

## **IX. Литература XVII в. Общая характеристика. //Барокко и классицизм. // Трагедии- и комедииография классицизма. Мольер**

- XVII век и эпоха Нового Времени.
- XVII век – как эпоха барокко. Эстетика и идеология барокко.
- Испанское барокко:
  - ✓ *Культуризм и концептизм, Гонгора: гонгоризм*
  - ✓ *Франсиско де Кеведо и проза испанского барокко: жанр пикарески.*
  - ✓ *Драматургия испанского барокко.*
- Классицизм как наследие культуры Возрождения
- Трагедииография французского классицизма: П. Корнель. Ж.Расин.
- Комедииография французского классицизма. Мольер.
  
- **XVII век и эпоха Нового Времени.**

Понятие «литература XVII века» утвердилось сравнительно недавно, - в XX веке, и каждого, кто обращается к изучению этой эпохи, поражает прежде всего ее неустойчивость, нестабильность, а также неоднородность и разнообразие экономических, социальных, политических и культурных процессов, протекавших в то время в различных странах Европы.

В экономике Англии и Нидерландов буржуазные отношения к XVII в. уже стали преобладающими; во Франции капиталистические порядки восторжествовали в промышленности, в сфере торговли и в банковском деле, но в сельском хозяйстве феодальный уклад оставался еще достаточно прочным; в Испании, Италии, Германии буржуазные отношения едва формировались.

В начале XVII столетия победоносно завершается буржуазная революция в Нидерландах, которая слилась с национально-освободительной борьбой против испанского владычества и привела к возникновению буржуазного государства Голландии. Еще более глубокий общеевропейский резонанс получила буржуазная революция в Англии — от нее отсчитывается начало капиталистической эры в истории человечества. А в это время в Италии, Испании и Германии феодальные силы пытаются, и не без успеха, укрепить свою власть; происходит процесс так называемой рефеодализации.

Не менее пестра была и картина политической жизни Западной Европы. В XVII в. господствующей формой государства был абсолютизм, оттого это столетие иногда называют веком абсолютизма. Однако в Англии уже к началу столетия острый конфликт между абсолютизмом и буржуазией, завоевавшей экономическое господство и предъявившей свои претензии на политическую власть, привел страну к революции. Во Франции, напротив, именно в XVII в. абсолютистское государство, подавив сопротивление феодальной знати и недовольство народных масс, достигает расцвета, способствует централизации страны и создает благоприятные возможности для развития

промышленности и торговли. Утверждение абсолютизма во Франции отразило существовавшее в стране относительное и неустойчивое, но все же очевидное равновесие сил дворянства и буржуазии. Это равновесие серьезно нарушилось лишь к концу века, когда страна вступила в предреволюционную эпоху. В Испании абсолютизм утвердился еще в XVI в., но носил радикальный характер, сохранив за феодальной знатью все ее привилегии, подавил муниципальные вольности и к XVII в. привел страну на грань экономической и политической катастрофы. В Германии опустошительная и кровопролитная Тридцатилетняя война надолго закрепила феодальную раздробленность; абсолютизм здесь осуществлялся в пределах множества карликовых государств. В столь же раздробленной Италии подобный провинциальный, региональный абсолютизм соседствовал с торговыми республиками.

XVII век — эпоха почти непрерывных войн в Европе, продолжающихся колониальных захватов в Новом Свете, Азии и Африке. При этом старые колониальные державы — Испания и Португалия — постепенно оттесняются на задний план молодыми буржуазными государствами — Голландией и Англией; начинается эра капиталистической экспансии.

При подобной пестроте экономических и социальных отношений, политических укладов в странах Европы, казалось бы, невозможно говорить о каком-либо единстве западноевропейской культуры в XVII в. И все же большинство ученых ныне рассматривают эту эпоху как самостоятельный этап в истории литератур, потому что сквозь многообразие конкретных форм исторического и культурного развития отдельных европейских стран просматриваются черты типологической общности социальных, политических и культурных процессов этой эпохи.

Главное, что характеризует историю Европы в XVII в., — это *переходность, кризисность* эпохи. Рушатся вековые устои; обнаруживают свою несостоятельность многие считавшиеся непреложными истины; феодальные порядки еще сохраняют господство, но в недрах феодализма выявляются острейшие и непримиримые противоречия, которые предвещают неизбежное крушение всей старой системы, как социальной, так и культурной. При этом необходимость и неизбежность перемен осознаются все большим числом мыслящих людей.

Начало этому процессу положила предшествующая культурная эпоха, - эпоха Возрождения. Уже тогда в феодальном обществе зарождались раннебуржуазные отношения, постепенно расшатывались основы господствующего миропорядка. Этот начинающийся кризис феодализма на первых порах воспринимался деятелями ренессансной культуры как освобождение от норм и догм средневековья, как избавление от

гнета церкви, как открытие красоты, этической и эстетической значимости природы и человеческой личности. Лишь в позднем Возрождении *«трагический гуманизм»* начинает осознавать кризисность эпохи, неизбежность грандиозной ломки. Однако даже самые трезвые и проницательные художники Ренессанса, обнаружив несоответствие гуманистических идеалов открывающейся их глазам реальности, все же сохраняли иллюзорную веру в конечное торжество этих идеалов, хотя бы в отдаленном будущем. Трагическая действительность XVII столетия уже не оставляла места для ренессансных гуманистических иллюзий; на смену ренессансному мировосприятию приходит новое, которое является как бы реакцией на прежнее, отталкивается от него, но вместе с тем ему наследует.

Становлению этого нового мироощущения способствовали и существенные сдвиги в области науки. В это время *наука впервые оформляется как официальный институт*; в Европе возникают первые *научные общества и академии*, начинается издание научных *журналов*. Схоластическая наука средневековья уступает место *экспериментальному методу*; «истины» Священного писания заменяются *опытом и научным анализом*. На смену отдельным гениальным прозрениям и догадкам ренессансной науки приходит систематическое накопление знаний. Ведущей областью науки в XVII столетии становится *математика*. Именно приоритетная роль математических знаний определяла, в конечном счете, такие характерные особенности культуры XVII в., как *тяготение к аналитическому методу художественного осмысления действительности, геометрический характер и симметрия композиционных решений*, особенно в изобразительных искусствах, в искусстве классицизма как таковом. Вместе с тем в эту эпоху формируется целостная наука о природе, краеугольным камнем которой становится *механика*.

При господстве *метафизического способа мышления экспериментальный метод* исследования природы неизбежно приводил к противоречивому сочетанию идеалистических и материалистических черт, что характерно и для возникающих в эту эпоху *универсальных и всеобъемлющих философских систем Бэкона, Декарта, Гассенди, Спинозы, Лейбница*. Бурный расцвет знания, основанного на опыте, стремление в рамках единой философской системы объяснить все стороны окружающего человека мира усиливают прямое *воздействие науки и философии на эстетические воззрения и художественную практику деятелей культуры XVII в.*

Значение новейших достижений науки для непосредственной художественной деятельности ярко раскрывается на примере осмысления *категорий времени и пространства в искусстве XVII в.* Ренессансные представления о бесконечности пространства и времени в XVII в. получают подтверждение в открытиях астрономов — от

Коперника до Галилея: *границы окружающего мира расширяются до космических масштабов*. Но при этом не только в науке, но и в художественном сознании эпохи понятия времени и пространства осмысляются как абстрактные, универсальные категории: они выключаются из непосредственного бытия, становятся как бы независимыми от человека и потому господствующими над ним. То, что пробуждало в деятелях культуры Возрождения пафос и чувство гордости, теперь будит совершенно иные чувства: у одних рождается отчаяние перед неуловимостью времени и таинственной безграничностью пространства, как бы подтверждающих идею хаотичности и непостижимости всего сущего (доминанта мироощущения барокко); другие рассматривают пространство и время как универсальные и идеальные формы организации жизненного материала (классицизм).

Характерное для XVII в. резкое обострение философской, политической, идеологической борьбы получило отражение в формировании и противоборстве двух господствующих в этом столетии художественных систем — **классицизма и барокко**. Обычно, характеризуя эти системы, акцентируют внимание на их различиях, что, бесспорно, но несомненно также, что этим двум системам присущи и типологически общие черты.

Прежде всего, эти художественные системы искусства возникают как осознание кризиса ренессансных идеалов; и барокко и классицизм должны рассматриваться как широкие идейные и культурные движения, приходящие на смену Ренессансу, возникающие как своеобразная реакция на гуманизм Возрождения, как осмысление итогов идейной и художественной революции, осуществленной Ренессансом.

Художники и барокко, и классицизма отвергают идею гармонии, лежащую в основе гуманистической ренессансной концепции: вместо гармонии между человеком и обществом искусство XVII в. обнаруживает сложное взаимодействие личности и социально-политической среды; вместо гармонии разума и чувства выдвигается идея подчинения страстей велениям разума, что особенно характерно для классицизма.

Гуманизм литературы XVII в. исходит не из признания гармонии духовного и плотского начал, разума и страстей, как это было в ренессансном гуманизме, а из их противопоставления; это гуманизм, который на первый план выдвигает **интеллект, разум**. С другой стороны, рассматривая вслед за ренессансными мыслителями личность как автономную, деятели культуры XVII в., однако, **не приемлют идею добродетельности человеческой природы**, стремятся исследовать личность в ее связях с окружающей средой, обществом. Соответственно и осуществление своего гуманистического идеала художники этой эпохи ставят в зависимость не только от воли и энергии самого человека, но и от его положения в обществе, от того, противодействует или способствует реализации этого

идеала окружающая человека среда, способен ли человек в столкновении с ней отстаивать свои идеалы.

Деятели искусства XVII столетия отчетливо осознавали его огромную роль как средства воспитания читателя или зрителя. С этим связано усиление «публицистичности» литературы. Большое число произведений создавалось как прямой и непосредственный отклик на политические события эпохи: круг таких произведений необычайно широк — от памфлетов Мильтона до распространявшихся во времена Фронды в летучих листках стихотворных инвектив против кардинала Мазарини — «мазаринад». Публицистичность характерна даже для последовательных сторонников классицизма, которые принципиально отвергали аллюзии на современность в художественном творчестве.

Усиление идеологической и эстетической борьбы способствовало возникновению в эту эпоху литературных кружков, салонов и академий, сплачивающих единомышленников. Могучим оружием в руках противоборствующих литературных группировок и школ стали газеты и журналы, которые именно в это время из органов информации превратились в инструмент идейной и эстетической борьбы.

