

ГДЕ ИСКАТЬ ДРАМАТИЧЕСКОГО АВТОРА? (ТРАГЕДИИ ПЬЕРА КОРНЕЛЯ)

Симонова Лариса Алексеевна, кандидат филологических наук, Москва, Россия, mouette37@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7019-0215>

Аннотация. В статье на примере трагедии Корнеля «Гораций» рассматривается проблема драматического автора, который понимается как субъект письма, проявляющий себя через дискурс отдельных персонажей и риторическую структуру пьесы в целом. С целью обнаружения позиции Автора в её активности прослеживается его отношение к функционирующему в границах разбираемого текста санкционированному поэтикой классицизма Авторитету как доминирующему и стремящемуся к абсолютному расширению и поглощению всей знаково-семантической системы сверхсмыслом (политической властью). Вопреки традиционной интерпретации трагедии «Гораций» устанавливается, что возвышающаяся, заслоняющая собой всех других персонажей фигура Горация при всём её ключевом положении не поглощает собой всего семиотического пространства трагедии, более того, Автор располагается по отношению к ней на заметной дистанции. Доказывается необходимость изучать трагедию Корнеля как сложную риторическую конструкцию, устанавливающуюся через взаимодействие – сближение и отталкивание – составляющих её образно-смысловых звеньев, что выявляется на примере дискурсивной взаимосвязи разных персонажей. Анализ характера дискурса каждого из героев в их речевом взаимодействии позволил раскрыть принцип, направляющий и активизирующий разворачивание трагедийного конфликта, а также обнаружить наиболее подвижное и превосходящее все другие поле смыслового напряжения, которое заключено в образе Сабини как «авторском» персонаже. Сделанные в статье наблюдения позволяют поставить вопрос о пересмотре подходов к определению классицизма как внутренне подвижной и неоднородной знаково-смысловой системы.

Ключевые слова: драма, классицизм, трагедия, автор, герой, риторика, дискурс, конфликт.

Для цитирования: Симонова Л.А. Где искать драматического автора? (Трагедии Пьера Корнеля) // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29, № 3. С. 135–146. <https://doi.org/10/34216/1998-0817-2023-29-3-135-146>

Research Article

WHERE TO LOOK FOR THE DRAMATIC AUTHOR? (TRAGEDIES OF PIERRE CORNEILLE)

Larisa A. Simonova, Candidate of Philological Sciences, Moscow, Russia, mouette37@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7019-0215>

Abstract. On the example of Corneille's tragedy "Horace" the article deals with the problem of the dramatic author, who is understood as the subject of writing, manifesting himself through the discourse of personages and the rhetorical structure of the piece as a whole. In order to detect the Author's position in the activity, we trace his attitude to the authority sanctioned by the poetics of classicism functioning within the boundaries of the analysed text as dominating and striving to absolute expansion and absorption of the entire sign-semantic system (political power). Contrary to the traditional interpretation of the tragedy "Horace" we installed that the towering figure of Horace, obscuring all the other characters, with all his key position, does not absorb the entire semiotic space of the tragedy; moreover, the Author is located in relation to it at a noticeable distance. The need is proved to study the tragedy of Corneille as a complex rhetorical construction, established through the interaction-rapprochement and repulsion – of its constituent figurative and semantic links, which is revealed by the example of the discursive relationship of different characters. Analysis of the nature of the discourse of each of the characters in their verbal interaction allowed to reveal the principle that guides and activates the unfolding of the tragic conflict, also to find the most mobile and superior to all others field of semantic tension contained in the image of Sabine as the "author's" character. The observations made in the article allow us to raise the question of the revision of approaches to the definition of classicism as an internally mobile and uneven sign-semantic system.

Keywords: drama, classicism, tragedy, author, hero, rhetoric, discourse, conflict.

For citation: Simonova L.A. Where to look for the dramatic author? (Tragedies of Pierre Corneille). Vestnik of Kostroma State University, 2023, vol. 29, № 3, pp. 135–146. (In Russ.) <https://doi.org/10/34216/1998-0817-2023-29-3-135-146>

В настоящее время проблема драматического автора остаётся до конца не решённой: многочисленные работы, посвящённые этому вопросу, скорее, свидетельствуют о его ускользании, необнаружимости, причина чего, думается, в некоторой ограниченности традиционных и неполной разработанности новых теоретико-методологических подходов к её решению. Об отсутствии чёткой в её предметной определённости и продуктивной в её функционировании концепции говорит уже тот факт, что вместо понятия «автор» применительно к драматическим произведениям часто используются понятия «образ автора» и «авторское сознание» (сами термины сигнализируют о том, что в нахождении драматического автора – в данном случае достаточно условной модели, составляемой из множества характеристик по принципу «лирический герой», «личность автора», – отталкиваются от того, как автора понимали в лирических и прозаических сочинениях, причём как в самом узком, стилистико-синтаксическом, так и в самом широком смысле, – как проявленного через ряд текстов носителя индивидуального и одновременно культурно-исторического мировоззрения. Неопределённость в трактовке «драматического автора», чья специфика, на наш взгляд, должна определяться исходя главным образом из конфликтно-диалогического построения текста как развивающейся из некоего аккумулирующего активности языка центра знаково-смысловой системы, зачастую приводит к тому, что сам предмет исследования неизбежно подменяется, а именно, вместо «автора» изучается «поэтика» произведения в самом широком значении (сюжет, композиция, система персонажей, конфликт, пространственно-временные характеристики, идейное содержание, символизм и т. д. (например, в трудах О.В. Журавлёвой: [Журавлёва]). Другой крайностью являются исследования, в которых делается попытка вообще устранить автора из текста, так что он становится некой фикцией, теряющейся за структурой («...игра контрастов, сходств, повторов и серийных вариаций, которая связывает на всех возможных уровнях смежные или несмежные эпизоды, сцены и акты драматического произведения» [Фигурт: 59]) или пропадающей в интерпретативной игре («...результат читательской интерпретации и оценки данного произведения» [Фигурт: 62]). Продуктивным для исследования проблемы драматического автора представляется имеющий место в отдельных работах применительно к драматургии XIX–XXI вв. стилистический подход (терминологически выраженный как «голос автора»), в котором учитывается как имплицитная выраженность

