

УДК 821.133.1-21''16''.09(045)

*Л.А. Симонова***ФРАНЦУЗСКИЕ КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЕ ТРАГЕДИИ НА МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ: «УМИРАЮЩИЙ ГЕРАКЛ» (1634) Ж. ДЕ РОТРУ**

В статье рассматривается самая ранняя пьеса Ротру, относящаяся к трагедийному жанру, «Умирающий Геракл», с которой связывается возвращение трагедии на парижскую сцену после её вытеснения трагикомедией. Доказывается, что Ротру в определённой степени удаётся преодолеть (в том числе и благодаря включению трагикомедийных и комедийных приёмов) связанные с зависимостью от традиций гуманистической трагедии XVI в. исчерпавшие себя мотивы: вселилия рока, семейно-родовой принадлежности, страсти как ослепления, измены, насилия и т.п. Ротру противопоставляет этим служившим ещё в театре Арди двигателем одновременно интриги и высказывания мотивам новую трагедийную конфликтность, которая заключается в зависимости человека от телесного начала, обрекающего его на физические мучения и смерть: испытываемая Гераклом физическая боль служит причиной его отчаяния и бунта, выходом из чего становится осознание необходимости преодолеть физическую боль как «слабость» усилием духа (именно победа над неверием и страхом обречённости, становящаяся наиболее значимым героическим поступком, будет закрепляться Ротру в его следующих трагедиях – «Антигоне» и «Ифигении»). Наряду с этим дискурсивно-риторическая структура трагедии здесь продолжает выстраиваться относительно доминирующих смыслов, заданных мифологической моделью. В развитии интриги и в образе главного героя наблюдается явное противоречие: открытие трагедийного как сущностно противоречивого, конфликтного и настойчивое закрепление мифологического как гармонизирующего, упорядочивающего, устраняющего всякую конфликтность. Разбор «Умирающего Геракла» позволяет усмотреть перспективу развития французской трагедии на мифологический сюжет, выявить непродуктивные, устаревшие и вместе с этим новые, перспективные подходы к драматической разработке мифологического источника.

Ключевые слова: трагедия; трагический герой; трагедийный конфликт; мифологический сюжет; символический образ; развязка.

DOI: 10.35634/2412-9534-2024-34-2-441-449

Трагедийное творчество Жана де Ротру (1609 – 1650) приходится на первую половину XVII в., то есть совпадает по времени с творчеством Ж. Мерэ и раннего П. Корнеля. Однако по сравнению с новой манерой драматического письма его современников ранние трагедии Ротру, к которым принадлежат «Умирающий Геракл» (1634), «Антигона» (1637), «Кризанта» (1639) и «Ифигения» (1640), воспринимаются как устаревшие, так что их можно назвать «архаическими»¹ (не случайно Корнель, имея в виду своё положение среди драматургов его времени, называл собрата по перу «отцом» [14, р. 3], хотя фактически Ротру был всего на три года его старше). Среди главных причин «отставания» ранних трагедий Ротру можно выделить две (в зависимости от методологических подходов к объяснению): если рассматривать ранние пьесы Ротру в хронологическом аспекте, то есть в контексте исторического развития драмы, будет очевидна их близость гуманистической трагедии XVI в., если же подходить к ним с точки зрения дискурсивно-риторической структуры, выстраиваемой относительно доминирующих проблемных смыслов, причиной будет близость к мифологической основе. В первой половине XVII в. число трагедий на мифологический сюжет относительно невелико (подавляющее число пьес парижского репертуара составляли трагедии на исторический сюжет), среди наиболее известных три перечисленных пьесы Ротру (за исключением «Кризанты»), «Медея» (1634) Корнеля, «Смерть Ахилла» (1636) и «Мелеагр» (1640) И. де Бенсерада, «Дидона» (1637) Ж. де Скюдери, «Истинная Дидона» (1642) Ф. де Буаробера². Нельзя сказать, чтобы эти пьесы пользовались особым успехом у публики, трагедии на мифологический сюжет обретут популярность только во второй половине XVII в.,

¹ Чего нельзя сказать о зрелых трагедиях Ротру («Велизарий» (1643), «Истинный святой Генезий» (1646), «Венцеслав» (1647), «Хосров» (1648)), которые написаны под влиянием политических трагедий Корнеля, что во многом определяет новизну их идейного звучания и своеобразие структурного построения, отвечающего требованиям современной драматургии.

² В характере разработки мифологического сюжета эти авторы ориентировались как на опыт драматургов XVI в. («Ипполит», «Троянка», «Антигона» Р. Гарнье, «Гектор» А. де Монкретьена), так и на трагедии А. Арди («Дидона», «Пантея», «Мелеагр», «Проклея», «Смерть Ахилла» и др.).