Интересами этой борьбы продиктовано и появление многочисленных поэтик и трактатов по эстетике. Характерной их особенностью оказывается тенденция к сближению теории литературы, истории литературы и критики, т. е. анализа живого современного литературного процесса.

В XVII в., таким образом, четко оформились **две художественные системы** — **барокко и классицизм**. Правда, в некоторых трудах можно найти утверждения о том, что параллельно с барокко и классицизмом в XVII столетии продолжает также развиваться **ренессансный реализм** как третье художественное направление литературы XVII в.

Согласиться с этим, на наш взгляд, нельзя. Большинство писателей, причисляемых к «ренессансному реализму» XVII в., такие, например, как Сорель и Скаррон во Франции, в действительности близки к одной из разновидностей литературы барокко, к так называемому «**низовому**» барокко.

Однако, в сложном литературном процессе этой эпохи есть такие художники, творчество которых не может быть сведено целиком к одной из господствовавших художественных систем, - они органически сочетают барочные и классицистские тенденции.

Обе художественные системы XVII в. прошли долгий путь формирования и развития. Некоторые их важные принципы выявлялись еще в ренессансной культуре. Так, например, **важнейшие положения** классицистской эстетики и поэтики не только были сформулированы в поэтических трактатах итальянских теоретиков искусства XVI в.,

истолкователей *Аристотеля*, но и реализовывались с большей или меньшей последовательностью в драматургической практике представителей учено-гуманистического театра Италии и других стран. Многие *черты барочного искусства* также вызревали в так называемом *маньеризме*, стилевом течении позднего Ренессанса,

- **XVII век – как эпоха барокко. Эстетика и идеология барокко.**

Происхождение термина «*барокко*» не вполне ясно. *Барокко* (из португ. – жемчужина неправильной формы) – стиль в искусстве, родившийся на исходе эпохи Возрождения, в момент кризиса и упадка идеологии и эстетики Ренессанса, и расцветший в XVII веке, который часто называют *эпохой барокко*.

Первоначально термин применялся исключительно к архитектуре, живописи и декоративному искусству. Много позже он распространился и на сферу музыкального искусства. Все в искусстве XVII века, отличавшееся сложной архитектоникой, стало обозначаться этим термином. По отношению к литературе термин барокко стал полноценно употребляться лишь в XX веке.

Теперь уже можно считать общепризнанным, что *барокко — это особое идейное и культурное движение, базирующееся на определенном мировоззрении, затронувшее разные сферы духовной жизни, в искусстве Европы XVII в. сложившееся в специфическую художественную систему.*

Барокко – поистине универсальное явление мировой культуры и литературы. Его национальные реализации имеют свою специфику: итальянское, португальское, русское и немецкое барокко своеобразны, однако *испанская версия барокко* беспрецедентна по своей яркости и имеет мировое художественное значение.

В основе идеологии барокко лежит тотальное ощущение кризисности, шаткости мироздания, зыбкости основ бытия. Мотивы смерти, тщеты усилий – неперемные составляющие литературы барокко.

Сам термин барокко, его этимология, указывают на *анормативность* его эстетики.

Предельный *динамизм и усложненность* художественной структуры – неперемные признаки искусства барокко.

Поэтика контрастов: сложные оксюмороны, распространенные сравнения, литоты и гиперболы характеризуют художественную образность литературы барокко.

Главной приметой барокко служит *избыточность художественного образа*, всяческой нагнетание и усложнение формы: развернутые метафоры, усложненные, часто неподлежащие логической интерпретации, неожиданные эпитеты и калейдоскопы сравнений, - да и сам объем барочных произведений потрясает воображение.

**Иррационализм** эстетики барокко может послужить ключом к пониманию сложнейших художественных построений литературы барокко.

В барокко на смену ренессансной идее развития общества как поступательного движения к гармонии человека и природы, человека и государства приходит **трагическое ощущение дисгармоничности окружающей действительности, непостижимо хаоса жизни**. Ренессансно-гуманистическое убеждение во всемогущести человека сменяется идеей **неспособности человека побороть зло, которое господствует в мире, калечит и уродует личность. Мир предстает глазам художников барокко лишенным той устойчивости и гармонии**, которые пытались обнаружить вокруг себя деятели Возрождения; согласно представлениям барокко, **мир находится в состоянии постоянных хаотичных перемен, закономерности в которых уловить невозможно**.

Из этих основных принципов мировосприятия барокко делались иногда совершенно противоположные выводы. Одни художники, отвергая тезис гуманистов о добродетельной природе человека, утверждали мысль об изначальной порочности человеческой натуры, находя причины этому в «первородном грехе», а возможность спасения человека видели лишь в соблюдении догм религии. Пороки действительности они объясняли забвением принципов христианской веры. Другие, отвергая уродливую реальность, предпочитали надевать броню аристократического презрения к миру и творили искусство для «избранных», для элиты, т. н. аристократическая ветвь барокко, утвердившаяся, прежде всего, в Испании.

Но в искусстве барокко получили своеобразное преломление и настроения народных масс. Как справедливо писал один из советских исследователей А. А. Морозов, «барокко не лишено трагического пафоса и отразило душевное потрясение широких масс, оглушенных и подавленных феодальными и религиозными войнами и разгромом крестьянских движений и городских восстаний XVI века, мятущихся между отчаянием и надеждой, жаждущих мира и социальной справедливости и не находящих реального выхода из своего положения...». Поэтому **наряду с аристократическим барокко в литературе Западной Европы существовало и барокко демократическое, «низовое»** (характерное для стран протестантизма, прежде всего, германских земель).

В искусстве барокко, утверждавшем идею иррациональности мира, необычайно сильна рационалистическая струя. С этим связано и распространение философии **неостоицизма**. В частности, вслед за неостоициками многие передовые деятели барокко выдвигают идею внутренней независимости человеческой личности, **признают разум силой, помогающей человеку противостоять фатальному злу и порочным страстям**.

Сознание трагизма и неразрешимости противоречий мира порождает в произведениях писателей барокко **пессимизм**, нередко мрачный и язвительный сарказм.

Новое, во многом существенно отличающееся от ренессансного гуманизма мировосприятие писателей барокко породило и новое художественное видение действительности, своеобразные приемы и методы ее изображения. **Идея изменчивости мира, его непрерывного движения во времени и пространстве определила, в конечном счете, такие черты художественного метода барокко, как необычайный динамизм и экспрессивность выразительных средств, внутреннюю диалектику, антитетичность композиции, резкую контрастность образной системы, подчеркнутое совмещение «высокого» и «низкого» в языке** и т. д. Одним из конкретных проявлений этой антиномичности художественной мысли барокко является подчеркнутое **смешение трагического и комического, возвышенного и низменного**. Подвижность, текучесть характерна и для жанровой системы барочной литературы, и для обрисовки характеров, в особенности в романе: *характеры героев здесь лишены статичности*, они формируются и изменяются под воздействием окружающей среды. *Признание роли обстоятельств в становлении характера — едва ли не самое важное завоевание литературы XVII в.*

Художники Возрождения проповедовали аристотелевский принцип подражания природе; искусство они рассматривали как зеркало, стоящее перед природой, и, следовательно, воспроизводящее мир не только достоверно, но и общезначимо. Для художников барокко подобное понимание искусства совершенно неприемлемо; **окружающий мир представляется им хаотичным и в своих сущностях непознаваемым. Поэтому место подражания должно занять воображение**. Только воображение, дисциплинируемое и направляемое разумом, способно, в представлении художников барокко, из хаоса окружающих явлений и предметов сотворить мозаичную картину мира.

Но даже **воображение может создать лишь субъективный образ реальности; сущность и здесь остается неведомой и загадочной**. С этим связана одна из важных черт искусства барокко: в художественном произведении нередко обнаруживается **множество точек зрения, совмещение в образном единстве несовместимых, на первый взгляд, явлений и предметов**. В результате контуры описываемого в творениях художников барокко как бы размываются, появляется большое число самодовлеющих деталей, живописных и ярких, но не складывающихся в цельный образ. Конкретным проявлением этого особого плюралистского взгляда на жизнь является систематическое перенесение в образной системе качеств мертвой природы на живую и обратно, **наделение движением и чувствами даже абстрактных понятий, эмблематизм и аллегоричность, сложная**

**метафоричность**, основанная на сопряжении далеких друг от друга явлений и предметов, да к тому же не по основным, а по побочным и неявным признакам.

Ощущение недостоверности знаний художника об окружающей реальности в творчестве писателей барокко акцентируется присущей им **декоративностью, театральностью и связанной с этим склонностью к броской детали, к вычурным сравнениям, к гиперболам, особого рода гротеску**, не облегчающим, а, напротив, затрудняющим проникновение читателей в мир произведения.

Своеобразие эстетической концепции барокко получило выражение и в языковой практике писателей этого направления. Все они исходили из двух общих принципов: во-первых, язык должен служить средством отталкивания от безобразной действительности; во-вторых, в противовес эмоциональной стихии ренессансных художников у писателей барокко язык интеллектуализируется, а на смену прозрачной ясности авторской речи приходит **нарочитая усложненность**. Конкретные формы реализации этих принципов в барокко весьма многообразны, реализуются во множестве литературных стилей: как, например, «маринизм» (назван так по имени итальянского поэта Джамбаттисты Марино) в Италии, «культизм» и «гонгоризм» в Испании, «прециозность» во Франции и т. д.

Однако сколь бы вычурным ни был язык искусства барокко, даже самые изощренные метафоры, роль которых в языке барочных писателей особенно велика, строятся по жестким, **рационалистически строгим схемам**, заимствованным из формальной логики; непосредственности и искренности восприятия художник барокко предпочитает **риторичность, изощренность** образов, неожиданное и поражающее воображение сочетание выразительных средств. Теория барокко возникла как обобщение опыта уже существующей художественной практики и наиболее ярко представлена в трактатах теоретиков искусства Бальтасара Грасиана (Испания) и Эмануэле Тезауро (Италия).

В **трактате Грасиана «Остромыслие или искусство быстрого ума»** (первоначальный вариант опубликован в 1642 г., окончательный — в 1648 г.) формулируются основные требования к искусству, ориентированному на узкий круг ценителей, «аристократов духа». Первейшее требование Грасиана к подобному искусству — **усложненность, изощренность формы, важная сама по себе как средство избежать «вульгарности»**. В отличие от научного познания, которое основывается на логике и подчиняется правилам, дисциплинирующим и организующим мысль, художественное познание, по Грасиану, имеет своим критерием **не правила, а вкус**, понимаемый как способность ума к интуитивной деятельности. Эта потенциальная возможность творческого процесса, заложенная во «вкусе», реализуется, согласно Грасиану, в «остромыслии», или в «искусстве быстрого ума», понимаемом как врожденное свойство

артистичных натур, интуитивно улавливающих и передающих с помощью неожиданных сочетаний слов и образов глубокие и неочевидные связи между предметами и явлениями. «Остромыслие», как полагает Грасиан, позволяет истинному художнику раскрывать в малом объеме *богатство мысли и образов*.

