самого

себя» (*elle sait sur soi-même étendre son empire*) (193)⁵ – этот догматизм подчиняющего, контролирующего всё и всех и вместе с этим поддерживаемого, гарантируемого каждым к нему причастным порядка и проверяется на прочность. Манилий, Кассий, Кризанта своим дискурсом в той или иной степени реставрируют этот образ, даже обнаруживая его слабые стороны. Завязка как нарушение равновесия заключается здесь в выпадении из этой рационализированной системы (равновесие возможно, и на это указывают высказывания Манилия: притягательность красоты уравнивается достоинством, честью Кризанты), и не только. Этот риторический принцип устойчивости ослабляется галантной стилистикой дискурса Кассия, который начинает преобладать уже во второй сцене первого акта – в тот момент, когда Манилий покидает расположение римских войск и оставляет Кризанту на попечение центуриона. Сигналом распространения галантной стилистики становится подмена власти: на время отсутствия Манилия всей полнотой власти в расположенных в Антиохии римских войсках, как и в самой подчиненной области, обладает Кассий. Он представляет собой власть, которая подрывает свои собственные основания, это дискредитированная государственность. Героико-политическая лексика подменяется лексикой любовной страсти: «приятное поручение» (*douce commission*), «мое чувство» (*mon affection*), «красавица» (*cette belle*), «покорять сердце» (*asservir le cœur*), «мольбы» (*prières*), «желания» (*vœux*), «волновать» (*émouvoir*), «горячо любить» (*aimer avec trop d'ardeur*), «пылкая страсть» (*flamme si forte*), «приятное иго» (*joug doux*), «бесконечные наслаждения» (*plaisirs infinis*), «ее (Кризанты – С. Л.) взгляды – огонь, ее глаза проникают в самую душу» (*ses regards sont la flamme, et ses yeux sont les arcs qui portent jusqu'à l'âme*), «ее бесконечное очарование» (*ses charmes infinis*), «приятная пытка» (*ce doux tourment*) (194–197). Кассий является единственным носителем галантного высказывания, однако, поскольку он располагает всей полнотой власти, этот характер дискурса начинает довольно быстро преобладать. Доверие авторитету закона Рима ставится в прямую зависимость от поведения Кассия: покушаясь на честь Кризанты, он совершает преступление против Рима. Здесь вышедшая из-под контроля страсть разрушает идеальный образ государства, являясь опровержением представляемых им совершенного порядка и справедливости. «Что?! Всякая верность бесполезна, и слава Рима утратит свой великий блеск ради интересов человека!» (*Quoi?! Tout respect est vain et la gloire de Rome perdre ce grand éclat*

pour l'intérêt d'un homme!) (196) – восклицает друг Кассия Клеодор. С преступлением Кассия Рим утрачивает свой Авторитет, прерогативы господствующей власти, иначе говоря, свое право управлять другими народами. Авторитет Рима начинается с твердости этических принципов каждого римлянина, в том числе Кассия. Страсть становится критикой власти, ее провалом; те, кто не способен руководить собой, не могут управлять другими. Поведение Кассия лишает Рим его преимущества перед другими народами, исключает его избранность, ставит его в зависимость от случайности истории. Только твердость этических законов Рима делает его исключительным, вырывает из того беспорядка истории, которому подчинены другие государства. Сцепление утверждающих и отрицающих смыслообразов – от абсолютного могущества, санкционированного личной волей каждого, до вызывающей сомнение непроявленности Порядка – в этом движении привязанных друг к другу Рима и Кассия и выстраивается риторика трагедии первых трех актов. Рим может быть ниспровергнут изменой его этическим принципам одного из воинов. Именно эта привязка делает смысловое ядро Рима изменчивым, неустойчивым, препятствуя его канонизации как Авторитета. Укажем, что Кассий не совершает никакого выбора, к началу действия он уже решился на преступление, ему осталось только исполнить задуманное. Кассий знает, что покушается не только на Кризанту, но и на порядки Рима, ставит свое желание выше закона («Даже если я оскорбляю государство и даже если это грозит гибелью Рима, я последую своему намерению...») (*Que j'offense l'état, et que Rome périclite, je suivrai mon dessein*) (197)). Таким образом, «Кризанта» – это трагедия желания страсти как подрыва идеальной государственности.

