

ВЫСШЕЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ

Высшее образование

УЧЕБНИК
ДЛЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ
ВУЗОВ

Н. Е. Ерофеева

Зарубежная литература XVII век



ПРОФ

Наталья Евгеньевна Ерофеева
Зарубежная литература XVII век.
Учебник для педагогических вузов.

Издательский текст
Зарубежная литература XVII век. Учебник для педагогических вузов: Дрофа; М.; 2004
ISBN 5-7107-8255-6

Аннотация

В учебнике, предназначенном для студентов-филологов и написанном в форме лекций, дается характеристика условий формирования европейской литературы в XVII веке, анализ творчества выдающихся писателей, произведения которых отразили характерные черты художественных систем того времени – ренессансного реализма, барокко, классицизма.

После каждой темы студентам предлагается несколько видов задания. В приложении к учебнику дан список рекомендуемой литературы и синхронистическая таблица.

- Предисловие
- Испанская литература
 - Ренессансный реализм
 - Творчество Лопе де Веги
 - Литература барокко
 - Драматургия Тирсо де Молины и Педро Кальдерона де ла Барка
- Немецкая литература
 - Немецкая поэзия XVII века
 - Роман Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус»
- Французская литература
 - Трагедия классицизма
 - Пьер Корнель
 - Жан Расин
 - Комедийное творчество Мольера
- Английская литература
 - Общая характеристика
 - Поэзия Джона Донна
 - Творчество Джона Мильтона
 - Творчество Джона Беньяна
 - Английская комедия эпохи Реставрации
- Список рекомендуемой литературы
- Примечания

Предисловие

Курс «История зарубежной литературы XVII века» является составной частью вузовского курса «История зарубежной литературы XVII века и эпохи Просвещения». Учебник, написанный в форме лекций, призван помочь студентам в освоении трудного, но интересного материала, подготовить их к восприятию философской литературы эпохи Просвещения. Весь материал расположен таким образом, чтобы в итоге у студентов сложилось целостное представление об особенностях литературного процесса XVII века как «самостоятельного этапа в истории зарубежных литератур» [1]. Эту позицию обозначила конференция 1969 года, материалы которой опубликованы в сборнике «XVII век в мировом литературном развитии». В частности, Ю. Б. Виппер писал: «И в литературоведении, и в исторической науке, и в искусствоведении преобладает мнение, согласно которому «семнадцатый век» как эпоха, будучи генетически связанным с Возрождением, с одной стороны, и с Просвещением, с другой, все же во многом от них принципиально отличается и представляет собой явление специфическое. И действительно, чтобы в этом убедиться, достаточно бросить хотя бы беглый взгляд на литературную панораму Западной Европы в XVII столетии. Совершенно очевидно, что такие писатели, как Мильтон, а также, скажем, Драйден, Батлер, Бэньян или Конгрив в Англии... не могут быть отнесены ни к литературе Возрождения, ни к литературе Просвещения. Их творчество представляет собой качественно своеобразный этап в развитии западноевропейской литературы...» [2]

Особое внимание уделяется художественным системам названного столетия, поэтому учебник включает достаточно много текстов с целью более глубокого осмысления рассматриваемого литературного направления. Сложный теоретический материал дополняется анализом произведений наиболее ярких представителей той или иной художественной системы. При этом учитываются известные концепции литературоведов, представленные в учебниках, учебных пособиях по истории литературы и справочных изданиях, что значительно облегчает ориентацию студентов в пределах данного курса. При анализе художественных явлений эпохи необходимо учитывать их национальную специфику и, как отмечает В. А. Луков, «черты переходности, связанные с формированием нового метаязыка литературы: определяющее для прежних эпох значение жанров отходит на второй план... Наряду с гуманистическим протореализмом (переходящим в так называемый бытовой реализм) формируются первые художественные направления – барокко и классицизм» [3].

Художественные произведения, предлагаемые для прочтения и изучения, доказывают, что XVII столетие является уникальным явлением в истории мировой культуры. Сложность восприятия произведений писателей Нового времени во многом обусловлена их религиозными исканиями. В творчестве таких мастеров художественного слова, как Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Педро Кальдерон де ля Барка, Пьер Корнель, Жан Расин, Жан Батист Мольер, Ганс Якоб Кристоффель Гриммельсгаузен, Джон Донн или Джон Мильтон, отразилось сложное миропонимание человека XVII века. В их произведениях нашли выражение и новые жанровые формы, определившие развитие европейской и мировой литературы последующего времени. При этом многие художественные открытия названных авторов опережали открытия просветителей.

Количество часов, отводимых учебным планом на освоение курса «История зарубежной литературы XVII века и эпохи Просвещения», к сожалению, небольшое, поэтому в настоящем учебнике дана система основных знаний, необходимых студентам. После каждой темы им предлагается несколько видов заданий, выполнение которых позволит обобщить знания, полученные на лекциях, а также во время самостоятельной работы по предмету.

Задания для самостоятельной работы предполагают освоение студентами материала, не вошедшего в лекционный курс, но обязательного для изучения.

