

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788025020067

## **«Осман» (1647) Тристана Лермита: классицистическая трагедия с романтическим конфликтом. К проблеме поэтологических возможностей драматургического текста классицизма**

© 2025 г. Л. А. Симонова

Кандидат филологических наук,  
старший научный сотрудник  
Библиотеки-читальни им. А.С. Пушкина,  
Россия, 105066, Москва, ул. Спартаковская, д. 9  
ORCID ID: 0000-0001-7019-0215  
mouette37@yandex.ru

**Резюме.** В статье рассматривается драматургическое творчество Тристана Лермита, определяется его исключительное место в истории французской классицистической трагедии. В силу неоднородности, «эклектичности» его драматического письма, в котором сочетаются архаические элементы доклассицистической трагедии XVI в. и новые принципы дискурсивно-риторического построения текста, пьесы Лермита заметно отличаются от тех форм трагедийного жанра, в границах которых тот функционирует в первой половине XVII в. в творчестве П. Корнеля, Ж. Мерэ, Ж. де Ротру, Ж. де Скюдери и других современников автора. В пьесах Лермита отчётливо прослеживается характер трагедии следующих периодов: расиновского («Смерть Криспа»), просветительского («Смерть Сенеки») и романтического («Осман»). В «Османи» Лермит показал исчерпанность исторического сюжета, каким он разрабатывался классицистической трагедией с её героико-политическим идейным основанием, и вывел новый тип героя, чья исключительность раскрывается в его противопоставлении инертной, недостойной его толпе и власть которого является не свидетельством социального статуса, ролевой заданности поведения, а выражением его духовных потенций и усилий воли / действия в достижении принципиально нереализуемого (как в политике, так и в любви) идеала. Поведение Османа есть настойчивая демонстрация гордыни, стремление к абсолютной свободе в превозмогании любых препятствий, вызов невозможности. Лермиту удалось обнаружить новую природу трагедийного конфликта – несоответствие личности историческому времени, в своей сущности антигероическому, абсурдному.

**Ключевые слова:** трагедия классицизма, трагедийный герой, романтический конфликт, история, классицистическая драматургия

**Для цитирования:** Симонова Л.А. «Осман» (1647) Тристана Лермита: классицистическая трагедия с романтическим конфликтом. К проблеме поэтологических возможностей драматургического текста классицизма // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 2. С. 61–79. DOI: 10.31857/S1605788025020067

## **“Osman” (1647) by Tristan L’Hermite: a Classic Tragedy with Romantic Conflict. On the Problem of Poetological Possibilities of the Dramatic Text of Classicism**

© 2025 Larisa A. Simonova

Cand. Sci. (Philol.),  
Senior Researcher at the Library  
named after A.S. Pushkin,  
9 Spartakovskaya Str., Moscow, 105066, Russia  
ORCID ID: 0000-0001-7019-0215  
mouette37@yandex.ru

**Abstract.** The article examines the dramatic work of Tristan L'Hermite, defines his exceptional place in the history of French classical tragedy. Due to the heterogeneity, "eclecticism" of his dramatic writing, which combines archaic elements of the pre-classical tragedy of the 16<sup>th</sup> century and new principles of discursive and rhetorical construction of the text, L'Hermite's plays visibly differ from those forms of the tragic genre, within the boundaries of which it functions in the first half of the 17<sup>th</sup> century in the works of P. Corneille, J. Mairet, J. de Rotrou, J. de Scudery and other contemporaries of the author. In Kermit plays, the nature of the tragedy of these periods is clearly traced: the Racine ("The Death of Crispus"), the educational ("The Death of Seneca") and the romantic ("Osman"). In "Osman", L'Hermite showed the exhaustion of the historical plot, as it was developed by the classic tragedy with its heroic and political ideological foundation, and brought out a new type of hero, whose exclusivity is revealed in his opposition to an inert, undignified crowd and whose power is not evidence of social status, role-setting behavior, but an expression of his spiritual potencies and efforts of will/action in achieving an fundamentally unrealizable ideal (both in politics and in love). Osman's behavior is an insistent demonstration of pride, a desire for absolute freedom in overcoming any obstacles, a challenge to the impossible. L'Hermite has found a new nature of the tragic conflict – the incongruity of the personality with historical time, in its essence antiheroic, absurd.

**Keywords:** classicism tragedy, tragic hero, romantic conflict, history, classicist dramaturgy

**For citation:** Simonova, L.A. "Osman" (1647) Tristana Lermitya: klassicisticheskaya tragediya s romanticheskim konfliktom. K probleme poetologicheskikh vozmozhnostej dramaturgicheskogo teksta klassicizma ["Osman" (1647) by Tristan L'Hermite: a Classic Tragedy with Romantic Conflict. On the Problem of Poetological Possibilities of the Dramatic Text of Classicism]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2025, Vol. 84, No. 2, pp. 61–79. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788025020067

Драматургический талант Тристана Лермита<sup>1</sup> (1601–1655), как и многих его современников, пишущих для театра, был заслонён фигурой великого Корнеля, его пьесы довольно быстро сошли с французских сцен и в истории классицистической драмы ему отводилась роль предшественника Расина<sup>2</sup>. Однако в последние десятилетия в контексте проблемы пересмотра подходов к определению классицизма, а также изменения методологических установок исследования классицистической драматургии, позволяющих перенести акценты с устойчивых типологических характеристик на принципиально значимую неоднородность и подвижность литературного явления как складывающегося из исключительных поэтологических особенностей отдельных текстов, к пьесам Лермита наметился устойчивый интерес (о чём свидетельствуют, например, такие факты, как включение в 1980-е годы

драматических произведений Лермита в университетскую программу, попытки вернуть его трагедии на французскую сцену<sup>3</sup>, а также выходящее с 1979 г. периодическое научное издание «Тетради Тристана Лермита», посвящённое изучению разножанрового творчества автора). Лермит был известен современной ему публике как автор поэтических (сборники «Любовные стихотворения» (1638), «Лиры» (1641), «Героические стихотворения» (1648)) и прозаических (среди которых эпистолярный «Разные письма» (1642) и комический роман «Опальный паж» (1642)) текстов, а также с успехом ставившихся парижскими театрами (в первую очередь театром Марэ) пьес, основное место среди которых занимают трагедии – «Мариамна» (1636), «Пантея» (1637), «Смерть Сенеки» (1644), «Смерть Криспа» (1645) и «Осман» (1647)<sup>4</sup>. Драматическое творчество Тристана Лермита в качестве предмета литературоведческого исследования заслуживает пристального внимания постольку, поскольку в силу многих поэтологических особенностей (структуры, конфликта, характеров, стилистики и др.) его трагедии – даже с учётом наблюдаемой в них и сближающей их с пьесами других драматургов

<sup>1</sup> Псевдоним, которым Франсуа Лермит дю Солье подписывал свои произведения и происхождение которого объясняют памятью об известном представителе древнего дворянского рода, к которому принадлежал писатель, – Тристане Лермите, камергере Людовика XI.

<sup>2</sup> Подобный подход был задан Н.-М. Бернарденем в монографии «Предшественник Расина. Тристан Лермит, сеньор дю Солье (1601–1655). Его семья, жизнь, произведения» (1895) [1], которая вплоть до 1970-х годов оставалась единственным крупным исследованием творчества Лермита. Намеченная им позиция в определении значения фигуры Лермита в развитии французской драмы XVII в. найдёт выражение и в исследовании П. Сажа «Французский предклассицизм» [2, р. 270].

<sup>3</sup> В 1984 г. на сцене Комеди Франсез режиссёром Ж.-М. Виллежье поставлена трагедия Лермита «Смерть Сенеки», в 1987 г. в Национальной консерватории драматического искусства режиссёром Ж. Дезартом поставлена его трагедия «Мариамна».

<sup>4</sup> Помимо трагедий, перу Лермита принадлежат трагикомедия «Безумие мудреца» (1644) и комедия «Нахлебник» (1654).

его поколения (П. Корнеля, Ж. Мерэ, Ж. Ротру, Ж. де Сюдери) переходности — слишком заметно выбиваются за границы функционирующего в период первой половины XVII в. трагедийного жанра, притом что ранние из них («Мариамна» и «Пантея») имеют отчётливо выраженные архаические признаки, свидетельствующие об их связи с гуманистической трагедией XVI в., тогда как в поздних намечена перспектива развития театра уже следующих периодов — расиновского («Смерть Криспа») и просветительского («Смерть Сенеки»). Такое исключительное положение трагедий Лермита объясняется неоднородностью, эклектичностью его драматического письма, в котором сближаются традиционные, доклассицистические<sup>5</sup> — и исключительно новаторские черты и в котором практически не наблюдается знаковое для французского театра того времени влияние героико-политического театра Корнеля 1640-х годов (следует помнить, что Лермит не только драматург, но и поэт, поэтому в его трагедийных текстах важную роль имеет лирическая составляющая). Специфика разработки трагедийного конфликта и раскрытия (прежде всего дискурсивного) характера персонажей в пьесах Лермита кардинально отличается от драматической техники его современников.

Во французском литературоведении к характеристике творчества Лермита-драматурга принято подходить через его сравнение с Корнелем и Расином, при этом чаще всего отталкиваются от довольно общих, устойчивых, в сущности, клишированных определений пьес последних, а не из своеобразия и поэтологических возможностей текстов самого Лермита. Так, нередко обращают внимание на типологическое сходство сюжетов и героев Лермита и Корнеля: С. Беррегар говорит о «корнелевском» характере таких персонажей Лермита, как Мариамна, Эпикарис, Сенека, указывая на их исключительную силу воли и героизм, а также на выражение в их позиции стоической философии [5]. Намного чаще подчёркивают различие сюжетов и характеров пьес Лермита и Корнеля: А. Кариа находит, что у последнего двигателем драматической интриги является социальное и государственное, тогда как у Лермита — человеческая природа [6], Р. Гишемер утверждает, что по сравнению с Корнелем у Лермита нет ни психологической сложности персонажей, ни раскрытия политической проблематики [7]. Вообще, вопрос о «политическом»

характере трагедий Лермита остаётся дискуссионным: Н. Малле склонна говорить о «политической трагедии» Лермита, усматривая её пример в «Османи», где, по её мнению, на первый план выдвигается проблема осуществления власти («...сквозь призму драматургической чувствительности Тристан обращается к некоторым специфическим проблемам, касающимся законности, условий и злоупотребления властью, этики, связанной с практикой, правами и обязанностями правителя в отношении интересов государства» [8, р. 39]). Д. Монкондю говорит о специфике политического театра Лермита, которая обнаруживается опять-таки в сопоставлении с корнелевской драматургией: в трагедиях Лермита политическое высказывание в его доктринальной форме предельно сокращено, почти нет проблематизации политических идей, значимость приобретает само отсутствие политического теоретизирования («...этический и идеологический пессимизм, который царит в большинстве его пьес» [9, р. 10]).