автора («в архитектонике чужих высказываний») (звучание голоса автора поверх слова персонажа), в «их сцеплениях, в способах их объединения в единое целое» (повторение лейтмотивного слова, семантически многогранного и изменчивого) [Борисова: 249]), а также структурно-функциональный, при котором изучается главным образом эксплицитная выраженность автора как носителя слова (в заглавиях, ремарках, афише, примечаниях и т. д.) в его взаимосвязи с диалогами персонажей [Ивлева, Ерёмченко]. Укажем на позицию Ж. Дотоли, согласно которой относительно классицистической драмы оправдано наблюдение именно за характером функционирования структуры текста, что оправдано риторической природой произведений XVII века («Риторика, первое систематическое изучение ресурсов языка, задаёт авторам построение интриги, анализ человеческой души... смысловую уплотнённую и насыщенную» [Dotoli: 38]). Согласимся с необходимостью учитывать, что риторика согласуется с поэтикой, то есть риторический принцип приспособляется к требованиям драматического жанра, в этом случае важность имеет сам принцип структурированного сообщения, выстроенного по определённым законам поэтологической системы, посредством которой зрителю передаётся общая идея. Близкой нам оказывается постановка проблемы П.Е. Бухаркиным, который в статье «Автор в трагедии классицизма (предварительные замечания)» указывает на актуальность изучения автора как «одного из важнейших структурообразующих элементов классицистического текста», «текстообразующей категории», «семантического центра» трагедии, которому принадлежит особая роль в «риторическом оформлении трагедийного дискурса, в речевой композиции трагедии XVIII века» [Бухаркин: 84–91]. Однако при манифестации нового подхода изучение автора становится опять-таки исследованием жанра и поэтики текста исходя из традиционно понимаемой классицистической эстетики (достаточно обратиться к следующему заявлению: «...автор в эпоху классицизма – автор жанровый, а не индивидуальный»; «...если перед нами типичный образец жанра, то и автор в нём оказывается достаточно репрезентативным», что, как оказывается из содержания статьи, подразумевает идейно-логизирующую установку, сентенциозность языка, ритм, «высокий» стиль, метр и другие «элементы художественного мира трагедии классицизма» [Бухаркин: 85–104]). Прояснить возможность иного теоретизирования отчасти помогают труды Р. Барта, который понимает под драматическим автором принципиально активную субстанциальность, реализующую себя в движе-

нии смысловых кодов в пространстве текста («...его работа... постоянное перемещение, цель которого – двигаться через повествовательные коды», «...превратить развёртывание словесной цепи в сценическое пространство словесного действия» [Барт: 142]). Авторская интенциональность, присутствующая в структурировании трагедийного текста в соответствии с обязательным закреплением посредством композиционных звеньев генеральной идеи исследуется Ж. Форестье [Forestier]. В свою очередь мы исходим из установки присутствия автора в границах подвижного, подчинённого определённым законам разворачивания текста как гибкой знаково-смысловой структуры, чьё функционирование напрямую зависит от активного структурирующего центра.

«Автор» понимается нами как пишущий, последовательно вырабатывающий и закрепляющий оригинальные принципы драматического письма (в каждой отдельной трагедии, как и в переходе от одного произведения трагедийного жанра к другому), проявляющий себя в тексте через фигуры отдельных персонажей и риторическую структуру пьесы в целом. При этом подвижность позиции Автора, позволяющая проследить интенциональную активность пишущего наряду с конфликтным разворачиванием дискурсов действующих лиц трагедии, обнаруживает себя в его сложном – предполагающем сближение (с целью собственного укрепления) и отталкивание (с целью страхующей автономности) – отношении с санкционированным поэтикой классицизма с его ценностной иерархией Авторитетом как доминирующим и стремящимся к абсолютному расширению и поглощению всей знаково-семантической системы сверхсмыслом (наиболее часто проявляющим себя в трагедиях Корнеля в политической кодировке, а именно во всём, непосредственно относящемся к власти и законам её функционирования) (укажем на созвучность нашей постановки проблемы власти позиции Р. Зюбера, который, исследуя классицистический театр, подходит к монархической власти во Франции XVII века не как к авторитарному принципу, то есть осуществлению тотального контроля, но как принципу дискуссионному, требующему личностного отношения, что проявляется в активности авторской позиции, закреплении в текстах ценности отдельного, индивидуального («...образ монархической власти никогда не представал как бесспорный, и этот театр способствовал, даже в условиях режима порядка, ценности единичности и права индивидуальности» [Zuber: 183]). «Гораций» (1640) – пьеса, с которой начинается политический театр Корнеля, – благодаря предложенной автором проблематизации многих элементов драматической структуры представляет интерес возможностью экспериментальных трактовок, целью которых является объяснение

особенности корнелевского творчества в целом; исследования текста «Горация» представляют собой показательный пример того, как менялись интерпретативные подходы к трагедиям Корнеля: от сфокусированности внимания на фигуре главного героя как образце доблести и верности долгу [Delmas, Prigent, Чеснокова] до отказа от мифа «корнелевский герой» и перенесения акцента на систему персонажей и поэтологическую конструкцию [Biet, Merlin-Kajman, Minel] (на продуктивность чего, в частности, указывает М. Дюфур-Мэтр в предисловии к сборнику «Герои и персонажи. Личное в театре Пьера Корнеля» [Dufour-Maître]), а также от констатации подчинения Корнеля классицистическим правилам и его компромисса с властью [Couton] до обнаружения тонкой игры драматурга, последовательного утверждения авторской позиции, отказа следовать навязываемым критикой (Шапленом и членами Французской академии) и политикой (Ришелье) правилам [Jouhaud]).

В «Горации» нас интересует в первую очередь принцип драматического письма (то есть интенционально проявляющий себя Автор), обнаруживающийся в дискурсивном взаимодействии персонажей, в процессе которого укрепляются одни смыслы и ослабляются другие. Если с учётом этого проследить закономерность построения общей риторической конструкции, взаимодействие – сближение и отталкивание – составляющих её образно-смысловых звеньев, можно увидеть, за каким персонажем и как скрывается Корнель-автор.

Итак, начнём с царя Древнего Рима Тулла Гостилия, чья фигура является выражением высшей власти и гражданского закона – принципы, составляющие основу государства. Присутствие Тулла в тексте трагедии сведено до минимума: его дискурс ограничен двумя последними сценами пятого акта. В лице Тулла для Корнеля важно конкретно-формальное обнаружение безусловного Авторитета – предельно прочного, неизменно устойчивого, ни при каких условиях не отменного – того, который буквально пронизывает собой всё риторическое пространство трагедии. Появление Тулла в сценическом действии функционально оправдано тем, что он выносит окончательный, не допускающий сомнений в его справедливости и не подлежащий оспариванию приговор, и именно ему принадлежит заключительный монолог, в котором, в соответствии с замыслом Корнеля, подводится идейный итог трагедии, якобы разрешающий все поставленные вопросы (действительно, за последним монологом не следует ничего, и это придаёт ему особый вес, отсутствие какого-либо продолжения переносит внимание именно на него, заставляет видеть в нём решающее обобщение, главный – заставляющий все другие – смысл). Однако всё это, как и то, что Тулл выступает судьёй, который как буд-