получив новый импульс усилиями Корнеля как автора «Эдипа» (1659), содержание источника в котором будет изменено с ориентацией на политические реалии времени³, а также рассчитанных на зрелищность «трагедий с машинами», то есть пьес, в постановке которых в качестве сценических эффектов будут задействованы механизмы наряду с богатыми декорациями («Андромеда» (1650), «Завоевание золотого руна» (1660)⁴), и Расина («Фиваида» (1664), «Андромаха» (1667), «Ифигения» (1674) и «Федра» (1677)), которым в условиях устойчивости мифологических архетипов будет найдена новая трагедийная модель, как и новый принцип раскрытия характеров⁵. В случае же с трагедиями на мифологический сюжет первой половины XVII в., в частности, упомянутыми пьесами Ротру, матрица мифа будет играть тормозящую роль, определяя во многом исчерпавший себя (особенно в акцентировании подавляющих человеческую волю мотивах рока, семейно-родовой принадлежности, страсти как ослепления, измены, насилия) конфликт. Одна из проблем, с которой столкнулся французский театр в первой половине XVII в. – период кризиса трагедийного жанра, – поиск продуктивных относительно возможности открытия новой конфликтности принципов драматизации мифологического сюжета. Ротру наряду с драматургами его поколения оказался перед необходимостью решать следующие задачи: обнаружение новых способов динамизации интриги и открытие новых дискурсивно-риторических механизмов функционирования драматической структуры, работающих на углубление образа персонажа и раскрытие остро современной идейно-смысловой проблематики. В движении от «Умиряющего Геракла» к «Антигоне» и «Ифигении» Ротру будет постепенно высвобождаться от сдерживающей его драматическое письмо архаики мифа, заданной образцами античной драмы⁶, и углублять политическую проблематику в её неразрешимой конфликтности (что особенно будет наблюдаться в «Ифигении»), тем самым открывая путь драматургии Корнеля⁷. Именно творчество Ротру показательно с точки зрения разных – устаревших, непродуктивных, так же как и новых, гибких, перспективных – подходов к драматической разработке мифологического сюжета.

В «Умиряющем Геракле» драматическое письмо Ротру устремляется не к личному как конфликтному во внутренней (экзистенциальной) или внешней (политической) активно становящейся ситуативности и не к историческому как надындивидуальному идейному противоборству, но к мифологическому как преодолевающему, снимающему конфликтность⁸. Образ главного героя ориентирован на застывание в непротиворечивой идеальной сущности, вырывающей его из конфликтной изменчивости. Персонажи почти лишены активности проявления относительно других, они как бы обособлены, закрыты от остальных в своём индивидуальном состоянии, напряжённо не контактирующем, не «сшибающемся» с окружающим. Слабое взаимодействие персонажей соответствует слабой разработанности драматической интриги (в ранних трагедиях Ротру преобладает статика, поступки часто только задумываются и, откладываясь, не осуществляются), сама композиция трагедии возвращает в эсхатологическое (преодолевающее земное как несовершенное) пространство мифа.

При самом поверхностном знакомстве с текстом «Умиряющего Геракла» – первой трагедии Ротру (созданию которой предшествуют несколько комедий и трагикомедий⁹) – внимание привлекает неоднородность образа главного героя, его многоликость, проявляющаяся в скачкообразном переходе

³ Специфика трансформации мифологического сюжета в трагедии Корнеля «Эдип» и обусловивший её политический и эстетический контекст показаны А.В. Голубковым [1].

⁴ О специфике постановки «трагедий с машинами» Корнеля и особенности разработки в них мифологического сюжета подробно говорят А.К. Чекалов в статье «Взгляд, слово и музыка в "Андромеде"» [2], Н. Акияма в статье «Корнель и его пьесы с машинами» [3] и Э. Византен в статье «Трагедия с машинами или искусство хорошо организованного театра» [17].

⁵ О новых принципах драматизации мифа в творчестве Расина см.: К. Дельма «Мифология и миф во французском театре (1650 – 1676)» [9].

⁶ В «Умиряющем Геракле» Ротру ориентируется на трагедию Сенеки «Геракл на Эте» (характер сближения текстов Ротру и Сенеки разбирается Ж. Морелем в главе «"Геракл на Эте" Сенеки и французские драматурги эпохи Людовика XIII» в коллективной монографии «Трагедии Сенеки и театр Ренессанса» (1964) [12].

⁷ Ж. Кутон считает, что уже «Умиряющий Геракл», являясь «первой правильной классицистической трагедией», служит образцом для трагедий Корнеля [7, р. 1371].

⁸ «...Миф уходит от противоречий и настойчиво стремится к их опосредованию: трагедия, напротив, закрепляет противоречия, отказывается от опосредования, оставляет конфликт открытым» [5, р. 97].

⁹ Трагикомедии «Ипохондрик, или Смерть от любви» (1628), «Клеагенор и Дористея» (1630), «Диана» (1630), «Счастливое постоянство» (1631), «Упущенные возможности» (1631), «Счастливое кораблекрушение» (1633), комедии «Кольцо забвения» (1628), «Менехмы» (1632), «Селимена» (1633).