М. Арлан полагает, что Тристан создал трагедию характеров, то есть построение драматического действия у него подчинено психологическому анализу, что служит предварением театра Расина («Мариамну» исследователь называет «первой французской трагедией, которая отличается простотой интриги и в которой главным предметом является изучение страсти» [10, р. 19], по его мнению, обнаруженные Лермитом психологические состояния героев будут повторены Расином: Мариамна близка Андромахе, Ирод — Пирру, Крисп — Ипполиту, Фауста — Федре). К. Абраам определяет трагедии Лермита и Расина как «психологические» [11, р. 26]. Схожей позиции придерживается Э. Форсайт, выделяя из пьес «Мариамну» как «трагедию реалистическую и психологическую, где действие заключается главным образом во внутренней игре страстей и воле» [12, р. 78]. А. Кариа указывает на сходство драматургической стилистики Лермита и Расина: у одного и другого «смерть и отчаяние, трагедия провала и абсурда», «слепая и обманутая любовь» [13, р. IX]. С. Беррегар проводит параллели между близкими по сюжету и конфликту пьесами двух драматургов — «Мариамной» и «Андромахой», «Смертью Сенеки» и «Британиком», «Смертью Криспа» и «Федрой», «Османом» и «Баязетом», обнаруживая типологические сближения между героями и их положениями: женщина как жертва могущественного мужчины (Мариамна и Андромаха), женщина, из-за ревности губящая мужчину, которого любит (Фауста, дочь Муфтия, Роксана, Федре), тиран, которым руководит безумие убийцы (Ирод, Нерон) [14, р. IX]. Такое

<sup>5</sup> Основную причину неровности, разнородности драматического письма Лермита З. Швейцер [3] и К. Фурниаль [4] усматривают во влиянии на Лермита театра Александра Арди.

акцентирование положения Лермита в качестве предшественника театра Расина, продолжительное время бытовавшее во французском литературоведении и уже ставшее штампом, привело к тому, что на трагедийные тексты Лермита без поправки на самостоятельность, уникальность его творческой манеры накладывались поэтологические характеристики драматургии Корнеля и Расина, отражающие, в первую очередь, особенность почерка именно этих авторов, тем самым заслонялась, недооценивалась, нивелировалась специфика драматического письма самого Лермита.

В современных исследованиях классицистическая трагедия как жанровое и риторическое (то есть представленное в устойчивых структурах языка, воспроизводящего ценностно-смысловую иерархию миропорядка) явление получает заметное усложнение, что достигается не только за счёт более оттеночной прорисовки творчества отдельных авторов, но и благодаря умножению ракурсов освящения классицизма как феномена, больше не сводимого к определённым набору формул. Это заметное стремление современного литературоведения к пересмотру традиционных представлений о классицистической трагедии, трансформированию во внутренне конфликтные понятийные системы целого комплекса составляющих ее характеристик представлено в работах Ж. Форестье [15], М. Фумароли [16]. Подчеркнём, что трагедия классицизма должна объясняться не исходя из совокупности изначально заданных культурных и исторических условий, не относительно абстрактного жанрового образца, в его основных признаках выведенного из общих черт произведений наиболее известного представителя жанра, но из наблюдения за возможным пересечением, сближением, чаще же несходством, противоречием разных текстов конкретного автора — осуществляемым в эксперименте усилием трансформации драматургической формы. Творчество Лермита, как и любого другого представителя классицизма, продуктивно рассматривать на страховочной дистанции от общих «законов» и с акцентом на заложенных в нём самом принципах развития, которое в его основе направляется смысловыми напряжениями отдельной драматической текста. Выявление смыслового напряжения через особенности разворачивания дискурсивно-риторической структуры позволяет проследить специфику отдельной трагедии, так же как и её место в раскрытии жанрового потенциала в границах творчества автора и драматургии выделенного периода в целом.

Несмотря на свою внутреннюю неоднородность, классицистическая трагедия обладает рядом

узнаваемых жанровых черт, отличающих её как от предшествующей ей (предклассицистической), так и от последующих драматических форм (мещанской драмы, просветительской трагедии и романтической драмы). Нашей задачей будет выявить устойчивость и подвижность жанровых моделей, которые можно принять за основополагающие в подходе к анализу классицистической трагедии: построение риторического дискурса персонажей исходя из противоречия между обнаруживающим себя личным и политической ролью, проявлением героя во власти и частных отношениях, исторических и философских проблемных вопросов.

Драматургическое творчество Тристана Лермита является тем исключительно удобным материалом, на примере которого возможно проследить становление классицистической трагедии в её выделении из гуманистической (предклассицистической) трагедии XVI в. как более ранней жанровой формы, развитие трагедийного жанра в 30-е и 40-е годы XVII в. с его ориентацией на героико-политический театр Корнеля, а также предчувствие появления расиновской трагедии и, как бы парадоксально на первый взгляд ни показалось, активное вызревание в классицистической трагедии признаков, которые будут определяющими в следующие периоды развития драмы — просветительский и романтический (что в текстах Лермита отчётливее всего просматривается на примере характера трагического героя и специфики конфликта). Кратко коснёмся тех трагедий Лермита, в которых конфликт напрямую связан с властью.

Первая пьеса Тристана Лермита «Мариамна» (1636) представляет собой переходное явление от предклассицистической к классицистической трагедии. Определяющим архаическим признаком данного произведения является то, что катарсический эффект в нём основан на стилистике ужасного, иначе говоря, здесь имеет место особый авторский подход к трагическому, которое понимается пишущим и, следовательно, событийно и риторически проявляется как жестокое, кровавое. В «Мариамне» кульминация и развязка (с третьего по пятый акт) выстраиваются вокруг обвинения и казни главной героини, при этом образно-семантически сакцентированы бесконтрольная агрессивность страстей преследователя — его безжалостность, мстительность, одержимость насилием — и смерть жертвы, физическое и психологическое страдание безвинно преследуемого и обрекаемого на гибель от руки палача. Отчётливо традиционен в «Мариамне» сам характер преступления: не рассчитанный поступок, спланированная решимость на преступление ради какой-либо цели (в классицистической трагедии

часто политической, и даже если внеполитической, то есть подразумевающей отклонение от «должного» социальной роли, то всегда риторически логизированной посредством системы государственных и исторических смыслов), но помрачение рассудка, необузданность, слепота страсти. Согласно замыслу Лермита, сочувствие должен вызывать и сам тиран, поэтому история Ирода строится по принципу «злодейство – раскаяние», последнее есть горе палача, жалеющего о своей жертве и осуждающего себя за неоправданную жестокость (авторская установка на то, чтобы внушить зрителю сочувствие злодею, приводит к оригинальному сюжетному ходу – жертву оплакивает сам убийца<sup>6</sup>). Собственно говоря, перед нами традиционный – с предклассицистической трагедии – образ тирана на троне. Нетрадиционен здесь сам ракурс, в котором представлена тирания. Для Лермита привлекательность сюжета источника с точки зрения его драматизации заключается в том, что преследователь и жертва связаны супружескими узами, насилие обращено мужем на жену, то есть носит частный характер. В трагедии XVI в. тирания носила характер исторического зла, была прочно вписана в государственно-политический контекст, такой расширительный подход к связанному с властью конфликту оказался чрезвычайно продуктивным для классицистической трагедии с её ориентацией на гражданскую проблематику, но именно такой прогрессивный для его эпохи путь оказался невостребованным ранним Лермитом. Подобная незаинтересованность в политической масштабности объясняется и характером источника: если в классицистической трагедии сюжеты в их подавляющем большинстве брались из исторических (главным образом римских) источников, то Лермит обращается к ветхозаветным образам, имевшим к этому времени отчасти мифологическое, отчасти мистическое звучание, скрывающее политическую конкретность конфликта. Проблема преступления в «Мариамне» смещена с исторического и социального на личное, со статусно-ролевого принципа поступка на его психологические пружины. Постепенно в тексте (вторая половина четвёртого – пятый акт) начинает закрепляться семантика (в том числе выражаемая в аллегорических образах) ослепления, произвольной жестокости, безумия, которая соответствует кровавой расправе над Мариамной.

Трагедию Тристана Лермита «Смерть Сенеки» (1644) – произведение зрелого периода творчества

<sup>6</sup> В трагедии XVI в. умершего оплакивали, как правило, его близкие, которые относительно тирана или вообще преследователя выступали в роли притесняемых (например, «Порция» и «Корнели» Гарнье).

драматурга – можно считать откликом на политический театр Корнеля, своеобразной полемикой с ним. В это время на парижских сценах с успехом продолжали ставиться корнелевские трагедии «Гораций», «Цинна», «Помпей», в которых с той или иной стороны была показана славная история Римской империи, символическим воплощением величия которой являлась фигура императора как носителя абсолютной власти, относительно доминирующих смыслов которой и выстраивалась общая дискурсивно-риторическая структура. Лермит же обращается к эпохе упадка Римской империи, времени ослабления её влияния, кризиса императорской власти, морального разложения двора – правлению Нерона. В центре трагедии Лермита – проблема власти, но, в отличие от пьес Корнеля, власти как величины отрицательной, утратившей свой прогрессивный потенциал, абсолютно себя скомпрометировавшей, ущербной и вредоносной. Важно, что проблема власти в «Смерти Сенеки» не сводится к фигуре Нерона, хотя, безусловно, та располагается в центре драматического сюжета и скрепляет его собой. Текст Лермита прорывается к принципам функционирования власти как политического явления, в механизм которого включено всё общество и в котором характер императора является одной из частных его сторон. Трагедия Лермита композиционно распадается на две части: одна из них – конфликтные отношения Нерона и Сенеки (первый и пятый акты), вторая – заговор против Нерона (второй, четвёртый и частично пятый акты), в котором, заметим, философ не участвует – он лишь высказывает своё отношение к заговору (четвёртая сцена второго акта). В каждой из этих композиционных частей преобладают определённые знаки / смыслы, сцепление которых обеспечивает присутствующая как в одной, так и в другой части, распространяющаяся на все отношения «власть». Конфликт «Нерон – заговорщики» в идейном отношении более интересен, сложен, более последовательно драматически разработан Лермитом, нежели конфликт «Нерон – Сенека». Можно сказать, что Сенека в своём поведении и дискурсе – персонаж чуждый драматической интриге, которая имеет всё же политический, исторический характер. Сенека может говорить с Нероном, уподобившись ему как актёр, может говорить с заговорщиком, племянником Луканом, отчасти заимствуя его язык политического протеста, но в целом его дискурс носит отвлечённо-философский характер и заметно отличен своим пафосом от дискурса других персонажей.

Конфликт предполагает, что все участвующие в сценическом действии заговорщики могут

составить оппозицию этой власти насилия и порока, предложив свои этические принципы, свою идейную, в сущности, антитираническую, позицию. Столкновение сторонников гражданских свобод с тиранией, представленной фигурой римского императора (например, Юлий или Август Цезарь), — это традиционный драматический конфликт, который разрабатывался трагедией XVI в. Однако в предклассицистической трагедии противники тиранической власти не были представлены как характеры, но главным образом как носители определённой идейно-политической позиции. Несомненной удачей Лермита стало то, что заговорщики представлены не только как носители гражданской риторики, в «Смерти Сенеки» это не просто группа врагов тирана, каждый из участников заговора имеет свой характер, в соответствии с которым он говорит и реагирует на происходящие события. Все заговорщики объединены общей целью и ненавистью к Нерону, вместе с этим по мере разворачивания действия акцентируется их различие.