- **Испанское барокко**

- ✓ *Культизм и концептизм, Гонгора: гонгоризм*

Искусство барокко, как и его теоретические обоснования, получило распространение во всех странах Европы в XVII в., однако именно испанское барокко подарило миру беспрецедентно яркие образцы.

Поэзия испанского барокко подарила миру прекрасные сонеты *Кеведо* и *Гонгоры*, которые до сих пор не утратили своей идейной и художественной актуальности.

Важной особенностью искусства испанского барокко являлась его решительная переориентация прежде всего на интеллектуальную элиту. Эта своеобразная «аристократизация» искусства особенно ярко проявляется в языковой практике испанских писателей XVII в. В литературе Испании этой эпохи сформировались две противоборствующие стилевые тенденции — *культизм и концептизм*.

Культизм, называемый также гонгоризмом по имени одного из основоположников этого направления Луиса де Гонгоры, противопоставлял неприемлемой для него реальности прекрасный и совершенный мир искусства, постижение красоты которого будто бы доступно лишь немногим «избранным». Культисты создали «темный стиль», прибегая к искусственно усложненному синтаксису, используя множество неологизмов (главным образом латинского происхождения), перегружая произведения сложными метафорами, мифологическими образами, перифразами, затемняющими смысл. Концептисты же ставили перед собой задачу через слово и мысль раскрывать глубинные и неожиданные связи различных объектов.

В отличие от культистов, облакавших в сложные формы простые, в сущности, мысли и образы, концептисты исходили из идеи внутренней сложности самой формулируемой мысли (концепта). Язык концептистских произведений не менее сложен, чем у культистов, но возникала эта сложность от того, что писатель-концептист стремился сочетать максимальную выразительность с предельным лаконизмом и возможно большей смысловой насыщенностью каждого слова и фразы.

Характерные приемы концептизма — это игра на буквальном и фигуральном значении слова и вообще на его многозначности, игра слов и каламбур, пародийное воспроизведение и разрушение словесных штампов, привычных словосочетаний, идиоматических

выражений и др. Наиболее ярко все эти черты представлены в творчестве Франсиско де Кеведо.

Культисты и концептисты нередко враждовали: Кеведо осыпал градом насмешек и пародировал характерные шаблоны и штампы культистской поэзии. На практике, однако, приемы культизма и концептизма можно обнаружить часто в творчестве одного и того же писателя.

Основоположником и крупнейшим представителем **культистского** направления в испанской барочной поэзии был Луис де Гонгора, по имени которого, это направление называют также *гонгоризмом*.

Примером барочной вычурности является сонет «Сладчайший рот, чьи манят жемчуга...»

Сладчайший рот, чьи манят жемчуга  
испить нектар, затмивший знаменитый  
ликер на небесах Зевсом питый,  
чей всех прекрасней винолий-слуга, –

влюбленные, коль жизнь вам дорога,  
не троньте: меж пунцовых губ сокрытый,  
грозит Амур стрелюю ядовитой,  
как жало свитого в цветах врага.

Не обольщайтесь тем, что рдеют ало  
и пахнут, влажно бисером сверкая,  
как розы с пурпурных Авроры гряд, –

не розы это – яблоки Танталя:  
влекут и ускользают, завлекая, –  
любовь истает, остается яд

пер. (П.М. Грушко)

Искусство должно служить немногим избранным — таков исходный тезис Гонгоры. Средством для создания «ученой поэзии» для избранных и должен стать «темный стиль», имеющий, по мысли поэта, неопределимые преимущества перед ясностью прозы. Во-первых, он исключает бездумное чтение стихов: для того, чтобы постигнуть смысл сложной формы и «зашифрованного» содержания, читатель должен не раз, вдумываясь, перечитывать стихотворение. Во-вторых, преодоление трудностей всегда доставляет наслаждение. Так и в данном случае: читатель получит от знакомства с произведением «темного стиля» больше удовольствия, чем от чтения общедоступной поэзии. В поэтическом арсенале Гонгоры много конкретных способов, с помощью которых он создает впечатление загадочности, зашифрованности своей поэзии. Среди них излюбленными приемами являются такие, как употребление неологизмов (главным образом, из латинского языка), резкое нарушение общепринятого синтаксического строя с помощью инверсии, и, в особенности, косвенное

выражение мысли посредством перифраз и усложненных метафор, в которых сближаются далекие друг от друга понятия.

Гонгора, вслед за поэтами итальянского Возрождения, культивирует сложную форму сонета. Он создает около 30 сонетов, которые пишет по мотивам итальянских поэтов Ариосто, Тассо, как, например, знаменитое «Пока руно волос твоих течет...», являющееся переложением одного из сонетов Т.Тассо.

Пока руно волос твоих течет,  
Как золото в лучистой филиграни,  
И не светлей хрусталь в изломе грани,  
Чем нежной шеи лебединый взлет,

Пока соцветье губ твоих цветет  
Благоуханнее гвоздики ранней  
И тщетно снежной лилии старанье  
Затмить чела чистейший снег и лед,

Спеши изведать наслажденье в силе,  
Скрытой в коже, в локоне, в устах,  
Пока букет твоих гвоздик и лилий

Не только сам бесславно не зачах,  
Но годы и тебя не обратили  
В золу и в землю, в пепел, дым и прах.

*Луис де Гонгора, 1582 (Перевод С. Гончаренко)*

Оппонентом культизма был Франсиско де Кеведо, последователь концептизма в стихах и прозе. Сонеты Кеведо глубоки, насыщены трагическим мироощущением, барочными контрастами: вечного и бренного, истинного и мнимого, высокого и низкого, серьезного и смешного. Подлинная жизнь возможна лишь в вечности, повседневность лишь иллюзия. Кеведо в своей поэзии стремится проникнуть в тайны бытия.

В прозе он балансирует между традиционным средневековым жанром видения и карнавальной стихией осмеяния грубой и извращенной действительности. В цикле «Сновидения» Кеведо создает блестящие образцы барочной сатиры.

✓ ***Франсиско де Кеведо и проза испанского барокко: жанр пикарески.***

Главное свершение Кеведо в прозе: «История жизни пройдох по имени дон Паблос» – ярчайший образец пикарески, жанровой формы авантюрного романа, которая явилась закрепила одним из главных свершений испанского барокко.

Книга Кеведо принадлежит к жанру *плутовского*, или *пикареского* (от исп. pícaro — плут, мошенник), романа, классическим образцом которого является роман Матео Алемана «Жизнеописание Гусмана де Альфараче» (1599—1604).

Плутовской роман возник в Испании как своеобразная антитеза романам рыцарским и пасторальным, получившим широкое распространение в литературе испанского

Возрождения. В противовес этим произведениям, в которых изображается некая сказочная реальность, вневременная и вненациональная, *плутовской роман впервые вводит в литературу историческое время и пространство, описывает современную испанскую действительность*. Уже в первых его образцах отчетливо выявились многие жанровые особенности, которые воспроизводились авторами пикаресок: автобиографическая форма повествования, открытая эпизодическая его композиция, широкая социальная панорама жизни различных слоев общества и т. д.

В романе Кеведо очевидна полемика с гуманистическими принципами Ренессанса, появляются размышления об изначальной порочности человеческой природы, столь противоречащие ренессансному представлению о добродетельной природе человека, возникает ощущение дисгармоничности окружающего мира, общества и самого человеческого сознания, а все резкие повороты в жизни героя определяет всемогущая фортуна. Кеведо углубил черты барочного мировосприятия, присущие уже «Гусману».

Содержание романа несложно. Сын парикмахера и проститутки, закончивших свою жизнь на эшафоте, Паблос мальчиком поступает в услужение к молодому дворянину дону Диего. Вместе с ним он проходит через ад голодного существования в пансионате лиценциата Кабры, а затем вместе со своим господином перебирается в Саламанку, где тот обучается разным наукам. Паблос же бездельничает и проказничает, причем раз от разу злее. Прогнанный со службы за свои проделки, Паблос попадает в компанию профессиональных нищих, орудующих в испанской столице, оказывается в тюрьме и освобождается оттуда с помощью взятки. Некоторое время он благоденствует, выдавая себя за знатного дворянина, но разоблачение обмана вновь повергает его на дно: невольный участник убийства полицейского-альгуасила, он вторично оказывается в тюрьме и лишь чудом спасается от казни и обретает свободу. Присоединившись к бродячей актерской труппе, он добирается до Севильи и решает покинуть родину, отправившись в заокеанские колонии Испании.

Композиция романа Кеведо повторяет обычную структуру плутовского романа: он состоит из серии эпизодов, объединенных по преимуществу лишь фигурой центрального персонажа. Более того, характерную для пикарески «открытость» композиции, позволяющую включать в повествование любое необходимое для полноты социальной панорамы жизни число эпизодов, Кеведо нарочито акцентирует, обрывая свой рассказ совершенно неожиданно на одном из очередных поворотов жизненного пути пройдохи Паблоса. Многозначие, которым как будто завершается «История жизни пройдохи», принципиально. «Никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет образа жизни и своих привычек» — таковы последние слова книги.

Огромное структурное значение в плутовском романе вообще и в книге Кеведо в частности получил мотив дороги, странствий.

В прозе XVII в. господствующее положение занял жанр плутовского романа. Появляется великое множество книг, повествующих о приключениях пикаро, слуги многих хозяев (как, например, роман «Алонсо, слуга многих господ», 1624—1626 гг., Херонимо де Алькала), а затем и женского эквивалента пикаро — *пикарессы* (такова знаменитая «Плутовка Хустина», 1605 г., приписываемая толедскому врачу Франсиско Лопесу де Убеда). На фоне этой «массы» выделяются немногие произведения, как, например, *роман Луиса Белеса де Гевары «Хромой бес»* (1641).

В романе рассказывается о том, как мадридский студент дон Клеофас спасается бегством по крышам столичных домов от блюстителей закона, призванных на помощь доньей Томасой, сеньорой, «промышлявшей девственностью». На чердаке, превращенном в лабораторию алхимика, студент освобождает из закупоренной бутылки Хромого беса, и тот в награду за освобождение сперва показывает своему спасителю изнанку жизни ночного Мадрида, а затем совершает с ним чудесное путешествие по городам Испании. Внешне книга Гевары мало чем напоминает пикареску. Роман написан от третьего лица, ему придана преимущественно диалогическая форма, герой часто лишь пассивный наблюдатель жизни «со стороны» и т. д. При всем этом еще со времен Гевары его произведение неизменно, и не без оснований, причисляли к жанру плутовского романа.