Главной героине принадлежит особая, довольно сложная роль в общем синтетическом построении трагедийной структуры. Ее образ проявлен в столкновении с Кассием как ее притеснителем, врагом. В развитии интриги Кассий и Кризанта противопоставлены друг другу, их отношения строятся по принципу: насилие – и последующая месть жертвы. Однако в дискурсивно-риторическом плане Кассий и Кризанта оказываются сближены: в высказываниях и тот, и другая движутся от разрушения к реставрации образа Рима; к тому же их неоднозначная связь наблюдается и в стиле – дискурс обоих героев в определенной степени изначально питает галантно-прециозная лексика, которая за счет вторжения заметно теснящей ее брутальной тоналности ослабляется, перестраивается в агрес-

сивную с одной стороны и страдательно-протестующую – с другой. Кассий уже принял решение, и многословная галантность только скрывает его намерение, изысканная комплиментарность есть завуалированное движение к насилию. Однако в противовес дискурсу страсти как бесконтрольному желанию обладания снова начинает проявлять себя с явным политическим оттенком семантика справедливости и порядка как акцентировка временного «помутнения рассудка» героя, то есть его последующего прозрения и возвращения к должному, а в плане общей риторической структуры – возможности реставрации образа Рима как гаранта законности и ответственности каждого идеальной норме. Разворачивание риторической структуры трагедии определяется именно восстановлением образа справедливой системы, в отдельный сценический отрезок открыто, полнозначно не присутствующего, но лишь подразумеваемого, обнаруживаемого за счет отдельных смыслов личностного порядка («честь», «верность», «слава», «закон» и т. д.), которые периодически при их раскрытии включаются в глобальную историко-политическую целостность, проявляющую себя на всех уровнях – частном и государственном. Ситуация зависимости и насилия дискурсивно-риторически представлена как временная, случайная, как «нелогичное» выпадение из системы, которая, как ожидается всеми говорящими (даже Кассием, который предвидит, что за его преступлением последует расплата), в ближайшем будущем будет восстановлена. Совсем не случайно дискурс, который кардинальным образом переворачивает смыслы, опустошает направляющие ценности, оказывается категорично вытеснен из текста, а его носитель исключен из сценического действия, иначе говоря, уничтожен. Это покушение на понятийное смешение, ставящее под вопрос функционирование всей системы, совершается, помимо Кассия, служанкой Кризанты Орантой. Пытаясь спасти госпожу, она предлагает ей уступить домогательствам Кассия, настаивая на незначительности моральных ориентиров в ситуации угрозы для жизни: «...в этой ситуации нет порока и бесчестие ничего не значит» (*le vice perd son nom, et le deshonneur cesse*) (212). Разрушение иерархии ценностных смыслов, подрывающее веру как в мораль, так и в историческую справедливость, вызывает гнев в Кризанте, которая закалывает свою служанку, «сворачивающую» ее своими речами, иначе говоря, выбивающую ее из ее ценностно-смыслового пространства, оставляющую ее без чести, положения, веры в осуществляемый людскими усилиями высший закон.