Среди заговорщиков дискурсивно, а также активностью участия в интриге, как и ролью, которую играет в расстановке действующих лиц, выделяется вольноотпущенница Эпихарида — историческое лицо, однако не связанное социальной ролью (что даёт драматическому автору большую свободу в разработке характера). По сравнению с другими заговорщиками дискурс Эпихариды наиболее развёрнут, он представляет собой главным образом последовательную критику Нерона и его правления, так что через эту критику раскрывается её позиция, как и её характер. В высказывании и поступке Эпихариды — самый активный, убеждённый участник заговора. В Нероне Эпихарида видит своего личного врага и врага всех римлян, она оценивает его в первую очередь с гуманистической позиции: император преступен, поскольку на нём лежит ответственность за массовое насилие над женщинами наёмников и истребление части населения Рима во время пожара. Дискурс Эпихариды отличается героическим пафосом: в обращении к другим заговорщикам героиня настойчива, нетерпелива, она горячо клянётся в своей преданности делу и призывает других к решительным действиям — скорейшему осуществлению планируемого убийства злодея на троне. В образе Эпихариды традиционная героика войны замещена другой героикой — героикой политического протеста. Смелостью, решительностью Эпихариды, её убеждённой в правоте дела, готовностью пожертвовать ему жизнью восхищены все участники заговора. Эпихарида представлена достойным

противником Нерона, в отличие от всех других заговорщиков, которые в той или иной степени проявили слабость — не оказав сопротивления, покончили жизнь самоубийством (Пизон) или, испугавшись расправы, выдали своих соратников (Сцевин, Руф, Лукан). Противостояние Эпихариды и Нерона является наиболее драматически напряжённым звеном в развитии конфликта (чего нельзя сказать об отношениях Нерона и Сенеки, которые лишены драматического напряжения), неслучайно прямое столкновение (резкий спор) вольноотпущенницы и императора происходит в кульминационном третьем акте, а гибель женщины, чья воля оказалась не сломлена пытками и близостью смерти, сценически — событийно и риторически — представлена более ярко, чем стоический, мудро-рассудительный уход философа. В своей активности — поступка и дискурса, в той выразительности, с которой в её поведении проявляются её убеждения и характер, в том превышении ею судеб и действий других заговорщиков Эпихарида становится вровень с Нероном и Сенекой, наряду с ними претендуя на роль главного героя трагедии.

Эпихарида — абсолютно новый на французской сцене трагедийный характер, который предваряет героя просветительской трагедии. Во-первых, у Эпихариды нет истории: текст трагедии не даёт никакой информации о её происхождении и жизни в Риме, кроме указания на её социальное положение (Эпихарида — вольноотпущенница) и связь с заговорщиками. Во-вторых, в её образе нет ничего «личного», то есть нет никаких интересов, чувств, привязанностей, убеждений, эмоций, которые не были бы прямо связаны с её участием в заговоре против Нерона. Подчеркнём, что у Эпихариды нет личной заинтересованности в перевороте, как нет личной обиды на Нерона: император не покушался на её жизнь, как и на жизнь её близких, не лишал её материальных благ, вообще, не приносил ей горя, которое могло бы сделать её несчастной<sup>7</sup>. У Эпихариды нет даже любовной страсти (ни одно высказывание героини не выдаёт её любовных чувств), женщина живёт идеей героического деяния, которая исключает в ней все иные интересы и эмоции. Пафос служения, связанный с верностью идее, составляет дискурсивную основу её образа, что находит выражение в её неколебимой стойкости и логически подтверждается её гибелью. В Эпихариде вся судьба и характер сведены к усилению протеста, борьбы с социальным и, шире,

<sup>7</sup> Для сравнения вспомним Эмилию из «Цинны» Корнеля, которая была одним из инициаторов заговора против Августа из-за того, что тот убил её отца.

историческим злом. Из дискурса Эпихариды следует, что Нерон — её идеологический враг: препятствие к осуществлению свободного, справедливого, процветающего государства, в котором не будет ни притеснений граждан, ни насилия над их волей, ни спровоцированных властью народных бедствий (если сравнить высказывания Эпихариды с высказываниями других заговорщиков, будет очевидно, что у последних преобладает идея мести, тогда как у героини — предчувствие счастливого общества). В служении идеальному будущему, для выражения которого у неё не хватает языка, сам её характер, её фигура есть предчувствие, предречение этого будущего. Монументальность героини образу Эпихариды придаёт её казнь: вынеся пытки, она остаётся верна своему делу — приближению освобождения Рима. Это делает из Эпихариды настоящую трагедийную героиню. В своём подвиге, обрекающем её на страдание и гибель, Эпихарида остаётся одинока как среди заговорщиков, так и среди народа. Ей не на кого опереться, она лишена всякой поддержки: её предают участники заговора (Сцевин и Руф), её не понимают жители Рима. Таким образом, в «Смерти Сенеки» Лермит выходит к освещению разных граней политического конфликта, а образ Эпихариды выводит к просветительской трагедии, хотя в целом эта трагедия Лермита остаётся в рамках классицистической поэтики.

«Осман» — последняя трагедия Тристана Лермита, поставленная в 1647 г. и изданная в 1656 г. уже после смерти драматурга<sup>8</sup>. Сюжет трагедии взят из истории Османской империи. Исключительность трагедии Лермита «Осман» заключается в следующей особенности: несмотря на то что главным действующим лицом выступает османский султан, политического конфликта как такового здесь нет, или, точнее сказать, он имеет иной, неизвестный классицистической трагедии характер. Османа как носителя власти нельзя сблизить ни с одним из двух чаще всего разрабатываемых в классицистической трагедии типов правителей: ни с идеальным царём — доблестным воином и мудрым политиком (каковым, например,

представлен Кир в трагедии Лермита «Пантея»), ни с тираном, пришедшим к власти через преступление или удерживающим её посредством насилия (каковым является Нерон). Осман как император ещё почти никак себя не зарекомендовал, он только готовится себя проявить, обещает быть. В центре внимания Лермита-драматурга не проблема власти, а если быть точнее, человека власти, притом что власть — как главным образом мыслил классицизм — есть предъявляемые к человеку требования его соответствия политической роли — справедливости, законности, порядка, долга и т.д., но судьба — прежде всего как существование в мире, состояние, внутренняя потребность, ожидание — человека в его усилении (обречённом на провал) **превозмочь отведённые ему временем обстоятельства**. Лермит обращается к малоизвестной фигуре — султану Османской империи Осману II, который находился у власти чуть более четырёх лет и не успел ничего осуществить, в возрасте восемнадцати лет он был свергнут с престола и убит поднявшими в войсках бунт заговорщиками (заметим, что здесь исключительный для французской трагедии XVII в. случай — Лермит обращается к совсем недавнему прошлому, Осман — почти ровесник драматурга, всего на несколько лет его старше). Цель Лермита — саккумулировать вокруг фигуры Османа смыслы, которые свидетельствовали бы о нём не как об императоре, но прежде всего как о человеке, и человеке проявляющихся в устойчивом состоянии воления определённых качеств, говорящих о том, что в его личностном, заложенных в нём и прорывающихся вопреки ситуации потенциях, он не соответствует исторической данности, как бы выше неё. В этом случае меняется само значение власти: она уже не данное рождением и освящённое традицией право, но право экзистенциальное, присвоенное сверхчеловеческой волей того, кто превосходит своё окружение. Имея своей целью выражение этой новой идеи — не государственного интереса и личности в её политической роли, которая представляет собой чёткие, непротиворечивые границы возможной состоятельности героя, но такой личности, которая в её потенциях превышает своё время и терпит поражение из-за невозможности превозмочь законы мира, данные ей в определённых исторических условиях, личности, которая находится в принципиально неразрешимых конфликтных отношениях с женщиной, общением, своим положением, Лермит ориентировался главным образом на традиционную форму трагедии с определёнными структурно-композиционными элементами. В этом несоответствии

<sup>8</sup> По мнению Н. Малле, трагедия «Осман» занимает исключительное место в творчестве Лермита: в ней драматург «преобразует театральность — здесь величественность сплетается с безнадежной элегией или связывается с энергичным и оригинальным политическим высказыванием» [17, p. 455]. В комментарии к «Осману» исследователь называет его «исторической пьесой», в которой «ощущается присутствие Шекспира, Виктора Гюго и Бертольда Брехта» и текст которой «складывается из истории и восприятия поэта», при этом история есть «основание, которое даёт поэту возможность творить свой собственный миф» [17, p. 455].

исключительно нового (по существу романтического<sup>9</sup>) характера традиционным образно-смысловым механизмам построения драматической структуры (которые в рамках новой природы трагедийного конфликта обнаруживают свою непродуктивность) и заключается одна из причин отсутствия заметного успеха у пьесы, а также непродуктивность её сценической жизни<sup>10</sup>.

В центре трагедийного действия — фигура Османа, раскрывающаяся прежде всего в высказываниях героя, а также в рассказе о его поведении в столкновении с взбунтовавшейся толпой, которые настолько акцентологически выделены и в их смысловой завершенности настолько полны, что они подрывают общее структурно-композиционное построение пьесы, ослабляя многие его звенья, так что те, не составляя представления о характере и конфликте, становятся «холостыми», а следовательно, лишними. Такими избыточными, ничего не добавляющими к образу героя, никак не объясняющими характера конфликта, как и причин происходящей с Османом «трагедии» композиционными звеньями являются страшный сон, предсказание, сетование на изменчивость судьбы, оплакивание погибшего. Эти структурно-композиционные элементы есть не более чем дань традиции, они присовокупляют к истории главного героя смыслы, не имеющие с ней прочной связи. В предклассицистической трагедии, откуда Лермит заимствует эти элементы, они служили сигналами неизбежного несчастья, а также одним из идейных итогов: история героя должна была служить доказательством враждебности человеку судьбы — примером падения того, кто достиг вершины славы и могущества (с привычным этическим подтекстом: герой в его самоуверенности, гордыне забывает о равенстве всех перед человеческим уделом — прославленный военачальник, сильнейший владыка может в любой момент оказаться жертвой). В трагедии Лермита обозначенные структурно-композиционные звенья воспринимаются как явный анахронизм, поскольку история и характер главного героя не сводятся к традиционной мифологеме «судьба», но, напротив, всей конфликтной смысловой сложностью «воля / действие / общество / история» ставят её под вопрос. Для того чтобы преодолеть заданность

<sup>9</sup> Будем учитывать высказанную С. Фором мысль о том, что романтизм открыл Историю как «опыт инерции», история в романтизме становится «источником эксперимента, который ставит героя перед необходимостью соответствовать себе самому», «метафизической территорией нового изобретения себя самого» [18, р. 169].

