

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-222-238>

УДК 82-12

ББК 83.3 (4Фра)

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2024 г. Л.А. Симонова
г. Москва, Россия

ОБРАЗ ВЛАСТИ В ТРАГЕДИИ НА СЮЖЕТ СЛАВЯНСКОЙ ИСТОРИИ «ВЕНЦЕСЛАВ» (1647) Ж. ДЕ РОТРУ

Аннотация: Характер позднего творчества Ж. Ротру определяется на примере трагедии «Венцеслав». Пьеса анализируется в контексте классицистической поэтики с учетом эволюции драматического письма Ротру и идейной полемикой с театром Корнеля 40-х гг., влияние которого во многом инициировало преодоление зависимости Ротру от мифологических моделей, обусловленной особенно заметной в ранних трагедиях преемственной связью с античной и гуманистической драмой, и выдвигание на первый план политической проблематики. Именно специфика раскрытия образа власти ярче всего показывает оригинальность мышления Ротру. В анализе образа власти автор статьи исходит из наблюдения за особенностью разворачивания дискурсивно-риторической структуры пьесы, а также смысловой подвижностью связанных с проявлением власти знаков и образов. Множественность и активное взаимодействие значений, организующих высказывания главных действующих лиц и определяющих их в политическом, ролевом и одновременно личном, родственном, задает противоречивость, подвижность, неопределенность их характеров и взаимоотношений. Необходимость официального осуществления наряду с правом на личное, значимость государственного интереса наряду с актуализацией индивидуального — такая ценностно-смысловая неоднозначность наблюдается на всем протяжении драматического действия, не исключая и финал. Ротру удалось глубоко связать авторитетность института власти и уязвимость, «неидеальность» частного, показать то неизбежное присутствие человеческого, которое любому абсолютному смыслу придает сомнительную относительность.

Ключевые слова: трагедия, политическая власть, история, Польша, драматический конфликт, государственный интерес.

Информация об авторе:

Лариса Алексеевна Симонова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Библиотека-читальня им. А.С. Пушкина, ул. Спартаковская, д. 9, 105066 г. Москва, Россия.

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

E-mail: mouette37@yandex.ru

Дата поступления статьи: 12.11.2023

Дата одобрения рецензентами: 02.07.2024

Дата публикации: 25.09.2024

Для цитирования: Симонова Л.А. Образ власти в трагедии на сюжет славянской истории «Венцеслав» (1647) Ж. де Ротру // Вестник славянских культур. 2024. Т. 73. С. 222–238. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-222-238>

В трагедийном творчестве Ж. де Ротру¹ (1609–1650) выделяются два периода: ранний, к которому принадлежат пьесы, обнаруживающие отчетливую связь с античной и гуманистической драмой, во многом зависящие от мифологической структурно-смысловой модели и с только намечающейся политической проблематикой («Умиравший Геракл» (1634), «Антигона» (1637), «Кризанта» (1639) и «Ифигения» (1640)), и поздний, к которому относятся трагедии с историческим и религиозным сюжетом, в развитии интриги которых определяющую роль играет политический конфликт («Велизарий» (1643), «Истинный святой Генезий» (1646), «Венцеслав» (1647), «Хосров» (1648)). Созданные под влиянием политического театра Корнеля (с «Горация» (1640) до «Родогуны» (1644)), они содержат идейный спор с ним: полемичностью драматического письма Ротру по отношению к корнелевскому в определенной степени объясняется тот факт, что сюжетам из античной истории драматург предпочитает сюжеты из византийской («Велизарий»), славянской («Венцеслав») истории, а также из истории арабского востока («Хосров»).

«Венцеслав» (1647), пьеса зрелого творчества Жана де Ротру, считается шедевром драматурга, это единственная трагедия Ротру, пережившая автора, надолго закрепившаяся в репертуаре французского театра². А.С. Пушкин высоко оценил «Венцеслава», вышедшего в России в переводе А.А. Жандра в 1825 г. (первый акт трагедии) (письмо П.А. Катенину из Михайловского, первая половина сентября 1825 г.). Из неопубликованного четвертого акта «Венцеслава» (пер. А.А. Жандра) Лермонтов берет эпиграф к стихотворению «Смерть поэта»³. В отличие от предшествующих трагедий драматурга, написанных на античном материале, в основе сюжета «Венцеслава» — средневековый славянский сюжет. Основным источником, на который ориентировался Ротру в сценической разработке конфликта, стала пьеса испанца Франсиско де Рохаса Соррильи «Королю нельзя быть отцом». В качестве источника сюжета пьесы испанского драматурга указывают «Историю Богемии» (1602) Яна Дубравия⁴, которая, наряду с другими повествованиями, включает рассказ о короле Богемии Владиславе II, который в 1173 г. отрекается от престола в пользу своего сына Фридриха; второй же его сын Святоплук убивает министра, позавидовав влиянию того на отца. По утверждению Г.К. Ланкастера, сближение в историческом повествовании отречения и убийства позволяет Рохасу Соррилье трансформировать сюжет: он делает старшего сына короля убийцей своего брата (в традициях испанской драмы вводя любовную интригу

¹ Ротру принадлежат не только трагедии, как и его современники — Ж. Мерэ, П. Корнель, Ж. де Скюдери, А. Марешаль, драматург отдал дань трагикомедийному жанру (им написано 17 трагикомедий).

² Восприятие театра Ж. Ротру, в частности, трагедии «Венцеслав», в XVIII–XIX вв. стало предметом многих исследований, в частности, М. Бетери [3], Э. Мортга-Лонге [11], Ф. Россе [13], Ж.-К. Вюйемена [19].

³ Отмщенья, государь, отмщенья!

Паду к ногам твоим:

Будь справедлив и накажи убийцу,

Чтоб казнь его в позднейшие века

Твой правый суд потомству возвестила,

Чтоб видели злодеи в ней пример. (Эпиграф к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта»).

⁴ В частности, такое предположение высказывает Г.К. Ланкастер в работе «Основной источник «Венцеслава» Ротру и «Королю нельзя быть отцом» Рохаса Соррильи» [7].

и ставя братьев в положение соперничества) и объясняет отречение короля желанием спасти наследника престола [7, р. 109]. Уже Рохас Соррилья изменяет имена исторических лиц, некоторые из которых у него позже позаимствовал Ротру (Александр, Фридрих). Появление у Ротру имени Владислав (старший сын короля) М. Бетери связывает с политической популярностью Польши в 40-е гг., ее дипломатической активностью, в частности, широко обсуждавшемся браком короля Польши Владислава IV с дочерью французского герцога Марией Луизой де Гонзага де Невер [2, р. 203]. Один из вопросов заключается также в самом имени заглавного героя трагедии Ротру — Венцеслав (в пьесе Рохаса Соррильи у короля Польши нет собственного имени). М. Бетери объясняет появление этого имени у Ротру связью с книгой Ф. де Бельфоре «Трагические истории, извлеченные из итальянских произведений Банделло» (1616), которая содержит историю «О гневе принцев Богемии Венцеслава и Болеслава, явившейся причиной горестной гибели Венцеслава от интриг и предательства своего брата» [2, р. 205]⁵. Все это соответствует традиции моделирования отвлеченного образа Польши во французской литературе, о чем Ф. Россе замечает: «...король Польши в его одновременно устойчивой и многозначной фигуре позволяет в продолжение многих веков обретать форму политическим фантазмам и географическим неопределенностям» [12, р. 19]. По мысли Ф. Лавока, «Венцеслав» Ротру с его «искушением одновременно порядка и анархии» принадлежит к тем произведениям XVII в., которые «посредством вымышленной Польши организуют более или менее произвольное переряживание политических противоречий и колебаний» [8, р. 9]⁶.