В романе не один, а два героя, действующих на равных правах — Хромой бес и дон Клеофас, но в сущности они как бы являют в совокупности единый образ пикаро. Ведь в классической пикареске герой обычно предстал одновременно как неискушенный в жизни юноша, извлекающий уроки из столкновений с обществом, и как умудренный жизненным опытом рассказчик, оценивающий с высоты этого опыта свое прошлое. Вот это раздвоение функции пикаро в пикареске и получило материальное воплощение в двух центральных персонажах «Хромого беса». Непосредственно-наивное восприятие действительности начинающим пикаро Клеофасом корректируется трезвой оценкой реальности со стороны Хромого беса. Отсюда и диалогическая форма повествования: в каждой из линий диалога звучит свой лейтмотив, контрастно противостоящий другому и сливающийся с ним в единой, всеобъемлющей «плутовской» точке зрения на мир.

Образ Хромого беса сложился у Гевары под прямым воздействием фольклора; отсюда он заимствовал его внешность (карликовый рост, внешнее уродство, хромота) и черты характера («самый озорной из всех духов преисподней»). Появление циничного «беса-пикаро» в качестве одного из центральных персонажей определило и особенности композиции книги. Отпала нужда в линейном развитии сюжета; Хромой бес с помощью

своих чар производит мгновенную смену декораций. Он то снимает крыши с домов ночного Мадрида, демонстрируя Клеофасу с креста высокой колокольни кеведовский «мир изнутри», начинку житейского пирога; то, находясь в Севилье, с помощью магического зеркала показывает своему подопечному людную улицу в Мадриде и т. д.

«Хромой бес» пользовался широкой популярностью у читателя. В европейский же обиход он вошел через французскую версию под тем же названием Алена Рене Лесажа в 1707 г.

### ✓ *Драматургия испанского барокко.*

К концу XVI столетия сложилась испанская национальная драма. В творчестве ее гениального основоположника и крупнейшего представителя Лопе де Веги отчетливо обнаружилось и круг проблем, разрабатываемых в драме, и ее основные жанровые особенности. При этом часто в творчестве драматургов школы Лопе де Веги обнаруживаются черты кризиса ренессансного мировоззрения и барочного мироощущения.

К школе Лопе де Веги примыкал и *Тирсо де Молина*. Под этим псевдонимом скрывался монах, а затем видный деятель ордена мерсенариев Габриель Тельес (Gabriel Tellez, Tirso de Molina, 1583 или 1584—1648). Пожалуй, ближе всего к Лопе де Веге он в произведениях исторических и любовных. Впрочем, уже в комедиях о любви проявляется оригинальность Тирсо. По сравнению с Лопе де Вегой он часто усложняет интригу, перенося центр тяжести на «интересную фабулу» (наиболее виртуозно это делается в комедии «Дон Хиль Зеленые штаны»). Зрелые же комедии Тирсо де Молины можно было бы назвать психологическими. Такова, например, пьеса «Благочестивая Марта», рассказ о хитроумии девушки, надевающей маску святоши ради того, чтобы вопреки отцовской воле соединиться с любимым.

Углубленный психологизм Тирсо обнаруживается не только в том, что он более обстоятельно, чем Лопе де Вега, раскрывает внутренний мир своих героев; его персонажи и действуют, руководствуясь более или менее точным психологическим расчетом. Среди персонажей Тирсо де Молины, для которых реальная жизнь превратилась в непрерывное лицедейство, бесспорно самым талантливым «актером» является *дон Хуан Тенорио*, герой знаменитой драмы «*Севильский озорник, или Каменный гость*», первой в истории мировой литературы драматической обработки легенды о Дон Жуане. Дон Хуан в изображении Тирсо де Молины — это как бы карикатура на ренессансный идеал автономной личности, освободившейся от сковывавших ее норм религии и средневековой морали, но не приобретшей взамен никаких иных принципов. Дон Хуан — гений разрушения, хищник. Правда, он не лишен обаяния благодаря своей смелости, энергии,

хитроумию, хотя дерзость его объясняется его положением в обществе: отец дон Хуана — судья и королевский фаворит.

Аморальность дон Хуана, по мысли Тирсо, не может оставаться безнаказанной. Однако он как будто не верит, что общество само способно покарать таких злодеев, как дон Хуан. И тогда на сцене появляется статуя командора, чтобы исполнить волю всевышнего. Философско-психологическая драма здесь сближается с драмой религиозно-философской. Религиозный репертуар Тирсо обширен и разнообразен, однако новые процессы в испанской драматургии ярче всего отразились в творчестве величайшего драматурга испанского барокко — Кальдерона.

*Педро Кальдерон де ла Барка* (Pedro Calderon de la Barca, 1600—1681) принадлежал к старинному дворянскому роду и обучался сначала в иезуитской коллегии, а затем в Саламанкском университете, где изучал теологию, схоластику, философию и право. Еще совсем юным он приобрел известность как поэт и автор пьес, а с 1625 г. стал фактически главным придворным драматургом. Он был обласкан королями и грандами, в 1651 г. принял сан священника и кончил жизнь почетным королевским капелланом. Конечно, основу мировоззрения Кальдерона составили религиозные идеи, но они были весьма далеки от ортодоксально-контрреформационных принципов и нередко истолковывались им в духе «христианского гуманизма», т. е. раннехристианских демократических идеалов. В мире, где жизнь и смерть, явь и сон образуют какое-то странное, непостижимое единство, человек не способен познать высший смысл бытия. Но разум, по мысли Кальдерона, управляя страстями и подавляя их, может помочь человеку найти вернейший путь если не к истине, то, по крайней мере, к душевному покою.

Своеобразный рационализм кальдероновского мышления обнаруживается и в художественной структуре его произведений. Кальдерой не только доводит до совершенства драму, сложившуюся в школе Лопе де Веги, но и вырабатывает свою собственную драматургическую манеру. Отличительные ее особенности таковы: строгая соразмерность всех частей драмы, до деталей продуманная и логически стройная композиция, усиление интенсивности драматического действия, его концентрация вокруг одного или двух персонажей, необычайно экспрессивный язык, в котором широко используются приемы и культистской, и концептистской поэзии и, наконец, некоторая схематизация характеров.

*Тема чести* принадлежит к числу самых популярных в испанской литературе XVI—XVII вв. Вокруг нее шла острая идейная борьба между разными направлениями этической мысли и социологии. От средневековья в XVI—XVII столетия перешла идея чести, как «дара крови», принадлежащего дворянству от рождения и отгораживающего его от низших

сословий. Кальдерон в своих «драмах чести» отдает дань этим ословным представлениям, особенно в пьесах, посвященных супружеской чести.

В драматургическом наследии Кальдерона большое место занимают морально-философские и религиозные драмы. Среди них знаменитая пьеса *«Жизнь есть сон»* (1635). История принца Сехизмундо, которому при рождении было предсказано, что он станет жестоким тираном, и которого поэтому отец — польский король Басилио — с детства заключил в уединенную башню, где он воспитывался вдали от людей, через христианские легенды о Варлааме и Иосафате восходит к восточным преданиям о Будде. Для Кальдерона эта история стала поводом для размышлений о коренных проблемах бытия, о смысле и назначении власти.

Много лет Сехизмундо уже томится в цепях в своей башне. Басилио решает проверить справедливость предсказания: по его приказу сына во сне переносят во дворец и, когда тот просыпается, объявляют ему, что он наследник престола. Очень скоро, однако, обнаруживается дикий и необузданный нрав принца и подтверждается пророчество. Сехизмундо во сне вновь переносят в башню и убеждают затем, что все происшедшее было лишь сновидением. Но народ, узнав о законном наследнике престола, восстает, требуя передать власть в руки Сехизмундо, а не московского принца Астольфо, избранного Басилио себе в преемники. После недолгих колебаний Сехизмундо становится во главе восставших и одерживает победу, но лишь для того, чтобы «над самим собой победу одержать» и «добро творить».

Нигде, быть может, барочное мироощущение Кальдерона не получило более полного выражения, чем в этой пьесе. Горькие размышления принца о зыбкости границ между явью и сном, реальностью и фантазией, конечно, созвучны настроениям самого драматурга, как и нестойкий идеал человека, к которому приходит Сехизмундо. Однако содержание пьесы этим отнюдь не ограничивается.

Религиозные основы подобных воззрений несомненны. Однако, драматург уповает и на разум как на силу, способную помочь обуздать страсти. Он отстаивает право человека на свободу вообще. В программном монологе первого акта Сехизмундо, сравнивая себя с птицей, зверем, рыбой, ручьем, с тоскливым недоумением спрашивает: почему он, в ком больше свободы воли, жизни, чувства, знания, страсти, свободен в меньшей мере, чем твари божьи или мертвая природа. Отцовская тирания лишила Сехизмундо возможности выбора и, сделав его игрушкой страстей, предопределила его необузданные, тиранические поступки, когда он впервые оказался во дворце. Осознание бренности земных страстей позволило принцу познать истинную свободу и предпочесть насилью добро.

Барокко почти повсеместно сошло со сцены уже в начале XVIII в., но интерес к эстетике и художественной практике барокко пробудился вновь в *эпоху романтизма*, которое во многом подхватило и развило идеи барочного искусства, в особенности *концепцию исключительности художественного гения, значение субъективно-личностного начала в искусстве* и т. п. Еще более широко и многообразно воздействие барокко на художников рубежа XIX и XX столетий, когда многие эстетические принципы барочного искусства подхватывают модернизм и авангард, в частности символизм и сюрреализм, в дальнейшем его традиции продолжают латиноамериканские поэты и прозаики — П.Неруда, А.Карпентьер, Г.Г.Маркес и др., а в литературе постмодернизма, на исходе века, - Х.Л.Борхес, Х.Картасар и У Эко.

- **Классицизм и наследие Античности.**

Теории и практике барокко в XVII в. решительно противостояла эстетика и идеология *классицизма* (термин восходит к лат. *classicus*; первоначальное значение — гражданин высшего имущественного класса; более позднее переносное значение — *образцовый*).