<sup>10</sup> На французской сцене трагедия продержалась около пятнадцати лет.

принципов построения трагедийной структуры, от которых не может освободиться, драматическое письмо Лермита перекрывает мотив рока мотивом исторической ситуации, а именно, вышедшим из-под контроля поведением — ропот, недовольство, волнение — подданных (так, в обсуждении вешего сна сестра Османа указывает на признаки назревающего бунта, в котором и заключается главная опасность для жизни султана: «эти взбунтовавшиеся солдаты, которых видели собирающимися группами», «народ волнуется, солдаты ропщут» [19, р. 10]<sup>11</sup>; эти указания на бунт, как и его развёрнутые характеристики будут повторяться в высказываниях всех действующих лиц, благодаря чему связанные с ними смыслы укореняются в общей дискурсивно-риторической структуре, это бунтарство и будет господствующей в пьесе ситуацией, к которой сойдутся знаки-смыслы истории, относительно же Османа — той бытийной заданностью, которую он будет стремиться превозмочь).

В общей структуре трагедии акцентологически выделено первое появление Османа на сцене, в котором раскрывается характер конфликта, который станет причиной гибели героя. В этой сцене Лермит отходит от традиции трагедийной драматургии. Как правило, венценосная особа, будь она выражением справедливой, гармонизирующей или, наоборот, тиранической, преступной власти, появлялась на сцене в ореоле славы и могущества, здесь же открывалась цель героя — закрепление за собой власти, как можно более убедительное проявление себя в официальной роли, так что в его характеристике доминирует статусность, во многом определяемая жёсткой привязкой поступка к государственному интересу, главным образом в значении устроительства, укрепления (таковы, например, фигуры царей и императоров в ранних трагедиях Корнеля или зрелом творчестве Ротру). Осман же появляется не после очередной победы, как полководцы и короли многих других трагедий, но после полного поражения (ситуация, имеющая под собой исторический факт — поход турок на Польшу в 1620 году и их поражение в Хотинском сражении). Согласно драматическому тексту Лермита, это поражение и спровоцировало ту экзистенциальную ситуацию, в которой оказался Осман: это ситуация разрыва, ухода, султан готовится к отъезду из Стамбула, по существу, отказывается быть монархом. Складывается парадоксальная ситуация властителя без государства. Таким образом, фигуру Османа затруднительно

<sup>11</sup> Здесь и далее текст трагедии «Осман» приводится в переводе автора.

определить какими-либо социально-политическими ценностными смыслами, герой «выброшен» из официального в его человеческое. Герой оказывается не закреплён за публичной ролью, он представлен исключительно через его волю-поступок. При этом Осман не отказывается от власти, на протяжении всего действия он остаётся человеком власти. В трагедии Лермита изменяется само значение «власти»: здесь «власть» означает не распространение правителем его воли на подданных и государство, не демонстрацию им своей силы в военных действиях или социальных, публично одобряемых преобразованиях (иногда при наблюдаемом сползании к тирании), как в других классицистических трагедиях, у Лермита «власть» есть усилие героя быть выше обстоятельств, воля изменить историческую данность — Осман жаждет «иной», абсолютной власти, которая не может быть ему дана в ситуации поражения, в стремлении к такой власти султан и порывает с государством и подданными, отказывается быть «императором». В этом полном отказе есть риск, но Осман решается на него, имея целью обрести «всё». В классицистических трагедиях знаки власти традиционны — корона, жезл, трон — и имеют прочную смысловую привязку к государству (на что указывают, помимо прочего, и пространственные образы: тронный зал, дворец, столица, границы земель). В тексте Лермита и эта связь с определённым пространством разрывается: первые же реплики Османа открывают, что его корабли готовы к отплытию и он может покинуть Стамбул. Исключая связь с государством и подданными, Осман не отказывается от власти. «Власть» — это его воление, она неотъемлема от него, лишаясь государства, Осман не лишается власти: он пускается на поиски земель и народа, который будет достоин его правления, его приказов. В трагедии Лермита знак власти — золото, а конкретнее, всё золото, которым располагает Осман и которое он может увезти с собой. Золото должно помочь Осману преодолеть инерцию обстоятельств: он хочет купить себе войско, которое под его предводительством будет побеждать, оставляя свой народ, он ищет воинов, которые своим бесстрашием и доблестью будут подобны ему самому («...оно (войско — Л.С.) будет, подобно мне самому, сражаться с оружием в руках» [19, р. 10]). Только оставив своё государство и свой народ и найдя им замену, то есть обрета во много раз больше, чем имеет, Осман может переломить ход истории. В своих амбициозных планах, усилиях власти Осман не может остаться султаном Османской империи.

Осман готов быть защитником Империи и великим завоевателем, для этого у него есть все

качества: он человек сильной воли, исключительного мужества, долга воина. Однако в сложившихся условиях и с его окружением, с тем войском, которое имеет, он не может реализовать свои амбиции, не может осуществить своей власти. Как идеальный образец доблестного воина — властный, неустрашимый, способный своей волей подчинить обстоятельства полководец — он превосходит своих воинов, которые не могут с ним сравниться. Войско, как и весь народ, недостойно Османа. В своих высказываниях Осман часто даёт отрицательные оценки своим солдатам, он с презрением говорит об их трусости, подлости, безволии, малодушии, они неспособны следовать за ним, выполнять его приказы («...эти трусливые солдаты, которые меня бросили» [19, р. 10]; «...следуя за мной, эти трусы колебались. Они шли в бой и не сражались...»; «...их глупая трусость в этом известном приступе не нанесла ни одного смертельного удара...» [19, р. 11]; «...такие низкие души» [19, р. 11]). Описывая поведение солдат во время Хотинского сражения, Осман сравнивает их с евнухами, тупыми животными, безгласными жертвами, словом, теми, кто в их слабости неспособен воевать. В его воинственном пыле, решимости биться с противником Осман остаётся один. Это одиночество превышающего, по существу, предавшее его окружение, в своей доблести не находящего ни в ком поддержки Османа служит главным свидетельством о нём как о трагическом герое. В век героических идеалов симпатия и сочувствие публики оказываются целиком отданы Осману. Подчеркнём, что в своём превышении окружения, в своей исключительной доблести и силе воли, попытке превозмочь судьбу Осман абсолютно одинок — в его окружении нет ни одного человека, кто был бы схож с ним или же поддерживал его в каких-либо решениях и действиях<sup>12</sup>. У Османа нет соратников, друзей, но у него нет и конкретного способного ему противостоять врага (заговор против него пашей не является прямой причиной провала его планов и гибели). Осману, его дерзаниям, усилиям осуществлять абсолютную власть противостоит само историческое время. Почти все монологи Османа, как и его диалоги с придворными, построены по принципу несоответствия,

<sup>12</sup> Д. Далла Валл считает, что основу трагедийного мира Лермита составляет идея одиночества: «Одиночество человека перед Судьбой, которую он не понимает, перед отсутствующим Богом, который не обнаруживает себя, но также эмоциональное одиночество того, кто ищет выход за границы "я", стремится установить контакт с себе подобными, никогда этого не достигая» [20, р. 15]. Герой трагедий Лермита — «человек одинокий и беспомощный перед судьбой, один и несчастный перед людьми» [21, р. 263].

расхождения, контраста его силы, благородства — и слабости, неблагородства, посредственности его подданных, которые неспособны следовать за ним, выполнять его приказы, в сущности же, его идеалы живущему бытовыми интересами (доход, хозяйство, ремесло) народу оказываются чужды. Само время против Османа, получается, что главный конфликт трагедии Лермита — это **конфликт героической личности с негероическим временем**. Повторяющиеся характеристики трусливых воинов и своекорыстных горожан есть историческое условие, та данность, в которой приходится жить и действовать Осману. Вот почему в судьбе Османа возможно увидеть аллегорию. Осману угрожают не заговорщики, но не имеющее конкретной причины вызревающее в народе и среди солдат недовольство его властью, постепенно перерастающее в открытый бунт («...взбунтовавшиеся солдаты», «мятежный лагерь», «народ в волнении, солдаты недовольны» [19, pp. 8, 11]). Исключительность этой ситуации (в этом одно из очевидных отличий пьесы Лермита от классицистической трагедии его времени) заключается в том, что Осман не является тираном, то есть он не совершил никаких преступлений, никаких злодеяний, за которые его можно было бы возненавидеть и которые могли бы спровоцировать бунт (как это было, например, в «Смерти Сенеки»). Османа вообще не за что осудить, поскольку он ведёт себя в соответствии с законами и принципами императорской власти. Он чужд, неугоден народу и армии именно своими, в сущности, справедливыми (с точки зрения ценностей героической трагедии) требованиями. Осман хочет преодолеть инерцию своего времени, он нудит солдат (чем те и недовольны!) измениться, соответствовать героическому идеалу. Именно в столкновении с малодушием, порочностью, корыстолюбием своих солдат и поддерживающих их жителей Стамбула Осман беспомощен, и он об этом знает: Осман не может изменить человеческую природу, не может требовать от людей благородства и мужества, которых в них нет (здесь поведение солдат, прежде всего охраны султана — янычар, объясняется врождёнными качествами, характером народа). Осман обвиняет солдат в моральном разложении, отсутствии дисциплины, жадности, неподчинении приказам, развращённости достатком и избалованности отдыхом.

*Osman*

Des soldats dont le luxe amollit la nature,  
Des courages faillis qui font de tous côtés  
Mourir la discipline entre les voluptés.  
Je n'ai plus de soldats que ce corps lâche et traître  
Amoureux du repos, ennemi de son maître... [19, p. 10]

*(Осман.*

Испорченные роскошью солдаты,  
ослабевшее мужество,  
подорванная развратом дисциплина.  
У меня нет больше солдат, кроме этой толпы трусов  
и изменников,  
любящих отдых, врагов своего господина...)

Именно в столкновении с этой неуправляемой силой-толпой, отрицающей требования чести и долга, агрессивной в своём отношении к власти с её невыгодными, чуждыми им требованиями Осман обречён на поражение. Следуя логике конфликта и характера героя классицистической трагедии, если Осман не является оправданно свергаемым тираном, то, следовательно, он может быть представлен либо как жертва, несправедливо терпящая насилие общества (что нередко находит сближение с типом христианского мученика), либо как жертва злого рока, то есть тот, кто вызывает сочувствие безрезультатностью попыток противостоять обрушившимся на него несчастьям. Особенность драматического текста Лермита заключается в том, что Осман не подходит ни под один из этих случаев. В столкновении с опасностью, характер которой Осману известен, раскрывается характер героя, как и его потенциальные возможности — воления и поступка. Перед надвигающейся угрозой Осман демонстрирует мужество и волю, при этом он не просто хочет оставаться хозяином положения, не изменяя статусу императора, Осман неотступно следует тем принципам силы и благородства, которые хочет внушить своим подданным. Власть, так же как мужество и сила воли, является неотъемлемым качеством личности и её правом, которые не изменяют Осману ни при каких обстоятельствах. Притом, что ситуация меняется ни в пользу Османа и с каждым следующим актом опасность для власти и жизни султана возрастает, герой неизменно демонстрирует достоинство, решимость и бесстрашие. «Остережёмся опуститься до таких низких мыслей: они могут выражать недовольство, но я их не боюсь» [19, p. 11], — заявляет Осман в разговоре с сестрой. Примечательно, что Осман никак не готовится отражать угрозу, исходящую от мятежных солдат и жителей Стамбула, он не принимает никаких насильственных мер. Назревающему бунту, агрессии Осман противопоставляет исключительно свой статус императора и силу его воли. «Не ношу ли я, наконец, титула императора, чтобы мной руководило общее заблуждение» [19, p. 11]. В критический момент Осман утверждает своё право на власть, которое для него есть в том числе и право выбора, свободы действия. Осман убеждён, что как император

он никому не подчиняется, исключительно самостоятельно принимает решение. Осману принадлежит на первый взгляд парадоксальная фраза, раскрывающая характер его власти.