По характеру историко-политической проблематики, а именно, особенности изображения власти как политической силы и сверхличного закона, «Венцеслав» близок театру Корнеля. Однако это лишь на первый взгляд: принцип драматического письма, который определяет построение знаково-смысловой системы, как и специфику раскрытия характера персонажей, принадлежит исключительно Ротру, в отличие от своего великого современника не нуждающегося в знаковой однозначности и настойчиво отрицающего навязчивую обязательность идеологического мифа. Малоизвестный исторический сюжет оставлял Ротру не только большую интерпретационную свободу, но и возможность сохранить свойственную его стилю «размытость», неопределенность семантики, организующей драматическую риторiku. Идеино-смысловая неоднозначность была задана Ротру уже текстом указанной испанской пьесы, французский перевод названия которой звучит как «*on ne peut être Père et Roi*», что дословно значит «нельзя быть сразу отцом и королем», обратим внимание на то, что здесь ни один из двух знаков/смыслов — семейно-родовой и политический — не перевешивает по значимости другой, не заслоняет его собой, они могут беспрепятственно поменяться местами. В тексте Ротру эти задающие дискурсивное поведение действующих лиц знаки/смыслы сталкиваются, накладываются друг на друга, смешиваются, что делает сами образы персонажей неопределенными, противоречивыми. Более того, определяющие семейно-родовые и политические роли смыслы прочно не прирастают к персонажам и, как будет видно из анализа, могут быть отброшены, что делает связи между героями, их положение

⁵ С. Биркемье, в свою очередь отмечая косвенное влияние этой легенды на Ротру (через Рохаса Соррилью и театр иезуитов), уточняет, что имя Венцеслав является французским вариантом славянского имени Вацлав [4, р. 62].

⁶ Специфика моделирования мифа власти на основе фактов польской истории подробно разбирается в статьях В. Лейнер ««Венцеслав» и триумф королевской власти» [9] и С. Корник «Барочная драматургия и проблема монархической власти: Польша в «Венцеславе» Ротру» [5].

в системе персонажей, а также их место в социальной иерархии еще более неоднозначным. Поэтому, как покажет разбор пьесы, в каждом определяющем образ персонажа знаке/смысле можно усомниться, а если учесть, что он может быть отброшен, исключен, то и расценивать его как «случайный». Пересечение и акцентировка как семейно-родовых, так и политических ролей/отношений прослеживаются уже в списке действующих лиц трагедии: все главные герои пьесы (за исключением двух) — члены одной семьи. Основной вопрос, который поставлен в первой же сцене и вокруг решения которого организовано все действие трагедии, — вопрос о престолонаследии, а именно: достаточно ли быть принцем крови, чтобы наследовать трон, или необходимо обладать рядом качеств, узаконивающих заданное традицией право на корону.

Герои — Венцеслав (король Польши), Владислав (наследный принц), Александр (инфант), Феодора (инфанта) — проявляют себя не только в своем официальном статусе; однозначность, определенность, устойчивость закрепленных за ними ролей сбивается вклиниванием в эту понятную, прочную, освященную традицией иерархию — отношений родства, а также возрастных качеств, которые в тексте служат признаками ограниченности возможностей человека, слабости его природы как одного из препятствий совпадения человека с политической ролью. Образ Владислава заполняет собой почти все текстовое пространство пьесы, так что теснит даже образ Венцеслава, чье имя вынесено в заглавие. Такое исключительное положение Владислава объясняется непрочностью власти его отца, слабостью его положения как правителя, необходимостью скорейшей передачи трона наследнику (причина этому — старость короля). Все разворачивающиеся в трагедии события имеют значение предшествования наследования власти.

Многое объясняется в первом разговоре Венцеслава со старшим сыном. Содержание продолжительного диалога наталкивает на вопрос: в каком качестве Венцеслав говорит с Владиславом — короля или отца? Уже первые реплики, которыми обмениваются король и принц, выдают неофициальный характер их беседы. Венцеслав обращается к Владиславу прежде всего как отец: содержание, как и стиль его высказываний принадлежат не непреклонно судящей власти, но сочувствующему, заботливому родителю, рассчитывающему на чувствительность, совесть сына и проявление унаследованных им от него качеств. Логически подкрепленное ожидание (тождественное ожиданию риторики классицистической драмы, которое в финале пьесы получит осуществление) — полное соответствие природного, родового и социального, т. е. старший сын должен быть повторением своего отца, в первую очередь в его статусных качествах. Дискурс Венцеслава как авторитетный, поскольку принадлежит носителю власти, задает ситуацию невозможности желаемого совпадения знаков/смыслов — родового и социального, а также определяющую дальнейшее разворачивание дискурсивно-риторической структуры ситуацию смыслового затруднения — появляется вопрос, каковы характер расхождения между ними и степень искажения, деградации идеала, воплощенного в образе отца, и возможно ли исправление, «выпрямление», совершенствование.

Характеристика Владислава от лица Венцеслава представлена слишком неопределенно; эта неопределенность сохраняется до последнего акта, иначе говоря, на протяжении почти всего действия остается неясным, каковы порочные наклонности принца, насколько он преступен и возможно ли его исправление, а следовательно, может ли он наследовать трон. Венцеслав обвиняет Владислава в дугах, открыто проявляемой

враждебности по отношению к герцогу Курляндии и младшему брату, а также в легкомыслии и незнании обязанностей носителя верховной власти. В устах Венцеслава Владислав противопоставляется герцогу Курляндии — человеку долга и доблести — как человек страстей и разврата, таким образом подчеркивается его неспособность быть достойным преемником своего отца. Неоднозначной характеристике Владислава соответствует семантика молодости как времени неопределенности, неустановленности личности, периода, когда в человеке с одинаковым основанием можно видеть как порочность натуры, так и свойственные возрасту страстность, легкомыслие, а также недостаток опыта. Неопределенность фигуре Владислава придает также вопрос об обоснованности, авторитетности суда над ним: по мере разворачивания дискурсивно-риторической структуры все более очевидной становится несостоятельность самого Венцеслава как носителя власти.