то бы вершит высшую справедливость, и то, что все герои (наиболее красноречиво Гораций) признают его абсолютную власть над ними и выражают полную готовность подчиниться его воле, вовсе не означает, что ему принадлежит определяющая – в смысле и организационном смысле – роль в драме. Относительно сценического действия Тулл – самый беспомощный персонаж: при ближайшем рассмотрении оказывается, что не он решает судьбу Горация – в этом его опережает (а тем самым как бы превосходит его власть) старый Гораций, который, не вступая в спор с царём, однако не без настойчивой твёрдости утверждает своё отцовское право распоряжаться жизнью детей. Об этом, в частности, свидетельствует готовность старого Горация убить сына, когда он узнаёт о его бегстве с поля сражения: он заявляет, что совершит суровое правосудие и не посчитается ни с каким мнением; после же убийства главным героем Камиллы старый Гораций осуждает его суровость, но считает, что он был движим благородным порывом и никакое наказание к нему не может быть применимо. Именно на последнем делает акцент старый Гораций в речи, обращённой им к Туллу, которому ничего не остаётся, как во всём согласиться с отцом римского героя: в своей реплике царь только повторяет доводы, высказанные старым Горацием. К этому стоит добавить (это также доказывает второстепенную роль Тулла, его недостаточность как самостоятельного действующего лица и носителя ценностно весомой позиции), что принадлежащий римскому царю заключительный монолог не является идейным итогом трагедии (как это может показаться на первый взгляд): он не содержит поставленных в тексте трагедии проблем, не захватывает главной темы «Горация», которую можно определить как отношение человеческого как отдельного и самостоятельного к абсолютному Авторитету. Весь заключительный монолог Тулла сводится к вопросу вины убившего сестру Горация, а сама проблема Авторитета сужается до права власти, оправданной в самой себе и не знающей никаких ограничений. Высказывание Тулла достаточно компрометирующее: с точки зрения законов человеческой морали, как и законов божественных, Гораций виновен и заслуживает строгого наказания (он совершил «преступление... серьёзное, немислимое, непростительное» [Cornielle: 1010]), но с точки зрения государственной пользы он должен быть оправдан – Гораций не преступен, поскольку в первую очередь героичен. Интересами государства можно оправдать любое преступление, в подобных Горацию воинах заключается сила царской власти, поэтому законы «должны молчать». В целом получается, что Гораций одновременно виновен и невиновен, в зависимости от того, с какого ракурса посмотреть (то есть как говорить). «В защи-

ту его жизни будем говорить с более высокой позиции» [Cornielle: 1011], – настаивает Тулл. Здесь важным является то, кто присваивает себе право говорить с определённой (выгодной) позиции и про кого с этой позиции говорят. Высказываясь о Горации с выгодной для себя позиции, Тулл устанавливает произвол собственной власти, ставит её над законами. Вместе с этим такой «взгляд с высоты» устраняет Горация как человека, способного на сомнения, ошибки, и делает из него окружённого славой идола, требующего восторгов и поклонения («Твоя добытая доблестью слава выше преступления» [Cornielle: 1010]). Сотворяя из Горация мифического героя, то есть устраняя его как живущего – постоянно мыслящего, решающего и действующего – человека, Тулл выбивает основу у своей власти и, шире, авторитета государства, который требует постоянной активности отношения, каждый раз возобновляемой, живой – соглашающейся, вопрошающей и даже критической – с позиции стремящейся к самоутверждению личности связи. Согласно логике знаково-смысловых сцеплений, в соответствии с которой строится вся драматическая структура «Горация», Авторитет не может существовать сам по себе (то есть на том «сверхуровне», на котором предлагает расположиться Тулл), для его обнаружения необходимо какое-либо внешнее отношение к нему – только в том случае, когда он становится целеполаганием, более или менее устойчивым бытийным основанием, установленным благодаря внутренней активности «я», он обретает сущностно весомые очертания. Заключительный монолог Тулла как бы отрывается от общего текстового целого, которое подчиняется заметно иным законам разворачивания, и повисает мало что объясняющим, почти ничего не добавляющим к уже имеющимся высказываниям прилагком. Всё это служит доказательством того, что Тулл не может быть инстанцией, задающей движение авторского установления в тексте.

Чтобы понять тактику разворачивания драматического письма, вернее было бы обратиться к другому персонажу, также выступающему носителем Авторитета – старому Горацию. Он появляется в конце второго акта – в тот самый момент, когда конфликтное столкновение разных позиций уже достигло кульминационного напряжения и резко ослабевает. Более раннее включение старого Горация в действие было бы неоправданно: его речь лишена необходимой для этого диалогической открытости. Присутствие высказывания старого Горация в начале трагедийного действия сделало бы невозможным само развитие идейного противостояния. Каждая его реплика звучит как исконно существующий этический принцип, не допускающий никаких сомнений и отступлений. Слово старого Горация – необсуждаемый закон, ни один из героев не может вступить с ним

в прямой спор и тем более опровергнуть его утверждений (это исключительное положение героя закреплено и патриархальным порядком – он выступает главой семьи и отвечает за всех её членов, как правитель отвечает за своих подданных). О крайней закрытости дискурса старого Горация свидетельствует то, что сомневающиеся, «бунтующие» героини, которые решаются вторгнуться в знаковую зону Авторитета и поколебать его устойчивость, никогда не идут на выражение своего несогласия с ним. Так, при появлении старого Горация во время последнего перед боем разговора Сабини со своим мужем героиня сразу уходит, понимая всю слабость своей позиции в присутствии свёкра («И если наша слабость поколебала их (Горация и Куриация. – С. Л.) честь, мы оставляем вас здесь, чтобы вернуть им присутствие духа» [Corneille: 976], – говорит Сабина старому Горацию о себе и Камилле, удаляясь со сцены). Что касается Камиллы, то она осмеливается в развёрнутой реплике опровергать позицию отца, однако примечательно, что этот резко критический, осуждающий монолог героиня произносит, будучи одна (!), то есть Корнель, не желая скомпрометировать, серьёзно ослабить дискурс Камиллы, не сталкивает её в открытом споре со старым Горацием. Важно, что старый Гораций появляется в сценическом действии непосредственно перед боем, при этом его высказывания, обращённые к Горацию и Куриацию, достаточно коротки и сдержанны, он не произносит развёрнутой напутственной речи (что можно было бы ожидать), ограничиваясь критическим замечанием по поводу женской слабости, пагубно влияющей на боевой дух. Такое ограничение дискурсивного присутствия старого Горация объясняется двумя причинами. Во-первых, ему нечего сказать сыну и будущему зятю: у старого Горация как носителя Авторитета нет ничего больше того, чем уже обладают Гораций и Куриация. Старый Гораций не может выступать в роли наставника – того, кто напутствует, влияет, направляет, то есть не может активно участвовать в развитии действия, определять разворачивание конфликта. Во-вторых, за старым Горацием закреплена роль судьи: он оценивает поступки старшего сына и выносит ему приговор (от осуждающего, когда он узнаёт о бегстве Горация во время боя, – до оправдательного после победы того над Куриациями и расправы над Камиллой). Как и в случае с Туллом, дискурс старого Горация лишён развития, это уже итог, окончательное, застывшее утверждение сверхличного идеала, который не допускает ничего отдельного – человеческого в себе и для себя. Всё, в чём старый Гораций видит опасность обособленной жизни, заклеивается им как «слабое» и «женское», «недостойное» и «преступное». Этим правом суда с позиции интересов великого Рима и ограни-

чен старый Гораций. Весь его «негнувшийся» дискурс выстраивается на жёстком противопоставлении «римского» – «неримского», соответственно, «идеально верного» – и «неверного». Призывая дочь и невестку к стойкости, Гораций убеждает их следующим аргументом: «И помните обе, что вы – римлянки...» [Corneille: 985].