*Osman*

Quoi l'on me contraindrait de garder la Cité?  
Je puis passer ailleurs en toute liberté  
D'un pouvoir absolu sans qu'on ait rien à dire,  
Je puis mettre partout le siège de l'Empire [19, p. 11].

*(Осман.)*

Ну и что с того, что они принуждают меня удерживать город?

Я могу отправиться в любое другое место с полной свободой абсолютной власти,  
без того чтобы мне противоречили.  
Я везде могу установить трон Империи.)

Получается, что власть для Османа есть не только абсолютная свобода, это также полнота смысла любого его действия как установления и распространения своей воли. В любом месте на земле он может установить свой трон, найти подданных и государство. Получается, что «власть» подрывается, опустошается в её политическом значении, то есть как имеющая смысл относительно «государства», «народа», иначе говоря, власть над чем или кем, её конкретное приложение, — и разделяется значением экзистенциальным, то есть власть везде, где есть её носитель, власть как личностное право и возможность, вне зависимости от наличия того, на что она может быть распространена, — государства или народа. В этом случае власть не зависит ни от чего, кроме как от её носителя, становясь его неотъемлемым личным качеством, его свободой, она полноточна исключительно как индивидуальная воля-поступок.

Осман, стремясь к абсолютной, ничем не сдерживаемой свободе, гарантированной, по его представлению, его неотъемлемым правом на власть, бросает вызов бунтовщикам. Текст Лермита не указывает на непосредственную причину вспыхнувшего среди солдат и горожан протеста, какие-либо спровоцировавшие бунт действия Османа. Заметим, что бунт напрямую не связан с запланированным отъездом Османа как его причиной — волнение янычар и жителей Стамбула предшествовало решению султана покинуть столицу. Главная причина столкновения Османа и подданных — несоответствие их установок, кардинальное расхождение интересов: толпа не хочет подчиняться требующей от неё героизма власти султана, он же не намерен считаться с интересами сосредоточенных на обустройстве хозяйства людей. Солдаты и народ не хотят подчиняться Осману, его власть не соответствует их желаниям и возможностям, вместе с этим они не хотят

отпускать султана из Стамбула, их цель — подчинить себе Османа как носителя власти, заставить его служить их интересам или же избавиться от него как от опасности (словами дочери Мухтия, «счастье самых великих, чьей власти бояться, может быть нарушено самыми слабыми» [19, p. 28]).

В противостоянии взбунтовавшемуся городу, вооружённым солдатам Осман проявляет бесстрашие, презрение к опасности. Он нисколько не сомневается в том, что может взять ситуацию под контроль, подавить бунт, привести бунтовщиков к повиновению («...это дикое животное ещё в узде, оно может стонать и волноваться, я прекрасно знаю, как его нужно укрощать» [19, p. 15]; «Мы вскоре установим порядок и мир в городе <...> для меня легко успокоить бурю, которая шумит возле серала и грохочет над моей головой...» [19, p. 16]). При этом Осман не продумывает способы подавления бунта, не рассчитывает на использование военной силы, но абсолютно верит в собственную волю, в способность исключительно авторитетом своей власти подчинить недовольных. Кульминационным событием трагедии (о нём рассказывает один из слуг) является прямое столкновение Османа с вооружёнными бунтовщиками. В сопровождении многочисленной личной охраны, исполненный чувства достоинства и презрения к опасности, Осман выезжает на коне из дворца навстречу многотысячной, возбуждённой, готовой к нападению на султана и его приближённых вооружённой толпе. Осману удаётся изменить отношение к нему враждебно настроенных солдат и народа: демонстрируемыми бесстрашием и верой в своё могущество он вызывает всеобщее восхищение и граничащее со страхом перед превосходящей волей желание подчиниться («...бросал полные огня взгляды, которые по мере его продвижения производили чудесные изменения» [19, p. 31]). Приведённые в трепет грозной речью и горящим взглядом Османа, солдаты бросают оружие и падают перед султаном на колени. Обращённая к солдатам речь Османа раскрывает понимание им власти: он принадлежит к императорскому роду, поэтому его власть носит сакральный характер — он наследует могущество, славу своих предков, находится под особым покровительством высших сил. Осман не видит за собой никакой вины, настаивает на том, что во всём верен долгу, исполняет обязанности, возложенные на него его статусом. Осман выражает традиционные представления (оправданные героической этикой классицистической трагедии!): император Османской империи есть прежде всего воин, полководец, завоеватель. И именно с позиции этого

первейшего требования Осман безупречен: герой говорит о том, что никто из подданных не может упрекнуть его в недостатке храбрости, он целиком сосредоточен на силовом поступке и в этом является образцом для солдат и народа. Согласно речи Османа, вся его жизнь посвящена воле-действию, она есть усилие соответствия героике прошлого, а следовательно, лишена всего, что к этой идеальной цели не относится, в том числе и пороков, моральной деградации, спровоцированной вседозволенностью и богатством. В своей речи Осман (и этому в тексте нет никакой критики) противопоставляет своё правление власти порочной и власти тиранической — царям, несправедливым по отношению к подданным, жестоким, корыстным, стремящимся к удовлетворению страстей («Разве я правитель глупый, разве я правитель варварский, развращённый, неблагодарный, жестокий, несправедливый, скупой...?» [19, р. 31]). К финалу укрепляется смысловая полнота фигуры Османа, даже в устах людей из его близкого окружения — Селима, Махмуда, Оркана, которые, воспользовавшись волнениями, организуют заговор против султана, образ Османа исполнен величия — при отсутствии прямой критики подчёркивается его неизменное превосходство, его поведение определяется такими словами, как «слава», «победа», «прекрасный подвиг» (характеристики, которые используются в тексте исключительно по отношению к султану, тогда как за заговорщиками и взбунтовавшимися солдатами не закрепляется ни одной из черт, которые могли бы служить их оправданием, напротив, в прямом или скрытом сравнении с Османом его противники значительно ему уступают).

Причина гибели Османа заключается в самом его характере. Осман слишком уверен в своём превосходстве, слишком доверяет своему авторитету, который, подчеркнём, имеет своим основанием его исключительное мужество, силу его воли. Отступить перед обстоятельствами, уступить в чём-то давлению бунтовщиков, пойти на компромисс или же только проявив осторожность и хитростью избежав опасности, для Османа значит проявить слабость, не быть собой, стать «иным», меньше себя самого, быть недостойным своей власти («Что? Осман может стать настолько слабым? Нет, нет! Нужно ехать, а не скрываться» [19, р. 36]). Путь умеренности и компромисса предлагает Осману его наставник Лодий: султану необходимо обуздать гордыню, умерить воинственный пыл, научиться соотносить свои желания с обстоятельствами и учитывать возможную опасность («Умерь, пожалуйста, силу твоего действия, ты, кто везде и во всём хочет

быть победителем. <...> Береги лучше себя...» [19, р. 36–37]). Для Османа подобный путь умеренности и осторожности есть позорное отступничество, измена собственным идеалам, предательство по отношению к принадлежащей ему власти. Проявить малейшее колебание, слабость, малодушие — значит быть недостойным титула императора, быть недостойным своей судьбы, будущих подвигов, к свершению которых он всецело устремлён. Стать ниже собственной власти в её исключительности — значит уподобиться слабовольным, трусливым солдатам. Осман не хочет показать каким-либо своим действием, что хоть в чём-то уступает тем, кого не уважает, тем, кто не отвечает его представлениям о чести, кто позорно, отвратительно слаб. Власть Османа есть всегда и во всём превосходство считающейся исключительно с собой силы над слабой, малодушной толпой.

Osman

Le sang à ce discours au visage me monte,  
Je partirais pour vivre et vivre avec honte,  
Et je serais par là réduit honteusement,  
À porter d'Empereur le titre indignement:  
Quoi, des soldats mutins, sans cour et sans conduite,  
M'obligeraient à prendre une honteuse fuite?.. [19, р. 37]

(Осман.

При этих словах кровь бросилась мне в лицо.  
Я уехал бы, чтобы жить, и жить со стыдом,  
и там я был бы постыдно обречён  
носить титул императора, которого недостойн?  
Что? Слоняющиеся без дела и никем не управляемые мятежные солдаты  
заставят меня позорно бежать?..)

Здесь непротиворечивость, цельность фигуры Османа, иначе говоря, новый подход к изображению человека власти заключается в изображении сразу двух планов — внешнего и внутреннего, публичной роли и индивидуальных потенций, при этом одно не противоречит другому, соответствует ему. Это отчётливо просматривается в монологе, начало которого здесь приведено: как носитель власти Осман проявляет себя в публичном поступке, отсюда его страх потерять свою честь императора в глазах армии и народа — солдаты и жители Стамбула должны узнавать его, в своём поведении он должен являть его неизменный образ, оставаться тем, кем его знают с рождения («...видел меня царствующим с того момента, как только я родился» [19, р. 37]). В своём публичном поведении Осман должен совпадать с традиционной фигурой императора, соответствовать своим предкам, иначе говоря, он ответственен за то, чтобы сохранить престиж императорской власти, укрепляемый каждым вступающим на трон представителем его династии (здесь дважды

указывается на верность величию предков: «мои родители», «наши предки» [19, р. 37]). Вместе с этим Осман говорит об ответственности перед самим собой, своей судьбой: если он отступит от своих принципов, его будет преследовать стыд, он будет жить с чувством бесчестья (то есть власть здесь – требование, предъявляемое героем к самому себе, его внутренняя поверка, его совесть). Эта цельность характера Османа, непротиворечивость внешнего и внутреннего, публичного и индивидуального семантически находит подкрепление в особом взгляде героя. В монологе Османа власть – это сила навязывающей себя воли, непреклонной гордости, именно это и выражает его горящий взгляд, которому невозможно противостоять, нельзя не подчиниться («...огонь моего взгляда», «...честь наших предков, блеск, величие которых ещё ослепляет наши глаза» [19, р. 37]). И так, в образе Османа можно видеть героизм и абсолютизм (согласно классицистическим меркам), а также не считающуюся ни с чем исключительную личность, абсолютно присвоившую себе власть, закрепившую за собой авторитет по праву сильнейшего (согласно романтическому видению).