В фигуре самого короля обнаруживается несоответствие, расхождение человеческого и социального: Венцеслав — слабый правитель, поскольку уже слишком стар. «Как же старость мучается и мучает других!» [14, р. 180]. Эта нетерпеливо-презрительная реплика, произнесенная Владиславом «в сторону» в начале разговора с отцом, находит подтверждение в его свидетельстве о разговоре с польской знатью: подчинение королю не означает согласия дворян с верховной властью и их преданности ей, напротив, знать критикует правление Венцеслава, выражает недовольство его политикой, главную причину ее ошибочности усматривая в преклонном возрасте короля. Получается, что вопрос о возрасте как пределе человеческих возможностей, препятствии к осуществлению его социальной роли возникает как в отношении принца, так и в отношении короля. Владислав не соответствует роли правителя в силу молодости, Венцеслав — старости. Из этого следует, что уязвима как позиция обвиняемого, так и позиция обвинителя; Венцеслав и Владислав быстро меняются местами — последний из критикуемого сам становится критиком отца. Кроме того, Венцеслав не высказывает никаких твердых, убедительных положений, которые опровергали бы утверждения его сына о слабости, неоднозначности, уязвимости верховной власти; напротив, в первом же своем монологе Венцеслав говорит о том, что подданные всегда будут недовольны королем, что бы тот ни предпринимал; его действия никогда не будут совпадать с ожиданиями народа, который подвергает сомнению всякое проявление верховной власти. Какой должна быть королевская власть — неизвестно, и Венцеслав совсем не является примером идеального правителя. Таким образом, уже в начале трагедии вся знаково-смысловая система, не имея устойчивого, твердого центра, усложненная сразу несколькими идейными противоречиями, демонстрирует чрезвычайную подвижность.

Казалось бы, среди этой смысловой неопределенности, подвижности находится одно непротиворечивое, надежное звено — это нравственные качества, безупречность нравственности как основы авторитета власти. Поведение Владислава оценено Венцеславом как нарушающее принципы морали, заслуживающее осуждения. Однако и здесь все не так очевидно, как представляется на первый взгляд: важно не столько само поведение Владислава, сколько мнение о нем народа, которое как раз неоднозначно — подданные испытывают к наследному принцу одновременно презрение — и любовь, осуждение — и уважение («...несмотря на все эти недостатки, вас еще любят», «... по неизвестному мне загадочному обаянию власти, хотя вас не уважают, вами еще дорожат», «...на вас жалуются и вместе с этим за вас просят» [14, р. 183]). Что же касается самого Венцеслава, оценка его с точки зрения моральных качеств находится в прямой

зависимости от его отношения к Владиславу: требует ли он от того соблюдения закона, как от других подданных, или же делает для него исключение как для своего сына. Венцеслав признается, что в нем говорит прежде всего отец: «Я еще сохранил отцовские чувства к вам. Убедите меня в моей ошибке, она будет мне дорога» [14, р. 184]. Т. е. Венцеслав готов признать правду Владислава, простить ему его заблуждения и поверить в его исправление: родственная связь может быть ослаблена, но не упразднена социально-ролевым долгом. Однако последнее может вытеснить, заместить собой первое — король может взять верх над отцом, долг может возобладать над привязанностью. В дискурсе Венцеслава «отец» имеет своим ценностно-смысловым основанием только кровное родство («кровь»), тогда как «король» имеет своим подкреплением такие атрибутивные показатели, как «законы» и «права» власти — важные условия сохранения государственности: «Чтобы во всем быть королем, я не буду больше отцом, и, оставляя вас суровости королей, я утверждаю свои права вопреки своей крови» [14, р. 184]. Итак, ни Венцеслав, ни Владислав не соответствуют роли носителя верховной власти, их зависимость от владеющих ими чувств (любви в одном случае, отцовской привязанности — в другой), а также возрастные особенности (молодость в одном случае, старость — в другом) как препятствия к осуществлению разумно-волевого действия делают невозможным их совпадение с Авторитетом, представлять который они должны, но который неизбежно расшатывается присутствием индивидуального, которое любому абсолютному смыслу придает сомнительную относительность.

В трагедии Ротру «власть» в лице единодержавного правителя получает в устах персонажей разную трактовку, риторический дискурс продвигается от ее однозначного понимания (в высказываниях Венцеслава) к смысловому усложнению (в монологах Владислава). В устах Венцеслава власть связана с защитой государства и традиционно установленным этическим порядком, иначе говоря, она определяется как гарантия военной силы и гарантия совпадения поступка с законом как моральным принципом, в последнем случае король выступает судьей, что и находит выражение в поведении Венцеслава по отношению к Владиславу. В устах же Владислава (что дополняет, вступая с ней в некоторое противоречие, позицию Венцеслава) власть есть политика, а именно — принцип управления и характер поведения правителя; в этом случае важна не власть как безличный, по большей степени традиционный принцип, а именно человек во власти, умеющий осуществлять разными способами — от лицемерия, притворства до жестокости и даже насилия — свою волю:

И в его правление не научился ли я достаточно политике и рассудительности, чтобы знать, к каким заботам обязывает королевская корона, что король должен своим подданным, своему государству и себе самому [14, р. 185].

Здесь личность правителя фигурирует наряду с «подданными» и «государством». Король принимает решение о войне и заключении мира, о принятии тех или иных законов и контроле за их осуществлением, выбирает оправданную государственными интересами меру между суровостью и слабостью. Король всегда разный, он демонстрирует гибкость, сообразуя свое поведение с ситуацией и прибегая то к правдивости, то к притворству («...умело используя то искренность, то притворство, показывая всем то маску, то лицо» [14, р. 185]), с особой расчетливостью и осторожностью приближает к себе людей, назначает на высокие посты. Из этого выверяемого в соответствии с ситуацией, определяемого расчетом и волей поведения носителя абсолютной власти и выводятся

законы управления («Не правда ли, что на этом искусстве и этих правилах держится законное правление?» [14, р. 186])⁷. Т. е. сам образ власти относительно фигуры Владислава становится слишком подвижным, неоднозначным.

Согласно высказываниям Венцеслава, Владислав должен в буквальном смысле «воспроизвести» его, повторив его чувства и поведение («...переймите мои чувства и избавьтесь от ваших» [14, р. 191]). Однако этот навязываемый образец оспаривается Владиславом, реплики которого доказывают как раз невозможность его достижения. Если дискурс Венцеслава тяготеет к выражению общечеловеческих этических оснований (например, милосердие и великодушие представляются как необходимые качества правителя: «благородная слабость, достойная великой души» [14, р. 191], способного преодолеть произвольность своих чувств, в том числе неприязнь, злобу и обиду), то дискурс Владислава — к выражению своего независимого характера, настойчивому закреплению права на собственные моральные принципы вопреки традиционно оправдываемым (в понимании принца уступка некоему ожидаемому качеству, противоречащему собственным представлениям, наоборот, есть «малодушие», «низкая слабость», «недостойность», «неблагородство» — он же оставляет за собой «благородное презрение», «свободную ненависть», «твердость» [14, р. 191]). Владислав противопоставляет авторитетному слову Венцеслава свою позицию, заменяет общепринятый принцип своей оценочной мерой. В случае с наследным принцем важна степень отклонения от общей, как выясняется в спорах, приблизительной, слишком нечеткой, подвижной — меры-знака. Вопрос можно поставить так: насколько главный герой «своеличен».