от одной роли-состояния к другой¹⁰ и определяющая развитие сценического действия (при этом, что чрезвычайно важно для понимания общего замысла трагедии, последняя роль-состояние торжествующего над разрушительными законами полубога смыкается с первой). Образ героя в его непротиворечивой завершенности, которая будет закреплена в финале, устанавливается уже в начале первого акта – обращённом к Зевсу обширном монологе Геракла: всемогущее божество в человеческом облике, физически и духовно несокрушимый гигант, многочисленными деяниями осуществляющий волю небес, гарант заповеданного управителями мира порядка, устраняющий чреватое глобальными разрушениями зло и восстанавливающий гармоническое равновесие законности¹¹. На земле Геракл уверенно замещает собой вседержавного отца, в своей преобразующей активности присваивая себе почти все его прерогативы, покоряя государства и обуздывая стихии. Герой уже готов к таинству слияния с небесным, победитель мирового пространства близок к тому, чтобы достичь всемогущества. Этот совершенный образ героя-божества будет разрушаться, а затем восстанавливаться. Идеино-смысловая доминанта торжественного всемогущества будет настолько прочной, что в ней не сможет развиваться (по принципу сила – слабость), расшатывая, раскалывая, изменяя её, идея страсти. Архетипический мотив «победённый победитель» не укоренится в дискурсе Геракла, не пробьётся к его ядру, оставаясь на поверхности, отторгаясь как инородный (изначально ослабленный, он будет пунктирно возникать в повторах): «Страшная власть исключительной красоты лишает это великое сердце титула непобедимого» [15, р. 13]. Чтобы создать влюблённого Геракла, Ротру нарушает единство образа персонажа: он использует положения, подсказанные комедией¹². Сигналом возникновения комедийного амплуа обманщика и влюблённого волокиты служит появление Даяниры, в образе которой также оказываются сближены две контрастирующие роли: комедийная (ревнивой жены, которая, обманываясь, видит в молодой Иоле влюблённую, торжествующую в своей победе над мужчиной женщину, готовую расточать ему ласки с целью подчинить прихотям своей страсти) и трагедийная (переживающей предательство и униженной в её супружеском долге женщины, стыдящейся своего «беззаконного» поражения и мучимой желанием взять верх над оскорбившими её верность супругом и соперницей)¹³. Героический характер Геракла неожиданно мельчает: он пытается скрыть от жены свою страсть к Иоле («...оставь эти пустые подозрения и твой страх пройдёт» [15, р. 15]), и здесь же, кокетливо приняв вид галантного любовника, ухаживает за своей пленницей, вставая перед ней на колени и расточая ей комплименты (комичность ситуации придаёт сама поза Геракла, опирающегося на колени Иолы и помогающего ей вышивать цветы («...для моих пальцев твоя игла – предмет очень лёгкий, но не сопротивляйся этой прихоти молодости иметь с твоими руками общее занятие» [15, р. 17]). Далее жалобы оплакивающей гибель отца и своё пленение Иолы маркируют новое преобразование Геракла: он превращается в трагикомедийного тирана, старающегося сломить сопротивление пленницы угрозами и шантажом – сжечь на ритуальном костре любимого ею Аркаса (в роли «тирана» Геракл не дотягивает до трагедийного героя – этому препятствуют некоторые проявления, лишаящие его замысел устрашающей серьёзности: во-первых, он полон слепой самоуверенности – Геракл не может поверить в то, что Иола жалеет о

¹⁰ Одно из объяснений этому К. Туре видит в мотивно-стилистическом разнообразии монологов в пьесах второй трети XVII в.: «Драматурги этого периода наследуют от античного театра, итальянского, французского, а также испанского гуманистического театра практику очень разных монологов: повествование гуманистической трагедии, дискурс сенекиевского исступления, самопредставление персонажей, жалобы, дискурс страсти, лирические отрывки» [16, р. 214].

¹¹ На эту близость трагедийного героя мифу, который во многом и определяет его характер и судьбу, указывает Ж. Морель: «Трагический герой, каким он был заимствован у легенды или истории, всецело принимает своё положение смертного, при этом претендуя на обожествление, которое в большинстве случаев ему обещает его мифическая родословная... Он знает, что он наследник двух ветвей – божественной и человеческой, он не знает, как Эдип или Ахилл, когда и как божественное, которого он требует, наконец о себе заявит. Он знает также, что на этой земле и в этой жизни у него есть миссия, которую он должен исполнить, миссия властелина, военного или жертвы...» [13, р. 5].

¹² Проблему жанрового смешения в драматургическом творчестве Ротру подробно рассматривает С. Берреггар в статье «Смешение драматических жанров в театре Ротру» [6].

¹³ В. Лува-Молозе объясняет эту неоднозначность образов главных героев неоднородностью драматической структуры трагедии, по её мнению, в тексте «Умирающего Геракла» «можно видеть неожиданную пригонку двух первых актов, основу которых составляют приёмы и структура, заданные трагикомедией и пасторалью, – с третьим актом, в котором Ротру, действительно, начинает следовать за Сенеккой, после того как в двух первых актах свободно отдаётся своему воображению и своему навыку пишущего для театра» [11, р. 64].

том, что будет «любовницей бога», он убеждён, что отказать ему в любви невозможно («...занимая в моей постели законное место, она будет жалеть о том, что она любовница бога?!» [15, р. 18]), во-вторых, угрозы чередуются с раскаянием – он на коленях вымаливает прощение у непреклонной в страдании Иолы («Прекрасная Иола, прости моей страсти это плохое настроение» [15, р. 20]); в-третьих, свидетелем его ухаживаний становится его жена, перед которой, без смущения признаваясь в неверности, он начинает расхваливать красоту пленницы («...я предатель, ветреный, непостоянный, неверный – всё, что тебе нравится, но я люблю эту красавицу» [15, р. 21]). Именно за эту измену своему идеальному образу, за снижение до комического герой и расплачивается. Подчеркнём, что у Ротру именно комедийное как отклоняющееся от мифологического, нарушающее его завершённую целостность, приводит к трагическому.