Признанным *центром классицизма в XVII в. стала Франция*. Здесь он сформировался ранее всего, здесь же он принял наиболее законченные формы. Вот почему не только в XVII столетии, но и много позднее французский классицизм оставался непререкаемым образцом для приверженцев этой художественной системы в других странах Европы. При этом, однако, соотношение классицизма и барокко, формы их взаимодействия в разных странах были весьма различными. К тому же обе эти художественные системы в каждой стране обладали национальным своеобразием.

Важнейшей чертой *классицистской поэтики* является ее *нормативный характер*. Наиболее полный и авторитетный, получивший всеевропейское значение свод классицистских законов — «Поэтическое искусство» француза Никола Буало — был опубликован лишь в 1674 г., задолго до этого опережая художественную практику.

Теоретическая мысль классицизма постепенно формировала строгий свод законов и правил, обязательных для всех деятелей искусства. И все же в творческой практике многих сторонников классицизма можно наблюдать не всегда строгое соблюдение этих правил. Художественные потенции классицизма были несомненно шире свода его строгих правил.

Однако, нормативность - лишь результат присущего классицизму принципиального *антиисторизма*. Верховным «судьей» прекрасного классицисты объявили *«хороший вкус»*, обусловленный *«вечными и неизменными» законами разума*. *Образцом и идеалом воплощения законов разума и, следовательно, «хорошего вкуса» классицисты признавали античное искусство, а поэтики Аристотеля и Горация* истолковывались как изложение этих законов.

Признание *существования вечных и объективных*, т. е. не зависящих от сознания художника, *законов искусства*, влекло за собой *требование строгой дисциплины* творчества, отрицание «неорганизованного» вдохновения и своевольной фантазии. Для классицистов, конечно, совершенно неприемлемо барочное возвеличение воображения как важнейшего источника творческих импульсов. Сторонники классицизма возвращаются к ренессансному принципу «подражания природе», но истолковывают его более узко. Жизнь, ее безобразные стороны должны предстать в искусстве облагороженными, эстетически прекрасными, природа — «прекрасной природой», доставляющей эстетическое наслаждение. Но это эстетическое наслаждение не самоцель, оно лишь путь к совершенствованию человеческой природы, а следовательно, и общества. На практике принцип «подражания прекрасной природе» нередко объявлялся равнозначным призыву подражать античным произведениям как идеальным образцам воплощения законов разума в искусстве.

*Рационализм эстетики* классицизма коренным образом отличается и от рационалистических тенденций эстетики Ренессанса и, тем более, от рационализма барокко. В ренессансном искусстве признание особой роли разума не нарушало представлений о гармонии материального и идеального, разума и чувства, долга и страсти. Противопоставление разума и чувства, долга и влечения, общественного и личного отражает характерное для Нового времени обособление общественных отношений в самостоятельную абстрактную для личности силу.

Если деятели барокко противопоставляли разум абстракции государства как силу, дающую личности возможность противостоять хаосу жизни, то классицизм, размежевывая частное и государственное, ставит разум на службу государства. Предпочтение разума чувству, рационального — эмоциональному, общего — частному, их постоянное противопоставление определяет большое внимание классицизма к внутреннему миру человека, к психологии: мир страстей и переживаний, логика душевных движений и развитие мысли стоят в центре и классицистской трагедии, и классицистской прозы. С другой стороны, у классицистов общее и индивидуальное находятся в разрыве и герои воплощают в себе противоречие человеческой сущности как абстрактной, лишенной индивидуального, заключающей только общее. Причем разграничение общественной и личной жизни осознается как вечное противоречие человеческой природы.

Это непонимание диалектики общего и индивидуального определяет и *способ построения характера* в классицизме. Рационалистический метод «расчленения трудностей», сформулированный крупнейшим философом-рационалистом XVII в. *Рене Декартом*, в применении к искусству означал *выделение в человеческом характере, как*

*правило, одной ведущей, главной черты.* Таким образом, способ типизации характеров здесь глубоко рационалистичен. Можно, воспользовавшись выражением *Лессинга*, сказать, что герои у классицистов скорее «олицетворенные характеры», чем «охарактеризованные личности».

Классицистский способ типизации характеров путем выделения в них главной, определяющей черты, несомненно способствовал совершенствованию искусства психологического анализа, сатирическому заострению темы в комедиях. Вместе с тем требование «разумной» цельности, единства и логической последовательности характера мешает его развитию. Исключительный интерес к «сознательной» внутренней жизни человека нередко заставляет игнорировать внешнюю обстановку, материальные условия жизни. Вообще *персонажи классицистских произведений, особенно трагедий, лишены исторической конкретности.* Мифологические и античные герои в них чувствуют, мыслят и действуют как дворяне XVII столетия. Большая связь между характером и обстоятельствами, хотя и в пределах классицистской типизации, обнаруживается в комедии, действие которой обычно происходит в современности, а образы обретают, при всей их обобщенности, жизненную достоверность.

Из общих эстетических установок классицизма вытекают конкретные требования его поэтики, наиболее полно сформулированные в *«Поэтическом искусстве» Буало: гармония и соразмерность частей, логическая стройность и лаконизм композиции, простота сюжета, ясность и четкость языка.* Последовательный рационализм эстетики классицизма приводит к *отрицанию фантастики* (кроме античной мифологии, трактуемой как «разумная»). Одним из основополагающих и устойчивых теоретических принципов классицизма является принцип расчленения каждого искусства на жанры и их иерархического соотнесения. *Иерархия жанров в классицистской поэтике* доводится до своего логического конца и касается всех сторон искусства.

Жанры делятся на *«высокие» и «низкие»*, и смешение их признается недопустимым. «Высокие» жанры — эпопея, трагедия, ода — призваны воплотить государственные или исторические события, т. е. жизнь монархов, полководцев, мифологических героев; «низкие» — сатира, басня, комедия — должны изображать частную, повседневную жизнь «простых смертных», лиц средних сословий. Стиль и язык должны строго соответствовать выбранному жанру. В вопросах языка классицисты были пуристами: они ограничивали лексику, допустимую в поэзии, стараясь избегать обыденных «низких» слов, а иногда даже конкретных наименований предметов быта. Отсюда употребление иносказаний, описательных выражений, пристрастие к условным поэтическим штампам. С другой стороны, классицизм боролся против чрезмерной орнаментальности и вычурности

поэтического языка, против надуманных, изысканных метафор и сравнений, каламбуров и тому подобных стилистических приемов, затемняющих смысл.

В отличие от барокко, которое как направление в искусстве к концу XVII в. практически исчерпало свои художественные возможности и уступило место другим художественным системам, **классицизм** оказался достаточно жизнеспособным и **просуществовал в европейской культуре вплоть до начала XIX столетия.**

При этом на каждом этапе литературного развития он приобретал новые формы, которые соответствовали новым задачам, встававшим перед искусством. Так, в XVIII в., в эпоху Просвещения, наряду с просветительским реализмом и сентиментализмом, во всех странах Европы также получил распространение **просветительский классицизм**, претерпевший весьма существенные изменения по сравнению с классицизмом XVII в., но сохранивший его главные эстетические принципы. Своеобразными разновидностями просветительского классицизма на позднем этапе Просвещения стали революционный классицизм в литературе французской буржуазной революции конца XVIII в., так называемый **«веймарский классицизм» Гёте и Шиллера** в зрелый период их творчества. Лишь в первые десятилетия XIX столетия, когда на арену художественной жизни Европы выступило романтическое искусство, классицизм превратился в тормоз для дальнейшего развития литературы и был решительно отвергнут романтической эстетикой.

- ***Трагедииография французского классицизма.***

Французский классицизм XVII века создает канонические образцы высокой трагедии, такие как «Сид» П. Корнеля, «Андромаха» и «Федра» Ж. Расина.

Жан Расин (1639 – 1699) - французский драматург, крупнейший представитель классицистской трагедии, создавший образцы жанра в трагедиях «Андромаха» и «Федра»

«Андромаха» стала вершиной французской классицистской трагедии. Сюжет взят из древнегреческого мифа о Троянской войне, но так обработан, чтобы воплотить конфликт чувства и долга и идею «трагической вины» героев. Персонажи трагедии связаны между собой отношениями в соответствии со структурой пасторальных романов XVII в.: любовь каждого героя оказывается безответной. Но если в пасторальных романах действовали пастухи и пастушки, то в трагедии действуют властители, ответственные за судьбы своих народов, государств. Это и позволяет раскрыть основной классицистский конфликт.

После падения Трои вдова Гектора, Андромаха, с сыном Астианаксом досталась как пленница сыну Ахилла, Пирру, царю Эпира. Царь влюбился в свою рабыню, которая хранит верность памяти вождя троянцев Гектора. У Пирра есть невеста — Гермиона, дочь даря Менелая и Елены Прекрасной. Гермиона безумно любит Пирра. Ее отец присылает в

Эпир послов для выполнения неприятного поручения: Менелай хочет избавиться от Астианакса, боясь, что в будущем он сможет собрать троянцев и отомстить грекам за смерть своего отца Гектора и захват Трои. Посланцев Менелая возглавляет Орест. Но не выполнение оправданного государственным мотивами, хотя и негуманного задания влечет Ореста в Эпир, а безответная любовь к Гермионе. Если к этому добавить, что Гермиона в своей любви, к Пирру доходит до ненависти к нему и жажде его смерти, то становится ясно, что всех героев, кроме Андромахи, Расин наделяет «трагической виной», т. е. предпочтением чувства долгу. Пирр должен жениться на Гермионе, потому что это укрепляет греческие государства, связывает их особо прочными отношениями. Гермиона должна заботиться о жизни и безопасности правителя Эпира, потому что его смерть подрывает могущество греческих государств, а значит, и ее родины Спарты. Орест должен стремиться к укреплению безопасности своей страны, ему нужно понять, что Гермиона должна стать женой Пирра, но он не может подавить своей страсти. Так получается цепочка: Орест любит Гермиону, Гермиона любит Пирра, Пирр любит Андромаху, Андромаха любит погибшего Гектора. «Трагическая вина», по законам трагедий Расина, является причиной гибели героя. Посмотрим, как этот закон сюжетобразования действует в «Андромахе».

Пирр сообщает Андромахе об опасности, которая грозит ее сыну. Он предлагает ей стать его женой, что позволит ей спасти сына: ведь Астианакс тогда станет приемным сыном царя и его наследником. Андромаха должна сделать выбор. Но если герои трагедий Корнеля были свободны в своем выборе, то выбор между тем, быть ли Андромахе женой убийцы ее семьи или погубить сына, «не имеет разумного и нравственного решения», как правильно указывают зарубежные и отечественные исследователи. Андромахе остается только компромисс. Она пускается на хитрость: говорит Пирру о своем согласии стать его женой, но решает, что сразу после объявления в храме об их браке она покончит с собой. Так она не осквернит памяти Гектора, но вынудит Пирра оберегать Астианакса как собственного сына.