Творческая работа по теме рассчитана на студентов с хорошей литературоведческой и общей филологической подготовкой. Кроме того, ряд заданий ориентирован на сопоставление материалов вузовского курса с программой для школ, лицеев и других общеобразовательных учреждений. Студенты второго курса филологического факультета еще не знакомы с «Теорией и методикой преподавания литературы в школе» как предметом, но пропедевтические творческие задания призваны сориентировать их на профессиональный подход к изучению названного курса литературы.

Вопросы коллоквиума предназначены для индивидуального собеседования со студентом по программе курса. Коллоквиум позволяет выявить общий уровень подготовки, а также способность студента самостоятельно анализировать материал.

По всем видам заданий предусмотрены формы отчетности и контроля: конспект, реферат, доклад, собеседование. Эти формы активно используются в индивидуальной работе со студентами, а также на практических занятиях.

Список литературы в конце учебника ориентирует студента в определенных литературоведческих источниках, предложенных для самостоятельной работы по теме.

Для успешного освоения материала практического занятия студентам предлагается практикум по истории зарубежной литературы XVII века, являющийся составной частью учебно-методического комплекта по дисциплине, в который включены примерные планы практических занятий, отдельные задания, отрывки из наиболее редко издаваемых художественных текстов, главы из монографий и статьи ведущих литературоведов и критиков. Практикум содержит контрольные задания, проверяющие общую подготовку студента по курсу, вопросы к экзамену, список литературы. Студенты-заочники найдут в практикуме интересные материалы и тематику контрольных работ. Характеристика условий формирования западноевропейской литературы в XVII веке

Курс истории зарубежной литературы XVII–XVIII веков включает в себя многообразный по содержанию и богатый идеями период развития мировой литературы. Долгое время он рассматривался как единый, так как, по убеждению ученых конца XIX века, эпоха Возрождения поставила перед человечеством две задачи: подчинить все силы природы разуму человека и ликвидировать феодализм. Именно решению первой задачи лучшие свои силы отдали ученые и мыслители XVII века, решению второй – политические деятели XVIII века. Г. В. Плеханов писал: «В эпоху Бэкона и Декарта ход экономического развития передовых обществ Западной Европы сделал особенно ощутительной нужду в увеличении производительных сил. Великие мыслители отозвались на эту общественную нужду тем, что придали философии новое направление, имевшее чрезвычайно благотворное влияние на естественные науки, а через них и

на технику. Но рост производительных сил, со своей стороны, значительно повлиял на внутренние отношения передовых европейских обществ. Благодаря ему третье сословие стало играть в жизни этих обществ несравненно более важную роль, чем прежде. А так как этой новой, гораздо более важной роли его не соответствовали старые общественные отношения, то оно захотело уничтожить их. Это стремление и выразилось в выработке идеологами третьего сословия освободительной философии XVIII века. Польза, которую ожидали от этой новой философии, заключалась уже не в умножении производительных сил, а в таком переустройстве общества, которое соответствовало бы уровню, достигаемому этими силами» [4].

Взгляд на историю ученого-марксиста конца XIX века интересен прежде всего тем, что обращает внимание на теснейшую связь культуры и общественного развития, на необходимость исследования коренных причин философского и публицистического характера литературы XVII–XVIII веков в целом. Несмотря на тенденциозность приведенного мнения, мы вынуждены признать, что именно данная точка зрения долгое время преобладала в отечественном литературоведении. Доказательством тому могут служить вузовские учебники советского периода, в том числе авторский учебник С. Д. Артамонова. Однако уже в 60-е годы XX столетия ученые заговорили о необходимости рассматривать культуру и литературу XVII и XVIII веков как два самостоятельно развивающихся явления. Об этом, например, статья Ю. Б. Виппера «О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур» (1969) [5]. Во многом противоречивое восприятие XVII века связано с условиями общественного развития XVII–XVIII столетий.

XVII век характеризуется неравномерностью общественного развития. Свидетельством тому служат многочисленные политические и экономические факты. В «Истории всемирной литературы» отмечается сложный идеологический характер процесса становления европейских и восточных государств, указывается, что в это время, например на Востоке, многочисленные религиозные и религиозно-этические учения, особенно мусульманство, буддизм, неоконфуцианство, во многом определяли духовную жизнь Азии [6]. В Европе с большим трудом устанавливается абсолютизм. Так, во Франции этот процесс связан с нежеланием дворян повиноваться королю и расставаться с многочисленными феодальными привилегиями. В то же время в XVII веке активизируются представители новой общественной силы, в руках которой сосредоточилась большая часть финансов страны, – буржуа. Они не имеют пока доступа к политической власти, но уже заметно влияют на процессы, происходящие в общественной жизни страны. Однако в Голландии или Англии, напротив, буржуа стремительно идут к власти. Так, к XVII веку Великобритания становится одним из самых сильных и экономически развитых европейских государств. Она имеет хороший флот. Ее промышленность и торговля набирают обороты. Английские купцы навесь мир прославляют свое сукно. Слова Т. Мора «овцы съели людей» по-прежнему актуальны. Однако английских земель теперь мало. Начинается процесс освоения новых, который в XVIII веке приведет к колонизации многочисленных африканских и ост-индских владений.