Кассий, решивший посягнуть на честь Кризанты, дискурсивно всё же участвует в закреплении этических истин, двигаясь от определения должного в себе (на первый взгляд лицемерного, рассчитанного на привлекательность позы) к укреплению своих обязательств перед Римом. Признания Кассия в какой-то степени дублируют просьбы-наставления Кризанты и Манилия, закрепляя основополагающий для структуры семантический код – «разум», противостоящий страсти и господствующий над ней, ясность рассудка, не допускающего неуправляемой порывистости желания: «Мое сердце пожирает огонь, но в этих муках мой разум еще сохраняет свою власть; он может сдерживать эти беспорядочные порывы, мои глаза ослеплены светом, но еще способны видеть...» (216) (это отчасти предвосхищает убедительное раскаяние Кассия после совершенного им насилия). Непосредственно перед осуществлением героем преступного замысла в его дискурсе выстраивается два образно-семантических ряда: один – относительно страсти, другой – относительно его социального статуса и связи с Римом, притом что второй значительно перевешивает. Кассий осуждает себя за то, что предаёт свою «доблесть», порочит свою «честь», добытую ценой многочисленных подвигов. Подчеркнем, что позиция Кассия как воина ценностно не замыкается на нем самом, в его высказывании устанавливается прочная взаимосвязь между его действиями и Римом, образ которого разрастается и укрепляется не только за счет семантики воинского мужества и доброго имени, но и за счет отношения к роду (слава предков) и включенности в иерархическую социальную систему, а именно непосредственного подчинения Цезарю, который в данном контексте выступает гарантом порядка и равнозначен Риму, смысловой заменой которого он является. Всё это и служит подтверждением того, что Кассий, уступая своей страсти, совершает преступление непосредственно против Рима, разрушая его политический престиж, отнимая веру в него («...моей подлостью будет запятнан Рим, и Цезарь будет краснеть за преступление Кассия» (*de mes lachetés Rome sera noircie, et César rougira des crimes de Cassie*) (219)). Решаясь на насилие, Кассий знает, что его измена Риму носит временный характер, и после того, как минует ослепление страсти, он вернется к его ценностям. После того как Кассий совершил насилие над Кризантой, он не только выговаривает терзающие его муки совести, но и старается заново определить себя в человеческом и статусном – ему важно снова встроить себя в ту смысловую систему, из которой он в ослеплении страсти вы-

пал. Кто он и на что может опираться – вот вопросы, на которые пытается ответить Кассий. В этом поиске опять-таки участвует концепт Рима: Кассий может решить, кто он, только определив свое отношение к Риму. В начале покаянного монолога этого сделать не удастся, напротив, Кассий устанавливает его непричастность Риму. «...Было ли у меня в этом ослеплении что-нибудь римское или просто человеческое?» (*...parus-je en cet aveuglement, avoir rien de Romain, ni d'homme seulement?*) (224). Заметим, что в данном контексте «римское» и «человеческое» предельно сближены, одно определяется другим: «человеческое» в моральном и этическом значении равнозначно законному в политическом смысле, то есть измеряется им, ему соответствует. Перестав быть «римлянином», Кассий перестает быть «человеком», и наоборот. Ни по личностному, ни по статусному признаку его определять нельзя – ни одна из характеристик к нему неприменима («Поступок, недостойный человека, недостойный Кассия и того, кто рожден Римом!» (*Indigne acte d'un homme, indigne de Cassie et d'un enfant de Rome!*) (224)). Это катастрофическое отсутствие себя, ненахождение себя ни в чем – ни в индивидуальном, ни в публичном – и приводит Кассия к решению выдать себя как преступника, нарушившего как политические, так и бытийные законы. Таким образом, дискурсивно-риторически трагедия заключается в отпадении от «римского» и возвращении к нему, подтверждении «римского» как воплощенной в историческом высшей справедливости.

Итак, своим поступком и высказыванием Кассий подрывает идеальную модель Рима. Однако эта модель, несмотря на ее ослабление, не перестает питать трагедийный дискурс и обеспечивать устойчивость и семантическую весомость общей риторической структуры. Без возвращения дискурса к концепту гарантирующего порядок государства месть Кризанты – ее жалоба возвратившемуся в расположение войск Манилию, принятие тем решения о наказании центуриона, самоубийство Кассия – была бы невозможна. В конце третьего акта в пересечении дискурсов названных героев происходит восстановление и вместе с этим ценностно-смысловое уплотнение образа Рима. Сам факт насилия отражен только в одной короткой реплике Кризанты, в остальных же высказываниях героев, предшествующих казни Кассия и совпадающих с ней, направляющей выступает семантика Рима и римского. Акцент переносится с частного на общегосударственное – преступление Кассия измеряется не виной перед Кризантой, но его виной