Кровавый финал – свержение и убийство Османа мятежниками – предваряет спор султана с возглавившими бунт. Во французской классицистической трагедии подобного рода диалог имеет исключительную роль, наряду с другими сценами свидетельствуя о характере трагедийного героя. Традиционно в ситуации прямого столкновения власти и её противников события развивались двумя путями: либо носитель власти (чаще всего «тиран») прибегал к насилию и жестоко расправлялся с заговорщиками или мятежниками, либо противники власти в соответствии с принципом справедливого воздаяния свергали тирана (в любом случае этот конфликт решался на уровне интриги по закону силы, что можно наблюдать в трагедиях Корнеля, Мерэ, Ротру). В «Османи» Лермита сталкиваются две позиции. Осман не принимает никакого суда над собой, отрицает все выдвигаемые янычарами требования: он не хочет подчиняться, в чём-либо уступать тем, кого считает недостойными себя, но не по положению, а по моральным качествам. Согласно высказываниям Османа, солдаты не имеют никакого права что-либо требовать, поскольку в полном смысле «воинами» не являются: своим страхом, проявленным в боях, они унизили себя, в панике отступив перед врагом, они перестали быть опорой трона, пренебрегли их прямым долгом, предали императора. Осман всячески выказывает презрение к бунтовщикам: изменив долгу, они утратили все права. Для Османа нет различия

между действием и социальной позицией, героикой и политикой, для него долг воина и есть гарантия его прав, которые скрепляют единство полководца и войска. Обращённая Османом к войску речь есть одновременно и осуждение, и политический урок:

Vous êtes-vous émus en fuyant les combats,  
Pour voir si votre sens vaut mieux que votre bras?  
Et si pour rétablir les affaires publiques  
De fort mauvais soldats seront bons politiques? [19, р. 41]

(Волновались ли вы, покидая поле сражения, чтобы видеть, стоит ли ваше чувство больше, чем рука?  
И разве в установлении общественных дел из плохих солдат получатся хорошие политики?)

Осман вменяет в вину янычарам трусость, лень, недисциплинированность, нежелание выполнять приказы. Обращение Османа к солдатам подтверждает как его превосходство над толпой, так и его одиночество в этом превосходстве. Он не может передать толпе своих побуждений, заставить её разделять свои идеалы. «Из страха не ответить на голос долга, не разделить бессмертную славу, разве они шли за мной туда, куда звала их честь?» [19, р. 43]. В этих словах опять-таки непреодолимое несоответствие позиций-состояний. За войском неизменно закрепляются «трусость», «страх», тогда как за Османом – «голос долга», «бессмертная слава», «честь». Хотя представители янычар отрицают обвинения Османа, образно-семантический строй их высказываний выдаёт совершенно иную позицию: они не заинтересованы в войнах, как и в проявлении героизма, которого требует их ремесло воинов, их дискурс сосредоточен на материальной выгоде, их интересуется главным образом получаемое ими жалование.

Вслед за этим диалогом следуют реплики свергнутого с престола Османа, в которых также закрепляется его позиция человека власти. Свергнутый султан сожалеет о том, что лишён возможности погибнуть героической смертью в бою от руки сильного противника, наиболее же примечательно акцентное смещение на усилия Османа осознать тот факт, что его лишили власти, которую он считал своим неотъемлемым правом. Лишение Османа власти – это приговор ему, уничтожение его как личности: не имея возможности осуществлять себя во власти, он перестаёт быть самим собой, иначе говоря, обречён на небытие (именно в этом главная причина растерянности Османа перед его новым положением). Обречённый на негероическую, унижительную смерть, Осман оказался вытеснен историей, несправедливость, абсурдность которой подчёркнуты тем, что трон переходит к безумному Мустафе I. В целом,

построением «Османа» Лермит **поставил вопрос о продуктивности героико-политической трагедии**, обозначив границы жанра: её ценностно-смысловые ориентиры показаны несоответствующими историческому процессу. Упразднённые в контексте исторического, ценностные смыслы оказались связаны с определённой личностью, её характером и установками действия. Эти смыслы сохраняют значимость именно в ситуации обособленности личности, её исключительности. Таким образом, Лермит **открывает новую природу трагического, которая заключается в несходстве героя с окружающим обществом, его несоответствии времени**. Получается, что Авторитет, то есть доминирующие в историко-политическом контексте смыслы, изменяет своё качество — традиционно составляющие его знаки / смыслы становятся лично значимыми, этим частным и ограничиваясь. Подвижность, внутренняя конфликтность знаков / смыслов продолжает определяться проблемой власти, которая меняет своё качество, обнаруживаясь как в характере своего распространения, так и в принципе быть / осознать себя в неотъемлемом праве власти. «Провозглашённый Мустафа возьмёт корону с головы Османа? Османа? Это меня удивляет» [19, р. 45]. В состоянии растерянности герой говорит о себе в третьем лице, иными словами, оторванное от говорящего имя приобретает характер знака. Герой устанавливает его в удалении от себя — и делает усилие присвоить его себе. В этом случае имя «Осман» — знак истории, оно обозначает фигуру власти, что имеет подтверждением использование другого знака — «корона». Вместе с этим для говорящего имя «Осман» не перестаёт быть его собственным именем, оно, как и власть, на которую оно указывает, неотъемлемо от того, кому принадлежит. Как бы ни развернулись события, как бы его ни изменило время, герой продолжает быть (и осознать себя!) «Османом», то есть человеком власти. И здесь же в его монологе определяется движение истории, которая обретает смысл относительно личного действия: есть «поле сражения», где есть «побеждённые» и «победители», иначе говоря, тот, кто утверждает своё «благополучие», и те, кто оказываются «несчастливыми», «жалкими», смятыми этой более мощной, успешной силой. В этой борьбе военных противников, где побеждает сильнейший, и заключается смысл истории, которая оправдывает победу одной стороны и поражение другой. Своим усилием воли Осман участвует в движении истории, он готов признать своё поражение в качестве проигравшего, более слабого — султан допускает свою гибель от руки более сильного врага

и соглашается с такой возможностью. В этом противостоянии, борьбе всё имеет значение: «Если бы я стал жертвой их успеха, это громкое несчастье могло бы ещё утешить меня» [19, р. 45]. Согласно этой фразе, в стремлении быть сильным и заключён смысл, но даже в поражении смысл остаётся — принесём себя в жертву чужому успеху, и Осман соглашается с этим — он «удовлетворён» поражением, для него это «славное несчастье», «справедливость». Подчеркнём, что здесь идёт речь о личном поступке: Осман видит сражение не как столкновение войск, но как поединок лидеров — ему противостоит польский король Владислав, который ни доблестью, ни мужеством, ни решительностью не уступает ему самому.

*Osman*

Si c'était Ladislas, que j'ai vu quelquefois  
Combattre au premier rang dans de fameux exploits,  
Et montrer aux périls un courage intrépide,  
Que pousse la valeur et que la gloire guide... [19, р. 45]

*(Осман.)*

Если бы это был Владислав, которого я несколько раз видел совершающим во главе войска знаменитые подвиги и выказывающим в моменты опасности неизменное мужество, которого толкает вперёд доблесть и путь, которому указывает слава...)

«Знаменитые подвиги», «неизменное мужество», «доблесть», «слава» — все эти характеристики Владислава определяют самого Османа. Владислав — достойный противник, он равновелик Осману, их противостояние оправдано. В таком контексте Владиславу противопоставлен слабоумный, беспомощный Мустафа. Власть Османа оказывается передана человеку, неспособному управлять государством, не обладающему никакими достоинствами или заслугами. В этом и обнаруживает себя в тексте Лермита **абсурд истории**: традиционные смыслы, которые были поставлены под сомнение как смыслы общезначимые и при этом актуализированы как смыслы лично значимые, подорваны, перечёркнуты. К этой «бес-смысленности» (как отсутствию, необнаружимости смысла) и возвращается дискурс Османа, не находя из этого выхода (на что указывают такие выражения, как «мой рассудок в замешательстве», «эта подавленность, которой вся моя стойкость не смогла бы сопротивляться», «я не смог бы разрешить столь серьёзное затруднение, я всматриваюсь в себя, я ищу себя, но больше не нахожу» [19, р. 45]), в этой реплике не только невозможность для Османа найти себя, смысл своей жизни, но и **невозможность найти смысл всего происходящего — истории**. Без власти,

как и без исторического смысла, герой перестаёт быть самим собой, перестаёт быть «Османом».

На этот **экзистенциальный конфликт, в котором обнаруживается новый принцип трагического**, накладывается конфликт любовный, который также имеет нетрадиционный характер. Любовная интрига необходима драматическому письму Лермита: если исключить линию «Осман — дочь Муфтия», то пьеса Лермита имела бы вид исторической драмы — жанровой формы, появление и расцвет которой приходятся на XIX век. Любовная интрига важна с нескольких точек зрения. Во-первых, она обеспечивает динамику действия: появление дочери Муфтия, её оскорбление Османом, обещание защитить её честь Селима, вмешательство в волнения Муфтия в качестве одного из вдохновителей протеста, окончательный разрыв Османа и влюблённой в него девушки, гибель героя и самоубийство героини. Во-вторых, любовная интрига полноценна с точки зрения композиции: связанные с ней события определяют завязку действия, сигнализируют о его кульминации и усиливают трагическое звучание финала. Именно с точки зрения логичности и целостности, завершённости композиционного построения любовная интрига разработана почти безупречно — отношения Османа и дочери Муфтия во многом объясняют развитие событий, устраняют возможные композиционные разрывы и нестыковки на уровне исторического конфликта. (Уже подготовленное отплытие откладывается Османом, желающим получить согласие на брак от дочери Муфтия и увезти её с собой; при встрече с девушкой разочаровавшись в объекте своей любви, Осман отказывает дочери Муфтия в супружестве, тем самым нанося ей оскорбление; влюблённый в девушку паша Селим, являясь одним из заговорщиков, обещает отомстить за неё, отец девушки начинает активно вмешиваться во вспыхнувший бунт янычар, вдохновляя тех на свержение Османа, наконец, после победы бунтовщиков и гибели султана дочь Муфтия, раскаиваясь в том, что была замешана в заговор, испытывая вину и вместе с этим переживая безутешное горе утраты её кумира, убивает себя.) Как пишущий (уже опытный драматург) в разработке интриги Лермит заинтересован в прочной стыковке политической и любовной сюжетных линий. С этой целью им используются такие мотивы, как пагубность женских чар и гибельность страстей («...эта молодая красота такого очарования» [19, р. 12]; «...рискуя погибнуть, он устраивает свадьбу <...> он устанавливает брачную постель в тот момент, когда перед ним разверзается могила» [19, р. 19]); мотив справедливой мести