Войны, восстания крестьян, мятежи, революции во многих странах Европы свидетельствовали о том, что общество окончательно разочаровалось в идеалах Ренессанса. Человек перестал быть центром Вселенной. Тридцатилетняя война Германии и Франции обнаруживает

вопиющее противоречие между стремлением человека к земному счастью и невозможностью его достижения из-за амбиций сильных мира сего. Аллегорический образ Европы XVII века, выведенный во сне Симплиция Симплициссимуса в виде генеалогического дерева, на вершине которого бог войны Марс, во многом определил содержание времени. Судьба главного героя романа Гриммельсгаузена выразила разочарование и ощущение «трагического гуманизма», связанного с неизбежностью коренной ломки ренессансного сознания человека. Менялась не только политическая, но прежде всего этическая парадигма времени, ее система ценностей. Феодалную этику сменила этика буржуа. Она была наиболее прогрессивной на том этапе развития общества. Опираясь на рационалистические методы анализа явлений действительности, буржуа пытались утвердиться на арене жизни. Особое место в этом процессе занимала наука и, конечно, философия. Наука, выделившаяся в самостоятельный социальный институт, с одной стороны, определила небывалый сдвиг в человеческом сознании, расширив его пределы до бесконечности, с другой – тот же процесс познания вызвал разочарование и отчаяние.

Естествознание сыграло огромную роль в процессе переосмысления жизненного пространства в XVII веке. Открытия астрономов – Коперника, Кеплера, Галилея – подтвердили бесконечность пространства и времени. Представление о мире расширилось до безграничных пределов Вселенной. Человек в мире Вселенной воспринимался как его малая частица. Это связано прежде всего с открытием пространства и времени, движения в развитии всего живого. Механика, ставшая ведущим направлением в науке, определила подход к изучению мира с помощью экспериментального метода, который требовал скрупулезного рассмотрения любого явления со всех сторон, разложения его на составные части, что не способствовало

представлению о природе как едином целом. На картинах Т. Кейзера «Анатомия» (1619) и Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632) запечатлен великий интерес к познанию, унаследованный от эпохи Возрождения. Человек впервые рассматривался как неотделимая часть всего живого на Земле.

Противоречия времени отразились и в философских учениях Б. Паскаля, Ф. Бэкона, Р. Декарта, П. Гассенди, Б. Спинозы и других мыслителей. Но при всех противоречиях ученых XVII века объединяло понятие «разум», ставшее краеугольным камнем их учений. Рационализм как способ познания действительности во многом опережал открытия, сделанные философами в XVIII веке. Р. Декарт писал: «Можно достигнуть познаний, очень полезных в жизни, и вместо той умозрительной философии, которую преподают в школах, можно найти практическую философию, при помощи которой, зная силу и действие огня, воды, воздуха, звезд, небес и других окружающих нас тел так же отчетливо, как мы знаем различные занятия наших ремесленников, мы могли бы точно таким же способом использовать их для всевозможных применений и тем самым сделаться хозяевами и господами природы» [7].

Все это не могло не отразиться на развитии художественного сознания эпохи в целом. Как указывает французский историк Р. Мунье, «XVII век являлся эпохой кризиса, который затронул человека в целом, во всех сферах его деятельности — экономической, социальной, политической, религиозной, научной и художественной, все его существование на глубочайшем уровне его жизненных сил, его чувствования, его воли» [8].

Прагматизм одних и разочарование других способствовали формированию и утверждению двух

художественных систем, ставших ведущими на протяжении столетия, – классицизма и барокко. Однако ренессансные идеи также продолжали находить своих сторонников. Параллельно с классицизмом и барокко развивался ренессансный реализм.

Всем художественным системам XVII века присущи поиски закономерностей, управляющих человеческой судьбой, в том числе анализ условий материальной жизни, оказывающих непосредственное воздействие на формирование человека. Свидетельством тому служат трагедии Корнеля, Расина, комедии Мольера, драма Кальдерона, роман Гриммельсгаузена, поэмы Мильтона.

В лучших произведениях барокко средневековая традиция – метафоричность и аллегоризм – сочетается с актуальными философскими и общественными проблемами времени. В них авторы пытаются ответить на самые важные вопросы современности, основным из которых остается вопрос о сущности человеческой природы, о месте человека на земле.

В произведениях классицизма мы находим глубокое проникновение в душевный мир героев. Основу внутреннего конфликта героев составляет непримиримый конфликт между разумом и страстью.

В целом писатели XVII века заложили основу для нового типа реализма, в том числе и психологизма, который получил свое развитие в XVIII–XIX веках.

Испанская литература

Ренессансный реализм

Испанская литература XVII века развивалась в достаточно сложных политических и экономических условиях. К началу века страна переживает глубокий кризис. Он коснулся не только политической, но и духовной сферы общественной жизни. Королевский двор утратил свое былое величие и могущество. Инквизиция фактически сосредоточила в своих руках всю власть. По свидетельствам современников, в Испании конца XVI – первой половины XVII века каждый пятый носил рясю, процветали доносы, людей сотнями подвергали пыткам и казням. В результате упадка промышленного производства и торговли шел активный процесс обнищания простых испанцев, которые были лишены главного – духа Реконкисты, вдохновлявшего их на труд и подвиги. Духовная драма народа заключалась в том, что былые понятия чести и достоинства испанца не были больше востребованы обществом.