Замкнутость высказывания, ограниченного тремя главными понятиями – «слава», «мощь», «Рим», не допускает уже никаких внешних – противоречащих этому доминирующему смыслу или только осложняющих, проблематизирующих его – вторжений. Таким образом, старый Гораций является своеобразной «идеологической машиной»: с позиции Авторитета он произносит одно за другим оценочные суждения, которые, накладываясь друг на друга, повторяя друг друга, создают предельно завершённый – совершенный – образ государства, который ни в какой мере не нуждается ни в чём, помимо самого себя. Главным затруднением для дискурса старого Горация (которое, нужно заметить, он исходя из главной своей установки с лёгкостью преодолевает) становится убийство Горацием Камиллы. И здесь впервые (в чём и заключается условие корнелевского драматического действия) старый Гораций допускает в своё высказывание живого – страстного, на что-то решающегося, действующего в соответствии с собственным характером – Горация. Старый Гораций выражает своё несогласие с поступком сына, убийство Камиллы он оценивает как проявление «слабости», под чем подразумевается неспособность в определённый момент совладать со страстями – гордостью, гневом, то есть тем, что находится за пределом разумной воли. Однако допустить, что Гораций – человек страстей, значит подорвать идеальный героический образ, ослабить всю риторическую конструкцию трагедии (на эту опасность, в которой можно усмотреть бесконтрольность, стихийность проявлений главного героя, указывается в реплике старого Горация: «...её смертью ты обесчестил свою руку» [Corneille: 1001]). Этого резкого усложнения фигуры Горация, которое чревато дистанцированием героя от Авторитета (получается, что есть нечто, что им в герое не покрывается, ему противоречит), Корнель допустить не может. Уже в следующем – публичном – монологе старого Горация происходит восстановление и закрепление героического образа сына. Это достигается посредством членения действия героя на отдельные моменты (например, как на картине Ж.-Л. Давида «Клятва Горациев»: там есть сыновья Горация, готовые умереть за Рим, и нет ничего, что заставило бы увидеть в них нечто иное, чем абсолютную преданность долгу). Первое движение Горация – порыв, вызванный желанием защитить честь Рима, – не преступен. Вот по этому движению, кото-

рое соответствует его поведению во время поединка с врагами родного города, и нужно его оценивать, в таком случае Камилла уподобляется прямым врагам – Куриациям, а Гораций так и остаётся тем блестящим воином, который спасает Рим. Таким образом, совершенный образ Горация заслоняет, скрывает собой другой его образ – убийцы сестры, и эта подмена провоцирует ещё более мощное укрепление героического культа: Гораций – это сама воплощённая слава Рима, сам великий Рим. Примечательно, что в этом уподоблении Горация государству он соединяется с властью, царём – один укрепляется за счёт другого. Итак, в устах старого Горация образ главного героя претерпел изменение от подавшегося слабости человека до застывшего памятника, то есть Гораций слился со сверхличным, уподобился Авторитету. Обратим внимание, что сама возможность такого перехода свидетельствует о том, что между главным героем и Авторитетом существует некий зазор, сохраняется активность отношения субъекта к тому, что его превышает. Таким образом, дискурс старого Горация возвращает к точкам проблемного напряжения, которые активизируют движение всего дискурсивного поля трагедии.

Подобно старому Горацию и Туллу, Гораций с Куриацией выступают носителями Авторитета, с той существенной разницей, что они являются действующими героями, то есть устанавливающими свою позицию в выборе и поступке: они не просто выносят суждение о должном и происходящем, но по мере дискурсивного и событийного продвижения действия трагедии вынуждены утверждать себя через сомнения, затруднения, споры-столкновения. А это значит, что их дискурс (в отличие от высказываний тех же Тулла и старого Горация) обладает таким внутренним напряжением, в котором более или менее отчётливо прослеживается «я». Обнаружение «я», которое полностью не поглощается Авторитетом, и сигнализирует о возможном авторском присутствии, поскольку Автор как провоцирующее и организующее движение всего драматического текста субстанциональное начало не может быть равен Авторитету как уже установленному, однозначному, затвердевшему и устойчивому ко всяким вторжениям, замкнутому на самом себе. Можно было бы предположить, что Корнель как драматический автор сближается с Горацием, однако при последовательном рассмотрении оказывается, что это совсем не так. Первое, что заставляет усомниться в том, что Корнель стоит именно за Горацием, – это наличие целых трёх оппонентов (заглавному герою противопоставлены Куриаций, Сабина и Камилла), в споре с которыми обнаруживается уязвимость его позиции. Начнём с того, что в отличие от всех указанных героев Гораций никогда не определяет себя через связь

с близкими: он не видит себя ни мужем, ни братом, ни другом – но только воином, который проявляет себя исключительно в двух поступках: или побеждает, или умирает за Рим. Последний в высказываниях Горация предстаёт как неизменно торжествующее «всегда», от которого в своих самооценках он боится себя отделить. Дискурс Горация за очень редким исключением строится не как движение от «я» как отдельного к Риму как целому, но, наоборот, как будто за него всё установлено и решено заранее. Логика такова: Рим не должен быть и не будет подчинён, а значит, я выиграю бой. Горацию остаётся только одно – каждый раз возобновляемый подвиг, неизбежность следующих одна за другой побед. Эмоционально герой оказывается зажат в тиски «славы» и «гордости». Позиция Горация – это абсолютное подчинение Авторитету, иначе говоря, только полный отказ от себя ради превосходящей его идеи видится герою его предназначением и действительно удовлетворяет его жажду слияния с безличным целым, «всем» Рима (в этой слепой преданности можно усмотреть и подмену любовной страсти – герой никогда не говорит о своей любви к жене). Гораций с огромным энтузиазмом воспринимает весть о том, что его противником в бою будет Куриаций – его друг, брат жены и жених сестры. Горация воодушевляет то, что величие Рима потребовало от него этой жертвы, он выражает полную готовность убить то, что ему дорого: Куриаций – это часть его самого, и он устремляется к этому самоуничтожению в славе.