Пробным камнем этого «своеличия» Владислава является его любовь к Кассандре — герцогине Кенигсберга. Страсть ослепляет рассудок наследника престола, лишает его способности контролировать свое поведение, толкает его на бунт против всего, что так или иначе его сдерживает. Зависимость от чувства приводит к проблеме права и незаконности — в своем протесте, вызванном желанием обладать возлюбленной, Владислав опровергает буквально все: «...мой справедливый гнев не может принять ни законов короля, ни законов отца» [14, р. 194]. Имеет ли Владислав право на такое противодействие, и чем оно может быть оправдано? Если искать идейный ключ к проблематике этой трагедии Ротру, в истории Владислава можно усмотреть традиционную, заимствованную классицизмом у гуманистической драмы идею [15]: человек, стоящий у власти, должен в первую очередь научиться управлять самим собой, подчинять разумной воле произвольные страсти, поскольку невозможно руководить другими, не умея руководить собой. Владислав есть тот, кто не может управлять своими чувствами. Однако общее дискурсивно-риторическое построение не позволяет вывести однозначную — а именно, отрицательную — оценку этого героя, хотя для этого есть несколько оснований, среди которых наиболее вескими являются прямая критика Владислава Кассандрой (она говорит о наследном принце как о человеке, неспособном на благородное чувство, склонном к разврату, бесстыдству страсти), а также сами его действия, вызванные ревностью и имеющие следствием гибель инфанта. Владислав оправдан самой уверенностью самозащиты, самой однозначностью принятого решения во всем и до конца следовать чувству, твердостью волеизъявления: у героя абсолютно

⁷ К. Трейлу-Балодде считает, что Владислав «иллюстрирует принцип политического реализма, макиавеллевскую установку», согласно которым политическая теория не имеет своим объектом моральный и политический идеал носителя власти, последний может оставаться самим собой, однако, независимо от того, каким он в действительности является, уметь создавать образ, необходимый для укрепления своей власти и сохранения в своем подчинении государства; в этом случае «действенность видимости гарантирована не сущностью, но своей собственной эффективностью» [18, р. 232].

нет колебаний, нет сомнений в своей позиции, он неоднократно признает над собой только власть чувства. Наряду с этим нет уверенного, весомого риторического опровержения поведения Владислава, поскольку нет твердо закрепленного Авторитета, т. е. того неопровержимого, абсолютного, доминирующего ценностного смысла, исходя из которого могла быть разбита позиция героя.

Итак, важным является то, что «власть» может быть дискурсивно дискредитирована как статусность, которая преобладает над личностным, препятствует ему, навязывая запреты, предписывая строгие моральные и поведенческие правила. Однако классицистический язык диктует присутствие «власти» как условия и нормы самовысказывания, иначе говоря, самоопределение героев безотносительно «власти» невозможно. Вопрос о том, кто как к кому относится, обязательно влечет за собой вопрос о том, кто кому в иерархии власти кем приходится, кто над кем стоит и что согласно этому положению — более или менее устойчивому, привычно понимаемому как предписание — может себе в адрес другого позволить. Владислав выказывает по отношению к Кассандре любовь и обиду, Кассандра к нему — ненависть и презрение, Александр к своему брату — недоверие и осуждение, Фридрих ко всем — замешательство и уступчивость. Кульминационной ситуацией, предreshающей трагические события, является колебание (не выбор!) Владислава в его усилия совпадать со своей политической ролью. Причина этого добровольного самопринуждения — не в сознательном выборе в пользу социального долга, но в неприязни возлюбленной; гордость и отчаяние заставляют Владислава в соответствии с его статусом наследного принца избрать позицию благоволения и покровительства человека власти верным подданным. Это, в свою очередь, заставляет Фридриха, Кассандру и Александра занять по отношению к нему позицию, предписанную им статусом. В конце третьего акта (четвертая и пятая сцены) Владислав дискурсивно предельно сближается, почти совпадает с королем Венцеславом и здесь же катастрофически от него отдаляется. Сначала Владислав, забыв враждебность к Фридриху, решает повторить отца в его покровительстве доблестному полководцу: мужество и преданность того заслуживают доверия и награды. Здесь Владислав якобы с великодушием и мудростью идеального правителя отказывается от личных притязаний и обеспечивает счастье тех, чьи заслуги перед государством очевидны.

В этих сценах проявляется статусный потенциал образа Владислава: на протяжении всего действия этот образ может быть затушеван, скрыт и даже до неузнаваемости искажен, однако сохраняется возможность его структурирования в соответствии с политически образцовым высказыванием Венцеслава, а это значит, что действие в пьесе может быть приведено к непротиворечивой, бесконфликтной развязке, где наследный принц осуществит ожидания от него как от будущего наследника, обозначенные королем еще в начале пьесы. В этой роли Владислав должен презреть свой интерес, т. е. чувство к Кассандре, доказав свою разумность. Фридрих (ошибочно принимаемый Венцеславом за соперника), в свою очередь, показывает себя верным и благодарным подданным, готовым забыть обиду на несправедливую немилость будущего короля. Таким образом, Владислав и Фридрих демонстрируют взаимное расположение, приличествующее их социальной роли. Однако Владислав очень быстро выходит из этой роли, тем самым обнаруживая, что он не может всегда совпадать с ней: он одержим страстью, в нем говорит ревность. «Я окончательно победил мою страсть <...> Я следую моей страсти? Следуйте вашему гневу» [14, р. 224], — эти выражения, а также угроза убить Фридриха непосредственно предшествуют кровавым событиям: узнав о бегстве любовников из дворца, Владислав в приступе ревности убивает своего

брата Александра, приняв его за Фридриха.

Подобно всему тексту трагедии, развязка лишена однозначности, «заражена» двусмысленностью. В двух последних актах драматическое письмо Ротру устремляется к нахождению и закреплению абсолютного знака/значения власти, однако в этом поиске оно начинает петлять, что делает нахождение этого идейного центра проблемным. Начнем с того, что поведение совершившего преступление и обнаружившего свою роковую ошибку (темная ночь не позволила ему узнать в предполагаемом Фридрихе Александра) Владислава лишено определенности: за исключением вполне объяснимого ошеломления при раскрытии страшной правды и настолько же предсказуемого чувства вины наряду с чистосердечным признанием («...я преступен» [14, р. 241]), ничто невычислимо — образ героя усложняется по мере того, как ни одно из ожиданий, вызванных его же репликами, не подтверждается, поскольку далее те отчасти опровергаясь, другими его высказываниями. Испытывая чувство вины, Владислав не столько выражает раскаяние в убийстве брата, сколько ведет себя как несчастный влюбленный, каждый раз возвращаясь к неразделенному чувству, утверждая, что с радостью примет смерть, поскольку на нее осуждает обожаемая им Кассандра, и признаваясь, что гибель для него не тяжелее испытываемых им мук страсти (Кассандра убивает его своими обвинениями, как и взглядом своих глаз).