Как нередко бывало в истории, именно в таких трудных и подчас опасных для жизни условиях литература набирала силы. Правда, в отличие от прошлых лет, теперь не дух вольномыслия или свободолюбия определял концепцию испанского искусства. В произведениях мастеров слова все чаще звучали ноты примирения идей Возрождения с идеями патриархальной Испании. Обращение к истории народа, к законам и традициям прошлого, казалось, должно было принести гармонию в этот мир. Наиболее последовательными сторонниками идей Возрождения оставались писатели ренессансного реализма, и прежде всего Лопе де Вега.

Ренессансный реализм, развивающийся параллельно с классицизмом и барокко, по-новому осветил противоречия времени, особенно во взглядах на нравственные ценности, высшей из которых оставался человек. Представители ренессансного реализма во многом были противниками классицизма с его системой правил и норм и барокко, устремленного в мир экзотики и фантастики. Им претила манерность, чрезмерная изысканность произведений барокко. Последователи гуманизма оставались сторонниками ясности, правдивости в искусстве, но теперь они уже не спешили утверждать мощь человеческого разума и безграничные возможности личности. Испытывая то же разочарование в гуманистических идеалах, что и современники, писатели ренессансного реализма тем не менее не боялись ставить злободневные вопросы. Особое место среди них занимает понятие добродетели, в том числе человеческого достоинства, гордости, чести, вступающих в противоречие с сословными предрассудками феодализма. Кроме того, представители ренессансного реализма обратились к описанию повседневной жизни людей. Они продолжали развивать традиции городской литературы. Выходя за рамки ситуации, определявшей развитие действия, но не раскрывающей сути человеческой природы, писатели активно осваивали реалистические приемы создания характера.

Впервые представители ренессансного реализма поставили вопрос о взаимосвязи нравственного облика человека с его сословием, с той средой, в которой он получил воспитание. При этом нередко значительно выше и нравственно чище оказывались в их произведениях представители народа, а Лопе де Вега, например, впервые показал крестьян как сообщество ярких индивидуальностей, людей, способных рассуждать о высоких материях и при необходимости до конца отстаивать свое человеческое достоинство.

Упрек, который делают критики в адрес писателей-гуманистов, – это отсутствие в их сочинениях острой социальной критики. Однако все не совсем так. И в драматургии, и в прозе вопросы этики тесно связаны с вопросами политическими. Только теперь они не ставятся на первый план. Земная повседневная жизнь человека не требует высокой патетики и изысканности в выражении мыслей. При этом за всей кажущейся простотой описания действительности скрываются серьезные размышления писателей о судьбах своей страны и народа. Возможно, поэтому до сих пор не утратила своего гражданского звучания драматургия Лопе де Веги или ранняя драматургия Тирсо де Молины. И не случайно в разных литературоведческих источниках писателей ренессансного реализма первой половины XVII века исследователи нередко причисляют к авторам позднего Ренессанса, рассматривают их творчество в разделе истории литературы эпохи Возрождения. Такой подход мы обнаруживаем в работах А. Л. Штейна, В. С. Узина, Н. И. Балашова.

Творчество Лопе де Веги

Одним из ярких представителей ренессансного реализма XVII века был Лопе Феликс де Вега Карпио (1562–1635) – великий испанский драматург, поэт, вершина золотого века испанской литературы.

Лопе де Вега родился в семье золотошвейника. Обучался в университете Алькала. С пяти лет писал стихи. В 22 года имел успех драматурга. Жизнь его была наполнена страстными увлечениями и драматическими событиями.

29 декабря 1587 года во время спектакля Лопе де Вега был арестован и отправлен в тюрьму. Причиной ареста послужили оскорбительные сатирические стихи в адрес его бывшей возлюбленной Елены Осорио и ее семьи, глава которой Х. Веласкес был постановщиком первых пьес Лопе. По решению суда юноша был выслан из Мадрида и Кастилии на много лет. Покидая столицу, он похитил донью Исавель де Урбина и женился на ней против воли отца. На венчании жениха представлял родственник, так как Лопе грозила смертная казнь за появление в Мадриде в нарушение приговора.

29 мая 1588 года Лопе де Вега поступает добровольцем на корабль «Сан Хуан» и отправляется в поход «Непобедимой Армады». После многих приключений, потери брата Лопе возвращается в Испанию, поселяется в Валенсии и издает поэму «Красота Анжелики» (1602).

После кончины первой жены в 1593 году Лопе женится на дочери мясоторговца Хуане де Гуардо. В эти же годы он отдается страстному увлечению актрисой Микаэле де Лухан, воспетой им в образе Камиллы Люсинды. Много лет поэт путешествует вслед за возлюбленной и живет там, где она играет.

С 1605 года Лопе служит секретарем у герцога де Сесса, много пишет для театра. В 1610 году, после отмены приговора суда, он окончательно переезжает в Мадрид.