и низведения сильного до положения несчастного слабого («Счастье самых великих, чьей власти бояться, может быть нарушено самыми слабыми, если они вооружены отчаянием» [19, р. 28]). Эти традиционные, пришедшие из предклассицистической трагедии, ко времени написания «Османа» являющиеся уже архаическими мотивы, привнесённые в текст в качестве скрепляющих сюжетные линии элементов, выполняют свою функцию лишь отчасти и при более пристальном рассмотрении принципов построения дискурсивно-риторической структуры пьесы, как и основного конфликта, наоборот, обнаруживают то, что драматург пытался при их помощи скрыть — нестыковку, несоответствие двух композиционных линий. Так, вполне очевидно, что роль дочери Муфтия в трагической судьбе главного героя незначительна: унижение её Османом и её разрыв с ним никак нельзя считать причиной бунта и свержения султана, столкновение Османа с восставшими против него янычарами вызвано иными причинами, о чём было сказано выше; о том, что отношения Османа с дочерью Муфтия не определяют поведения взбунтовавшихся янычар, свидетельствует тот факт, что месть за честь девушки, которую обещает той влюблённый в неё Селим («Да будет весь наш лагерь вашей мстостью, и ещё до конца дня вы в свою очередь увидите, как унижают императора» [19, р. 23]), так и не осуществляется: план Селима в качестве предводителя бунтарей подчинить своей власти Османа проваливается — в момент намеченного им штурма императорского дворца султан своим мужественным поведением обезоруживает взбунтовавшихся солдат, подчиняя их своей воле, и в дальнейшем Селиму так и не удаётся сыграть роль предводителя бунтовщиков, проявив качества политического лидера в противостоянии Осману, как он того хотел. Все эти нестыковки на композиционном и смысловом уровне любовной и политической интриги, притом что определяющим является историко-политический конфликт, дают основание говорить о механическом привнесении в качестве обязательной любовной линии, композиционные звенья, как и мотивы, смыслы которой носят явно традиционный, по большому счёту архаический характер, не соответствуя обнаруженной драматическим письмом Лермита новой трагедийной — экзистенциального характера — проблематике, которая раскрылась в фигуре Османа как носителя власти.

Единственное прочное — логически и семантически обоснованное — сцепление между двумя, политической (в сущности экзистенциальной) и любовной, линиями сюжета реализовано

в фигуре Муфтия – внесценического персонажа. Далеко не случайно у возлюбленной Османа нет имени: в списке действующих лиц, авторских ремарках и репликах персонажей она фигурирует как «дочь Муфтия». В мусульманском обществе Муфтий является авторитетным лицом: он обладает исключительным правом толкования Корана применительно не только к морально-этическим принципам, но и к государственным законам. Если принять во внимание доминирующее положение религии в мусульманском мире, то становится очевидным, что Муфтий представляет собой влиятельную политическую силу, которая может оказаться как на стороне Османа, так и в оппозиции к нему. Фигура Муфтия в трагедии Лермита имеет традиционные корни: она восходит к фигуре предсказателя в гуманистической трагедии. Предсказатель был наделён прерогативой выражать волю небес, что позволяло ему определять смысл событий и во многом направлять своими пророчествами поведение других персонажей, которые, как правило, подчинялись его авторитетному мнению, за счёт прочной связи с заданными религией представлениями принимавшемуся за истину. Однако по сравнению с трагедийным типом предсказателя роль Муфтия в трагедии Лермита значительно изменена. Начнём с того, что его роль в интриге как действующего лица, а также его идейная позиция в проблемно-смысловом контексте пьесы значительно ослаблена. Муфтий – внесценический персонаж: на его позицию, его действия только указывается, он лишён дискурсивного присутствия в тексте, его высказывания передаются другими действующими лицами (например, главным визирем в его письме к султану). Такое формальное вытеснение фигуры Муфтия исключает возможность возвышения этого персонажа до Османа, Муфтий не может стать прямым идейным оппонентом султана, который, безусловно, заслоняет собой религиозного лидера. Муфтий лишён возможности как носитель высказывания прямо одобрять или же осуждать поведение Османа с позиции религиозных законов, а следовательно, не может задавать серьёзного смыслового противовеса позиции Османа. По сравнению с традиционным трагедийным типом предсказателя образ Муфтия наделён политическими чертами: Муфтий связан с восстанием янычар, хотя оно спровоцировано не им – он не является ни идейным вдохновителем, ни лидером взбунтовавшихся солдат, прямо не связан с группой заговорщиков, приближённых к султану пашей. Итак, Муфтий не определяет развития политического конфликта, он не выступает выразителем

идей, с позиции которых может быть раскритиковано поведение Османа. Фигура Муфтия важна с точки зрения композиции, присутствие этого персонажа обеспечивает связь между двумя линиями интриги, на что не единожды указывается в высказываниях персонажей: якобы Муфтий мог принять как сторону Османа, так и сторону заговорщиков – в зависимости от отношения султана к его дочери. Так, наставник Османа Лодий предупреждает султана о том, что, воспользовавшись волнениями недовольных его политикой солдат и горожан, Муфтий может мстить ему за оскорбление чести его дочери.

Таким образом конфликт Османа с его окружением и его временем получает сцепление с любовным конфликтом. Высказывание Лодия перекликается с монологом дочери Муфтия, произнесённом ей в развязке, после свержения Османа. Дочь Муфтия уверяет султана в том, что постигшее его несчастье, а именно, свержение его с трона бунтовщиками является прямым следствием нанесённого ей оскорбления: если бы он с презрением не пренебрёг ей, но, напротив, оказал почтение, её отец, воспользовавшись силой влияния религии, помог бы ему остаться на троне, своим вмешательством в конфликт укрепив его положение и ослабив позиции бунтовщиков, действия которых были бы осуждены посредством привлечения авторитета Корана. Подобные высказывания, закрепляющие за Муфтием роль разгневанного отца, мстящего за честь дочери, оставляют его фигуру за частным планом, соответственно лишая его значимости в плане политическом, тем более что ни в одной из приведённых реплик нет тех идейных положений, основываясь на которых Муфтий мог бы критиковать Османа как носителя власти. И всё же в общем дискурсивно-риторическом построении трагедии, где преобладают стянутые к фигуре Османа политические и экзистенциальные смыслы, образ Муфтия оказывается включён в политический конфликт как противник султана, хотя их противостояние оказывается прямо не выражено. Обратим внимание на то, что Осман не даёт никакой оценки позиции, как и действиям Муфтия, он никак не реагирует на сообщения о поведении того и его отношении к нему. Единственным исключением является реакция Османа на предупреждение его сестры о том, что Муфтий распространяет среди взбунтовавшихся солдат письменные обращения, которые усиливают недовольство тех султаном. В ответ на это Осман говорит о том, что надо казнить Муфтия, и называет того «старым лицемером» [19, р. 39]. Подобной оценкой Муфтия Осман опровергает авторитет религии, которая становится

средством сведения личных счётов. Но не только. В данном случае немаловажно, что Осман отваживается выступить как против своего войска, так и против церкви, для тех же его позиция, его усилия лишены смысла. Относительно представляемого церковью авторитета религиозных традиций (так позволяет трактовать реакцию султана на действия Муфтия) Османа как личности, вырывающейся своими усилиями за отведённые ему его окружением и его историческим временем границы, — не существует. Наряду с армией церковь есть та сдерживающая потенции Османа сила, которая при любом его самостоятельном, направленном против инерции массы, а следовательно, провокативном действии, может выступить против него.

Подобная трактовка столкновения Османа и Муфтия имеет подтверждением мотив, который связан непосредственно с фигурой Османа, как и с особенностью главного конфликта. Это мотив гордыни: характеристика Османа как человека гордого повторяется в высказываниях дочери Муфтия, которая или прямо называет Османа «гордым» («Великий государь, но слишком гордый» [19, р. 29], «твоя гордость слишком велика» [19, р. 46]), или своими оценками косвенно указывает на эту черту. **«Гордыня» Османа — это психологический ключ к его поведению:** он высокомерен, пренебрежителен, надменен как по отношению к дочери Муфтия, так и по отношению к подданным и своему ближайшему окружению. Оценка дочерью Муфтия Османа как «гордого» может прочитываться как осуждение героя с позиции религии и с позиции обычного человека, чьи интересы, как было показано, султаном с его стремлением быть больше своего времени, не учитываются. Однако необходимо принимать во внимание и то, что наряду с оценкой дочерью Муфтия Османа как «гордого» прямо или косвенно присутствует его оценка ей как «великого». Осман велик в своей власти, превосходит всех своей волей и доблестью («великодушный государь» [19, р. 47]), а потому горд, и наоборот. В характеристиках дочери Муфтия Осман не только возлюбленный, но и человек власти — он может и должен демонстрировать свою исключительность. Несмотря на выказываемое ей Османом презрение, дочь Муфтия прощает его, тем самым его оправдывая. В контексте трагедии прощение героини звучит как её идейный итог: во-первых, монолог дочери Муфтия является заключительной репликой пьесы, во-вторых, отсутствует дискурс, который представлял бы собой опровержение оправдывающего Османа высказывания девушки. Однако важно, что как в событийном, так и в дискурсивном плане героиня (Осман и дочь Муфтия)

оказываются разведены. «Осман» не есть трагедия любви, но трагедия человека власти, «сверхчеловека», чей образ заслоняет собой всех иных персонажей, в поступке и дискурсе подавляет их, даже несмотря на его поражение в финале. Отвергнув дочь Муфтия как недостойную его любви, не соответствующую его представлениям о совершенной красоте, Осман до самой его гибели не изменяет к ней своего отношения (хотя такая возможность ему и представляется — герои встречаются в пятом акте после свержения Османа бунтовщиками). Лишённый титула, униженный, Осман мог бы изменить своё отношение к девушке, раскаяться в своём высокомерии, но этого не происходит. Он не перестаёт быть **гордым и бескомпромиссным в своём желании достичь абсолюта, превозмочь обстоятельства — как в политике** («великий завоеватель» [19, р. 15]), **так и в любви** (обладатель «великой красоты» — «я хочу взять на корабль самое красивое из сокровищ, которое когда-либо рождала природа» [19, р. 12]). Осман до конца отрицает для себя возможность ответить на любовь дочери Муфтия, он категоричен в выражении граничащего с ненавистью презрения к ней. «Мои несчастья мне более приятны, чем твоя любовь» [19, р. 46]. «Я хотел бы скорее умереть, чем любить тебя» [19, р. 46]. Таковы ответы Османа на признания в любви к нему дочери Муфтия, он остаётся непреклонен и даже жесток. Для подобной позиции Османа нет иного объяснения, как унижительное разочарование в несовершенстве объекта его «великого» чувства, горькая правда невозможности обладания идеалом в любви (как и во власти!). Этот **романтический жест закрепляет за Османом позицию исключительного героя**, до конца остающегося верным своим идеалам, не смирившегося со своим поражением, не признающего над собой власти обстоятельств. Вопреки трагическим событиям Осман остаётся человеком непреклонной воли: цельность характера этого героя подтверждается тем, что он не перестаёт желать быть во всём великим (за это он и заплатит жизнью) — завоевателем обширных земель и прекраснейшей женщины (которые, если учитывать контекст, свидетельствующий об их необнаружимости, **существуют только в его воображении**)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Ж. Лобнер как об одной из характерных особенностей драматического письма Лермита говорит о включении в текст трагедий мечтаний или видений, которые являются «следствием помешательства или крайней активности воображения и приводят к невозможности ясно видеть себя и других; герой становится пленником своих видений, замыкается в своих химерах, перестаёт в полной мере владеть собой» [22, р. 46]. Согласно наблюдению Н. Милле, дочь Муфтия есть «фантазм в эротическом воображении молодого султана» [23, р. 19].