Ход событий круто изменяется, когда в них вмешивается Гермиона. Оскорбленная решением Пирра взять в жены рабыню, отвергнув любовь царевны, она обещает свою любовь Оресту, если тот убьет Пирра. Орест организует нападение на Пирра в тот момент, когда Андромаха объявляется его женой. Пирр убит. Орест спешит рассказать Гермионе о том, как выполнен ее приказ. Но Гермиона называет его убийцей. Расин прекрасно передает противоречивость ее чувств, где за ненавистью к Пирру скрывалась любовь, и поэтому кажется, что ее речь утрачивает логику. Гермиона кончает жизнь самоубийством. Орест сходит с ума: ему видится оживший Пирр, которого целует

Гермиона. На этом завершается трагедия. Каждый герой, которого Расин наделяет «трагической виной», погибает (сумасшествие Ореста следует рассматривать как его духовную смерть). Оставшаяся верной долгу Андромаха остается жить. Но, став царицей Эпира, она снова оказывается в несвободной ситуации. То, что началось компромиссом, им же и заканчивается: Андромаха должна теперь заботиться о народе, который участвовал в разгроме ее родной Трои и уничтожении ее жителей. Финал абсолютно трагичен.

- ***Комеდიография французского классицизма. Мольер.***

В середине XVII в. и особенно в первой половине 60-х гг. трагедия переживала период временного кризиса. Именно в эту пору с особой силой раскрылся гений Мольера. Жанр комедии, хотя его по-прежнему считали «низким», занял ведущее место в искусстве.

Уже в первой половине XVII в. теоретики классицизма определили жанр комедии как жанр низший, сферой изображения которого были частная жизнь, быт и нравы. Несмотря на то что во Франции к середине XVII в. были написаны комедии Корнеля, Скаррона, Сирано де Бержерака, подлинным создателем классической комедии стал Жан-Батист Поклен (сценический псевдоним — Мольер 1622—1673), сын придворного обойщика-декоратора. Тем не менее, Мольер получил превосходное по тому времени образование. В иезуитском Клермонском коллеже он основательно изучил древние языки, литературу античности. Предпочтение Мольер отдавал истории и философии. По окончании Клермонского коллежа (1639) последовал курс юридических наук в Орлеанском университете, закончившийся успешной сдачей экзамена на звание лиценциата прав. По завершении своего образования Мольер мог стать и латинистом, и философом, и юристом, и ремесленником, чего так желал его отец.

Однако Мольер выбрал для себя позорную по тем временам профессию актера, вызвав недовольство своей родни. Пристрастие к театру он испытывал с детских лет и с равным удовольствием ходил и на уличные балаганные представления, где ставились в основном фарсы, и на «благородные» спектакли постоянных парижских театров. Мольер становится профессиональным актером и возглавляет созданный им совместно с группой актеров-любителей «Блистательный театр» (1643), который просуществовал менее двух лет. Убогая сцена в отдаленном квартале Парижа, маленькие сборы (театр посещали, в основном, родственники актеров да рыбаки, жившие по соседству), были, однако, не главной причиной распада «Блистательного театра». Главная беда заключалась в отсутствии подходящего репертуара. Театр ставил трагедии, но сам Мольер был прирожденным

комическим актером, да и его новые товарищи по природе дарования также были актерами комическими.

В 1645 г. Мольер и его друзья оставляют Париж и становятся бродячими комедиантами. Странствования по провинции продолжались тринадцать лет, до 1658 г., и были суровым испытанием, обогатившим Мольера жизненными наблюдениями и профессиональным опытом. Именно в провинции Мольер начинает писать сам, чтобы обеспечить своему театру оригинальный репертуар. Учитывая вкусы зрителя, как правило народного, и соответственно собственные стремления, он пишет именно комедии.

Прежде всего Мольер обращается к традициям фарса, многовековому народному искусству. Всю жизнь Мольер сохранял это пристрастие к фарсу и даже в свои самые высокие комедии (например, в «Тартюф») часто вводил фарсовые элементы. Немалую роль сыграла в творчестве Мольера и итальянская комедия масок (*commedia dell'arte*), которая была очень популярна во Франции.

Мольер, автор, как-то обмолвившийся: «Я беру свое добро там, где нахожу», — строит комедии не только на оригинальной интриге, но и часто на использовании уже разработанных сюжетов. В те времена это было вполне допустимо. Будучи хорошо начитанным, Мольер обращается к римским комедиографам, итальянцам Возрождения, испанским новеллистам и драматургам, к своим старшим современникам-французам.

В 1658 г. Мольер и его труппа возвращаются в Париж. В Лувре перед королем ими были сыграны трагедия Корнеля «Никомед» и фарс Мольера «Влюбленный доктор», где он исполнял главную роль. Успех Мольеру принесла его собственная пьеса. По желанию Людовика XIV труппе Мольера разрешено было ставить спектакли в придворном театре Пти-Бурбон поочередно с итальянской труппой. Пьесы Мольера имели необыкновенный успех у парижского зрителя, но вызывали противодействие у тех, кого они задевали. Мольер создал социальную комедию.

Людовик XIV смотрел все лучшие пьесы мольеровского репертуара. Его благосклонное отношение, расположение и покровительство объяснялись тем, что в Мольере король видел прежде всего находчивого импровизатора, способного с легкостью и в короткий срок сочинить, разучить с труппой и представить театральные пьесы для пышных придворных праздников, ошеломлявших своим великолепием. Покровительство короля было единственной реальной опорой Мольера, способной оградить его хотя бы отчасти от преследований и травли со стороны реакционных феодально-клерикальных кругов. Однако истинного значения и масштаба дарования Мольера Людовик XIV не понимал. Он был искренне удивлен, когда на вопрос, заданный Буало: «Как вы полагаете, кто из писателей может наиболее прославить мое царствование?» получил ответ: «Конечно,

Мольер, ваше величество». В наиболее тяжелое для Мольера время (например, в годы преследования «Тартюфа») король не принял сколько-нибудь решительных мер, чтобы защитить его.

Удовлетворяя требованиям короля создавать развлекательные зрелища, Мольер обращается к новому жанру — комедий-балетов. В Париже Мольером было написано 13 пьес, в которые как необходимая, а часто и как главная составная часть входила музыка. Произведения эти неверно считать, как это иногда принято, чем-то второстепенным. Почитая основным в своей писательской работе умение нравиться публике, Мольер искал особые способы воздействия на зрителя. Эти усилия и привели его к созданию нового жанра путем органического соединения разнородных элементов — драматургии, музыки, танца, и современники оценили его новаторство. Музыку почти ко всем комедиям-балетам Мольера писал Жан Батист Люлли.

Две пьесы, комедии нравов, разрабатывают тему любви, брака и семьи: комедия «Школа мужей» и «Школа жен». В них представлены два противоборствующих взгляда на семью и роль женщины в ней: консервативно-патриархальный и новый, исключаящий любое насилие над человеком. Мольер видит своей задачей воспитание зрителя.

В середине 1660-х годов Мольер создает свои лучшие комедии, в которых подвергает критике пороки духовенства, дворянства и буржуазии. Первой из них стала «Тартюф, или Обманщик» (редакция 1664, 1667 и 1669 гг.). Пьеса должна была быть показана во время грандиозного придворного праздника «Увеселения очарованного острова», который состоялся в мае 1664 г. в Версале. Однако пьеса расстроила праздник. Против Мольера возник настоящий заговор, который возглавила королева-мать Анна Австрийская. Мольера обвиняли в оскорблении религии и церкви, требуя за это кары. Представления пьесы прекратили.

Мольер сделал попытку поставить пьесу в новой редакции. В первой редакции 1664 г. Тартюф был духовным лицом. У богатого парижского буржуа Оргона, в дом которого проникает этот проходимец, разыгрывающий из себя святого, еще нет дочери — священник Тартюф не мог жениться на ней. Тартюф ловко выходит из трудного положения, несмотря на обвинения сына Оргона, заставшего его в момент ухаживания за мачехой Эльмирой.

Торжество Тартюфа недвусмысленно свидетельствовало об опасности лицемерия. Во второй редакции (1667 г.; как и первая, она до нас не дошла) Мольер расширил пьесу, дописал еще два акта к имеющимся трем, где изобразил связи лицемера Тартюфа с двором, судом и полицией. Тартюф был назван Панюльфом и превратился в светского человека, намеренного обвенчаться с дочерью Оргона Марианной. Комедия, носившая название «Обманщик», кончалась разоблачением Панюльфа и прославлением короля. В последней,

дошедшей до нас, редакции (1669) лицемер снова был назван Тартюфом, а вся пьеса — «Тартюф, или Обманщик».

Король знал о пьесе Мольера и одобрил его замысел. Борясь за «Тартюфа», Мольер в первом «Прошении» королю отстаивал комедию, защищал себя от обвинений в безбожии и говорил об общественной роли писателя-сатирика. Король не снял запрета с пьесы, но и не прислушался к советам оголтелых святош «сжечь не только книгу, но и ее автора, демона, безбожника и распутника, написавшего дьявольскую, полную мерзости пьесу, в которой он насмехается над церковью и религией, над священными функциями» («Величайший король мира», памфлет доктора Сорбонны Пьера Рулле, 1664).

Разрешение на постановку пьесы в ее второй редакции было дано королем устно, второпях, при отъезде в армию. Сразу после премьеры комедия была вновь запрещена президентом парламента (высшего судебного учреждения) Ламуаньоном, а парижский архиепископ Перефикс обнародовал послание, где запрещал всем прихожанам и лицам духовного звания «представлять, читать или слушать опасную пьесу» под страхом отлучения от церкви. Мольер отравил в ставку короля второе «Прошение», в котором заявил, что совсем прекратит писать, если король не встанет на его защиту. Король обещал разобраться. Тем временем комедию читают в частных домах, ее распространяют в рукописи, исполняют в закрытых домашних спектаклях (например, во дворце принца Конде в Шантильи). В 1666 г. скончалась королева-мать и это дало Людовику XIV возможность обещать Мольеру скорое разрешение на постановку.

Чем же были вызваны столь яростные нападки на «Тартюфа»? Мольера уже давно привлекала тема лицемерия, которое он наблюдал повсюду в общественной жизни. В этой комедии Мольер обратился к наиболее распространенному в те времена виду лицемерия — религиозному — и писал ее, основываясь на своих наблюдениях за деятельностью тайного религиозного общества — «Общества святых даров», которому покровительствовала Анна Австрийская.