В 1609 году, благодаря участию герцога де Сесса, Лопе де Вега получает звание, которое ограждает его от церковных нападков, – «приближенный инквизиции», то есть находящийся вне подозрения. В 1614 году после гибели сына и смерти второй жены Лопе принимает сан священника, но не изменяет своим светским принципам жизни. Церковный сан не помешал ему пережить еще раз всепоглощающее чувство к Марте де Неварес. От своей любви Лопе не отказался и после того, как Марта ослепла и потеряла разум.

В 1625 году Совет Кастилии запрещает печатать пьесы Лопе де Вега. Несчастья преследуют поэта и в личной жизни.

В 1632 году умирает Марта де Неварес. В 1634 году умирает сын, одна из дочерей – Марсела – уходит в монастырь, другую дочь – Антонию-Клару – похищает распутный дворянин. Несчастья сделали Лопе совершенно одиноким, но не сломили его дух и не убили интерес к жизни. Незадолго до смерти он завершил поэму «Золотой век» (1635), в которой выразил свою мечту, продолжая утверждать ренессансный идеал.

Сервантес назвал Лопе де Вегу «чудом природы». Действительно, благодаря его творчеству испанский театр достиг своего совершенства, испанская драматургия заняла новое место в мировой литературе. Творчество Лопе основано на идеях ренессансного гуманизма и традициях патриархальной Испании. Наследие его велико. Оно включает в себя различные жанровые формы: поэмы, драмы, комедии, сонеты, эклоги, пародии, прозаические романы. Лопе де Вега принадлежит более 1500 произведений. По названиям до нас дошло 726 драм и 47 ауто, сохранилось 470 текстов пьес. Писатель активно разрабатывал наряду с литературными традициями Ренессанса народные мотивы, темы.

В поэмах Лопе проявилось его поэтическое мастерство, патриотический дух, стремление заявить о себе в мире литературы. Им создано около двадцати поэм на различные сюжеты, включая античные. Состязаясь с Ариосто, он разработал эпизод из его поэмы – историю любви Анжелики и Медоро – в поэме «Красота Анжелики»; споря с Торкватто Тассо, написал «Завоеванный Иерусалим» (изд. 1609), воспев подвиги испанцев в борьбе за освобождение Гроба Господня.

Постепенно патриотические настроения уступают место иронии. В поэме «Война котов» (1634) поэт, с одной стороны, описывая мартовские похождения котов и их войну за красавицу-кошку, смеется над современными нравами, с другой – отрицает искусственные нормы, приемы классических поэм, создающихся по книжным образцам.

В 1609 году по заказу Мадридской литературной академии Лопе пишет трактат «Новое искусство сочинять комедии в наше время». К этому времени он уже был автором блестящих комедий – «Учитель танцев» (1594), «Толедская ночь» (1605), «Собака на сене» (ок. 1604) и других. В поэтическом полушутливом трактате Лопе изложил важные эстетические принципы и свои взгляды на драматургию, направленные, с одной стороны, против классицизма, с другой – против барокко.

Важнейшим положением эстетики Лопе становятся требования «литература должна следовать жизни», «литература есть не что иное, как зеркало жизни». По мнению писателя, цель комедии – отражать жизнь во всем ее многообразии. Для этого необходимо отбросить прочь все нормы и правила:

...Я доселе написал
Четыреста и восемьдесят три
Комедии...
И все, за исключением шести,
Грешили тяжко против строгих правил.
Я все ж от них не отрекаюсь, нет!
Будь все они написаны иначе,
Успеха меньше бы они имели.
Порой особенно бывает любо
То, что законы нарушает грубо.

(Здесь и далее пер. О. Румера)

Лопе де Вега утверждал, что в жизни комическое и трагическое, низкое и высокое переплетено и неотделимо друг от друга, поэтому не стоит говорить отдельно в комедии только о комическом, а в трагедии только о трагическом. Это неестественно:

Но смесь возвышенного и смешного
Толпу своим разнообразьем тешит.
Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно.

На основании данного положения он выступает против классицистского требования изображать в трагедии королей и аристократов, а в комедии – плебеев.

Лопе выступил против вычурной манеры гонгористов. Он требовал вслед за ритором Аристидом:

...чтоб был язык комедий
Чист, ясен, легок и не отличался
От языка обычного нисколько.

Речь, по мнению драматурга, должна индивидуализировать героя.

Само действие Лопе де Вега предлагал строить так, чтобы нельзя было убрать из пьесы ни один эпизод, ни одну ее часть. Важное значение он придавал интриге:

Пускай интрига с самого начала
Завяжется и движется вперед
На протяженье пьесы постепенно,

Развязку же не нужно допускать
До наступления последней сцены.

При этом Лопе требовал объективности в изображении происходящего:

Необходимо избегать всего
Невероятного. Предмет искусства —
Правдоподобное...

Лопе дает практические советы и по структуре пьесы, и по использованию стихотворного размера для передачи тех или иных чувств:

Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествованье требует романсов,
Особенно ж идут ему октавы;
Отличны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных – редондилы.
Способствует немало украшенью
Введенье риторических фигур...