Гораций утверждает, что в этом подвиге убийства ради Рима он превзойдёт всех и даже самого себя. И на это движение к полному устранению личного как самостоятельной активности отдельного «я», в его разумной воле ответственному за свою человечность, Корнель указывает устами Куриация, который слепоту самоотречения, иначе говоря, фанатизм Горация, клеймит словом «римлянин» («Я благодарю богов за то, что не римлянин и могу ещё сохранить в себе что-то человеческое» [Corneille: 968]). В этом абсолютном подчинении Авторитету, устранении личностной обособленности, невозможности сохранения «я» для себя Корнель видит опасный предел. Дискурс Горация закономерен – в силу господствующего в нём, подавляющего собой всё иное сверхсмысла – движется к упразднению чувствующего, мыслящего, оценивающего «я» («...против кого бы ни направила меня моя родина, я слепо соглашусь с этой честью»; «Рим избрал меня, и я ни о чём не задумываюсь...» [Corneille: 968–969]). Самовысказывание Горация устремляется к беспамятству: герой провозглашает забвение своего прошлого, выражает готовность забыть всё, чем он жил. «...Я вас больше не знаю» [Corneille: 969], – заявляет Гораций Куриацию. Всё это устанавливает границы монологов Го-

рация: подобного рода самоустранение препятствует разворачиванию самовысказывания, после приведённых реплик дискурс героя заметно стягивается, сокращается – ему принадлежит только несколько коротких (исключение составляет оправдательная речь, произнесённая перед Туллом) монологов (краткость высказываний Горация особенно заметна, если сравнить их с внушительным объёмом монологов Куриция, Камиллы и Сабини). Это устранение из реплик Горация самостоятельного, полноценного «я» многое объясняет в его дискурсивном поведении с Камиллой. На первый взгляд может показаться, что Гораций оскорбительными с точки зрения страдающей женщины репликами намеренно провоцирует её протест. Однако нужно помнить, что здесь присутствует, настаивая на своём исключительном праве, только «карающая длань» Рима (слово «рука» в значении победы Рима повторяется в первом же обращённом к Камилле монологе Горация три раза, затем фигурируют слова «военная служба», «трофеи» как знаки «подвига», «славы»). В этом «безличном» дискурсе, произносимом с позиции Авторитета, нет места интимным переживаниям. Не Камилла, но именно Гораций первым приходит в ярость и осыпает сестру обвинениями и оскорблениями, и происходит это после того, как женщина говорит о том, что не может сразу (как того требует герой) забыть потерю жениха. Гнев Горация вызывает уже то, что Камилла не бесчувственна (на это позднее укажет ему Сабина). Камилла с полным основанием упрекает Горация в том, что он совершает над ней преступное насилие: запрещает ей скорбеть об умершем и заставляет радоваться смерти жениха («...кто запрещает слёзы, кто хочет, чтобы в смерти я находила привлекательность» [Corneille: 996]). Камилла совсем не случайно в порыве протеста начинает обвинять в её горе Рим: в лице Горация с ней говорит абсолютный Авторитет, который нисколько не считается с её страдающей человечностью.

Для нас должен быть интересен итог развития образа в дискурсе при том условии, что, как в случае с Горацием, из него устранено всё, что может существовать отдельно и независимо от Авторитета. Когда все враги Рима (включая его сестру) уничтожены, Гораций продолжает жить только славой города, для него уже невозможен отход в своё, а следовательно, для героя остаётся только один выход – смерть. Только так он будет пребывать в том великом вечном подвиге, к которому стремился (словами Горация, он уже показал «всё мужество великого сердца» [Corneille: 1005]). Именно смерти просит Гораций, настаивая на ней перед царём («...я её (смерти. – С. Л.) хочу»; «...сегодня только смерть может сохранить мою славу»; «...позвольте, о великий царь, чтобы этой рукой победителя я принёс себя

в жертву моей славе» [Corneille: 1006]). Таким образом, безличность, полное подчинение «я» Авторитету, вплоть до слияния с ним, оборачивается не только истощением дискурса, который останавливается, поскольку ему некуда дальше двигаться, но и смертью героя (в данном случае потенциальным исчезновением героя как действующего лица – к вопрошаемому у царя, то есть санкционированному властью, самоубийству Гораций идёт на протяжении всей трагедии). Итак, Корнель как автор – неисчерпаемая, самовоспроизводящаяся риторическая система – не может быть весь с его активизирующими смыслами представлен в образе Горация, для него он слишком ограничен, инертен. Необходим дискурсивно более гибкий герой, способный заключать в себя самые разные – вплоть до противоположных, находящихся между собой в отношении спора, – позиции, не останавливаясь ни на одной из них, то есть не сужаясь, сворачиваясь, но разрастаясь так, что окончательный итог – остановка как разрешение идейного конфликта – в принципе невозможен. Таким персонажем является Сабина (о её особом положении в трагедии говорит и то, что именно с её монолога начинается драматическое действие и её голос отчётливо, в достаточно развёрнутой реплике, звучит в заключительной сцене). Заметим, что именно Сабина была персонажем полностью вымышленным, то есть не навязанным Корнелю историческим источником (каковым была «Римская история от основания города» Тита Ливия). «Вымышленные» персонажи всегда играли особую роль в драматургическом замысле Корнеля (достаточно вспомнить Инфанту в «Сиде», Эрику в «Софонисбе», Дирсею в «Эдипе»): их дискурсивное поведение служило для усложнения, углубления идейного конфликта, они могли оттенять по принципу сходства/контраста характеры исторических героев, а также помогали организовать в соответствии с главной идеей систему персонажей, относительно более свободно определять место каждого из них относительно других. Для Корнеля было важным, что «вымышленные» герои соответствовали историческому сюжету и вместе с тем превосходили его выходом в ряд неполитических, частных проблем, что помогало задать дополнительное звучание образам. Вот как сам Корнель говорит о Сабине: «Персонаж Сабини довольно удачно придуман и легко, правдоподобно вписывается в историю» [Corneille: 949]. И далее Корнель замечает, что Сабина, хотя и не направляет развитие действия, участвует во всех событиях; всё вызывает в ней сильные эмоции, её положение – одновременно роль жены и сестры – заставляет её откликаться на всё происходящее. Иначе говоря, к образу Сабини сходятся все нити конфликта, все организующие риторическую структуру трагедии звенья смысло-

го напряжения имеют непосредственное отношение к её характеру, обнаруживающему себя в многочисленных высказываниях.