В образе Даяниры комедийная роль быстро заслоняется, вытесняется трагедийной, и эта метаморфоза обнаруживается через дискурс – к понятию «ревность» контекстуально примыкает слово «чудовище», одно из значений которого будет реализовано в сюжете: Геракл в буквальном смысле умрёт от ревности Даяниры, то есть ревность заставит её послать мужу плащ, смоченный кровью «чудовища» – кентавра-Нееса («Неистовое, непобедимое, кровавое чудовище, самое сильное и самое жестокое из всех... ревность» [15, р. 52]). Появление яда, смертельное действие которого, его смертельная опасность неизвестны самой «отравительнице», подготовлено объективацией ревности Даяниры в целом ряде образных сравнений, разворачивающих мотивную линию страсти как агрессии и психологически углубляющих образ героини. Весь второй акт посвящён раскрытию мучений ревнующей Даяниры (заметим, что Геракл в этой части действия не присутствует). Словами Люцинды, служанки царицы, Даянира одержима злобой, которая, подобно солнцу африканской пустыни, выжгла её, женщина мечется в безумном ослеплении («...её подгоняет ярость» [15, р. 25]). Примечательно, что «сжигающая» её боль, выраженная через семантику жара, огня (краснота лица, льющиеся и тут же высыхающие слёзы) будет той смысловой доминантой, которая свяжет образ Даяниры с образом Геракла, тело которого будет буквально сгорать от яда и который сгорит на костре; реакция окружающих на красноречиво – криком, позой, жестом, стремительностью движения – проявляемые героями страдания в двух случаях также будет схожей («Она жалуется, она кричит и везде её иступление вызывает жалость, печаль и ужас» [15, р. 25]). Образы Даяниры и Геракла окажутся также сближены развёрнутым в их монологах мотивом рокового одиночества, выброшенности в уничтожающую судьбу, бессмысленно-произвольную, не управляемую богами. В отчаянии унижения Даянира обращается за помощью к Юноне, как и поражённый ядом Геракл будет обращаться к Зевсу, к тому же оба героя натолкнутся на тишину – ни один, ни другой в своей боли не получит никакой помощи свыше. Оба героя в их отчаянии, мучительной боли окажутся «одержимы», «безумны», что также найдёт выражение в животном образе «чудовища» – оно может быть объективировано (например, Даянира просит Юнону послать ей «какую-нибудь змею, безобразную, ужасную» [15, р. 25]), хотя чаще всего прямо соотнесено с их состоянием – это подавляющее их волю безумие, в приступе которого они набрасываются на свою жертву (Даянира – на Геракла, Геракл – на передавшего ему плащ Лихаса). Поведение обоих героев выдаёт их превращение в «чудовище» (словами Даяниры, она «способна быть и его (Геракла – С.Л.) чудовищем и его наказанием» [15, р. 25]) и последующее преодоление этого безумия, укрощение в себе зла, в том числе и посредством раскаяния и самоубийства. Одержимость агрессией, как и отказ от неё выражен через семантику внешней метаморфозы (Даянира просит Юнону изменить её облик, сделав такой страшной, какими «изображают ужас, безумие, страх» [15, р. 26]), в дальнейшем она сожалеет о своём заблуждении (подобный путь будет проделан и Гераклом). С самого начала действия Даянира устанавливается на заметной дистанции относительно Геракла: все её высказывания (вопреки заданному дискурсом Люцинды этическому образцу – быть верной и прощающей женой великого героя) свидетельствуют о том, что все связи с мужем, питаемые как чувством, так и долгом, оказываются разорванными. Предательство Геракла оборачивается не только их фактическим разрывом, оно обуславливает отдаление героев в сценическом действии: после первого акта Даянира и Геракл не встречаются.

В отличие от Геракла, образ Даяниры психологически сложнее: она не только мучается от обманутой любви, но и переживает женское унижение, и обиду, и ревность, и соперничество, и искушение мести. В Иоле она видит не страдающую от насилия женщину, но соперницу («...молодую бесстыдницу, дерзкую рабыню» [15, р. 26]), которая может занять её место, получить все преимущества законной супруги, присвоив её статус царицы и все её привилегии. Подчеркнём, что Даянира прежде всего женщина и уже потом царица, в её образе преобладает страсть, а не социально-ролевое, хотя последнее и находит

выражение в отдельных репликах героини («...я дорого продам ей свою честь» [15, р. 26], под «честью» здесь понимается также и царское достоинство). В своём страдании Даянира оказывается выброшена в этически неопределимую, ни с чем не считающуюся личностную бытийность. Когда Люцинда предупреждает озлобившуюся, желающую мужу смерти Даяниру о человеческом и божьем суде, та отвечает: «...если моё преступление велико, моё страдание бесконечно» [15, р. 27]. Именно в этой точке происходит разрыв с мифом – обнаруживается превышение интимного бытия упорядоченной целостности вселенского Смысла. В случае с Даянирой этот разрыв кратковременный (в отличие от Геракла, предельное углубление подобного разрыва и делает его главным героем) – он быстро начинает преодолеваться закреплением ценностности «жены Геракла»: героиня замышляет вернуть себе мужа – пробудить в нём прежнее чувство к ней (с помощью «чудесной» крови) или же, в случае неудачи, вызвать его ненависть мстостью сопернице и умереть от его руки, тем самым подтверждая свою верность ему. Этот мнимый и принудительный (как для неё, не забывающей обиду, так и для равнодушного к ней Геракла) возврат к должному и обнаруживает психологический и экзистенциальный предел её образа, как и традиционность её трагической роли – «убийцы поневоле», то есть совершающего преступление по незнанию, по существу, являющегося таким же заложником судьбы, как и его жертва.

