

ДРАМАТУРГИЯ КОРНЕЛЯ В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Т.Г. Чеснокова

ПОЭТИКА “РИМСКОЙ ДОБЛЕСТИ” В ТРАГЕДИИ КОРНЕЛЯ “ГОРАЦИИ”

“ГОРАЦИЯ” (1639) ПРИНЯТО СЧИТАТЬ одной из наиболее безукоризненно правильных классицистических трагедий Пьера Корнея. Соблюдение “единств”, исторический сюжет и гражданская тематика, строгая симметрия в организации сюжета и возвышенный стиль риторической речи — все это лишний раз подтверждает правоту устоявшейся точки зрения. В ряду драматургических произведений Корнея “Гораций” есть в то же время первая “римская” трагедия, привлекающая внимание подробным развитием в ней мотива “римской доблести” (“la vertu Romaine”) — в том особом значении, которое придают этому выражению героический пафос и политическая проблематика пьесы.

Альянс между римской тематикой и классицизмом никогда не являлся чем-то бесспорно обязательным. Примером тому во французской драматургии могут служить далекие от классицизма “римские” пьесы Александра Арди: “Лукреция”, “Дидона”, “Кориолан”. И все же со времен Пяяды тяготение к предклассицистической, а затем и классицистической модели драматургического творчества, как правило, сопровождалось то затухающим, то возрастающим интересом к “римским” сюжетам. Перечисление можно начать еще с “Клеопатры” и “Дидоны” Э. Жоделя и двух “Юлиев Цезарей” — латинского (М.-А. Мюре) и французского (Жака Гревена) — и продолжить трагедиями Р. Гарнье — автора “Порции” (1568), “Корнелии” (1574) и “Марка Антония” (1578).

После некоторого затишья, с середины 1630-х годов, число трагедий, основанных на римском материале, вновь начинает расти. Появляются новые “Дидоны”, “Клеопатры”, “Цезари” и сразу два “Кориолана” (после “Кориолана” Арди). Римские сюжеты привлекают внимание Жоржа де Скюдери (“Смерть Цезаря”, 1635; “Дидона”, 1637), Дю Рие (“Луcreция”, 1638), Шевро (“Римская Луcreция”, 1637; “Кориолан”, 1638) и других драматургов — по большей части представителей “школы Арди”. Однако тон в значительной мере задает “Софонисба” (1634) Жана де Мэре — пьеса, не только построенная на материале, обработанном римскими историками и связанном с историей Рима¹, но и слывущая первой правильной трагедией на французской сцене. Вскоре после “Софонисбы” Мэре пишет “Марка Антония” (1635), а нормандец Шоме (Chaulmer) посвящает свое перо судьбе одного из “последних римлян” — Помпея, чья печальная участь привлечет к себе позже внимание трагической музы Корнеля (“Смерть Помпея”, 1643–1644). В тот же период появляется очередной “Кориолан” (Шевро, 1638), а годом позже “Сципион” (1639) Де Маре (Des Marests). В этом окружении и на этом фоне создается корнелевский “Гораций”².

История героического поединка братьев Горациев и Куриациев, решившего исход войны между Римом и Альбой Лонгой, а также убийства триумфатором-Горацием своей сестры, оплакивавшей жениха-альбанца, была во времена Корнеля хрестоматийно известной. Комментаторы пьесы полагают, что вопрос о вине и оправдании Горация, ставший еще в античных риторических школах популярной темой студенческих диспутов, вполне мог сохранять эту роль в иезуитских коллежах начала XVII в., а значит, быть знакомым Корнелю по школьным воспоминаниям³. Последнее кажется вполне вероятным, если учесть, как бережно сохранялись в иезуитских школах филологические традиции гуманизма, возродившего целый ряд принципов античного образования. Между тем на французской сцене история самого знаменитого римского сестроубийцы не получила до Корнеля такой популярности, как истории пленной Клеопатры и покинутой Дидоны, обесчещенной Луcreции или убитого Цезаря.

Единственная французская пьеса на сюжет о Горации, упоминаемая историками литературы, принадлежит перу Пьера де Лодена д’Эгалье (Pierre de Laudun d’Aigaliers), автора “Французской поэтики” (1598)⁴. Это одна из двух трагедий драматурга. Она была написана в 1596 г. и, видимо, не получила широкой известности. Более популярными были иностранные пьесы на тот же сюжет — итальянская (“Orazia” Пьетро Аретино, 1546) и испанская (“El Honrado Hermano” Лопе де Вега, 1622), возможно, знакомые Корнелю. Тем не менее концепция центрального образа, включая природу его “римской доблести” и его противоречивого подвига, в этих пьесах серьезно отличалась от корнелевской. Различия обнаруживаются в поэтике и стиле творений Аретино, Лопе и Корнеля. Пьеса Аретино — своего рода мистерия победившей государственной власти, требующей сакральных жертв⁵, пьеса Лопе — трагикомедия “ревнивого к своей чести” брата. Ни в одном из этих произведений нет той идеальной строгости стиля и четкости конфликта, той возвышенной простоты, которая отличает трагедию Корнеля, соединяясь в ней с ясной и предельно нагруженной смыслом концепцией доблести ее героя-римлянина.