«Слава», «сила», «мужество», «твёрдость», «подвиг» – все те значения, которые образуют каркас драматической риторики, в речи Сабина порождает свою противоположность – «страдание», «горе», «слёзы», «тревоги», «сетования» (всё это охватывается определением «слабость»). На этом «своём», «слабом» и настаивает Сабина (примечательно, что оценка «женское» как «слабое» будет повторяться по отношению к Сабине и Камилле в речи старшего Горация). Однако самовысказывание Сабина не выпадает из доминирующего ценностно-этического поля. «Слабость» как таковая заслуживает порицания, преступна, и, чтобы иметь на неё право (на чём и настаивает Сабина), её нужно оправдывать, иначе говоря, необходимо определять меру давления обстоятельств и возможную меру сопротивления им. «Признайте справедливой мою слабость и разделите мою боль» [Corneille: 953], – с этих слов Сабина начинается трагедия, от этой правды героиня не отступит до конца сценического действия, и именно с этой позиции она возьмёт верх над Горацием. Слабость Сабина выражается в том, что она испытывает боль, чувствует всю величину несчастья, боится смертельно опасного противостояния близких ей людей. Из монолога героини следует, что такая «слабость» не отрицает «твёрдости» и «мужества», она оправдана величиной испытаний: в своём горе Сабина не ниже самых сильных характеров. Страдание при умении его переносить не отрицает благородных свойств натуры. Устанавливаемая Сабина мера – это её внутренняя мера, и в каждом следующем своём монологе она её актуализирует (и такая подвижность была бы невозможна, если бы героиня исходила из абсолютной величины, каковым выступает Рим). Таким образом, трагедия начинается с выговаривания слабости, другими словами, появляется та неустойчивость, которая является условием движения риторического дискурса. Это подтверждается и характеристикой того, что было до сценического действия: согласно высказываниям Сабина, до начала трагедии, то есть до начала признаний героини, не было Сабина, а была некто «жена Горация», «с римской кровью», «во всём римлянка» [Corneille: 955]. С этого целиком «римского» трагедийное действие у Корнелия начаться не может (как могла начаться, например, гуманистическая трагедия): для Корнелия важно отступление, нарушение, несовпадение, провоцирующие движение дискурса.

Однако следующий же вопрос, который задаёт текст Корнелия, может ли подобный разрыв с Авторитетом, который демонстративно заявлен в дискурсе Сабина, быть окончательным, возможно ли высказы-

вание при его отсутствии, в исключительной сосредоточенности на праве быть собой. Ответ находим как в дальнейших репликах Сабина, так и в монологах её двойника – Камиллы. Характер разворачивания дискурса этих двух героинь при значимых различиях во многом сходен. Камилла делает попытку вообще отбросить Авторитет, преодолеть его влияние, полностью освободившись от него. В разговоре с Куриацием она выражает готовность признать только узы любви, допуская при этом возможность измены государству: не зная ничего об объявленном перемирии и увидев в своём доме жениха, она ошибочно решает, что чувство к ней заставило его уклониться от участия в войне на стороне Альбы; когда же Камилла узнаёт, что в решающем поединке сражаться с её братьями должен именно Куриций, она настойчиво требует от него отказаться от этого боя. Вообще, связь, скрепляемая любовью (Куриций) или родством (Гораций), перекрывает и даже полностью вытесняет в Камилле связь с Римом. В прощальной реплике, обращённой ей к Курицию, «Рим» превращается в пустой знак – лишённое какого-либо наполнения обозначение города, которое может быть отброшено, с лёгкостью заменено на другое («Почему я римлянка или ты не родился римлянином?») [Corneille: 973]). В Авторитете (а он в монологах Камиллы представлен и городом, и царской властью, и богами) героиня видит уничтожающую её, а значит, враждебную ей силу, которая катастрофическим образом её превосходит, которую она хотела бы ниспровергнуть, но с которой, как она убеждена, бороться бессмысленно (как бесполезно бороться против фатума). В высказываниях Камиллы Рим разрастается до убивающего её кровожадного чудовища, к которому она и обращает проклятия. Узнав о смерти жениха, Камилла говорит о себе как о человеке, раздавленном жестоким роком. Отваживаясь на открытый бунт против Авторитета и в порыве абсолютного отрицания ниспровергая его, человек оказывается перед лицом чудовищного в своей беззаконности мира, с которым невозможно установить какие-либо отношения. Достаточно обратиться к последнему монологу Камиллы, состоящему из следующих одно за другим проклятий, чтобы убедиться в том, что перед нами высказывание, лишённое смысловой опоры, обесмысленный дискурс. Обнаружение полной пустоты оборачивается подрывом её собственного существования, которое обязательно должно иметь какие-то разумные векторы (если таковых нет, оно необнаружимо, то есть его нет, если следовать логике текста Корнелия). Причём у бунтующей, ниспровергающей всякий порядок Камиллы нет никакой альтернативы. В ситуации полного разрыва с Авторитетом возврат к каким-либо задаваемым им значимым основаниям становится невозможен: когда

Камилла оборачивается на тот порядок вещей, от которого отрекается, она находит ужасающую безжизненностью карикатуру. Вокруг себя Камилла видит только варварство, жестокость и насилие, жертвой которого – вплоть до физического устранения – она себя ощущает («...оскорбляйте его победу, растравляйте его гнев и, если возможно, получайте удовольствие от того, чтобы ему не нравиться» [Corneille: 995]). Катастрофичность смыслового опустошения дискурса Камиллы, вырывающего её из всей драматической риторической структуры, скреплённой авторитетными ценностно-значимыми звеньями, ведёт к её полной изоляции, логическим итогом которой и становится её гибель. Этот абсолютный разрыв с Авторитетом, сохранение отдельных связей с которым могло быть спасительным для героини, которая в этом случае закрепила бы за собой право существовать в санкционированном общим языковым построением трагедии смысловом пространстве, был подготовлен резкими колебаниями в высказываниях Камиллы. На эту уязвимость героини (отличающей её от Сабини) указывается в самом начале сценического действия: по замечанию Юлии, характер Камиллы «нетвёрдый», «непостоянный» [Corneille: 956]. К тому же мотив рока, связанный с образом Камиллы, противоречит одной из ключевых идей трагедий Корнеля: свободе волевого поступка. Всё это заставляет усомниться в состоятельности дискурсивного поведения Камиллы: её рассуждения не приводят к обоснованному упрочению её позиции. Более того, её высказывание заметно теснится позицией вступающего с ней в спор Куриация, отношение которого к Авторитету намного сложнее.