Тартюф — не воплощение лицемерия как общечеловеческого порока, это социально-обобщенный тип. Недаром в комедии он совсем не одинок: лицемерны и его слуга Лоран, и судебный пристав Лояль, и старуха — мать Оргона госпожа Пернель. Все они прикрывают свои неприглядные поступки благочестивыми речами и неусыпно следят за поведением других. Характерный облик Тартюфа создают его мнимая святость и смирение: «Он в церкви каждый день молился близ меня, // В порыве набожном колени преклоня. // Он привлекал к себе всеобщее вниманье». Тартюф не лишен внешней привлекательности, у него обходительные, вкрадчивые манеры, за которыми скрываются расчетливость, энергия, честолюбивая жажда властвовать, способность мстить. Он хорошо устроился в

доме Оргона, где хозяин не только удовлетворяет его малейшие прихоти, но и готов отдать ему в жены свою дочь Марианну — богатую наследницу. Оргон поверяет ему все тайны, в том числе поручает хранение заветной шкатулки с компрометирующими документами. Тартюф добивается успеха, потому что он тонкий психолог; играя на страхе доверчивого Оргона, он вынуждает последнего открывать ему любые секреты. Свои коварные замыслы Тартюф прикрывает религиозными доводами. Он прекрасно осознает свою силу, поэтому и не сдерживает свои порочные влечения.

Марианну он не любит, она для него лишь выгодная невеста, его увлекла красавица Эльмира, которую Тартюф пытается соблазнить. Его казуистические рассуждения о том, что измена — не грех, если про нее никто не знает, возмущают Эльмиру. Дамис, сын Оргона, свидетель тайного свидания, хочет разоблачить негодяя, но тот, приняв позу самобичевания и покаяния в якобы несовершенных грехах, вновь делает Оргона своим защитником. Когда же, после второго свидания, Тартюф попадает в западню и Оргон выгоняет его из дома, он начинает мстить, полностью проявив свою порочную, продажную и корыстную натуру.

Но Мольер не только разоблачает лицемерие. В «Тартюфе» он ставит важный вопрос: почему Оргон позволил себя так обмануть? Этот уже немолодой человек, явно неглупый, с крутым нравом и твердой волей, поддался распространенной моде на благочестие.

Оргон уверовал в набожность и «святость» Тартюфа и видит в нем своего духовного наставника. Однако он становится пешкой в руках Тартюфа, который беззастенчиво заявляет, что Оргон скорее поверит ему, «чем собственным глазам». Причина этого — косность сознания Оргона, воспитанного в подчинении авторитетам. Эта косность не дает ему возможности критически осмыслить явления жизни и оценить окружающих его людей. Если Оргон все же обретает здравый взгляд на мир после разоблачения Тартюфа, то его мать, старуха Пернель, глупо благочестивая сторонница косных патриархальных взглядов, так и не увидела подлинного лица Тартюфа.

Молодое поколение, представленное в комедии, которое сразу разглядело подлинное лицо Тартюфа, объединяет служанка Дорина, давно и преданно служащая в доме Оргона и пользующаяся здесь любовью и уважением. Ее мудрость, здравый смысл, проницательность помогают найти самые подходящие средства для борьбы с хитрым проходимцем.

Комедия «Тартюф» имела большое социальное значение. В ней Мольер изображал не частные семейные отношения, а вреднейший общественный порок — лицемерие. В «Предисловии» к «Тартюфу», важном теоретическом документе, Мольер объясняет смысл своей пьесы. Он утверждает общественное назначение комедии, заявляет, что «задача

комедии — бичевать пороки, и исключений тут быть не должно. Порок лицемерия с государственной точки зрения является одним из самых опасных по своим последствиям. Театр же обладает возможностью противодействовать пороку». Именно лицемерие, по определению Мольера, основной государственный порок Франции его времени, и стало объектом его сатиры. В вызывающей смех и страх комедии Мольер изобразил глубокую картину того, что происходило во Франции. Лицемеры типа Тартюфа, деспоты, доносчики и мстители, безнаказанно господствуют в стране, творят подлинные злодеяния; беззаконие и насилие — вот результаты их деятельности. Мольер изобразил картину, которая должна была насторожить тех, кто управлял страной. И хотя идеальный король в конце пьесы поступает справедливо (что объяснялось наивной верой Мольера в справедливого и разумного монарха), общественная ситуация, обрисованная Мольером, представляется угрожающей.

Мольер-художник, создавая «Тартюфа», пользовался самыми разнообразными средствами: тут можно обнаружить элементы фарса (Оргон прячется под стол), комедии интриги (история шкатулки с документами), комедии нравов (сцены в доме богатого буржуа), комедии характеров (зависимость развития действия от характера героя). Вместе с тем произведение Мольера — типично классицистская комедия. В ней строго соблюдаются все «правила»: она призвана не только развлекать, но и наставлять зрителя. В «Предисловии» к «Тартюфу» сказано: «Ничем так не проймешь людей, как изображением их недостатков. Упреки они выслушивают равнодушно, а вот насмешку перенести не могут. Комедия в приятных поучениях упрекает людей за их недостатки».

В годы борьбы за «Тартюфа» Мольер создал свои наиболее значительные сатирические и оппозиционные комедии.

«Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) был написан чрезвычайно быстро, чтобы поправить дела театра после запрещения «Тартюфа». Мольер обратился к необычайно популярной теме, впервые разработанной в Испании, — о развратнике, не знающем никаких преград в своем стремлении к удовольствиям. Впервые о Доне Жуане написал Тирсо де Молина, использовав народные источники, севильские хроники о доне Хуане Тенорио, распутнике, похитившем дочь командора Гонсало де Ульоа, убившем его и осквернившим его надгробное изображение. Позднее эта тема привлекала внимание драматургов Италии и Франции, которые разрабатывали ее как легенду о нераскаявшемся грешнике, лишенную национальных и бытовых особенностей. Мольер совершенно оригинально обработал эту известную тему, отказавшись от религиозно-нравственной трактовки образа главного героя. Его Дон Жуан — обычный светский человек, а события, с ним происходящие, обусловлены и свойствами его природы, и бытовыми традициями, и

социальными отношениями. Дон Жуан Мольера, которого с самого начала пьесы его слуга Сганарель определяет, как «величайшего из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собаку, дьявола, турка, еретика», — это молодой смельчак, повеса, который не видит никаких преград для проявления своей порочной личности: он живет по принципу «все позволено». Создавая своего Дон Жуана, Мольер обличал не распутство вообще, а безнравственность, присущую французскому аристократу XVII в.; Мольер хорошо знал эту породу людей и потому обрисовал своего героя очень достоверно.

Как все светские щеголи его времени, Дон Жуан живет в долг, занимая деньги у презираемой им «черной кости» — у буржуа Диманша, которого ему удается обворожить своей любезностью, а потом выпроводить за дверь, так и не уплатив долга. Дон Жуан освободил себя от всякой нравственной ответственности. Он соблазняет женщин, губит чужие семьи, цинично норовит развратить всякого, с кем имеет дело: простодушных крестьянских девушек, на каждой из которых обещает жениться, нищего, которому предлагает золотой за богохульство, Сганареля, которому подает наглядный пример обращения с кредитором Диманшем. «Мещанские» добродетели — супружеская верность и сыновнее уважение — вызывают у него лишь усмешку. Отец Дон Жуана дон Луис пытается образумить сына, убеждая, что «звание дворянина нужно оправдать» личными «достоинствами и добрыми делами», ибо «знатное происхождение без добродетели — ничто», и «добродетель — первый признак благородства». Возмущаясь аморальностью сына, дон Луис признается, что «сына какого-нибудь ключника, если он честный человек», он ставит «выше, чем сына короля», если последний живет как Дон Жуан. Дон Жуан перебивает отца только раз: «Если бы вы сели, вам было бы удобнее говорить», однако свое циничное отношение к нему он выражает словами: «Ах, да умирайте вы поскорее, меня бесит, что отцы живут так же долго, как и сыновья».

Дон Жуан избивает крестьянина Пьеро, которому обязан жизнью, в ответ на его возмущение: «Вы думаете, коли вы господин, то вам можно приставать к нашим девушкам у нас под носом?». Он смеется над возражением Сганареля: «Если вы знатного рода, если у вас белокурый парик... шляпа с перьями... то вы от этого умней... вам все позволено, и никто не смеет вам правду сказать?». Дон Жуан знает, что все именно так: он поставлен в особые привилегированные условия. И он доказывает на деле горестное наблюдение Сганареля: «Когда знатный господин еще и дурной человек, то это ужасно». Однако Мольер объективно отмечает в своем герое и интеллектуальную культуру, свойственную знати. Изящество, остроумие, храбрость, красота — это тоже черты Дон Жуана, который умеет очаровывать не только женщин. Сганарель, фигура многозначная (он и простоват, и проницательно умен), осуждает своего господина, хотя часто и любит его. Дон Жуан

умен, он широко мыслит; он универсальный скептик, смеющийся над всем — и над любовью, и над медициной, и над религией. Дон Жуан — философ, вольнодумец. Однако привлекательные черты Дон Жуана, в сочетании с его убежденностью в своем праве попирает достоинство других, только подчеркивают жизненность этого образа.

Главное для Дон Жуана, убежденного женолюбца, — стремление к наслаждению. Не желая задумываться о злоключениях, которые его ожидают, он признается: «Я не могу любить один раз, меня очаровывает всякий новый предмет... Ничто не может остановить мои желания. Сердце мое способно любить целый мир». Столь же мало он задумывается над нравственным смыслом своих поступков и их последствиями для других. Мольер изобразил в Дон Жуане одного из тех светских вольнодумцев XVII в., которые оправдывали свое безнравственное поведение определенной философией: наслаждение они понимали, как постоянное удовлетворение чувственных желаний. При этом они откровенно презирали церковь и религию. Для Дон Жуана не существует загробной жизни, ада, рая. Он верит только в то, что дважды два — четыре. Сганарель точно подметил поверхностность этой бравады: «Бывают на свете такие подлецы, которые распутничают неизвестно для чего и строят из себя вольнодумцев, потому что полагают, что это им к лицу». Однако поверхностный светский либертинаж, столь широко распространенный во Франции в 1660-е годы, у мольеровского Дон Жуана не исключает и подлинного философского вольномыслия: убежденный атеист, он пришел к подобным воззрениям через развитый, освобожденный от догм и запретов интеллект. И его иронически окрашенная логика в споре со Сганарелем на философские темы убеждает читателя и располагает в его пользу.