Достижение этого эффекта стало возможным в условиях ожившего интереса к природе римской доблести в кружках интеллектуалов, подобных салону Рамбулье. Сама маркиза, как утверждают, обращалась к Гезу де Бальзаку с просьбой последовательно изложить его мысли об этом предмете⁶. Но интерес к столь отвлеченным материям (занимавшим еще в конце XVI столетия философски настроенные умы) развивался теперь параллельно возросшему тяготению новой французской трагедии к “римским” сюжетам и на фоне более настоятельных и действенных призывов подчинить всю сценическую драматургию “правилам”. “Правильность”, понимаемая то более узко, то более широко, требовала, помимо прочего, изменить отношение к источникам драматических сюжетов. Обращение к историческому (не романическому) источнику на глазах превращается в норму, отступления от исторической фабулы требуют высших обоснований, согласных с “законами искусства”. Так, Мэре с явной гордостью настаивает на исторической добросовестности

своей “Софонисбы”, а Ле Кальпренед, подхватывая новую норму литературного приличия, находит необходимым оправдывать свои отступления от источников в “Смерти Митридата”⁷.

Корнель присоединяется к этой моде, пусть и с некоторым запозданием: в изданиях 1648–1656 гг. он прилагает к тексту “Горация” отрывок из “Истории Рима” Тита Ливия, послуживший источником пьесы (гл. XXIII–XXIV). Мода давала поэту возможность превратить букву источника в косвенный исторический аргумент против критики Шаплена, предлагавшего смягчить преступление Горация, сделав его неумышленным, и усилить самоубийственное неистовство Камиллы, будто бы бросающейся в отчаянии на обнаженный меч брата.

В “Горации” Корнель близко следует Титу Ливию. Помимо общей фабулы, в пьесу вошли наиболее выразительные описания, включенные драматургом в повествовательную речь “очевидцев”, а также отрывки ораторской прозы, переведенные в стихотворную речь. Именно на прозе Ливия основан драматический рассказ Валерия о сражении Горация с тремя ранеными Куриациями: военная хитрость героя, разделение противников и смерть последнего Куриация, истекающего кровью и идущего под меч врага как жертва на заклание.

Et, comme une victime aux marches de l'autel,
Il semblait présenter sa gorge au coup mortel.
(Acte IV, sc. II. 1137–1138)

На жертву, к алтарю влекомую, похож,
Казалось, горло сам он подставлял под нож⁸.

“И то не было боем”, — замечает в этом месте Тит Ливий. “<...> альбанец, изнемогший от раны, изнемогший от бега, сложенный зрелищем гибели братьев, покорно становится под удар. <...> Ударом сверху вонзает он [Гораций] меч в горло противнику, едва держащему щит; с павшего снимает доспехи”⁹. На “Историю” Ливия опираются и заключительные слова Горация в этом бою, в котором герой, насытив месть за собственных братьев смертями двух Куриациев, приносит третьего в жертву Риму:

“J'en viens d'immoler deux aux mânes de mes frères,
Rome aura le dernier de mes trois adversaires,
C'est à ses intérêts que je vais l'immoler”.
(Acte IV, sc. II. 1131–1133)

“Я братьям тех двоих уже заклал для тризны,
Последний же падет на алтаре отчизны, —
Свою победу Рим на этом утвердит”.

Многим Корнель обязан и самому знаменитому ораторскому фрагменту данного эпизода у Тита Ливия — речи Публия Горация — отца трех Горациев и юной Горации. В “Истории Рима” эта речь, произнесенная отчаявшимся отцом, которому, может быть, суждено потерять последнего из четырех детей, сочетает в себе приемы защитительной речи с приемами ораторского убеждения и прославления героя, явившего в своем лице убийцу сестры и спасителя Рима. Этот синтез убеждения, прославления и защиты с блеском перенесен Корнелем в словесную ткань его трагедии. Не забыты пламенные обращения старого Горация к римским мостовым и загородным полям — свидетелям подвига сына и его заслуженного триумфа — свидетелям бесстрастным, но готовым превратиться в яростных защитников, коль скоро судьбы потребуют, чтобы священная кровь победителя пролилась с позором, как кровь преступника, вблизи мест его недавнего торжества.