перед Римом. Нарушение принимаемых за совершенные законов ставит самого Кассия вне закона, он становится позором Рима, а значит, его врагом. К плахе Кассия приводит дискурсивно-риторическое вытеснение его в качестве «чужого», «преступного» из гарантируемого государством мирового законопорядка. Небесное и земное в устремленности к «правде» нерасторжимы и в этой неразрывности покрываются символом Рима. Высказывания строятся по принципу взаимосвязи составляющих иерархическую систему ценностей, скрепленных понятием «римского». Так, обращенную к Манилию жалобу, переходящую в требование правосудия, Кризанта начинает с упоминания о божественной справедливости. Затем героиня обращается к Манилию как тому, кто обеспечивает осуществление этой высшей справедливости на земле и делает это в качестве того, кто наделен властью Римом, он – римский военачальник и его долг – гарантировать провозглашаемую Римом законность. Кассий же сразу дискурсивно отсекается от «римского», объявляется нарушителем священного порядка, «неримлянином»: «Чудовище, недостойный, стыд Рима» (*Monstre, indigne objet, honte du nom romain*) (232). Это обвинение Кризанты подхватывает Манилий, согласно которому Кассий посягнул на сам Рим, запятнав его честь и честь всех, кто к нему принадлежит, совершил преступление против самого Цезаря, опозорив, унизив политическую власть. Для того чтобы вернуть веру в Рим, восстановить гарантируемую им справедливость, необходимо наказать Кассия, что Манилий и делает, отдавая приказ о его публичной казни. Как следствие этого, в дискурсе Кризанты происходит резкая смена ее статуса: из заложницы, для которой римляне были врагами, завоевавшими ее народ и разрушившими Антиохию, она вдруг становится верной подданной Рима, заинтересованной в укреплении его власти, функционировании устанавливаемой им политической системы. Рим и Цезарь видятся ей воплощением безусловного Авторитета, их могущество и безупречность равны божественным. Чем убедительнее защищает Кризанта престиж Рима, тем более обоснованна ее надежда на правосудие. Славословие Риму безусловно, тогда как логика укрепления ценностной системы, где каждое звено прочно сцеплено с другим, безукоризненна. Весомость и упорядоченность аргументов делают невозможным какое-либо сомнение, нельзя поставить под вопрос ни одного утверждения, каждое из которых к тому же перекликалось с утверждениями Манилия как представителя власти. Чем прочнее связь между ценностными аргументами, чем безупречнее вы-

страиваемая относительно Рима как смыслового центра система значений, тем неопровержимее победа Кризанты над ее врагом и, следовательно, вернее поражение Кассия. В определенный момент Кризанта как страдающая, униженная вытесняется, заслоняясь «римским» как абсолютным принципом – это не на ней, но на Цезаре лежит печать оскорбления. Отдельное несопоставимо с общим, последнее начинает преобладать, однако характер общего всегда зависит от конкретного поступка, определяется не как замкнутое и обособленное семантическое поле, но через отношение, где конфликтность страсти подрывает систему, которая, однако, сохраняет свои ценностно-смысловые основания, чтобы затем заново быть реконструируемой, притом что ослабленные звенья замещаются другими. Преступление одного порочит честь всех римлян, бросает тень на их подвиги, очерняет их славу: «Что?! Преступлением одного человека будет очернен блеск стольких подвигов и славы Рима? И о людях, высокая честь которых известна во всем мире, только из-за одного из них скажут как о порочных?» При этом «подвиги» (*exploits*), «слава» (*gloire*), «честь» (*honneur*) не теряют своего ценностного смысла, они начинают снова риторически укрепляться и распространяться в тексте, однако не просто как признаки «римского», но как семантическая конструкция, которая подвешена в неопределенности до того момента, пока она не будет подкреплена или опровергнута в конкретном отношении к ней (поступке одного из действующих лиц в качестве представителя Рима). Наказание Кассия определяется соизмерением его заслуг и преступлений перед Римом: тяжесть вины, подрывающей доверие к государству, перевешивает его подвиги, совершенные во славу Империи. Однако это устанавливается не сразу: по сравнению с другими сценами, в сцене суда над Кассием звучат больше всего голосов. Обвиняющему голосу Кризанты противопоставлены голоса друга Кассия Клеодора и двух солдат. В их высказываниях акцентированы те качества Кассия, которые подтверждают его гражданский статус, открыты всеобщему взгляду и неопровержимы; в этом случае о нем судят не как о частном человеке, но как о римлянине, то есть опять же оценивается его соответствие должному относительно Рима. Образ Кассия-солдата, посвятившего жизнь служению Империи, должен заслонить собой, скрыть образ преступного Кассия. Не разумная воля и ослепляющая страсть как критерии морального, но именно отношение Кассия к Риму – его совпадение с идеалами того или же измена им – решает судьбу героя. Здесь Ротру намечает