Для Куриация всё, что требует от него гражданский долг, – неопровержимо, при всей напряжённости переживаемого им противоречия (Куриаций любит римлянку и уже помолвлен с ней, однако в интересах своего города должен сражаться против Рима), он неотступно держится за этот устойчивый смысл. В его самовысказываниях верность государству так же неотделима от его «я», как и любовь к невесте. Ни при каких обстоятельствах он не может изменить тому, что дано ему от рождения: его рассуждения неизменно заканчиваются утверждением «нужно» и «должно». Исключительность характера дискурса/поступка этого героя заключается в том, что он прилагает все усилия к тому, чтобы согласовать Авторитет с личными интересами, и вместе с этим не верит в возможность это осуществить. Куриаций заявляет, что боится победы войска над Римом, родным городом Камиллы, и боится бесславного подчинения ему – неразрешимое противоречие, заставляющее героя осознавать, что при любом исходе войны он теряет невесту. И в следующей же реплике: «Я всё ещё люблю мою честь, обожая Ка-

миллу. <...> Распря Альбы я примирил бы с моей любовью...» [Corneille: 961]. При всей безусловно подчинения Авторитету, в отличие от Горация, Куриаций не поглощён им: он сохраняет способность критически относиться к нему, настаивая на праве свободы самоосмысления. Приятие абсолютности долга не подавляет в нём ни естественных чувств, ни представлений о человеческом как ответственности за отношения с близкими людьми. Так, Гораций не осознаёт себя мужем Сабини (во всяком случае, он никогда не говорит о себе в таком качестве, а его общение с женой ограничивается только требованиями к ней), он видит в себе исключительно «римлянина», защитника чести Рима. Куриаций же осознаёт себя не только воином, но и женихом, братом, другом, он глубоко понимает неразрывность своей связи с другими персонажами. После получения им известия о том, что совет старейшин Альбы избрал именно его для защиты интересов города, Куриаций оказывается глубоко подавлен тем, что ради Авторитета должен переступить через эти связи, то есть с его человеческой – для него неотменимой – позиции совершить преступление. Куриаций всегда помнит, кого он должен убить и кому это принесёт неизбывное горе. Именно активность мыслящего «я», обособленность себя и своей судьбы заставляет Куриация усомниться в Авторитете (но не в его власти над собой), опровергнуть его абсолютность: «На это славное дело я иду как на пытку, я тысячу раз проклиная своё положение: я ненавижу это мужество, за которое меня ценит Альба...» [Corneille: 970]. Итак, посредством дискурса Куриация Корнель испытывает возможность установления языка на предельно допустимой дистанции от Авторитета: как удалиться от Авторитета, не разорвав с ним полностью связи, можно ли и в какой степени сохранить автономность «я» от насильственного давления сверхличного интереса. За счёт привнесения точки зрения влюблённого, брата, друга – того, что охватывается определением «человек», «человеческое» («...у меня такое же храброе сердце, но я всё же человек», «...чтобы сохранить ещё что-то человеческое» [Corneille: 968]), Корнель делает подвижным взгляд на Авторитет, усложняет его оценку.

Дискурс Сабини – это значительно иной характер отношения к Авторитету, в нём можно наблюдать схождение крайностей. Так, в монологе, открывающем третье действие и совпадающем с поединком Горация и Куриация, Сабина делает попытку возвыситься над своим страданием, встать на точку зрения Авторитета. Это как бы иной уровень нахождения, иной горизонт видения, где уже нет чувствования про себя, как нет и своего горя, а есть то, что во много раз превышает это «своё» как мелкое, незначительное, такое, что легко можно не замечать. Когда

отбрасывается взгляд изнутри и всё начинает осматриваться, оцениваться с точки зрения всеобщего, официального, меняется вся картина, дискурс риторически выстраивается в соответствии с определённой моделью, организующими смыслами которой выступают уже закреплённые как доминантные и сигнализирующие о разрастании Авторитета такие понятия, как «закон», «долг», «честь», «слава», «победа», «доблесть», «победитель». Логически получается, что смерть не страшная, но «прекрасная», победа, несмотря на пролитую кровь родственников, возведёт на вершину славы, поэтому она должна вызывать радость, бой есть доказательство мужества, поэтому он должен питать воодушевление, а не ужас, и на мёртвых нужно смотреть без отчаяния. Разворачиванию такого рассуждения предшествует общий тезис: «Будем думать, с какой целью, а не чьими руками» [Corneille: 977]. Сабина старается как бы скопировать военный подвиг её мужа и братьев: «Будем подражать их стойкости и ничего больше не бояться» [Corneille: 977]. Но «стойкость», чтобы затвердеть, получить такую устойчивость, которая в сущности есть нечто иное, чем существование – чувствуемое и мыслимое, должна раз и навсегда выразиться в поступке (победном сражении и т. п.) и отлиться в «памятник» славы. Но само течение дискурса, как бы подражающее здесь изменчивости жизни, не даёт ищущей для себя героине остановиться в этой точке. Переживаемое горе берёт верх, и это обостряющееся страдание выбивает героиню из желаемой устойчивости в бесчувствии и снова погружает её в «своё». Сабина определяет это кратковременное, добытое усилием воли бездвижие как «мгновение прояснения», «иллюзию», «слабый свет», который быстро исчезает [Corneille: 977–978]. Вторая часть данного монолога Сабины при повторении организующего принципа высказывания первой части перестраивается в соответствии с обратной логикой: её направляют «личностные» понятия – «горе», «грустное сердце», «душа». Получается противоположное утверждение: смерть несколько не прекрасна, но ужасна, победа не героична, но кровава, подвиг не славен, но преступен. Подобному рассуждению предпослан соответствующий тезис, который представляет собой перевернутую формулу предыдущего: «Я думаю, чьей рукой, а не с какой целью» [Corneille: 978]. Таким образом, во второй части монолога последовательно отрицается то, что утверждается в первой. Казалось бы, дискурсу Сабины больше некуда двигаться: все усилия согласовать Авторитет и личный интерес оказываются тщетны («Сострадание говорит напрасно, разум неуместен...») [Corneille: 984]). Однако высказывание Сабины (и это отличает её от других героев) характеризует удивительная гибкость: сталкиваясь с не-

избежным препятствием, оно, подгоняемое Корнелем, который показывает конфликт с разных сторон, стремится любой ценой – даже чисто условно – его преодолеть. В уста Сабины вкладывается кардинально значимая мысль – она высказывает её несколько раз (сначала старому Горацию, а затем мужу): внешне можно сохранять (как то требует долг) достойную римлянина сдержанность и твёрдость, вдали же от всех, для себя, не стесняясь и не сдерживаясь, отдаваться переживанию горя. Получается, что, внешне подчинившись Авторитету, человек сохраняет верность «своему». Таким образом, Авторитет теряет свою власть над личностью, поскольку ему отводится область внешнего, формального и он не распространяется на человеческие отношения, перестаёт довлеть над избранной человеком моралью. В значительной степени высвобождаясь из-под контроля Авторитета, Сабина настаивает на своём праве решать, что для неё оправданно с позиции её родства и чувства, и именно это принимать за «должное» и «необходимое». Вот что героиня говорит своему свёкру: «В вашем присутствии мы с лёгкостью могли бы скрывать наше отчаяние за видимой стойкостью» [Corneille: 984]. Однако (как покажет дальнейшее развитие трагедийного действия) это мнимое разрешение конфликта: Куриации будут убиты, а Гораций с его отцом будут требовать выражения радости, горячего одобрения триумфа Рима. И Сабине понадобится ещё одно – крайнее – усилие, чтобы, не подрывая Авторитета, не вступая с ним в открытое противостояние, утвердить свою независимость от него. Это усилие готовится уже в этом монологе героини, обращённом ею к старому Горацию. Она прямо говорит свёкру, что они с Камиллой не желают выражать стойкости, которой у них нет, хотят оставаться самими собой («...хотим быть такими, какие мы есть» [Corneille: 984]). Именно этот смысл, который найдёт закрепление в диалоге Сабины с Горацием после убийства им Камиллы, и будет идейным итогом трагедии. Признание над собой власти Авторитета и одновременно сопротивление её насилию – это позиция оппонентов Горация, которая наиболее полно представлена в языковом образе Сабины, что и дало нам основание говорить, что именно за этой героиней стоит сам Автор.