Элементы ораторского искусства, входящие в ткань исторического повествования Тита Ливия, превращаются, таким образом, в стиливую основу корнелевской драматической поэзии¹⁰. При этом они проходят тонкую обработку на риторическом уровне. Наиболее яркие, кричащие детали не то чтобы смягчаются — скорее обобщаются, из переменчивой области явлений переводятся в область нетленных для разума событий — столь же “истинных”, сколь и реальных. Это касается, в частности, описания торжественного заклания Горацием своего последнего противника: кровавая ярость разгоряченного кровью молодого воителя уступает здесь место жестокой закономерности священного, хотя и братоубийственного, боя. В своей эпитафии родственнику-врагу корнелевский Гораций с достоинством го-

ворит о братьях и о Риме, которым он жертвует кровь убитых врагов, но, упоминая о римском интересе, умалчивает о *власти* как о единственной цели, на карту которой поставлены жизни всех шестерых бойцов¹¹. Сама его реплика перед последним ударом в своей относительной краткости “правдоподобнее” (в классицистическом смысле), чем развернутая похвальба его предшественника у Ливия.

Корнель, разумеется, не единственный автор, близко следовавший историческим источникам и извлекавший из них стиливые приемы, актуальные для собственного творчества. Бен Джонсон, один из самых последовательных сторонников “правильной” драмы в английской драматургии начала XVII в., в двух своих “римских” трагедиях (“Сеян”, 1603 и “Катилина”, 1611) использует множество подлинных римских текстов, переводя, как и Корнель, философскую и ораторскую прозу в общепринятую форму трагического стиха (у Джонсона — белого). Между тем у английского “классика” нет и тени корнелевского “единства мысли” в обработке стиливых и текстовых источников. Бен Джонсон берет свое добро там, где его находит, не смущаясь стиливым разнобоем и неклассическим эффектом избыточности, чуждым французскому драматургу. В отличие от него, последний ограничился лишь одним — главным источником для “Горация”, извлек из него все, что отвечало его задачам, и подверг изменениям там, где это казалось необходимым.

Фабульные отступления Корнеля от “Истории” Ливия достаточно хорошо известны: это введение в число главных персонажей вымышленного лица — Сабини, жены Горация и сестры Куриациев; бунт войска, оттягивающий момент решительного боя; временное заблуждение женщин и старого Горация относительно исхода поединка; обмен речами между вернувшимся Горацием и Камиллой, проклятия Камиллы Риму, которые служат непосредственным поводом для ее убийства; наконец, вынесение оправдательного приговора герою не народным собранием, как у Ливия (правда, с подачи царя, названного “снисходительным истолкователем закона”¹²), а самим царем Туллом.

О том, что роль Сабини уравнивает число центральных персонажей, создавая правильный четырехугольник взаимосвя-

занных образов, в исследованиях корнелевского творчества писалось неоднократно. Хотелось бы уточнить лишь один из аспектов этой симметрии, связанный с мотивом доблести. К понятию *vertu* как центральной добродетели пьесы (это слово повторяется в трагедии 23 раза¹³) причастны по-своему все четыре главных персонажа. Поставленные в ситуацию трагического противоречия между важнейшими для них чувствами и обязанностями, они в процессе мучительной борьбы вырабатывают (или находят) единственную, уникальную, только этому герою (или героине) присущую форму внутреннего достоинства — пассивную или деятельную, полную неистовства или терпения, гуманную или попирающую общепринятые законы человечности, сугубо личную или подчеркнута надындивидуальную.

Перед судом государственного интереса, представляющего в финале всеобщий интерес, как и перед лицом непосредственного чувства, эти формы достоинства неравноценны. И все же каждая из них в контексте общего как человечески-разумного интереса своей — определенной ценностью обладает. В идейно-поэтической структуре произведения они не только могут быть поставлены друг над другом в порядке иерархии, но и выстроены в ряд — каждая сама по себе, сгруппированы в пары, отражены друг в друге в рамках противоположности, разведены и противопоставлены в рамках единства, соединены диагонально или прямой, образуя всякий раз только правильную — “разумную” фигуру.

Однако правильность такой фигуры, взятой в отдельности, не помешала бы впечатлению хаоса и избыточности повторяющихся элементов (как в маньеризме или барокко), если бы целое не было связано со своими частями наличием идеального центра, придающего всей структуре характер “солнечной системы”. Этим центром (и одновременно вершиной пирамиды) на фоне разных моделей доблести—добродетели является “римская доблесть” как таковая, в наиболее строгой, “очищенной” форме воплощенная в Горации. Не только в системе персонажей в целом, но и в структуре идейных связей между ними Горацию по праву принадлежит центральное место — причем не только вопреки, но и благодаря тому, что его позиция представляет очевидную край-

ность. Позиции прочих действующих лиц не только проясняются для нас, но и самоопределяются, складываются через отношение к доблести Горация.