Свои произведения Лопе часто называл комедиями, хотя перед зрителем проходили и трагедии, и драмы, и собственно комедии. И такое определение объясняется драматургом просто:

Зеркалом жизни назвать почему мы комедию можем,
Что она юноше дать в силах и что старику,
Что в ней, помимо острот, цветов красноречья и разных
Нас поражающих слов, можно и должно искать,
Как посредине забав настигает беда человека,
С легкой шуткою как переплетается мысль,
Сколько предательской лжи мы нередко у слуг наблюдаем,
Сколько лукавства таит женщина в сердце подчас,
Как смехотворен, и глуп, и несчастлив бывает влюбленный,
Как соблюдают черед в жизни прилив и отлив, —
Про это все, о правилах забыв,
Внимай в комедии: тебе она
Покажет все, чем ваша жизнь полна.

Лопе советует коллегам брать только те темы, которые волнуют зрителя, – темы чести, доблести. И этим темам он сам посвящает немало замечательных комедий.

Интересует драматурга и история. В частности, для драм писатель нередко брал сюжеты из истории испанской, польской, римской, чешской, итальянской, русской – «Жестокий Нерон» (изд. 1625), «Жизнь и смерть короля Вамбы» (изд. 1604), «Великий князь Московский и гонимый император» (изд. 1617) и другие.

Лучшей исторической драмой Лопе де Веги, ставшей вершиной позднего Возрождения и ренессансного реализма XVII века, является «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник», 1612–1613).

Пьеса появилась в результате долгих размышлений писателя над проблемой взаимоотношений между феодалом – королем – народом. Частично эта проблема решалась в ранней пьесе Лопе «Периваньес и командор Оканьи» (прибл. 1609–1612). В пьесе крестьянин Периваньес, отстаивая свою честь, убивает командора. Король признает правоту простолюдина и прощает его. Решение конфликта пока носит идиллический оттенок. Образы крестьян поэтизированы. Однако новаторство Лопе проявилось в том, что он впервые заговорил о чувстве чести, свойственном не только высшей знати, но и простым людям, крестьянам.

Более объективное разрешение конфликта между крестьянами и феодалом произойдет именно в «Фуэнте Овехуне». Здесь автор объединяет в одном действии два исторических события: восстание крестьян в селении Фуэнте Овехуна и выступление ордена Калатрава против короля-католика в 1476 году. События разворачиваются на фоне борьбы за престол Испании между королевой Исабелой и ее племянницей принцессой Хуаной, на стороне которой выступали многие феодалы, оппозиционно настроенные по отношению к королю Фернандо и его супруге. О междоусобной войне свидетельствуют эпизоды, рассказывающие о событиях, происходящих в местах пребывания короля Арагонского Фернандо и королевы Кастильской Исабелы в Медине дель Кампо или Торо и палатах магистра ордена Калатравы. Из них ясно, насколько ожесточенной была эта война. Так, рассказывая об осаде города Сьюдад Реаль и победе магистра ордена Калатравы вместе с командором Фернаном Гомесом де Гусманом, первый рехидор докладывает королю:

Легко магистр Калатравы
Осадой заключил нас в плен.
Мы к мужеству сердец воззвали,
И с сильным – к силе мы прибегли,
Текли ручьи горячей крови

Из тел, узнавших в битве смерть.
Так городом, по воле рока,
Через смуту битвы овладел он.

(Здесь и далее пер. К. Бальмонта)

В этой же сцене звучит и характеристика командора как человека, который в своем селении «во всех питая недовольство, он держит подданных в ярме».

Политический фон сделал спорным вопрос о сущности конфликта пьесы Лопе де Веги, так как на протяжении всего произведения крестьяне не раз провозглашают свою верность королю в противоположность службе тирану Гомесу.

Фердинанд и Исабела были умными и прогрессивными правителями, сумевшими объединить страну. Однако Лопе в большей степени интересовали взаимоотношения феодала и народа в целом, поэтому основной конфликт разворачивается не в политической, а в нравственной сфере.

Командор ордена Калатравы Фернан Гомес де Гусман преследует девушек селения Фуэнте Овехуна и хвалится своими победами перед их женихами, братьями, отцами. Но не все покорны господину. Уже с первых сцен знакомства с Лауренсией мы слышим ее протест и своеобразную клятву, данную Паскуале, – не покоряться и до конца отстаивать свою честь перед командором.

При встрече с командором девушка также непреклонна. Благодаря поддержке и защите Фрондосо ей удается избегать неприятностей. И то, что Лауренсия пока независима, – исключение. Судьба других более печальна. Об этом свидетельствуют сцены с расправой над Менго и Хасинтой, об этом и сцена «совета» командора с крестьянами, на котором он не стесняется говорить о своих «победах» и настаивает на том, чтобы Эстебан, алькальд Фуэнте Овехуны, заставил дочь покориться ему. Командор не скрывает своего пренебрежения чувствами простых людей, верой и правдой служащих ему. Крестьяне робеют перед господином, но на совете некоторые из них осмеливаются возмутиться его поведением. Так, рехидор вступает в откровенную перепалку с командором, отстаивая честь женщин и мужчин селения:

Рехидор

...Затем, что чести нас лишать, —
Какая ж в этом будет слава?

Командор

Так честь есть, значит, и у вас?
О, калатравские вояки!