две риторические перспективы: образ Рима должен быть непротиворечиво воссоздан без всякого ущерба для его обобщающего и превосходящего смысла, который и должен заслонить, скрыть Кассия с его проступком как частный, «случайный» смысл; второй возможный вектор – образ Рима должен быть реставрирован через личностное усилие, с его отступлением и обратным движением к примирению. В первом случае образ Рима в его неподвижности, абсолютной полноте покрыл бы героя, который в смысловом отношении остался бы в положении изоляции, непричастности (как это было в гуманистической трагедии). Такая перспектива наиболее отчетливо проявлена в высказываниях Клеодора и двух солдат, для которых требуемая Римской империей доблесть и слава воина остаются неизменными. Возможность и весомость такого отношения подтверждается и Манилием, который в итоге не решается вынести Кассию приговор именем римского императора. Здесь исторический ракурс оказывается заслонен человеческим, но человеческим, участвующим в восполнении им же подорванной политической целостности. Это находит подтверждение в том факте, что последнее слово на суде над Кассием принадлежит ему самому. Герой сам закалывает себя, тем самым признавая за собой вину. Кассий убивает себя как преступника, нанесшего урон чести Рима, он мстит самому себе за подорванный престиж Империи. Итог суда над Кассием выражен в характеристике его гибели одним из солдат – «благородная смерть» (*mort trop généreuse*) (237), это значит, что в суде над Кассием восторжествовала справедливость Рима, был восстановлен его славный образ.

Слабость этой трагедии Ротру во многом объясняется тем, что образ Рима и характеристика «римского», которые питают и укрепляют риторическую структуру пьесы, слишком быстро оказываются исчерпаны, не покрывают всего драматического текста, истощаясь уже к концу третьего акта (так что просматривается явное несоответствие, расхождение между событийным действием и дискурсивно-риторическим построением). Истощение, обрыв идейно-смыслового поля «римского» имеет своим следствием как «провисание» целых сцен, так и слабость дискурсивного проявления персонажей. Наиболее яркий пример последнего – Антиох, чье дискурсивное проявление свидетельствует о его негероичности и, более того, несостоятельности как действующего лица. Антиох оказывается самым слабым персонажем: в его дискурсе отсутствуют семантика власти, отчетливые атрибуты его статусности, он почти не проявляет себя как царь. Антиох принимает свое поражение, без со-

противления и заметных колебаний отдавая себя и свое царство (связи с которым в его высказываниях почти нет, как нет и сожалений об утрате им власти) в распоряжение римлян. Антиох как говорящий лишает самого себя характеристик военной силы и политического положения, надевая ими Рим, и только в таком дискурсивном проявлении (неразвернутом – всего две реплики) он непротиворечиво включен в общую риторическую структуру трагедии (Антиох приписывает римлянам «победу», «славу», «гордость», оставляя себе только поражение и обреченность на бездействие). В основном же Антиох выпадает из историко-политического семантического поля, он проявляет себя главным образом как страдающий супруг, сначала переживающий разлуку с женой, затем – ее мнимую измену и, наконец, ее гибель. Его царское достоинство поставлено в зависимость от его супружеской чести, всё, что, как представляется Антиоху, не имеет связи с предавшей его Кризантой, оставляется без внимания как не имеющее смысла, таким образом вся политическая семантика оказывается ослаблена. Согласно высказыванию его приближенного Кратея, лишенному власти Антиоху остается только «побеждать себя», то есть проявлять стоическую твердость в ситуации поражения и униженности. Получается, что власть Антиоха как царя – это его воля, обращенная им на самого себя, иначе говоря, он представлен не в политическом, но в сугубо человеческом; его образ строится по принципу отсутствия, лишения: все относящиеся к Риму характеристики – «слава», «закон», «могущество» – отсутствуют в случае Антиоха. Даже формула Кратея с ее сугубо личным смыслом – «побеждать себя – самое достойное усилие царей» (*se vaincre est l'action la plus noble des rois*) (241) – неприменима к Антиоху, который необходимой для этого силой и мудростью не обладает. Текст показывает «выброшенность» Антиоха из исторического, герой не имеет связи с Римом и римским, иначе говоря, на него никоим образом не распространяется образность и семантика героики, справедливости и рационально оправданной упорядоченности. Наоборот, Антиох полностью подчинен хаосу – заблуждению, ревности, отчаянию, что и приводит его к смерти. Дискурс Антиоха не может составить устойчивой, прочной риторической системы подобно дискурсу других персонажей, имеющему своим основанием концепт Рима и «римского». Дискурс Антиоха «бесформенный», он лишен твердых ценностных оснований. По существу, всей своей дискурсивной позицией Антиох представляет им самим провозглашенную формулу: «Тому, кто низвергнут с трона,