Старый Гораций признает эту доблесть как должное: не в силах судить ее, он ею судит преступление, совершенное сыном:

Et la louange est due, au lieu de châiment,
Quand la vertu produit ce premier mouvement.
(Acte V, sc. III. 1649–1650)

“И если правый гнев его одушевлял,
Не кары этот пыл достоин, а похвал”.

В отличие от него, царь Тулл не считает, что римская доблесть сама по себе не требует высших оправданий, но оправдывает ее государственной необходимостью. Он же подчеркивает, что доблесть Горация, абстрактно уравнивающая героя с любым столь же пламенным римским патриотом, в действительности есть нечто исключительное и доступное не каждому. Чрезмерность доблести (не доблесть сама по себе) есть источник преступления, но она же — причина исключительной ценности жизни и доблестей Горация в глазах государства. Такой исключительной ценностью обладала для Карла жизнь и рука отважного Роланда: и если в качестве платы (рас-платы) за них Карл уничтожил армию и сжигал города, то Тулл “всего лишь” прощает герою одно убийство:

Tous les peuvent aimer, mais tous ne peuvent pas
Par d’illustres effets assurer leurs États; <...>
Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime:
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime.
(Acte V, sc. III. 1749–1750, 1759–1760)

“Есть много верных слуг — в минуты роковые
Несут они царям лишь помыслы благие.
Не всем дано свершать высокие дела <...>
Живи, герой, живи. Ты заслужил прощенье.
В лучах твоих побед бледнеет преступленье”.

Иного рода “анализ” Горациевой доблести, раскладывающий ее на составные элементы, заключен в словах Куриация. Ту часть этой доблести, которую Куриаций с Горацием разделяет, он принимает по-солдатски, подобно Старому Горацию, и так же верит в нее как в непреложный долг. Другая часть, представляющая в его глазах некий избыток твердости, представляется Куриацию нарушением нормы и потому отвергается. Критерием нормы в данном случае служит уже не государственный, а “человеческий” интерес, представляющий в комплексе все “естественные” связи частного лица (от кровного родства до дружбы и любви):

Nous serons les miroirs d’une vertu bien rare:
Mais votre fermeté tient un peu du barbare <...>
Et, si Rome demande une vertu plus haute,
Je rends grâces aux dieux de n’être pas Romain
Pour conserver encor quelque chose d’humain.
(Acte II, sc. III. 455–456, 480–482)

“Геройства редкого мы возжигаем свету,
Но в твердости твоей есть варварства приметы <...>
А если большего величия Риму надо,
То я не римлянин, и потому во мне
Все человеческое угасло не вполне”.

В характерном для корнелевского стиля мышления переходе от тезиса к антитезису Куриаций утверждает сначала полное тождество доблести Горация и своей, но затем приходит все же к признанию их существенного различия. Четкий вывод из речи — отказ от стремления к “более высокой” доблести римлян, которая не оставляет места для человеческого в человеке — “quelque chose d’humain”.

В такой же жесткой оппозиции к “римской доблести” обнаруживает себя, в конце концов, и Сабина — жена Горация и сестра Куриация. Именно из ее уст звучит сама формула “римской доблести” — той самой доблести, которую она вслед за погибшим братом и “злосчастной” Камиллой теперь отвергает. Это не доблесть вообще и даже не доблести римлян в их собирательном значении, но “la vertu romaine” — героическая и политическая

“римская доблесть” как особое, неразложимое качество, требующее абсолютного признания — или смерти:

Mais enfin je renonce á la vertu romaine
Si, pour la posséder, je dois être inhumaine.
(Acte IV, sc. VII. 1367–1368)

“Но доблесть римскую отвергну я, конечно,
Когда велит она мне стать бесчеловечной”.

К слову сказать, и Камилла в неистовом рвении остаться верной — вопреки всему — своему долгу невесты ополчается не только против доблести и славы Горация¹⁴, но прежде всего против Рима — как цели, предмета и оправдания этой славы.

Различные концепции доблести, представленные в пьесе, по своему вписываются в перспективу истории идей на рубеже Ренессанса и Нового времени. О доблести римлян с невольным почтением писали еще гуманисты раннего Возрождения. Для большинства из них доблесть выступала прежде всего как *человеческое* качество — нечто присущее индивиду как представителю рода и, к чести римлян, представленное среди них достаточно широко. Дobleсть, таким образом, хотя и берущая содержание в патриотизме и общем благе, рассматривалась гуманистами все же как индивидуально-человеческая основа этого блага, но отнюдь не абстрактное воплощение духа римской государственности в поступках и мыслях отдельного индивида. Восхищение доблестью далее не всегда соответствовало безусловному преклонению перед римским характером — образцом ригоризма и жесткости даже в наиболее добродетельных своих проявлениях. Дobleсть — творческий принцип самодеятельности, обладающий известной гибкостью (и именно поэтому способный противостоять фортуне), характер — печать, которую накладывает на индивида его род, государство, время, правление и т. д.