Осман крайне резок, откровенно презрителен в его отношении к жалеющей его дочери Муфтия: он отрицает то влияние на него, на которое она претендует. Дочь Муфтия хочет втянуть его в свой дискурс, навязать ему свою слабость, сделать из него жертву, каковой он себя не считает. Обращённый к Осману перед его гибелью монолог дочери Муфтия, в котором она признаётся в своей верной любви к султану, который стал ей ещё дороже после его свержения, можно рассматривать как противоречащий смысловой доминанте текста трагедии. В высказывании дочери Муфтия Осман — человек без власти, свергнутый с трона, всеми оставленный и в этом положении заслуживающий жалости. Монолог героини даёт основание прочитывать трагедию Османа как падение: тот, кто имел всё, становится никем (традиционная тема изменчивости судьбы, пришедшая из античности, вспомним Эдипа). Теперь он просто «Осман», а не великий император (дочь Муфтия: «Я люблю самого Османа, а не императора...» [19, р. 47]). Однако в общем знаково-смысловом контексте пьесы (к чему возвращается и монолог дочери Муфтия) нет человека в его личном и отдельно от него человека в его статусном, **императорская власть не является статусом Османа, она есть его неотъемлемое личностное качество, его экзистенциальное основание.** Даже без императорской короны Осман остаётся Султаном с его настойчивыми непомерными требованиями ко времени и себе самому. Это просматривается и в монологе дочери Муфтия: она говорит о нём как о первом воине — одетом в броню солдате («солдат» здесь с большой буквы: «Не есть ли он только Солдат, одетый в броню» [19, р. 47]). Осман остаётся верен себе самому: он идёт на смерть как Император, доблестный военачальник, на предупреждение дочери Муфтия о засаде и предложение бежать, спрятаться Осман отвечает отказом, он решительно вступает в схватку со своими многочисленными убийцами.

*La fille de Mufti*

Mais où vas-tu, Seigneur! Délaissé de la sorte?  
Tu cours à ton trépas.

*Osman*

Il n'importe, il n'importe.

*La fille de Mufti*

Ta tête est mise à prix, ne t'expose ton guère.

*Osman*

Au plus hardi marchand, je la vendrai bien chère.  
[19, р. 47–48]

*(Дочь Муфтия.)*

Но куда ты идёшь, господин, всеми оставленный?  
Ты спешишь к своей гибели.

*Осман.*

Не важно, не важно.

*Дочь Муфтия.*

За твою голову назначено вознаграждение, не рискуй так.

*Осман.*

Слишком дерзкому торговцу я продам её дорого.)<sup>14</sup>

Далее в тексте получает закрепление царственный образ Османа: помимо сцены нападения, где акцент сделан на мужественной самозащите свергнутого султана, в двух монологах дочь Муфтия вспоминает непобедимого, великого, гордого, сияющего красотой, выделяющегося превосходством силы Османа — такого, каким он вёл войска в поход на Польшу. Финальный монолог дочери Муфтия доказывает, что на протяжении всей трагедии, которую можно объяснить как борьбу с судьбой, образ Османа несколько не изменился. Он остаётся непокорным, небесправным, тем, кто своим достоинством, желанием преодолеть волей судьбоносную событийность привлекает к себе взгляды, в своей исключительности — настоящий **герой «другой», неклассицистической трагедии** («Когда его свита вынуждена скрывать свой гнев, которым она загорается при его взгляде...» [19, р. 52]). В заключительных характеристиках Османа как идейном итоге пьесы выделена неосуществлённость и одновременно неподдавленная, всегда устремлённая к будущему потенция, требовательная к себе и другим воля.

Итак, заключительные сцены акцентируют главную проблему: несоответствие героя окружению и своему времени, превышение им в его героическом, по существу, сверхчеловеческом определённой ему историей роли, заданных обстоятельствами, главным из которых является состояние общества, не готового к героическим свершениям и сосредоточенного на узко прагматических интересах, границ, обрекающих его высокие усилия на провал. Если в классицизме доминирующие смыслы трагедийного текста составляли Авторитет, предполагающий совпадение власти (её носителя в его статусной роли) с общегосударственными ценностями (даже если в главном герое был выведен отрицательный пример, за которым, однако, всегда прочитывался идеальный образец, то «должное», которое задаёт сам принцип построения общей дискурсивно-риторической структуры), то в данном случае смыслы-ориентиры задаются именно человеческим как исключительным, опровергающим сам принцип статусного как включённости в социально-политическую систему и ограниченности историческим моментом.

<sup>14</sup> Согласно мысли Ш. Мазуэ, трагедии Тристана Лермита «абсолютно трагичны»: «Для жертв остаётся героизм вызова, добровольно принятой смерти — героизм довольно пассивный, единственно возможный в этом театральном универсуме глубокого пессимизма и по своему звучанию крайне несхожий с героизмом персонажей Корнеля» [24, р. 5–6].

Появляется «иной Авторитет», определяемый глубоко личным, своевольным, ничем не ограниченным, подрывающим, опровергающим саму иерархию смыслов. В «Османи» история, государство, общество становятся инертной, сдерживающей, по существу, отрицательной относительно высоких личных потенциалов силой. «Авторитет» не перестаёт связываться с героикой, однако теперь она воплощена не в коллективном, всеобщем, не в государственном, но в отдельном человеке с его исключительной волей-судьбой. «Авторитет» становится принципиально подвижным, утратившим свою функциональную значимость в качестве доминирующих знаков / смыслов. Теперь определяющие смыслы задаются исходя из индивидуального волевого выделения как выделяющего героя из его окружения. Такой «сверхгерой» больше не меряется властью, верой, долгом, он задаёт свою собственную меру, которая принципиальным образом иная в каждом конкретном случае. Таким образом, в «Османи» Лермита можно наблюдать исчерпанность исторического сюжета (его в принципе нет – есть султан Осман в ситуации невозможности подчинить себе политическое время), как и исчерпанность классицистической, во многом заданной творчеством Корнеля, формы трагедии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Bernardin N.-M.* Un précurseur de Racine. Tristan L'Hermite, sieur du Solier (1601 – 1655). Sa famille, sa vie, ses œuvres. Thèse pour le doctorat, présentée à la Faculté des lettres de Paris. P.: Picard, 1895. 632 p.
2. *Sage P.* Le préclassicisme. P.: Del Duca, 1962. 487 p.
3. *Schweitzer Z.* *La Mort de Sénèque*: adieu à Sénèque ou continuation du théâtre humaniste? Cahiers Tristan L'Hermite. Tristan et le théâtre du XVI-e siècle. 2020. № 40. P. 19–29.
4. *Fournial C.* L'invention tragique de Tristan L'Hermite. Retour cyclique ou inspiration sérielle. Cahiers Tristan L'Hermite. Tristan et le théâtre du XVI-e siècle. 2020. № 40. P. 31–47.
5. *Berregard S.* Le parcours théâtral de Tristan au regard de l'exemple cornélien. Cahiers Tristan L'Hermite. Tristan et le théâtre de son temps. 2008. № 30. P. 37–47.
6. *Carriat A.* Préface. *Tristan L'Hermite*. Choix de pages. Limoges: Rougérie, 1959. P. 9–17.
7. *Guichemerre R.* Deux conseilleres perfides dans le théâtre de Tristan. Cahiers Tristan L'Hermite. Tristan et la politique. 1994. № 16. P. 21–28.
8. *Mallet N.* *Osman* et les politiques. Cahiers Tristan L'Hermite. Tristan et la politique. 1994. № 16. P. 31–40.
9. *Moncond'hui D.* Éblouissement et désillusion: représentation du politique dans le théâtre de Tristan. Cahiers Tristan L'Hermite. Tristan et la politique. 1994. № 16. P. 5–11.
10. *Arland M.* Préface. Tristan L'Hermite. Le Page disgracié. P.: Stock, 1946. P. 11– 61.
11. *Abraham Cl.* Préface. *Tristan L'Hermite*. Œuvres complète. T. IV. Les Tragédies. P.: Champion, 2001. P. 12–28.
12. *Forsyth E.* La tragédie de Jodelle à Cornelle (1553–1640): le thème de la vengeance. P.: Nizet, 1962. 528 p.
13. *Carriat A.* Préface. *Tristan L'Hermite*. Théâtre complet. Alabama, University of Alabama Press, 1975. P. III–XII.
14. *Berregard S.* Tristan L'Hermite, “heritier” et “precurseur”: imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. 480 p.
15. *Forestier G.* Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre. Genève: Droz, 2004. 392 p.
16. *Fumaroli M.* Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélien. Genève: Droz, 1996. 532 p.
17. *Mallet N.* Introduction d'*Osman*. *Tristan L'Hermite*. Œuvres complètes. T. IV. Les Tragédies. P.: Honoré Champion, 2001. P. 454–461.
18. *Fort S.* Le héros et l'Histoire sur la scène romantique. La pesanteur et la disgrâce // Littérature. 1999. № 41. P. 159–181.
19. *Tristan L'Hermite*. *Osman*. P.: Éditeur Guillaume de Luznes, 1656. 198 p.
20. *Dalla Valle D.* Introduction. *Tristan L'Hermite*. Œuvres complètes. T. IV. Les Tragédies. P.: Honoré Champion, 2001. P. 5–17.
21. *Dalla Valle D.* Il Teatro di Tristan L'Hermite. Turin, Giappichelli, 1964. 339 p.
22. *Laubner J.* “Tant de chimères et de monstres fantasques”. Les visions intérieures dans les tragédies Tristan L'Hermite. Cahiers Tristan L'Hermite. 2017. № 39. P. 41–55.
23. *Mallet N.* Les plaintes de la mal-aimée: passion et scénographie dans la tragédie d'*Osman*. Cahiers Tristan L'Hermite. 1998. № 20. P. 17–27.
24. *Mazouer Ch.* La vision tragique dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Crispe* de Tristan. Cahiers Tristan L'Hermite. Tristan et le théâtre du XVI-e siècle. 2000. № 22. P. 4–16.

Дата поступления материала в редакцию: 23 декабря 2023 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 22 октября 2024 г.

Статья принята к публикации: 18 ноября 2024 г.

Дата публикации: 30 апреля 2025 г.

Received by Editor on December 23, 2023

Revised on October 22, 2024

Accepted on November 18, 2024

Date of publication: April 30, 2025