стыдно жить» (*A qui tombe d'un trône il est honteux de vivre*) (243). «Стыдно» – это слово как нельзя более точно определяет слабость, ценностную опустошенность образа Антиоха. Если по мере разворачивания риторической структуры испытываемый на прочность образ Рима устойчивее, яснее обрисовывался, устанавливался, то фигура Антиоха неизбежно сдвигалась к небытию, с первого появления героя акцентировано его призрачное, «тенивое» существование – переживающий измену Антиох избегает даже показываться солнцу, потому как видит себя никем, согласно его высказываниям, он умер еще до своей фактической смерти. Поскольку подобным образом истощенный дискурс Антиоха в заключительном четвертом акте является преобладающим, риторическая структура ослабляется и в конечном итоге ее развитие быстро обрывается, действие же, лишенное дискурсивно-риторического потенциала, останавливается. Последние высказывания лишают себя жизни Антиоха носят антиримский характер – он проклинает Рим как виновника всех его бед, что противоречит всей идейно-смысловой системе, выстраиваемой в первых трех актах трагедии. Антиох (и четвертый акт в целом) подрывает образно-смысловую основу, на которой держалась дискурсивно-риторическая структура трагедии. По существу, Антиох накладывает на Рим печать его беспомощности, опустошения. Предшествующий смерти монолог Антиоха – это абсолютное опровержение отчетливо проявленного ранее принципа построения риторической структуры трагедии. Антиох осуждает власть империи, его фразы представляют «другой» Рим, как бы Рим наоборот: это ничем не сдерживаемое торжество насилия, жестокости, произвола, иначе говоря, отсутствие закрепляемого на протяжении всего текста трагедии образца справедливости и порядка. Таким образом, развязка пьесы – смерть Кризанты, а затем Антиоха – является подтверждением не только исчерпанности образа Рима, но и нефункциональности связанной с ним структуроопределяющей идеи относительно драматического действия в целом (четвертому акту «Кризанты» она уже не соответствует). Итак, драматическое действие «Кризанты» полностью не совпадает с идейно-политической системой смыслов (как это будет у Корнеля). Историко-политический образ Рима не покрывает всего драматического действия (хотя отчетливо прослеживается стремление к его абсолютизации и выделению его в качестве определяющего в дискурсивно-риторической структуре), он лишь частично накладывается на «страшную», «кровавую» интригу, притом что каждый персонаж вы-

нужден определять себя относительно этого – им же дискурсивно укрепляемого или ослабляемого – смысла. В «Кризанте» происходит механическое совмещение исторической, рационализированной, упорядоченной, в своей основе справедливой системы – и индивидуальной трагедии страстей, определяющей каждому роль жертвы или палача, отношения между которыми лишь косвенно скорректированы идеей справедливого порядка. «Кризанта» является доказательством поиска новой трагедийности и вместе с тем невозможности создания в границах драматического письма Ротру без влияния Корнеля, которое будет очевидно после постановки его трагедий 40-х гг. (от «Горация» до «Родогуны»), исторической, политической трагедии.

Примечания

¹ О причинах непопулярности трагедии и вытеснении ее трагикомедией во французском театре в первую треть XVII в. говорят Э. Баби [Baby 2001] и Ж. Форестье [Forestier 1998].

² Перу Ротру принадлежат семнадцать трагикомедий, некоторые пьесы создавались им на стыке трагедии и трагикомедии (проблема жанровой дифференциации пьес Ротру подробно рассматривается Б. Лува-Молозе [Louvât-Molozay 2007] и С. Беррегар [Berregard 2007]).

³ Проблема сходства и взаимовлияния драматургии Ротру и Корнеля раскрывается в работах Гарапона [Garapon 1950] и Юбера [Hubert 1958].