Список литературы

Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. Москва: Прогресс, 1986. С. 141–159.

Борисова М.Б. Голос автора и голос героя в драматическом тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1998. С. 248–259.

Бухаркин П.Е. Автор в трагедии классицизма (предварительные замечания) // Автор и текст: сб. ст. / под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1996. С. 84–104.

Ерёмченко Е.И. Реализация категории образа автора в драматических произведениях Макса Фриша и Фридриха Дюрренмата: дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 1998. 149 с.

Журавлёва О.В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Самара: СГПУ, 2007. 418 с.

Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: ТГУ, 2001. 125 с.

Фигут Р. Автор и драматический текст // Автор и текст: сб. ст. / под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1996. С. 53–84.

Чеснокова Т.Г. Поэтика «римской доблести» в трагедии Корнея «Гораций» // Arbor mundi. 2009. № 15. С. 9–27.

Biet Ch. La tragédie. P., Armand Colin, 2010. 192 p.

Corneille P. Théâtre. T. 2. Sous la dir. de L. Picciola. P., Classiques Garnier, 2017, 1125 p.

Couton G. Corneille et la tragédie politique. P., PUF, 1990, 505 p.

Delmas Ch. Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676). P., Droz, 1985, 392 p.

Dotoli G. Littérature et société en France au XVII-e siècle. P., Nizet, 1987, 391 p.

Dufour-Maître M. Présentation. Héros ou personnages? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille. Sous la dir. du M. Dufour-Maître. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et de Havre, 2013, pp. 7-17. DOI: 10.4000/books.purh.10077

Forestier G. Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre. Genève, Droz, 2004, 396 p.

Jouhaud Ch. L'écrivain et le ministre: Corneille et Richelieu. XVII-e siècle, 1994, No. 182, pp. 135-142.

Merlin-Kajman H. L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des Deux Corps. Passions et politique. P., Champion, 2000, 364 p.

Minel E. Pierre Corneille. Le Héros et le Roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien. P., Eurédit, 2010, 604 p.

Prigent M. Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille. P., PUF, 2008, 584 p.

Zuber R. Le théâtre classique et l'honnête homme: histoire et mythe. Littérature classique, 2002, H-S, pp. 181-183.

Borisova M.B. *Golos avtora i golos geroya v dramaticheskom tekste* [The voice of the author and the voice of the hero in a dramatic text]. *Rusistika: Lingvisticheskaya paradigma konca XX veka* [Russian studies: The linguistic paradigm of the end of the XX century]. Saint Petersburg, SPbGU Publ., 1998, pp. 248-259. (In Russ.)

Buharkin P.E. *Avtor v tragedii klassicizma (predvaritel'nye zamechaniya)* [The Author in the tragedy of classicism (preliminary remarks)]. *Avtor i tekst* [Author and text]. Saint Petersburg, SPbGU Publ., 1996, pp. 84-104. (In Russ.)

Chesnokova T.G. *Poetika «rimskoj doblesti» v tragedii Kornelya «Goracij»* [The poetics of “Roman valor” in Corneille's tragedy “Horace”]. *Arbor mundi*, 2009, No. 15, pp. 9-27. (In Russ.)

Eryomenko E.I. *Realizaciya kategorii obraza avtora v dramaticheskikh proizvedeniyah Maksa Frisha i Fridriha Dyurrenmata* [Realization of the category of the image of the author in the dramatic works of max Frisch and Friedrich Durrenmat]. Saint Petersburg, 1998, 149 p. (In Russ.)

Figut R. *Avtor i dramaticheskij tekst* [Author and dramatic text]. *Avtor i tekst* [Author and text]. Saint Petersburg, SPbGU Publ., 1996, pp. 53-84. (In Russ.)

Ivleva T.G. *Avtor v dramaturgii A.P. Chekhova* [Author in the drama of A.P. Chekhov]. Tver, TGU Publ., 2001, 125 p. (In Russ.)

Zhuravlyova O.V. *Avtor v dramе: formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v russkoj dramе XX veka* [Author in drama: forms of expression of author's consciousness in Russian drama of the XX century]. Samara, SGPU Publ., 2007, 418 p. (In Russ.)

Biet Ch. La tragédie. P., Armand Colin Publ., 2010, 192 p.

Corneille P. Théâtre. T. 2. Sous la dir. de L. Picciola. P., Classiques Garnier Publ., 2017, 1125 p.

Couton G. Corneille et la tragédie politique. P., PUF Publ., 1990, 505 p.

Delmas Ch. Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676). P., Droz Publ., 1985, 392 p.

Dotoli G. Littérature et société en France au XVII-e siècle. P., Nizet Publ., 1987, 391 p.

Dufour-Maître M. Présentation. Héros ou personnages? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille. Sous la dir. du M. Dufour-Maître. Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et de Havre Publ., 2013. P. 7-17.

Forestier G. Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre. Genève, Droz Publ., 2004, 396 p.

Jouhaud Ch. L'écrivain et le ministre: Corneille et Richelieu. XVII-e siècle, 1994, No. 182, pp. 135-142.

Merlin-Kajman H. L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des Deux Corps. Passions et politique. P., Champion Publ., 2000, 364 p.

Minel E. Pierre Corneille. Le Héros et le Roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien. P., Eurédit Publ., 2010, 604 p.

References

Bart R. *Drama, poema, roman* [Drama, poem, novel]. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami. Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka* [Call a spade a spade. Program performances of masters of Western European literature of the XX century]. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 141-159. (In Russ.)

Prigent M. Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille. P., PUF Publ., 2008, 584 p.

Zuber R. Le théâtre classique et l'honnête homme: histoire et mythe. Littérature classique, 2002, H-S, pp. 181-183.

Статья поступила в редакцию 06.07.2023; одобрена после рецензирования 03.08.2023; принята к публикации 30.08.2023.

The article was submitted 06.07.2023; approved after reviewing 03.08.2023; accepted for publication 30.08.2023.