Теперь обратимся к Гераклу. Логично было бы предположить, что конфликт, спровоцированный изменой, будет разворачиваться как столкновение понуждаемого жаждой мщения преследователя и находящейся в неведении жертвы (Геракл не ожидает никакого противодействия со стороны Даяниры). Однако подобного характера конфликт оказывается неразвит: страдания Геракла имеют свой собственный смысл и не могут рассматриваться только как следствие его преследования ревнивой женой (в противном случае образ главного героя измельчал бы – Геракл стал бы заложником ситуативного столкновения, в котором он как жертва всего лишь проиграл бы своему преследователю)¹⁴. Между Даянирой и Гераклом не происходит прямого столкновения (мифологический сюжет позволяет Ротру уйти от изображения противоборства двух героев: контакт между ними осуществляется через посредника, роль которого выполняет слуга Лихас, передающий Гераклу отравленный плащ (подчеркнём, что несмотря на глубокую обиду и решимость пойти на преступление, Даянира не рассчитывает на смертельное действие крови Нееса). С самого начала действия связь между героями оказывается разорвана, после первого акта (собственно завязки) Даянира и Геракл не встречаются – фактически они не имеют возможности при непосредственном сближении ни обвинить другого, ни оправдаться перед ним. Каждый из героев переживает свою боль, свою «трагедию», выговаривает своё состояние, так что их дискурсы не образуют ни примирительного согласия, ни спора. Герои оказываются сближены исключительно самим положением: Даянира в сущности оказывается не преследователем, но тоже жертвой. При сценическом – пространственном – удалении одного от другого герои оказываются связаны смысловыми параллелями, то есть текст трагедии скрепляется посредством знаково-семантических сближений. В пьесе разворачиваются две лирические исповеди роковым образом обречённых на гибель людей.

Начало кульминационного третьего акта почти повторяет начало первого: Геракл превозносит всемогущество и справедливость своего отца Зевса, к которому сам как сын и исполнитель его воли имеет самое прямое отношение (во всех землях гремит слава Геракла, он почитаем побеждёнными им народами, направляемый Зевсом, он везде устанавливает мир и порядок). Однако здесь мифологизация образа главного героя играет совсем иную роль: она задаёт резкий контраст в дискурсивном проявлении Геракла – уже в первых же его репликах монолитность идеальной фигуры наследника земной власти оказывается разрушена (Ротру использует здесь и традиционный приём пророческого знака – на жертвенном костре готовятся сжечь быка, что служит предзнаменованием подобной же гибели Геракла). Риторическое равновесие мифологической величественности оказывается нарушено крайне резко и критически непреодолимо. «Но какой внезапный огонь разлился по моим венам?» [15, р. 38], – с этих слов появляется *другой* Геракл, герой не мифа, но трагедии. Это восклицание маркирует границу двух планов – вселенского и экзистенциального, человеческого. В начале драматического действия в его молитвенном обращении к Зевсу Геракл как говорящий себе не принадлежит, он весь растворён в космическом, на великой причастности которому и настаивает (собственно, его в высказывании нет – есть законы мировой гармонии: земля, солнце, луна, море, ветры, живущие мирным трудом народы –

¹⁴ На неожиданном повороте в развитии интриги как одной из значимых особенностей построения структуры классицистической трагедии останавливает внимание Ж. Форестье: «...совокупность уровней, которые иногда имеют целью опрокинуть первоначальную нить интриги и даже совсем скрыть «трагический» сюжет, который был изначально избран» [10, р. 66].