⁴ Некоторые литературоведы связывают это с преобладанием черт барочной эстетики в драматургии Ротру (такой точки зрения придерживаются Масэ [Macé, Vialleton 2007], Морель [Morel 2005], Вуймен [Vuillemin 1990, 1994]), нам же близка точка зрения Мортга-Лонге, который, рассматривая трагедии Ротру в рамках классицизма, видит в нем предшественника Корнеля, что, по его мнению, позволяет приблизиться к осмыслению идентичности Ротру как драматического автора [Mortgat-Longuet 2007].

⁵ Rotrou J. de. Théâtre complet. T. 4. P.: Classiques Garnier, 1999. Далее текст трагедии цитируется по данному изданию в переводе автора, в скобках указывается страница.

Список литературы

- Baby H. La tragi-comédie de Corneille à Quinault. P.: Klincksieck, 2001. 306 p.
- Berregard S. La mixité des genres dramatiques dans le théâtre de Rotrou // Littératures classiques. 2007. № 2. P. 97–106.
- Cavaillé F. Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVII-e siècle. P.: Classique Garnier, 2016. 489 p.

Federic C. *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains: Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*. P.: Nizet, 1974. 276 p.

Forestier G. *Politique et tragédie chez Corneille, ou de la «broderie» // Littératures classiques*. 1998. № 32. P. 63–74.

Garapon R. *Rotrou et Corneille // Revue d'Histoire littéraire de la France*. 1950. № 3. P. 385–394.

Hubert J. *Le réelle et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et de Rotrou // Revue des Sciences Humaines*. 1958. № 4. P. 333–350.

Louvat-Molozay B. *L'«enfance de la tragédie». Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*. P.: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014. 310 p.

Louvat-Molozay B. *La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques // Littératures classiques*. 2007. № 2. P. 61–70.

Macé St., Vialleton J.-I. *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité*. P.: PUF, 2007. 154 p.

Morel J. *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*. P.: Klincksieck, 2005. 368 p.

Mortgat-Longuet Em. *Images de Rotrou dans l'historiographie du théâtre français (1674–1750) // Littératures classiques*. 2007. № 2. P. 285–300.

Rotrou J. de. *Théâtre complet*. T. 4. P.: Classiques Garnier, 1999. 397 p.

Vuillemin J.-Cl. *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*. Tübingen: G. Narr, 1994. 341 p.

Vuillemin J.-Cl. *Reception critique d'une dramaturgie baroque. Le théâtre de Rotrou // Revue d'Histoire du Théâtre*. 1990. № 3. P. 242–259.

References

Baby H. *La tragi-comédie de Corneille à Quinault [The Tragicomedy of Corneille in Quinault]*. Paris, Klincksieck, 2001. 306 p. (In Fr.)

Berregard S. *La mixité des genres dramatiques dans le théâtre de Rotrou [The mix of dramatic genres in the Rotrou's theater]*. *Littératures classiques* [Classical Literature], 2007, issue 2, pp. 97–106. (In Fr.)

Cavaillé F. *Alexandre Hardy et le théâtre de ville français au début du XVII-e siècle [Alexandre Hardy and the French City Theater at the Beginning of the 17th Century]*. Paris, Classique Garnier, 2016. 489 p. (In Fr.)

Federic C. *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains: Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*

[Realism and Dramaturgy. The Study of Four Writers: Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille]. Paris, Nizet, 1974. 276 p. (In Fr.)

Forestier G. *Politique et tragédie chez Corneille, ou de la 'broderie' [Politics and tragedy in Corneille, or 'broderie']*. *Littératures classiques* [Classical Literature], 1998, issue 32, pp. 63–74. (In Fr.)

Garapon R. *Rotrou et Corneille [Rotrou and Corneille]*. *Revue d'Histoire littéraire de la France* [Journal of Literary History of France], 1950, issue 3, pp. 385–394. (In Fr.)

Hubert J. *Le réelle et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et de Rotrou [The real and the illusory in the theater of Corneille and Rotrou]*. *Revue des Sciences Humaines* [Journal of Humanities], 1958, issue 4, pp. 333–350. (In Fr.)

Louvat-Molozay B. *L'«enfance de la tragédie». Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille [The 'childhood of tragedy'. French tragic practices from Hardy to Corneille]*. Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014. 310 p. (In Fr.)