Образ Венцеслава в финальной части обещал большую определенность. В обращенных к нему репликах Кассандры, как и в его собственных, за ним закрепляется роль судьбы, которым руководит исключительно забота о правосудии, осуществляемом в интересах государства. В роли того, кто карает за преступление и защищает терпящих насилие, Венцеслав должен быть непротиворечив. Значения, составляющие абсолютный знак/символ власти, заданы уже в первой публичной сцене финала в высказываниях обращаемой к королю Кассандры, которая просит наказать убийцу ее жениха: «Великий король, высочайший покровитель невинности, справедливо распределяющий наказания и награды, пример неподкупного, безупречного правосудия, который будет вызывать восхищение ни у одного поколения...» [14, р. 237]. Этой репликой образ Венцеслава резко переводится из плана личного (до этого он выступал преимущественно в роли отца) в план официальный. Здесь актуализированы многие значения, традиционно составляющие функционально активный образ идеального правителя: величие, подтверждаемое защитой правды, справедливым вознаграждением добродетели, преследованием порока и злодейства, популярностью в народе и обоснованной претензией на немеркнущую в веках славу. Все высказывания Кассандры требовательно отсекают от образа Венцеслава все личное и прочно привязывают его фигуру к общезначимому. Со стороны Венцеслава нет никакого сопротивления подобной его идеализации как представителя верховной власти. Напротив, король всячески подчеркивает свою готовность безупречно исполнить государственную роль, в соответствии с исторически сложившимся законопорядком непротиворечивую. Венцеслав ясно видит свой долг, который заключается в том, чтобы казнить Владислава, и выражает готовность ему следовать: «Сегодня мои решения явят всем образец беспристрастного судьи и достойного монарха; я отброшу всякое чувство...» [14, р. 242]. В высказываниях Венцеслава закрепляется непротиворечивый образ власти: у короля не может быть выбора, не может быть колебаний, он должен демонстрировать безусловную справедливость, что требует решительного, абсолютного отказа от личного — пристрастий и привязанностей.

В этой образцовости, однозначности Авторитета, заявляющего о себе в ситуации личной драмы — Венцеслав должен вопреки отцовским чувствам вынести решение о казни собственного сына — просматривается связь с корнелевским театром. Укре-

плению абсолютного смысла, потенциально превышающего собой знаково-семантическую структуру пьесы, посвящены все последующие сцены с участием Венцеслава. Его высказывания свидетельствуют о внутреннем конфликте: «...кровавые сражения, которые так жестоко разрывают мне душу» [14, р. 249]; он знает, что требуется от него как от короля и старается подавить в себе отцовские чувства. Реплики Венцеслава (что отсылает к названию трагедии) строятся на столкновении двух понятий: «король» и «отец», где первое, усиливается понятиями «справедливость» и «правосудие», безусловно, превосходит второе, устанавливает контроль над ним (что напоминает монологи корнелевских героев): «Напрасно твоя нежность вступает в спор с моей справедливостью и в сердце короля ищет сердце отца...» [14, р. 249]. Абсолют, под которым нужно понимать непротиворечивый, твердо установленный и настойчиво навязывающий себя иным смыслам, подавляющий всякую несоответствующую ему семантику идеал власти, отчетливо проявляется в сцене прощания Венцеслава и Владислава перед казнью последнего.

Хотя Венцеслав глубоко переживает близкую смерть сына, он укрепляется в роли «короля», выказывая непреклонность в следовании закону и твердое намерение сохранить репутацию справедливого правителя. Он как будто бы уступает родительскому чувству, на самом же деле использует его для доказательства необходимости всегда и во всем оставаться официальным лицом. Реплики Венцеслава (что в данном случае свидетельствует о гибкости драматического письма Ротру) строятся здесь на смысловой подмене: «король», «королевское» — и «отец», «отеческое» перестают противопоставляться, второе наделяется семантикой первого, иначе говоря, «отеческое» предполагает «королевское». Венцеслав проявляет свои чувства к Владиславу как отец в королевском статусе: отправляя на казнь сына, он заботится о непогрешимости их рода; «кровь» здесь утрачивает значение родственной близости и означает неразрывную связь в статусе, т. е. общую ответственность перед официальной — понимаемой в исторической перспективе — ролью. Такой принцип высказывания позволяет Венцеславу навязать Владиславу роль «принца», которой тот как раз хочет избежать, надеясь на прощение. Венцеслав называет Владислава «сыном», но в значении «сын короля»; говорит ему о «крови», но не в значении чувства, как ранее, а в значении «королевской крови»: «Обнимите меня, мой сын», «знаете ли вы, какая кровь в вас течет» [9, р. 251]. Здесь звучит наставление преодолеть в себе человеческое, превратиться в публичный пример, доказательство абсолютного превалирования государственного, подтверждаемого всем, и даже последней жертвой: «...я должен своему государству этот великий пример» [14, р. 251]. Этот авторитетный — доминирующий — смысл не предполагает противодействия, он «подминает под себя» всю иную семантику, используя ее для своего укрепления, тем самым снимается всякий выбор, всякое противоречие, всякая борьба: «Но или искусство править больше не требует добродетели и справедливость королей есть только химера, или, будучи королем, я должен принести государству эту жертву» [14, р. 251]. Владислав не может оспаривать это: он надеялся увидеть прощающего отца, однако вынужден согласиться с тем, что перед ним «король» (он называет его «великим королем», т. е. признает, что теряет отца и разговаривает с исполнителем власти), требующий от него такой же безусловной верности долгу, бесчувственной фанатичности примера — «идите на эшафот с сердцем принца» [14, р. 252].

Однако драматическое письмо Ротру вырабатывает следующий принцип: как только Авторитет достигает абсолютности, он начинает утрачивать свои позиции, ослабевать, превращается в пустой знак. Так, власть начинает выражаться через

атрибуты: «примите мой скипетр», «родство уступает закону», «законный выбор», «обязанности моего положения» [14, р. 253], которые противопоставляются сущностному, человеческому как истинному. Сначала это просматривается в непубличных сценах — Венцеслав остается один, и личностное начинает выражаться как более значимое, смысловой перевес получает цена жертвы, которую он приносит «положению»: «...и я не могу быть и хорошим отцом, и хорошим королем», «...могу ли я, следуя обязанностям моего положения, отдать больше, чем собственного сына, мою родную кровь» [14, р. 253]. Здесь слова «отец», «сын», «кровь» употребляются уже в их прямом смысле: отец не в значении «король», но «родитель», сын не в значении «наследный принц, верный примеру отца короля», но «родное дитя», «кровь» не в значении «королевское», «благородное» происхождение, но «родственная связь». Опустошенность составляющих Авторитет знаков (в чём проявляется его ослабление) служит предварением отказа Венцеслава от избранной им позиции: вместо того чтобы казнить Владислава, он вручает ему корону. Т. е., если знак опустошен и остается только формальным сдерживающим фактором, он может быть беспрепятственно отброшен, что и происходит в дискурсе Венцеслава. «...Я теряю только королевское имя» [14, р. 259], — он осуждает Владислава как король, но, переставая им быть, прощает его как отец. Чтобы остаться в человеческом, он отказывается от авторитетного («Больше всего я хотел бы сохранить сына, а не корону» [14, р. 259]), полностью отвергает его, тем самым подрывая, разрушая его, обнаруживая его неустойчивость, случайность, сомнительность.