всё подчинено заповеданному богами порядку). Внезапно он переходит к себе самому, начинает говорить о своей телесности, тем самым обозначается тот великий конфликт, который в данном случае и составляет основу трагического. Ядро дискурса, вокруг которого тот неизменно движется, составляет семантика огня: тело Геракла буквально горит от действия яда (огонь в венах, пронизывающий до костей жар, пылающий поток во всех членах)¹⁵. Здесь риторически чрезвычайно резко и крайне напряжённо задаётся предел возможностей Геракла, который из могущественного полубога превращается в страдающего человека. Он не может избавиться от приносящего страшные мучения огня, как не может избавиться от своего тела, именно его земная физическая природа начинает управлять его сознанием и поступками. Обнаружение смертного, телесного, то есть земного, человеческого оборачивается стремительным разрывом героя с вселенским единством, если до этого его дискурсивный образ был включён в упорядоченное космическое бытие, то теперь он непоправимо из него выпадает. Геракл с ужасом говорит о том, что в природе ничего не изменилось, всё продолжает следовать изначально заведённому порядку, ничто не резонирует, не разрушается от его боли, он же в своих болезненных судорогах отторгаем. В своём недоуменном протесте, подогреваемом физическими мучениями, Геракл, обращаясь к Зевсу, начинает буквально требовать своего обратного включения в гармоническую закономерность явлений, к укреплению которой он был причастен. В дискурсивно-риторическом плане это означает реконструкцию данного в самом начале пьесы мифологического кода: Геракл начинает вспоминать о своих подвигах. Однако восстановить мифологическую семантическую структуру оказывается невозможно: обнаружение в герое сугубо человеческого означает его абсолютный разрыв с небесами. Геракл утверждает, что без него, без его сверхспособностей мир, как и сам бытийственный порядок на земле, невозможны, но оказывается наоборот – вокруг страдающего Геракла ничего не меняется. В этой неожиданно обнаружившейся, непреодолимой пропасти между героем и миром проявляется слабость Геракла и его отверженность – небеса молчат, никто из богов, в том числе и Зевс, не отвечает на его призывы и мольбы. Непобедимый дотоле герой говорит о своей безвозвратной загнанности в смерть как жуткое, одинокое, негероическое разрушение. В Геракле говорит правда страдающего и униженного в своих одиноких, невыносимых мучениях человека. Трагическое в этой пьесе и заключается в вочеловечивании Геракла. Он не бог и не всемогущий победитель, но всего лишь переживающий нестерпимую боль человек. Именно с позиции этой разрываемой муками человечности Геракл и обвиняет мировой закон и самих богов («О небо! О жестокие боги! О суровая судьба! О позорный, бесславный конец такой прекрасной жизни!» [15, р. 42]).

Эффект крайней напряжённости создаётся благодаря дискурсивному удвоению страдания в отчаянии: сразу вслед за монологами разрываемого болью Геракла следуют иступлённые признания-жалобы Даяниры. Повторимся, что сценически эти герои разведены – после отравления ядом Геракла они не встречаются, каждый выговаривает себя перед своим конфидендом. Их образы спаяны на уровне текста. В третьем – кульминационном – акте это достигается за счёт акцентировки физического проявления ужаса безнадежности: в монологах Даяниры, как и в монологах Геракла, подчеркнута телесность боли (вены, артерии, суставы, кости, нервы, мускулы), усилена семантика неизбежности уничтожения. Это повторение одних и тех же мотивов ставит Даяниру на одну ступень с Гераклом: в своих переживаниях героиня возвышается до супруга, кроме того, она оказывается оправдана в её страдании. Узнав о своём роковом заблуждении, она осуждает себя на смерть как преступницу. Подобно Гераклу, Даянира обращается к богам и также не получает ответа, наталкивается на молчание. Сходство положения Даяниры и Геракла используется автором как приём углубления и акцентировки главной смыслоорганизующей проблемы – слабости и силы замкнутого в себе самом человеческого. Задача, которая стоит перед Даянирой и Гераклом, одна – достойно умереть. Героиня достигает этой цели первая, а это значит, что в цельности характера, подтверждаемой волевым поступком, она не уступает Гераклу. «Она молит богов послать ей смерть и не хочет прибегнуть к помощи своей собственной руки?» [15, р. 47] – говорит про себя Даянира. Даже после искушения непричастностью (служанка Люцинда старается убедить Даяниру в её невинности – она причинила вред Гераклу по неведению), героиня не снимает с себя вины («...в подобном несчастье чистейшая невинность всё же виновна» [15, р. 48]). Кроме того, образ Даяниры вырастает за

¹⁵ Образ огня, становящийся здесь символической метафорой, может служить подтверждением теории К. Дельма, согласно которой решающую роль в происходящей в драматических текстах XVII в. новой мифологизации приобретает игра метафорами, которые «переводят в символический план фактические смыслы нарративной линии, оформленные в рациональных терминах межчеловеческих конфликтов» [8, р. 25].

счёт восстановления в её дискурсе фигуры великого Геракла: в ситуации смертельной опасности он перестаёт быть для неё подлым изменником, но вновь становится непобедимым, бесстрашным героем, торжествующим над злом устроителем порядка. Восстанавливая героический облик Геракла, Даянира тем самым восстанавливает собственную честь, которая находит подтверждение во взятой ей на себя роли благородной мстительницы за смерть великого воина.