Вероятно, лишь в XVI столетии, на волне популярности неостоицизма, наиболее привлекательным качеством римской доблести стали считать негибкую твердость, верность раз избранному принципу, способность не просто противостоять ударам судьбы, но оставаться неизменным в изменчивых обстоя-

вах. Эта негибкость в рамках неостоической доктрины часто воспринималась как противовес государственному давлению, но в более широком контексте эпохи могла выступать и как сила, противодействующая “давлению” хаоса, и в этом качестве сближаться с “государственным интересом”. В условиях религиозных войн, жесткой борьбы идей, личностей и сословий, когда лишь государство казалось способным наложить узду на бушующую стихию интересов и страстей, суровые римляне стали более близки и понятны — не только как одинокие стойки, окруженные “морем бед”, но и как пламенные патриоты, носители государственного интереса, готовые отдать этому интересу собственную жизнь, а вслед за ней, если понадобится, жизни близких и дальних. Тот же Гез де Бальзак, набрасывая около 1639 г. обобщенный портрет римлянина, писал: “Для него не существовало ни природы, ни брачных уз, ни страстной привязанности, когда речь шла об интересах родины”¹⁵. Эта способность вызывала у него ту самую духовно-эмоциональную реакцию восхищения (*admiration*), которой требовал от трагедии Корнель. И в то же время, по мнению Бальзака, качества, восхищающие нас в римлянах, невозможны и нежелательны более в современнике, ибо “между суровой жесткостью (*dureté*) и чрезмерной мягкостью существует еще такое качество, как твердость (*fermeté*)”¹⁶. Представления Корнеля, очевидно, в чем-то совпадали с мнением де Бальзака, недаром, высказываясь по поводу “Цинны”, последний назвал драматурга не только “правдивым и верным истолкователем [римского] духа и [римской] храбрости”, но и “учителем Рима, напоминающим его историческим героям о приличиях”¹⁷. Тем не менее в “Горации” присутствовало нечто большее, нежели холодноватое “восхищение” римской доблестью вкупе с “человечным” ужасом перед жестокостью и варварством римского духа.

В “Горации” Корнелю удалось создать героическую политическую трагедию, построенную на известном равновесии между исторически малосовместимыми принципами героики и государственно-политического интереса. Более того, ему удалось дать своего рода идеально-историческое и эстетическое обоснование противоречию между ними, сделав это противоречие зерном тра-

гического в “Горации”. В основе конфликта первых великих трагедий Корнеля лежит сходная — исторически реальная, но художественно сублимированная ситуация. Драматург изображает тот этап, когда существующие государства в героической борьбе утверждают себя в новом качестве: защищая и расширяя свои границы в борьбе с иноверцами (“Сид”); переживая переход к новому политическому строю (“Цинна”); делая шаг к принятию новой религии и нового принципа отношений религии и государства (“Полиевкт”); наконец, превращаясь из местной городской общности, пронизанной кровно-родовыми связями, пролегающими поверх государственных границ, в воплощение “чистого” государственно-юридического принципа, несущего этот принцип другим народам и племенам (“Гораций”). Во всех случаях такой переход требует не только героического сверхусилия (в каждом случае — своего), но и ломки, пусть временной, сложившихся ранее цивилизованных норм человечности. Подобная ситуация возникала и при переходе от средневековой государственности к национально-государственным формам Нового времени. И эта реальность, воспринятая в своих обобщенных тенденциях, могла стать моделью идеальных конфликтов трагедии.

Переходность в “Горации” определяет противоречивую природу отношений между героикой и политикой, частным и официальным — на уровне индивида и государства. Сам герой, используя свою “старую” доблесть в борьбе за “новое” дело Рима, еще наполовину варвар. Ему нужна слава, и слава нетленная, которой не могут дать ему частные добродетели дружбы, любви и даже честно, но скромно исполненного долга. Слава, завоеванная в борьбе за общее дело, прочнее, поскольку покоится на памяти и интересах большинства. Но еще выше слава, в которой сверхличный долг соединяется с проявлением исключительной доблести, отражая исключительность героической судьбы. Такая судьба и такая доблесть — поистине дар богов, она не разменивается по мелочам и не склоняется перед мнением изменчивой толпы. Особая жестокость стоящего перед героем условия — сразиться с тем, кто тебе особенно близок, — Горация не ужасает, но воодушевляет, ибо дает возможность явить невиданное отличие в общей для всех патриотической доблести. Гораций, как и Химена в