Louvat-Molozay B. *La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques [The tragedy of Rotrou at the crossroads of dramatic genres]*. *Littératures classiques*. [Classical Literature], 2007, issue 2, pp. 61–70. (In Fr.)

Macé St., Vialleton J.-I. *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité [Rotrou, Playwright of Ingenuity]*. Paris, PUF, 2007. 154 p. (In Fr.)

Morel J. *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté [Rotrou's Playwright of Ambiguity]*. Paris, Klincksieck, 2005. 368 p. (In Fr.)

Mortgat-Longuet Em. *Images de Rotrou dans l'historiographie du théâtre français (1674–1750) [Images of Rotrou in the Historiography of French Theater (1674–1750)]*. *Littératures classiques* [Classical Literature], 2007, issue 2, pp. 285–300. (In Fr.)

Rotrou J. de. *Théâtre complet [Complete Plays]*. Paris, Classiques Garnier, 1999, vol. 4. 397 p. (In Fr.)

Vuillemin J.-Cl. *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou [Baroquism and Theatricality. Jean Rotrou's Theater]*. Tübingen, G. Narr, 1994. 341 p. (In Fr.)

Vuillemin J.-Cl. *Reception critique d'une dramaturgie baroque. Le théâtre de Rotrou [Critical reception of baroque dramaturgy. The Rotrou's theater]*. *Revue d'Histoire du Théâtre* [Theater History Review], 1990, issue 3, pp. 242–259. (In Fr.)

‘Crisante’ (1639) by J. de Rotrou, a Play Based on a Historical Plot: The Search for a New Tragedy

Larisa A. Simonova

Senior Researcher

A. S. Pushkin Library

9, Spartakovskaya st., Moscow, 105066, Russian Federation. mouette37@yandex.ru

SPIN-code: 1540-6320

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7019-0215>

Submitted 01 Nov 2023

Revised 29 Nov 2023

Accepted 05 Feb 2024

For citation

Simonova L. A. P'esa na istoricheskiy syuzhet «Krizanta» (1639) Zh. de Rotru: poisk novoy tragediynosti ['Crisante' (1639) by J. de Rotrou, a Play Based on a Historical Plot: The Search for a New Tragedy]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2024, vol. 16, issue 3, pp. 158–168. doi 10.17072/2073-6681-2024-3-158-168 (In Russ.)

Abstract. The article deals with the features of the tragic conflict and the nature of the construction of the discursive-rhetorical structure of *Crisante*, Rotrou's first play on a historical plot, while determining the place of this play in the genesis of the French classic tragedy. The main problem is identifying the paradigm of dramatic thinking of classicism, which is understood as the principle of building a conflict picture of the historical world in the tragedy. The structural-semiotic approach is used in the study as the major one: it helps trace the functioning of the sign-semantic structure, the organizing role in which belongs to the absolute meaning – Power (associated with the figure of the ruler, the image of the state, political interest, laws, behavior being determined by official roles, etc.). Despite the archaic features, primarily related to the understanding of the tragic as terrible, bloody (violence, a series of suicides), Rotrou, through turning to the historical theme and highlighting the contradiction between the rational system of the general and individual arbitrariness, raises political issues, thereby opening the way to Corneille's theater. Among the authors writing for the theater of the first half of the 17th century, Rotrou was one of the first to discover the productivity of dramatizing the problem of power due to the semantically activated image of Rome as an example of ideal statehood and a person included in this order and comprehending himself in relation to it, as well as to make the problem of the 'Roman' the driver of a dramatic statement. The crime caused by passion and the retribution for it discursively and rhetorically unfold as the undermining and as subsequent restoration of a reasonably justified order. However, Rotrou could not extend this new principle of tragic conflict to the entire action of the play: the figure of Antiochus, the king of Corinth (acts IV and V), falls out of the historical and political context, explicitly contradicts the heroic semantics of the first three acts, so the finale affirms the triumph of violence, cruelty, and arbitrariness. Rotrou returns to the individual tragedy of passions, determined by the influence of the aesthetics of the 16th-century theater, which assigns everyone the role of victim or executioner. All this indicates the impossibility for Rotrou to create a political tragedy without the influence of Corneille.

Key words: tragedy; classicism; historical plot; tragic; Rome.