Намеченная Даянирой цель – умереть с честью – будет осуществляться и Гераклом. Однако в этом случае между двумя героями существует и заметное дискурсивно-риторическое различие. Особенности построения трагического характера – компрометирующее снижение, а затем реконструкция цельности героического образа – наиболее полно представлены именно в случае Геракла. В силу краткости дискурса Даяниры, монологической неразвёрнутости её борьбы-состояния перед смертью в общем контексте драматического действия фигура героини оказывается отеснена на второй план и отчасти подавлена безусловным доминированием фигуры главного героя (в четвёртом и пятом актах Даянира на сцене не появляется). Центр сценического действия – это прежде всего трагедия Геракла: именно его усилие преодоления обнаруживающегося через физическую немощь ослабления сознания составляет дискурсивную событийность. Первая реакция Геракла на неизбежность приближающейся смерти – бунт, его не успокаивает уверенность в отмщении преступной Даянире, он не перестаёт вспоминать о былых своих величии и неуязвимости. В третьем акте монологи Геракла разворачиваются по принципу контраста, таким образом акцентируется катастрофичность произошедших с ним изменений. Не чувствуя больше в себе сверхчеловеческой силы, Геракл теряет опору в себе самом, начинает сомневаться в тождественности своей бытийности. «Всё тот же я..?» [15, р. 51], – вопрошает Геракл, утративший веру в его божественное происхождение. Геракл перестаёт верить в свои силы, его духовный надлом проявляется в повторяющихся жалобах Юпитеру, который остаётся глух к призывам о помощи, мольбам о смерти. По мере того как сил действовать остаётся всё меньше, дискурс Геракла стягивается к нему самому как говорящему и ограничивается им. Главной задачей Геракла становится достойно умереть, преодолев вызванное действием яда безумие, проявляющееся в агрессивности обвинений Даяниры и спора с судьбой. Эта идея проявления героического в человеческом как слабом, то есть предельно напряжённого усилия духа, направленного персонажем на самого себя (а не того героического, которое проявляется в обращённом на устранение внешней угрозы поступке) находит выражение в реплике Фелоктета, приближённого Геракла, который обращается к царю с таким призывом: «Покажите сильный дух в ослабленном теле и то, что ваша боль побеждена вашим мужеством» [15, р. 52]). Чтобы не унижить, не посрамить себя, Геракл должен возвыситься над своей болью, взять верх над отчаянием и злой обидой на несправедливость мира, решительно прервать свои страдания уходом из жизни, то есть окончательно решить свою судьбу без чьей-либо помощи. Драматическое письмо Ротру уверенно движется к осуществлению замысла показать Геракла не в монументально-героическом, а в его бытийно-человеческом, где волевое испытывается подавляющим его телесным.

Однако Ротру-драматург оказывается не готов к тому, чтобы последовательно осуществить подобный принцип дискурсивности. Уже в четвёртом акте он прибегает к приёмам мифологизации, обрывая тем самым намеченную линию психологизации: решению героя умереть в очистительном огне предшествует его прозрение-преображение – потеряв сознание, Геракл видит себя среди олимпийских богов, освобождённым от физических мучений. В этой точке драматического текста заканчивается трагическое и начинается последовательная реконструкция мифа, логическим итогом чего становится описание «славной» смерти Геракла Филоктетом («В огне он стяжал свою последнюю славу и завершил свою жизнь, достигнув вершины своей славы» [15, р. 63]), где тот демонстрирует уверенность в себе и спокойствие духа, высказывая радостное освобождение в победе над страданием¹⁶. Подобная смерть становится торжеством Геракла как полубога, апофеозом произошедшего с ним преобразования является последняя сцена трагедии, в которой герой спускается с небес и, не зная уже никаких человеческих слабостей, прощает тех, кого хотел принести в жертву своей страсти – Иолу и её избранника Аркаса. Таким образом, трагическое у Ротру оказывается заслонено, а в финальной сцене и окончательно вытеснено мифологическим, которое в данном случае есть торжество божественного как справедливого и чудесного, закономерное восхождение к гармоническому бытию в духе, что находит смысловое основание в античном сюжете и подкрепляется христианскими представлениями.

¹⁶ По мнению К. Ароники, Геракл, воплощающий божественное начало, даёт моральный урок людям, в финале же он выражает идейный итог трагедии и вместе с этим, выступая в роли «бога из машины», разрешает намеченный в сценическом действии конфликт [4].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голубков А.В. К вопросу о политическом и эстетическом контексте трагедии «Эдип» Корнеля // Новый филологический вестник. 2019. № 49. С. 269–278.
2. Чекалов К.А. Взгляд, слово и музыка в «Андромеде» // Arbor mundi. 2009. № 15. С. 56–76.
3. Akiyama N. Corneille et ses pièces à machines // XVII siècle. 2010. № 3. P. 403–417.
4. Aronica Cl. Dieu clair-obscur. Le héros face à Dieu dans la tragédie classique // Cahiers du GADGES. 2010. P. 257–271.
5. Barthes R. Sur Racine. P.: Seuil, 1963. 167 p.
6. Berrégard S. La mixité des genres dramatiques dans le théâtre de Rotrou // Littératures classiques. 2007. № 2. P. 97–106.
7. Couton G. Commentaire // Corneille P. Œuvres complètes. T. 1. P.: Gallimard, 1980. P. 1365–1383 .
8. Delmas Ch. Du mythe au XVII-e siècle // Revue d'Histoire du théâtre. 1988. № 3. P. 23–38.
9. Delmas Ch. Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676). P.: Droz, 1985. 362 p.
10. Forestier G. Politique et tragédie chez Corneille, ou de la «broderie» // Littératures classiques. 1998. № 32. P. 63–74.
11. Louvat-Molozay B. La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques // Littératures classiques. 2007. № 2. P. 61 – 70.
12. Morel J. L'Hercule sur l'Œta de Sénèque et les dramaturges française de l'époque de Louis XIII // Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance. P.: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964. P. 95–111.
13. Morel J. La tragédie. P.: Arman Colin, 1964. 365 p.
14. Ronchaud L. de. Rotrou. Esquisse biographique et critique // Rotrou J. de. Théâtre choisi. P., Hachette Livre – BNF, 2018. P. II–XXVI.
15. Rotrou J. de. Théâtre complet. T. 2. P.: Classiques Garnier, 1999. 539 p.
16. Thouret Cl. Le monologue dans le théâtre de Rotrou : une convention baroque, entre ornement et dramaturgie de la pensée // Littératures classiques. 2007. № 2. P. 207–221.
17. Visentin H. La tragédie à machines ou l'art d'un théâtre bien ajusté // Littératures classiques. 2002. № 5. P. 417–429.