Итак, Венцеслав отрекается от престола, перестает быть королем и становится просто человеком, отцом, тем, кто оставляет за собой только одно право — право на человеческую привязанность, отеческое чувство. Здесь мы имеем дело с распадом абсолютного смысла: власть сводится к фикции, чисто формальному, а потому легко устранимому препятствию. Власть как ответственность, долг делает заложником неразрешимого противоречия, толкает на преступление против человечности как естественной нравственности, если та вступает в противоречие с определяемым законом порядком. Однако дискурсивно-риторическая структура классицизма не может лишиться Авторитета как организующего и активизирующего ее разворачивание смыслового ядра. Одновременно с ослаблением, разрушением, это ядро начинает укрепляться двумя путями. Во-первых, за счет мифологизации власти, т. е. разрастания ее до символа как вечного и неизменного в его основе, существующего помимо экзистенциальных, т. е. связанных с конфликтным в самом себе человеческим существованием, значений. В одном из финальных, подводящих идейный итог трагедии монологов Венцеслава власть предстает как принцип, неизменно функционирующий помимо него самого как ее носителя. В данном случае миф власти оформляется за счет образа «короны», которая становится знаком пространственной протяженности государства («земли»), абсолютной справедливости, безупречности закона (бриллианты короны остаются сияющими, кристальной чистоты); традиции, существующей с давних времен, неизменно передающейся из поколения в поколение, скрепляющей священную связь «предки — потомки». Такой образ-символ безличной власти позволяет «перепрыгнуть», упразднить проблему как в нравственно-этическом, так и в политическом плане. Освященная многовековой традицией, устойчивая в самой себе и не нуждающаяся в оправдании, поправках на субъективность и так далее, власть стирает преступление Владислава, сакрализованное «всегда» заслоняет, скрывает конфликтное «сейчас», Венцеслав в буквальном смысле награждает короной совершенное принцем убийство:

«...наказать ваше преступление или же увенчать его короной» [14, р. 258]. Здесь власть отрицает человеческое, утверждается как внеэтический, неморальный закон. Второй путь укрепления Авторитета — актуализация того знаково-смыслового плана, за счет активизации которого он ранее подтачивался, разрушался, а именно, человеческого, конкретнее, старости как ослабления, потери и молодости как силы, активности укрепления.

Правление старого Венцеслава подходит к концу, заинтересованность, как и сочувствие общества — на стороне молодости, которая есть необходимое для народа политическое обещание. В дискурсивно-риторическом построении пьесы голос народа играет не последнюю роль: сочувствие Владиславу подданных оказывается близким чувствам отца («Народный ропот осуждает этот арест...» [14, р. 253]; «...весь народ в один голос говорит в защиту принца и просит его помилования» [14, р. 257]). И здесь же сочувствие народа принцу приобретает значение исторического интереса: спасение Владислава важнее правосудия, его жизнь с государственной точки зрения более значительна, а значит, имеет большую ценность, чем жизнь убитого им Александра, казнь наследника престола стала бы намного более тяжелым преступлением, чем убийство инфанта. Здесь сочувствие народа и есть то необходимое смысловое звено, позволяющее сблизить человеческое и государственное, следствием чего является закрепление в дискурсе разных персонажей смысловой парадигмы «государственный интерес», «общественное благо», «народное дело». «...Его (Владислава. — С.Л.) наказанием потрясено все государство», «...то, что хочет все государство» [14, р. 257]: именно эта заинтересованность народа в наследнике как стабильности власти/государства совпадает с отцовской склонностью, что в идейном плане становится разрешением конфликта. Только при этом логически-смысловом условии — вмешательстве воли народа — становится возможным согласование всех ценностно значимых звеньев, что находит отражение в следующей реплике Венцеслава: «...да, слово, да, природа, да, народ, нужно желать того, чего хотите вы, и согласовывать свои решения с вашими чувствами» [14, р. 258].

Остается ответить на вопрос, насколько политическое торжество Владислава оправдано его поведением, иначе выражаясь, насколько герой соответствует своему новому статусу короля. В случае Владислава драматическое письмо Ротру снова демонстрирует расподобление смысла и знака: герой остается в своем личном, не совпадает с его новым положением, а точнее говоря, в завершении трагедии (как и в ее начале), он дискурсивно ведет себя прежде всего как влюбленный, почти не проявляя качеств, которые позволили бы судить о нем как о носителе власти. Владислав не мучается сознанием вины и надеется на прощение «ошибки» отцом, в близкой казни он видит не наказание за убийство брата, но кару за чрезмерную страсть к Кассандре. Наследный принц жаждет гибели на плахе как избавления от страданий неразделенного чувства и вместе с этим удовлетворения желаний любимой женщины, он разыгрывает добровольную жертву жестокой любви. Получается, что интересы Владислава не имеют, в сущности, ничего общего с интересами короля, государства, народа, так же как с требованиями власти и закона; герой думает только о Кассандре, озабочен только тем, чтобы ей понравиться, вызвать в ней ответное чувство.

В финале Ротру не мог не отдать должного устойчиво повторяющейся в классической трагедии риторике идеальной — прежде всего мудрой в ее традиционалистской, контролирующей, гармонизирующей установке — власти. Владислав дискур-

сивно демонстрирует пиетет перед атрибутами власти, уважение к отцу как старшему и более опытному, готовность следовать принципам правления Венцеслава как соответствующего вековым, оправданным временем законам, отказ от юношеских страстей как заблуждений молодости, желание служить государственным, а не личным интересам и умение приближать к себе самых преданных трону подданных (Владислав говорит о примирении с герцогом Курляндии, чьи подвиги являются гарантией безопасности и усиления политического влияния Польши — «он сила и гордость всего государства» [14, р. 261]). Однако подобное установление Владислава в статусе короля перекрывается, во многом отрицается его заключающими трагедию монологами, обращенными к Кассандре. В этом отчетливо проявившаяся в этой трагедии особенность драматического письма Ротру: достигнув однозначности абсолютного смысла, оно начинает сопротивляться остановке, застыванию в Авторитете и не просто отклоняется от него, но решительно, резко порывает с ним, отбрасывает его, предпочитая личное с его беспорядочностью, произвольностью. Этим доверием неопределенному, неустановленному, препятствующему оформлению гармонизирующей, бесконфликтной структуры, закреплению четкой смысловой иерархии манера письма Ротру отличается от манеры письма Корнеля⁸. Как только Владислав непротиворечиво установился в статусе короля, иначе говоря, предстал в роли идеального правителя, в нем снова обнаружил себя страстно влюбленный. Герой признается, что сами по себе ни его жизнь, ни корона для него ничего не значат, они обретают для него смысл и ценность только в случае благосклонности к нему Кассандры. Владислав выражает готовность отказаться как от власти, так и от самой жизни, если не получит ответа на свое чувство.