“Сиде”, считает, что долг не выполнен, если ему не отдано все. Но, в отличие от героини, он не колеблется между двумя в значительной мере равноценными формами долга (или страсти, осознанной как долг). Его выбор сделан в тот момент, когда выбор сделан Римом, пославшим его против Куриациев. В необходимости выполнить этот долг он нисколько не сомневается, как не сомневается, впрочем, и Куриаций. Но Куриаций не знает сомнений потому, что считает себя лишенным выбора, Гораций — потому, что “с радостью” (avec joie) принял и сделал своим тот выбор Рима, которого ни один человек (включая его самого) не совершил бы по доброй воле. Его избрали для необычной судьбы, вызывающей удивление, и этого уже достаточно, чтобы он возжелал столь исключительного удела: “Rome a choisi mon bras, je n’examine rien”¹⁸ (Acte II, sc. III. 498).

Рим не просто породил героя, пробудив в нем, как и в тысяче других юношей, патриотический пыл и жажду добывать личную славу путем исполнения долга перед родиной. Рим своим выбором, подкрепленным священной волей богов, наделил героя исключительной судьбой, каким-то оттенком святости (правда, языческого, а не христианского происхождения). Слова Камиллы поэтому не просто оскорбляют его патриотические чувства, но кажутся святотатством в буквальном смысле слова, ибо оскорбляют ту силу, посредством которой, ему, Горацию, досталась часть священного божественного огня. В трагедии Корнеля героическая судьба находит своего избранника не посредством случайности, чуда или предательства, как в героическом эпосе, но посредством воли государства, согласной с волей богов. И Гораций готов отдать все ради этого героического избранничества и ради Рима как посредника своей героической судьбы. Жизнь сестры он приносит в жертву не долгу, но “славе”, вернее — своему праву на героическую судьбу, гарантированному Римом, и о славе печется впоследствии, готовый покончить с жизнью “не за сестру казнясь, а только честь любя” (в подлиннике — “славу”: “à ma gloire, et non pas à ma soeur”, acte V, sc. II. 1594). Государство, как видим, для Горация не только цель, но и средство, хотя и священное средство его героической участи. Ибо для торжества самой возвышенной доблести мало одной только жажды

славы, мало крепости духа и силы рук, нужно особое стечение обстоятельств, счастливый поворот судьбы, законы которой на человеческом уровне воплощаются в интересах и воле государства:

Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
À montrer d'un grand coeur la vertu tout entière.
Suivant l'occasion elle agit plus ou moins,
Et parait fort ou faible aux yeux de ses témoins.
(Acte V, sc. II. 1555–1558)

“Так редко может быть, чтоб сразу проявила
Все качества свои души высокой сила.
Здесь ярче вспыхнуть ей удастся, там — слабей;
И судят оттого по-разному о ней”.

Государство, следовательно, необходимо Горацию еще и затем, чтобы, создав необходимое для его доблести обстоятельство — l'occasion, в дальнейшем “гарантировать” неуязвимость его славы. Эту истину открывает герою Старый Горацій. Разделяя недоверие сына к изменчивым суждения “глупой” толпы (le peuple stupide), он призывает юношу “поручить” свою славу царям, которые, обладая разумом, обладают властью увековечивать заслугу почестью (так, в “Сиде” король, назначая на почетную должность дона Дъего, отдает должное нетленности его заслуг перед государством):

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
A voir la vertu pleine en ses moindres effets.
(Acte V, sc. III. 1718–1719)

“Лишь верный суд царя, вождя иль мудреца
И в мелочах ценить умеет храбреца”.

Итак, государство, которое вначале служило лишь поводом для славы героя, после совершения подвига становится гарантом ее неприкосновенности: зависимость государства от доблести индивида сменяется зависимостью личной славы героя от доброй воли и разума представителей власти.

Отношению государства к герою, в свою очередь, присуща некая амбивалентность, соответствующая его переходному статусу. Варварским образом порывая с прошлым, превращаясь из города-государства в государство-Город, Рим пользуется варварской доблестью героя, превращая ее в государственную добродетель. Само отношение царя к заслуге и вине Горация в высшей степени двойственно. Тулл признает сохранение жизни Горация государственной необходимостью, так как не каждый способен сделать для родины и трона то, что сделал герой. “Доблесть вознесла твою славу выше твоей вины”, — заявляет Тулл (Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime). Но это, так сказать, официальная версия. Не так-то просто решить, какой поступок Горация является в глазах дипломатичного Тулла главной виной героя, а какой — искуплением вины. Возможно, не только доблесть искупила преступление, но и преступление в какой-то мере стало искуплением доблести, обнаружившей постыдную зависимость государственного благополучия от мощной руки одного из подданных. Идеальный корнелевский Рим наделен, таким образом, теми же противоречиями, что и реальное французское государство первой половины XVII в.