Рехидор

Иной хоть при почетном знаке,
Хоть при кресте, а про запас
Немного крови в нем достойной.

Командор

Может быть,
Мешая с вашей кровь мою,
Я лью лишь грязную струю?

Рехидор

Когда поступок непристойный,
В том меньше славы, чем пятна.

Крестьяне, повинясь, ненавидят своего господина за то, что он не уважает их человеческое достоинство.

Используя прием контраста, Лопе показывает, насколько духовно богаче и чище крестьяне по сравнению с теми, от кого зависит их жизнь. Крестьяне не обладают жестокостью. Они благородны во всем. Фрондосо, защищая Лауренсию, не убивает командора, хотя у него была прекрасная возможность сделать это; Менго, отправляемый господином на казнь, взывает к его совести и чести; Хасинта, которую командор за неповиновение отдает солдатам, также надеется на доброту и благородство господина.

Впервые Лопе рисует крестьян Фуэнте Овехуны не как серую порабощенную массу, но как людей умных, добрых, способных на самопожертвование ради спасения других.

Показательна сцена затеянного молодежью спора о сущности любви. Мы видим, что Менго, Фрондосо, Паскуала, Лауренсия и другие не только здраво

рассуждают о предмете спора, но и за доказательством своей правоты обращаются к проповеди сельского священника, упоминавшего о Платоне. Собственно, сам спор – это спор неоплатоников. Конечно, налицо некоторая идеализация персонажей, но Лопе делает оговорку. Крестьянин Менго подчеркивает, что до всего дошел своим умом.

На этом фоне весьма контрастным оказывается поведение командора, который, возвращаясь после поражения ордена королевскими войсками, нападает на свадебную процессию. Он мстителен и зол. Дав обещание отомстить Фрондосо за нанесенное ему оскорбление, командор решает повесить юношу и обесчестить Лауренсию. Свадьба оборачивается слезами. Создается впечатление полной безнаказанности феодала. Второе действие завершается бесчинствами командора и нарушением всех законов старой Испании: он бьет старика Эстебана, уводит Фрондосо и Лауренсию в свой дом. Воцаряется молчание, нарушаемое Баррильдо:

И что ж? Никто не скажет слова?

Менго

Меня довольно там хлестали.
Не нужно в Рим, взгляни на спину —
Она красна, как кардинал.
Пусть кто другой его посердит.

Хуан Рыжий

Так все заговорим мы сразу.

Менго

Не помолчать ли? Рыбой красной
Запляшут спины все как раз.

Третье действие начинается с совета жителей Фуэнте Овехуны, на котором люди признаются, что их не просто оскорбили, но, и это главное, лишили чести. Эстебан высказывает мысль, определяющую сущность противостояния крестьян и командора. При этом судьбу своей семьи и всей Фуэнте Овехуны алькальд не отделяет от судьбы всей Испании, страдающей от бесчинствующих феодалов.

Поднять народ на восстание удастся Лауренсии, вырвавшейся из плена командора. Она воплощает в себе национальный дух вольницы, воспитанный в период Реконкисты. Женщина, наиболее незащищенное существо, становится во главе восстания.

Лауренсия, одна из центральных героинь драмы, интересна как человек, несущий на себе яркий отпечаток ренессансного типа личности. Она независима, самостоятельна. Ее гордость не равна гордыне, в чем ее постоянно упрекают командор и его прислужники. Лауренсия молода, красива, умна. Она не спешит замуж только потому, что хочет полюбить, понять себя и выбрать достойного. Ей не нравится быть человеком второго сорта; она протестует против унижительного положения женщины, с которым смирились ее землячки. Поэтому, когда Фрондосо признается ей в любви, она тактично отказывает ему во взаимности. Однако решительный поступок юноши, восставшего за ее честь и выступившего против командора один на один, меняет отношение Лауренсии к Фрондосо. Она дает согласие на брак, признаваясь, что еще не любит, но именно в нем видит достойного ее руки мужчину. И только под влиянием дальнейших событий, особенно после расправы с командором, Лауренсия вдруг понимает, как дорог ей Фрондосо. Такую перемену в душе героини Лопе показывает как откровение, признание в любви к своему избраннику. В этом Лауренсия признается сама себе. В сцене, когда девушка остается одна, звучит красивый сонет о любви и ответственности за любимого человека. Непреступная Лауренсия предстает нежной, преданной и любящей супругой. Но когда речь идет о достоинстве и чести, Лауренсия – вся воплощение гнева и жажды возмездия. На совете старейшин Фуэнте Овехуны она бросает вызов прежде всего отцу, который не сумел отстоять ее, а затем и всем мужчинам, забывшим о былой испанской доблести:

Вы в мире зайцами родились,
Вы курицы, и жен даете
Объятиям других мужчин.
Зачем у пояса вам шпага?
Вы прялки перед собой держите!
Клянусь, что женщинам отныне
За честь поднять надежней клич.
Пусть женщины отмстят тиранам,
Их вероломных кровь изливши...

Лауренсия мстит за всех женщин. Она поднимает мужчин на бунт и призывает последовать их примеру всех своих землячек. На предложение Паскуалы выбрать среди женщин вождя Лауренсия заявляет:

Где кличем

Является моя отвага,
Зачем там Родамонт и Сид?