В таком контексте «корона» — опустошенный знак власти, который беспрепятственно отбрасывается, тогда как остаются сугубо личные смыслы, остается чувствующий — не окончательно установившийся в самом себе, поскольку находится в состоянии ожидания, не получил окончательного ответа от женщины — человек, снова готовый на все ради объекта своей любви. Ротру отклоняется от объективно, непротиворечиво заданного еще дальше. Он экспериментирует с опустошенным знаком власти, переводя его в смысловое пространство индивидуального. Знаки власти парадоксальным образом обретают смысл не относительно общего, государственного, но относительно личного: королевская корона начинает означать не ответственность

⁸ Отчетливо проявившуюся в «Венцеславе» специфику зрелой драматургической манеры Ротру, выделяющей его среди других трагедийных авторов первой половины XVII в., исследователи усматривают как в характере знаково-смыслового построения монологов и сцен, так и в особенности мировоззрения драматурга, рассматриваемого чаще всего в культурно-эстетических границах барокко. Согласно наблюдению А. Толада, Ротру выражает в драматической форме непрочность порядка, политического и эпистемологического, «действие разворачивается на двух уровнях — буквальном и символическом, что обеспечивает фактам трагическую двойственность», так что «непосредственная интерпретация событий не раскрывает своего глубинного смысла, который устанавливается только за кажимостью и видимостью»; используются понятия «искажения ценностей и обманчивых очевидностей: беспорядок так неявно входит в мир, что не может сразу быть объясненным как таковым» [16, р. 108, 111]. По мнению Э. Баби, на протяжении всего творчества Ротру остается на антирационалистических позициях, поэтому ему принципиально чужда моральная и эстетическая система Корнеля, который строит пространство, где проявляет себя воля; Ротру «не верит в рационалистические способности человека, но в его порывы радости, отчаяния и страсти» [1, р. 19]. К. Туре, в свою очередь, обращает внимание на умение Ротру «выстраивать сцену как мечтание или внутренний монолог героя с целью представить подавленную или раздираемую противоречиями, потерянную или отстраненную душу, которая больше не находит себя в словесном высказывании или диалоге с миром» [17, р. 220]. Ослабление политической смысловой конструкции в поздних трагедиях Ротру объясняется некоторыми литературоведами присутствием мистических и религиозных образов и мотивов [6, 10].

владения Польшей, но спасение от суда и наказания Владислава. «Без этого украшения его голова слетела бы с плеч» [14, p. 269], — говорит Венцеслав, вручая сыну корону. И далее, в заключительной сцене, он же: «Скипетр, который я передал в его руки, стер его преступление» [14, p. 262]. Здесь знак власти оправдывает и спасает жизнь, ценную уже ее исключительностью; действительно, финал выдвигает на первый план человека с его надеждой на счастье, о чем и свидетельствует последняя реплика героя, обращенная к Кассандре:

Если я не обладаю желаемым, по крайней мере позвольте мне надеяться: такая покорность уменьшит ваше презрение, так что когда-нибудь ваши желания станут наградой моей любви [14, p. 262].

Таким образом, в финале трагедии Ротру нет определенности, фигура Владислава не несет твердого, однозначного обещания: он может стать достойным приемником Венцеслава, а может им и не стать, продолжив настаивать на своем праве на личное, а не официальное осуществление. Наряду с этим, как было показано, знаки власти сохраняют подвижность, неопределенность: они могут приобретать ценностное значение относительно государственного интереса, а могут его лишаться, что связано со смысловой актуализацией личностного. Венцеслав отказывается от официальной роли — роли короля — и оставляет за собой только частную роль — отца; проявляющийся главным образом дискурсивно характер Владислава есть ничем особо не подкрепляемая возможность установления, укрепления ценностно-смысловой авторитетности власти, в которой из-за неустойчивости ее значений легко усомниться или же, более того, которую в ее очевидности можно не обнаружить.

Список литературы

Исследования

- 1 *Baby H.* Le monologue dans le théâtre sérieux de Rotrou. L'exemple d' "Antigone", "Le Véritable Saint Genest" et "Venceslas" // *Loxias*. 2007. № 19. P. 1–30.
- 2 *Béthery M.* Commentaire // *Rotrou J.* Théâtre complet. Paris: Société des Français Modernes, 1998. P. 203–219.
- 3 *Béthery M.* "Venceslas" revu par Marmontel: un aspect de la réception de Rotrou au XVIII-e siècle // *Littératures classiques*. 2007. № 2. P. 271–267.
- 4 *Birkemeier S.* Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnol. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2007. 301 p.
- 5 *Cornic S.* Dramaturgie baroque et problématiques du pouvoir monarchique: la Pologne du "Venceslas" de Rotrou // *La France et la Pologne: Histoire, mythe, représentations*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. P. 167–180.
- 6 *Gutierrez-Laffond A.* Deux motifs de prédilection du théâtre pré-classique, la nuit et la prison, dans "Antigone", "Le Véritable Saint Genest" et "Venceslas" de Rotrou // *Méthode*. 2007. № 13. P. 131–144.
- 7 *Lancaster H.C.* The ultimate source of Rotrou's "Venceslas" and Rojas Zorillas's "No hay ser padre siendo rey" // *Modern Philology*. 1917. № 15. P. 115–120.
- 8 *Lavocat F.* Avant-Propos // *La France et la Pologne: Histoire, mythe, représentations*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. P. 3–11.
- 9 *Leiner W.* "Venceslas" ou le triomphe de la royauté // *French Review*. 1969. № 2. P. 249–258.

- 10 *Mazouer Ch.* La pensée religieuse dans ‘Antigone’, ‘Le Véroitable Saint Genest’ et ‘Venceslas’ de Rotrou // Théâtre et christianisme. Études sur l’ancien théâtre français. Paris: Honoré Champion, 2015. P. 424–436.
- 11 *Mortgat-Longuet E.* Images de Rotrou dans l’historiographie du théâtre français (1674–1750) // Littératures classiques. 2007. №2. P. 207–221.
- 12 *Rosset F.* Balade au pays d’Ubu // La France et la Pologne: Histoire, mythe, représentations. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. P. 13-29.
- 13 *Rosset F.* ‘Le Venceslas’ de Rotrou au milieu du grand siècle // L’Arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française. Paris: Imago, 1996. P. 118–122.
- 14 *Rotrou J. de.* Œuvres. Genève: Slatkine, 1967. Т. 4. 318 p.
- 15 *Sakharoff M.* Le héros, sa liberté et son efficacité. De Garnier à Rotrou. Paris: Nizet, 1967. 204 p.
- 16 *Teulade A.* Inventivité générique et réception de la comedia espagnole dans ‘Bélisaire’ (1644) et ‘Venceslas’ (1648) de Rotrou // Littératures classiques. 2007. №2. P. 107–116.
- 17 *Thouret Cl.* Le monologue dans le théâtre de Rotrou: une convention baroque, entre ornement et dramaturgie de la pensée // Littératures classiques. 2007. №2. P. 207-221.
- 18 *Treilhou-Balaudé C.* Rotrou poète de la scène: le masque et le visage des rois // Littératures classiques. 2007. №2. P. 223–236.
- 19 *Vuillemin J.-Cl.* Jean de Rotrou: du bon usage du théâtre. 2021 // Penn State Libraries Open Publishing. URL: <https://openpublishing.psu.edu/rotrou/node/663> (дата обращения: 12.11.2023).