Противоречие заключалось, в частности, в том, что абсолютизм времен Ришелье и Людовика XIII, являясь одной из форм государства Нового времени, уже заключал в себе буржуазно-эгалитаристскую тенденцию к равенству подданных (граждан) перед законом, но при этом политический строй подчинялся сословному принципу, а значит, исходил из идеи неравенства достоинств подданных перед государством. Однако то, что в жизни выступало как сословный принцип, в идеальном мире Корнеля воспринималось как высшая справедливость, противостоящая уравниванию неравных заслуг в тех государствах, “где народ — владыка” (“Цинна”, д. II, явл. I; пер. Вс. Рождественского).

В “Горации” обе тенденции (тяготение к “равенству” и к “справедливости”) проявляются в сценах суда над героем. Как убийца римлянки, Горацій должен быть наказан, ибо его преступление несет угрозу государству, на чем и настаивает Валерий:

Mais, puisque d'un tel crime il s'est montré capable,
 Qu'il triomphe en vainqueur, et périsse en coupable.
 (Acte V, sc. II. 1487–1488)

“Но если он палач сестры единокровной,
 То, славясь, как герой, пусть гибнет, как виновный”.

Преступление совершено, и бесстрастный закон победившего Рима обязан покарать виновного, дабы пресечь его неистовство и насилия над гражданами. Тем не менее применимость общего закона к Горацию оспаривает не только Старый Гораций, но и сам Тулл. Для всех — для Валерия прощение преступника объясняется государственной необходимостью, для Горация — возвышенной природой монархической власти, способной различать заслуги подданных и в то же время являть *особую* милость к отважным.

Идею милости подчеркивает еще один демонстративный жест, имеющий для каждого из участников суда свое значение: Тулл велит похоронить Камиллу в одной могиле с ее женихом в знак некоторого уважения к силе ее любви. Для Валерия и других, обеспокоенных самоуправством Горация, это должно означать одно: спите спокойно, граждане Рима; ваш монарх не позволит, чтобы свободное выражение личных чувств превратилось в угрозу для вашей жизни в мирное время. А для Горация (так и не раскаявшегося в своем преступлении) это лишнее напоминание о великодушии монарха, ведь оправдание Камиллы косвенно подтверждает вину героя. В глазах государства, утверждает монарх, ты виновен, но из уважения к твоим подвигам спасен. Помни, кому и чему ты обязан своим спасением. Служи этому принципу и этому лицу, защитившему тебя и твою славу от закона, уравнивающего героя с частным индивидом. Заключительное слово Тулла выстраивает, таким образом, строгие, хотя и неоднозначные отношения между героем и государством. Государство обязано своим спасением герою, но и герой обязан спасением собственной славы и доблести государству. Четкое понимание этой зависимости рождает разумный компромисс: герой и носитель государственного принципа протягивают друг другу руки через голову гражданского общества с его жесткими эгалитари-

стскими тенденциями. Этот союз — основа сохранения “высокого” начала в практической реальности. При этом гражданское общество “признано”, допущено к диалогу, хотя последнее слово остается не за ним. Герой одновременно обвинен и оправдан, помилован за свою вину и “наказан” за свой подвиг — наказан продолжением жизни после высшего взлета героической доблести и “повседневным” служением государству во имя долга. Только такое служение может “компенсировать” тот момент торжества героизма над государством, когда сам государственный принцип стал для Горация необходимым и объективным средством обнаружения личной доблести.

Мотив римской доблести и центральное положение Горация, таким образом, существенны для анализа проблемы соотношения индивида и государства, вокруг которой строится конфликт трагедии. Впрочем, в свете всего вышесказанного эта проблема может быть сформулирована иначе: как проблема соотношения героя и государства на фоне официального признания прав “гражданского общества”. Структура мотива “римской доблести” (героической *личной* доблести римского *гражданина*), как в зерне, содержит в себе структуру драматического конфликта. На разных уровнях противоречивое единство героического и государственно-политического интереса, их равновесие составляет ядро поэтики и стилистики трагического в “Горации”.