Одной из привлекательных черт Дон Жуана на протяжении большей части пьесы остается его искренность. Он не ханжа, не старается изобразить себя лучше, чем он есть, да и вообще мало дорожит чужим мнением. В сцене с нищим, вволю поглумившись над ним, он все же дает ему золотой «не Христа ради, а из человеколюбия». Однако в пятом акте с ним происходит разительная перемена: Дон Жуан становится лицемером. Видавший виды Сганарель с ужасом восклицает: «Что за человек, ну и человек!» Притворство, маска благочестия, которую надевает Дон Жуан, — не более как выгодная тактика; она позволяет ему выпутаться из, казалось бы, безвыходных ситуаций; помириться с отцом, от которого он материально зависит, благополучно избежать дуэли с братом покинутой им Эльвиры. Как и многие в его общественном кругу, он лишь принял вид порядочного человека. По его собственным словам, лицемерие стало «модным привилегированным пороком», прикрывающим любые грехи, а модные пороки расцениваются как добродетели. Продолжая тему, поднятую в «Тартюфе», Мольер показывает всеобщий характер

лицемерия, распространенного в разных сословиях и официально поощряемого. Причастна к нему и французская аристократия.

Создавая «Дон Жуана», Мольер следовал не только старинному испанскому сюжету, но и приемам построения испанской комедии с ее чередованием трагических и комических сцен, отказом от единства времени и места, нарушением единства языкового стиля (речь персонажей здесь индивидуализирована более, чем в какой-либо другой пьесе Мольера). Более сложной оказывается и структура характера главного героя. И все же, несмотря на эти частичные отступления от строгих канонов поэтики классицизма, «Дон Жуан» остается в целом классицистской комедией, главное назначение которой — борьба с человеческими пороками, постановка нравственных и социальных проблем, изображение обобщенных, типизированных характеров.

Безупречным воплощением классической высокой комедии явилась комедия Мольера «Мизантроп» (1666): она лишена всяких театральных эффектов, диалог здесь полностью заменяет действие, — а комизм характеров — комизм положений. «Мизантроп» создавался во время серьезных испытаний, выпавших на долю Мольера. Этим, быть может, объясняется и его содержание — глубокое и печальное. Комедия генетически связана также с замыслом «Тартюфа»: это сатира на общество XVII в., в ней говорится о его нравственном упадке, о несправедливости, царящей в нем, и о мятеже благородной и сильной личности.

В отличие от других пьес Мольера, «Мизантроп» можно назвать «грустной» комедией.

«Скупой» (1668) — одна из самых глубоких и проницательных комедий Мольера. Жажда обогащения, убивающая все человеческие чувства, распад основанной на лжи и лицемерии семьи — вот главные темы комедии. Гарпагон — типичный буржуа своего времени; он разбогател на коммерческих операциях, а также давая деньги в рост под большие проценты. Основная черта Гарпагона — маниакальная скупость. Страсть к обогащению полностью овладевает его сознанием, она определяет все его суждения. Эта своего рода душевная немощь сродни болезни телесной.

В творчестве Мольера можно выделить несколько тем, к которым он неоднократно обращался, развивая и углубляя их. К числу их можно отнести тему лицемерия («Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Мнимый больной» и др.), тему мещанина во дворянстве («Школа жен», «Жорж Данден», «Мещанин во дворянстве»), тему семьи, брака, воспитания, образованности. Первой комедией на эту тему, как мы помним, были «Смешные жеманницы», продолжена она была в «Школе мужей» и «Школе жен», а завершена в комедии «Ученые женщины» (1672), которая высмеивает внешнее увлечение науками и философией в парижских салонах второй половины XVII в.

Последним произведением Мольера, постоянно напоминающим нам о его трагической личной судьбе, стала комедия «Мнимый больной» (1673), в которой смертельно больной Мольер играл главную роль. «Мнимый больной» — это насмешка над современными врачами, их шарлатанством, полным невежеством, а также над их жертвой — Арганом. Медицина в те времена основывалась не на опытном изучении природы, а на схоластических умозрениях, опирающихся на авторитеты, которым переставали верить. Мольер показал здесь, как и в других комедиях, отклонение от общепринятых норм поведения, которое разрушает личность.

Драматург скончался после четвертого представления пьесы, на сцене он почувствовал себя плохо и едва доиграл спектакль. В ту же ночь 17 февраля 1673 г. Мольера не стало. Погребение Мольера, умершего без церковного покаяния и не отрекшегося от «позорной» профессии актера, обернулось общественным скандалом. Парижский архиепископ, не простивший Мольеру «Тартюфа», не позволил хоронить великого писателя по принятому церковному обряду. Понадобилось вмешательство короля. Похороны происходили поздно вечером, без соблюдения должных церемоний, за оградой кладбища, где обычно хоронили безвестных бродяг и самоубийц. Однако за гробом Мольера вместе с родными, друзьями, коллегами шла большая толпа простого люда, к мнению которого так тонко прислушивался Мольер.

Мольер — самый значительный и самый характерный комедиограф классицизма. Разделяя принципы классицизма как художественной системы, Мольер сделал подлинные открытия в области комедии. Он требовал правдиво отображать действительность, предпочитая идти от непосредственного наблюдения жизненных явлений к созданию типических характеров. Эти характеры под пером драматурга приобретают социальную определенность; многие его наблюдения поэтому оказались пророческими: таково, например, изображение особенностей буржуазной психологии.

Сатира в комедиях Мольера всегда заключала в себе общественный смысл. Комедиограф не рисовал портреты, не фиксировал второстепенные явления действительности. Он создавал комедии, которые изображали быт и нравы современного общества, но для Мольера это было, по существу, формой выражения социального протеста, требования социальной справедливости.

Мольера по праву считают наиболее философски глубоким из писателей своего времени, хотя он и не написал ни одного философского трактата. Всю жизнь он испытывал интерес к философии: в пьесах он часто употребляет философские термины, упоминает о философских системах, обнаруживая большую осведомленность в них.

Творчество Мольера оказало большое влияние на развитие комедии в странах Европы. В XVIII в. во Франции уроками Мольера широко пользовались его продолжатели — Реньяр, Лесаж, Бомарше. В Германия Мольер оказал плодотворное воздействие на Лессинга; правдивость, широту мольеровского искусства высоко ценил Гёте. В Италии он повлиял на творчество Гольдони, в Англии — на творчество Уичерли, Конгрива (XVII в.), Голдсмита, Шеридана (XVIII в.). Авторитет Мольера был высок и непререкаем для романтиков (Шатобриан, Гюго) и реалистов (Бальзак).

Образ Альцеста из «Мизантропа» Мольера послужил одной из опор формирования образа Чацкого в великом «Горе от ума» А.Грибоедова, а М. Булгаков, игравший в театре роль Тартюфа, проводил мучительную биографическую параллель между своей судьбой и судьбой Мольера. Плодом этого явился роман – биография французского комедиографа «Кабала святош, или жизнь господина де Мольера».

### **Литература:**

1. Пуришев Б.И., Западноевропейская литература XVII века: хрестоматия изд. 3-е. - М.: Альянс, 2012.
2. Мольер Ж.Б. Пьесы. – М.: АСТ, 1997.
3. Кеведо. Избранное. – М., 1980
4. Луис де Гонгора. Стихотаорения. – М., 1977. <https://facetia.ru/luis-de-gongora>
5. Кальдерон. Пьесы. [https://royallib.com/read/kalderon\\_pedro/gizn\\_est\\_son.html#0](https://royallib.com/read/kalderon_pedro/gizn_est_son.html#0)
6. Расин Ж. Трагедии. – М., 1977.

### **Библиография:**

1. Артамонов, С. Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков / С. Д. Артамонов. - М.: Просвещение, 1978.
2. Андреев Л. Г. История французской литературы / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. - М., 1987.
3. Разумовская, М. В. Литература XVII - XVIII веков / М. В. Разумовская, Г. В. Синило, СВ. Солодовников; под ред. Я. Н. Засурского. -Минск: Университетское, 1989.
4. Балашов Н. И. Пьер Корнель / Н. И. Балашов. - М., 1956.
5. Бахмутский В.Я. Время и пространство в классической трагедии // В.Я. Бахмутский. В поисках утраченного. М., 1994.
7. Большаков В. П. Жан Расин // В. П. Большаков. - М.: Знание, 1989.
8. Большаков Б.П. Оппозиция барокко – классицизм во французской драматургии XVII века // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 55, № 4. М., 1996.

9. Бордонов Ж. Мольер / Ж. Бордонов. - М., 1983.
10. Булгаков, М. Жизнь господина де Мольера / М. Булгаков. - М., 1991.
11. Гралик Г. Г., Жан Батист Мольер: Жизнь и творчество / Г. Г. Гралик, Л. А. Концевая // Драматурги, драматургия, театр. - М., 2001.
12. История всемирной литературы: В 9-и тт. – Т. 4 – Москва: Наука, 1983.
13. Кальдерон и мировая культура. М., 1986.
14. Соколова, Н. И. Кальдерон де ла Барка / Н. И. Соколова //Зарубежные писатели: Библиографический словарь в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. - М; 2003. - Ч. 1. - С. 494-496.
15. Софронова Л.А. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма // Человек в контексте культуры. М., 1995.
16. Хейзинга Й. Игровое содержание барокко // Й. Хейзинга. Homo ludens. М., 1992
17. Штейн А.Л. Литература испанского барокко. М., 1983.
18. Штейн А. Л. История испанской литературы / А. Л. Штейн. - 2-е изд. -М. 2001.

## **Вопросы для само тестирования**

### ***1. Информационные вопросы***

- 1.1. Дайте определение понятию пикареска, указав имя наиболее значительного представителя жанра.
- 1.2. Дайте определение понятиям концептизм и культизм.
- 1.3. Назовите автора первой литературной интерпретации образа Дона Хуана в мировой литературе.

### ***2. Аналитические вопросы***

- 2.1. Охарактеризуйте идеологию и эстетические принципы литературы барокко.
- 2.2. Охарактеризуйте идеологию и эстетику классицизма.
- 2.3. Охарактеризуйте круг тем, сюжетов, образов, композиции, поэтики канонических для трагедии классицизма.

### ***3. Интегрирующие вопросы***

- 3.1. Докажите, что литература классицизма действительно преемственно связана с идеологией и эстетикой Античности.
- 3.2. В пределах небольшого эссе продемонстрируйте идейно-художественное своеобразие поэзии испанского барокко.
- 3.3. Напишите структурированное эссе на тему «Актуализация проблематики комедии Ж.Б.Мольера в современном культурном контексте».