© 2024. Larisa A. Simonova
Moscow, Russia

**IMAGE OF POWER
IN THE TRAGEDY ON THE SLAVIC HISTORY’S PLOT “VENCESLAS” (1647)
BY J. DE ROTROU**

Acknowledgements: The example of the tragedy “Venceslas” is instrumental in defining the nature of the late work of J. Rotrou. The paper analyzes he play the context of classicist poetics, taking into account the evolution of Rotrou’s dramatic writing and ideological polemics with the Corneille theater of the 40s, whose influence largely initiated the overcoming of Rotrou’s dependence on mythological models, conditioned by the connection with ancient and humanistic drama especially noticeable in early tragedies, and bringing political issues to the fore. It is the specifics of revealing the image of power that most clearly shows the originality of Rotrou’s thinking. In discussing the power’s image, the author proceeds from the peculiarity of unfolding of the discursive-rhetorical structure of the play and semantic mobility of signs and images associated with the manifestation of power. The multiplicity and active interaction of meanings that organize the statements of the main actors and define them in a political, role-playing and at the same time personal, relative, sets the contradiction, mobility, uncertainty of their characters and relationships. The need for official implementation

together with the right to personal, the significance of the state interest along with the actualization of the individual — such value-semantic ambiguity is observed throughout the dramatic action, not excluding the finale. Rotrou managed to deeply connect the authority of impersonal power and vulnerability, the “imperfection” of the private, to show the inevitable presence of the human, giving dubious relativity to any absolute meaning.

Keywords: Tragedy, Political Power, History, Poland, Dramatic Conflict, State Interest.

Information about the author: Larisa A. Simonova, PhD in Philology, Senior Researcher, Pushkin Library, Spartakovskaya St., 9, 105066 Moscow, Russia.

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

E-mail: mouette37@yandex.ru

Received: November 12, 2023

Approved after reviewing: July 02, 2024

Date of publication: September 25, 2024

For citation: Simonova, L.A. “Image of Power in the Tragedy on the Slavic History’s Plot “Venceslas” (1647) by J. de Rotrou.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 73, 2024, pp. 222–238. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-222-238>

References

- 1 Baby, Hélène ‘Le monologue dans le théâtre sérieux de Rotrou. L'exemple d' ‘Antigone’, ‘Le Véritable Saint Genest’ et ‘Venceslas’.’ *Loxias*, no. 19, 2007, pp. 1–30. (In French)
- 2 Béthery, Marianne ‘Commentaire.’ Rotrou, Jean *Théâtre complet*. Paris, Société des Français Modernes Publ., 1998, pp. 203–219. (In French)
- 3 Béthery, Marianne “‘Venceslas’ revu par Marmontel: un aspect de la réception de Rotrou au XVIII-e siècle.’ *Littératures classiques*, no. 2, 2007, pp. 271–267. (In French)
- 4 Birkemeier, Sven *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnol*. Amsterdam, Universiteit van Amsterdam Publ., 2007. 301 p. (In French)
- 5 Cornic, Sylvain ‘Dramaturgie baroque et problématiques du pouvoir monarchique: la Pologne du ‘Venceslas’ de Rotrou.’ *La France et la Pologne: Histoire, mythe, représentations*. Lyon, Presses universitaires de Lyon Publ., 2000, pp. 167–180. (In French)
- 6 Gutierrez-Laffond, Aurore ‘Deux motif de prédilection du théâtre pré-classique, la nuit et la prison, dans ‘Antigone’, ‘Le Véritable Saint Genest’ et ‘Venceslas’ de Rotrou.’ *Méthode*, no. 13, 2007, pp. 131–144. (In French)
- 7 Lancaster, Harry Carrington ‘The ultimate source of Rotrou’s ‘Venceslas’ and Rojas Zorillas’s ‘No hay ser padre siendo rey’.’ *Modern Philology*, 1917, no 15, pp. 115–120. (In English)
- 8 Lavocat, Façoise ‘Avant-Propos.’ *La France et la Pologne: Histoire, mythe, représentations*. Lyon, Presses universitaires de Lyon Publ., 2000, pp. 3–11. (In French)
- 9 Leiner, Wolfgang “‘Venceslas’ ou le triomphe de la royauté.’ *French Review*, no. 2, 1969, pp. 249–258. (In French)
- 10 Mazouer, Charles ‘La pensée religieuse dans ‘Antigone’, ‘Le Véritable Saint Genest’ et “Venceslas” de Rotrou.’ *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*. Paris, Honoré Champion Publ., 2015, pp. 424–436. (In French)
- 11 Mortgat-Longuet, Emmanuelle ‘Images de Rotrou dans l’historiographie du théâtre français (1674–1750).’ *Littératures classiques*, no. 2, 2007, pp. 207–221. (In French)

- 12 Rosset, François 'Balade au pays d'Ubu.' *La France et la Pologne: Histoire, mythe, représentations*. Lyon, Presses universitaires de Lyon Publ., 2000, pp. 13–29. (In French)
- 13 Rosset, François "'Le Venceslas' de Rotrou au milieu du grand siècle.' *L'Arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*. Paris, Imago Publ., 1996, pp. 118–122. (In French)
- 14 Rotrou, Jean de *Œuvres*, vol. 4. Genève, Slatkine Publ., 1967. 318 p. (In French)
- 15 Sakharoff, Micheline *Le héros, sa liberté et son efficacité. De Garnier à Rotrou*. Paris, Nizet Publ, 1967. 204 p. (In French)
- 16 Teulade, Anne 'Inventivité générique et réception de la comedia espagnole dans 'Bélisaire' (1644) et 'Venceslas' (1648) de Rotrou.' *Littératures classiques*, no. 2, 2007, pp. 107–116. (In French)
- 17 Thouret, Clotilde 'Le monologue dans le théâtre de Rotrou: une convention baroque, entre ornement et dramaturgie de la pensée.' *Littératures classiques*, no. 2, 2007, pp. 207–221. (In French)
- 18 Treilhou-Balauté, Catherine 'Rotrou poète de la scène: le masque et le visage des rois.' *Littératures classiques*, no. 2, 2007, pp. 223–236. (In French)
- 19 Vuillemin, Jean-Claude 'Jean de Rotrou: du bon usage du théâtre. 2021'. *Penn State Libraries Open Publishing*. Available at: <https://openpublishing.psu.edu/rotrou/node/663> (In French) (Accessed 12 November 2023).