Подобно драматургам маньеристического и барочного направлений, Корнель не избегает изображения противоположностей в их противоречивом единстве, не пренебрегает моментом содержательной избыточности, своего рода перегруженности реального воплощения идеи “необязательным”, с точки зрения здравого смысла, содержанием. Подобная избыточность присутствует и в образе Горация с его исключительной доблестью, граничащей и с божественностью, и с варварством. Но эта избыточность не столько наращивается в поэтической форме, достигая кумулятивного эффекта, сколько рассеивается в системе взаимных зеркальных отражений, расходует свою “массу” в уравнивающих друг друга конструкциях. Свое отражение в пьесе находят и проявления переходного характера современной Корнелю культуры, но переходность фиксируется не столько с помощью вол-

нообразных форм, но как бы аналитически, посредством разведения и столкновения противоположных начал, способных не только вступать в конфликт, но и заключать компромиссы друг с другом, уравниваясь на одном уровне и вступая в отношения подчинения на другом. Все это позволяет Корнелю извлечь из противоречий переходной эпохи несколько неожиданный эффект монументальной строгости, соединенной с редкой чистотой линий. Границы поэтики классицизма в “Горации” подвижны ровно настолько, чтобы дать форме наполниться живым содержанием, переплавляющим противоречия современности в вечные образы, и ровно настолько четки, чтобы не раствориться в течности сиюминутных, случайных форм, рождаемых переходным историческим содержанием. Слово Корнеля, подчиняясь на редкость сбалансированному логико-риторическому принципу, ищет не разрешения противоречий, но их равновесия — и достигает его, по крайней мере, в некоторых из наиболее выдающихся созданий драматурга.

- 1 Ранее этот сюжет послужил основой трагедии А. де Монкретьена (“Софонисба”, 1596).
- 2 Подробнее о французских трагедиях на римские сюжеты см.: История французской литературы. М.; Л., 1946. Т. 1: С древнейших времен до революции 1789 г. С. 298–300, 380–382; Brereton G. French Tragic Drama in the 16th and 17th centuries. L., 1973; Adam A. Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. P., 1948. Vol. 1: L'époque d'Henry IV et de Louis XIII. P. 520.
- 3 См.: Corneille P. Horace. Tragédie... avec une notice biographique... par Bernard Masson. P., 1970. P. 13.
- 4 См.: Corneille P. Horace. Tragédie / Ed. par F.-L. Marcou. P.: Librairie Garnier frères, [s.d.]. P. 2. Далее в тексте все цитаты из трагедии П. Корнеля “Гораций” приводятся по этому изданию.
- 5 См.: Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 235–237.
- 6 Zuber R. et al. Littérature française du XVII^e siècle. P., 1992. P. 109.
- 7 Adam A. Op. cit. P. 520.
- 8 Русский текст в пер. Н. Рыковой здесь и далее цит. по: Корнель П. Театр: В 2 т. М., 1984. Т. 1.
- 9 Ливий Тит. История Рима от основания Города. М., 1989. Т. 1. Кн. 1. Гл. 25, 11–12. С. 32.

- 10 См. об этом, в частности: Сигал Н.А. Пьер Корнель. Л.; М., 1957. С. 53.
- 11 Ср.: “Двоих я принес в жертву теням моих братьев, третьего отдам на жертвенник того дела, ради которого идет эта война, чтобы римлянин властвовал над альбанцем” (Ливий Тит. Указ. соч. С. 32).
- 12 Ливий Тит. История Рима. Кн. 1. Гл. 26, 7. С. 33. См. также: Там же. Кн. 1. Гл. 26, 5–7.
- 13 См.: Заботкина О.С. К вопросу о становлении поэтического стиля французской трагедии XVII века (на материале трагедий Корнеля) // Вопросы романо-германской филологии: Сб. статей. Л., 1972. С. 65.
- 14 “C'est gloire de passer pour un corps abattu // Quand la brutalité fait la haute vertu” (Act IV, sc. IV. 1241–1242). В переводе неточно: “Моя же правда в том, что не скрываю мук, // Когда бездушные — заслуга из заслуг”. В подлиннике речь не о правде, а о славе — “другой” славе, которую Камилла противопоставляет славе Горация и его “высокой доблести” (la haute vertu), оказывающейся на поверку жестокостью и варварством.
- 15 Цит. по: Rohou J. Histoire de la littérature française de XVII^e siècle. P., 1989. P. 99.
- 16 Цит. по: Zuber R. et al. Op. cit. P. 110. Авторы этого издания считают идеальным носителем бальзаковской “твердости” в пьесе Корнеля Куриация.
- 17 Lettre de Balzac à Corneille sur Cinna // Corneille P. Théâtre choisi. P., 1905. P. 393. Цит. по: Финкельштейн И.Л. Героическая трагедия Корнеля “Гораций” // Учен. записки Горьковского педагогического института иностранных языков. Горький, 1957. Вып. 3. С. 116.
- 18 В рус. пер.: “Вот Рим избрал меня, — о чем же размышлять?”