Поступила в редакцию 24.08.2023

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

L.A. Simonova

**FRENCH CLASSICAL TRAGEDIES ON A MYTHOLOGICAL PLOT: "THE DYING HERCULES" (1634)
BY J. DE ROTROU**

DOI: 10.35634/2412-9534-2024-34-2-441-449

The article examines the earliest play of the Rotrou tragic genre "The Dying Hercules", which is associated with the return of tragedy to the Parisian stage after her displacement by tragicomedy. It is proved that Rotrou to a certain extent manages to overcome (including through the inclusion of tragicomedy and comedy techniques) the exhausted motives associated with dependence on the traditions of the humanistic tragedy of the XVI century: the omnipotence of rock, family and ancestral affiliation, passion as blindness, infidelities, violence, etc. Rotrou opposes these engines of intrigue and utterance, which served at the same time in the Ardi theater, with a new tragic conflict, which consists in a person's dependence on the bodily principle, dooming him to physical torment and death: the physical pain experienced by Hercules is the cause of his desperation and rebellion, the way out of which is the awareness of the need to overcome physical pain as "weakness" by effort spirit (it is the victory over faithlessness and the fear of doom, which becomes the most significant heroic act, that will be fixed by Rotrou in his next tragedies – "Antigone" and "Iphigenie"). Along with this, the discursive-rhetorical structure of the tragedy here continues to line up relative to the dominant meanings given by the mythological model. There is a clear contradiction in the development of intrigue and in the image of the main character: the discovery of the tragic as essentially contradictory, conflictual and the persistent consolidation of the mythological as harmonizing, ordering, eliminating any conflict. The analysis of "The Dying Hercules" allows us to see the perspective of the development of the French tragedy on a mythological plot, to identify unproductive, outdated and at the same time new, promising approaches to the dramatic development of a mythological source.

Keywords: tragedy, tragic hero; tragic conflict; mythological plot; symbolic image; denouement.

REFERENCES

1. Golubkov A.V. K voprosu o politicheskom i esteticheskom kontekste tragedii «Edip» Kornelya [To the question of the political and aesthetic context of the tragedy "Oedipus" by Corneille]. *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin], 2019, no. 49, pp. 269-278. (In Russian).
2. Chekalov K.A. Vzgljad, slovo i muzyka v «Andromede» [Look, word and music in "Andromeda"]. *Arbor mundi*, 2009, no. 15, pp. 56-76. (In Russian).
3. Akiyama N. Corneille et ses pièces à machines. XVII-e siècle, 2010, no. 3, pp. 403–417. (In French).
4. Aronica Cl. Dieu clair-obscur. Le héros face à Dieu dans la tragédie classique. *Cahiers du GADGES*, 2010, pp. 257-271. (In French).
5. Barthes R. *Sur Racine*. P.: Seuil, 1963. 167 p. (In French).
6. Berrégard S. La mixité des genres dramatiques dans le théâtre de Rotrou. *Littératures classiques*, 2007, no. 2, pp. 97-106. (In French).
7. Couton G. *Commentaire. Corneille P. Œuvres complètes. T. 1*. P.: Gallimard, 1980, pp. 1365-1383. (In French).
8. Delmas Ch. Du mythe au XVII-e siècle. *Revue d'Histoire du théâtre*, 1988, no. 3, pp. 23–38. (In French).
9. Delmas Ch. *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. P.: Droz, 1985. 362 p. (In French).
10. Forestier G. Politique et tragédie chez Corneille, ou de la «broderie». *Littératures classiques*, 1998, no. 32, pp. 63-74. (In French).
11. Louvat-Molozay B. La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques. *Littératures classiques*, 2007, no. 2, pp. 61-70. (In French).
12. Morel J. L'Hercule sur l'Œta de Sénèque et les dramaturges française de l'époque de Louis XIII. *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*. P.: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 95-111. (In French).
13. Morel J. *La tragédie*. P.: Arman Colin, 1964. 365 p. (In French).
14. Ronchaud L. de. Rotrou. *Esquisse biographique et critique*. Rotrou J. de. *Théâtre choisi*. P., Hachette Livre – BNF, 2018, pp. II–XXVI. (In French).
15. Rotrou J. de. *Théâtre complet. T. 2*. P.: Classiques Garnier, 1999. 539 p. (In French).
16. Thouret Cl. Le monologue dans le théâtre de Rotrou : une convention baroque, entre ornement et dramaturgie de la pensée. *Littératures classiques*, 2007, no. 2, pp. 207-221. (In French).
17. Visentin H. La tragédie à machines ou l'art d'un théâtre bien ajusté. *Littératures classiques*, 2002., no. 5, pp. 417-429. (In French).

Received 24.08.2023

Simonova L.A., PhD in Philology, Senior Researcher
Library named after A.S. Pushkin
Spartakovskaya st., 9, Moscow, Russia, 105066
E-mail: mouette37@yandex.ru
SPIN: 1540-6320
ORCID: 0000-0001-7019-0215