Крестьяне убивают тирана-феодала. Они считают своим единственным господином короля, но в то же время прекрасно понимают, что монарх не простит им смерти командора. Эйфорию от победы охлаждает мудрый Эстебан и предлагает на все вопросы отвечать: «Овечий ключ». (К. Бальмонтом название местечка «Фуэнте Овехуна» переведено как «Овечий ключ». – Н. Е.)

Драматург показывает, как крестьяне репетируют предстоящие им пытки. Они действительно не ошиблись в намерениях короля.

В отличие от командора и магистра, предавшего его, крестьяне проявляют удивительное мужество и сплоченность. Так, когда Лауренсия упрощивает Фрондосо временно покинуть селенье, тот достойно отвечает:

...Но хорошо бы разве было,
Чтобы в опасности такой
Вдруг разлучился я с тобой,
Оставил всех в тот час, как сила
Терзает их?..

Эта сцена следует сразу за той, в которой магистр, узнав о гибели командора, является с повинной к королю. Обвинив во всем Гомеса де Гусмана, магистр упоминает о своем юном возрасте, в котором человек легко поддается обману. Король прощает магистра, но в следующий момент обещает наказать крестьян за неслыханную дерзость.

Когда карательный отряд, присланный королем в селение для ведения следствия, пытается и малых и старых, наступает кульминационный момент, свидетельствующий о проявлении высшего героизма крестьянами. На вопрос следователя: «Кто убил командора?» – все отвечают только одно: «Фуэнте Овехуна» («Овечий ключ»). И король вынужден простить крестьян.

Тема единства народа разрабатывалась Лопе де Вегой во многих драмах на испанские сюжеты. Например, в пьесе «Граф Фернан Гонсалес, или Освобождение Кастилии» (изд. 1625) в центре образ легендарного кастильского графа, отстаивающего интересы крестьян Кастилии от феодалов Наварры и Леона. Лопе создает образ короля, получившего народные симпатии за стремление создать единое государство, единый центр, противостоящий непомерным притязаниям феодалов. Вновь возвращаясь к проблеме взаимоотношений феодала – короля – народа, Лопе хорошо понимал

наивность идиллических представлений о возможности решения конфликта так, как показано в предыдущей пьесе. В 1635 году появится драма «Лучший алькальд – король», в которой с реалистических позиций показано, что король принимает сторону крестьян только потому, что феодал отказался подчиниться ему.

Образу короля, его нравственному облику посвящена трагедия «Звезда Севильи» (1623). Конфликт развивается между королем, не считающимся с человеческим достоинством других, и старой Испанией, хранящей традиции и живущей по законам высокой чести. Собственно, два понятия чести и определяют развитие конфликта. Оба воплощаются в центральном персонаже – Санчо Ортисе.

Королю понравилась Эстрелья, прозванная народом за свою красоту «Звездой Севильи». Он хочет овладеть красавицей, но на его пути встает брат девушки – Бусто Табера. Застав короля в своем доме, он бросается на него со шпагой. Монарх решает убить противника, но для этого использовать благородного Санчо Ортиса, жениха Эстрельи.

Король играет на честности Санчо. Прежде чем отдать приказ об убийстве Бусто Таберы, он выводит Санчо на откровенный разговор о преданности и верности королю и берет с него слово выполнять все приказы господина беспрекословно. Прекрасно зная гордую натуру Санчо, он вручает юноше бумагу, оправдывающую все последующие действия, но Санчо рвет ее. И только после того как король окончательно убедился в готовности Санчо отомстить за оскорбление монарха, он отдает письменный приказ с именем жертвы и тут же поспешно удаляется с репликой, свидетельствующей о полном равнодушии к судьбам своих подчиненных:

Прочтите после и узнайте,
Кого вам предстоит убить.
Хоть имя может вас смутить,
Но вы уже не отступайте...

(Здесь и далее пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Теперь, узнав, что должен убить Бусто Табера, своего лучшего друга и брата Эстрельи, Санчо поставлен перед выбором: выполнить приказ короля или отказаться. В обоих случаях он – заложник чести. Впервые Лопе заговорил о несвободе человека в антигуманном обществе и о бессмысленности жизни. Санчо убивает Бусто Таберу и навсегда теряет Эстрелью. Королевская власть виновна в произошедшем. Вершиной спора о чести станет сцена суда, в которой Санчо откажется назвать имя человека, отдавшего приказ об убийстве. На дерзкие вопросы короля Санчо отвечает:

Письменный приказ имел я.

Король

От кого?

Дон Санчо

Когда б бумага
Говорить могла, она
Вам ответ дала бы ясный,
Но разорвана бумага —
И клочков не подобрать.
Что ж могу теперь сказать вам?
Что во исполненье клятвы
Человека я убил,
Хоть он был мне лучшим другом.

Король в результате не выдерживает нравственного поединка. Обращаясь к людям Севильи, он признается в том, что сам повинен в смерти Бусто Таберы, и объявляет о невинности Санчо Ортиса. Король удивлен благородством людей, живущих в Севилье, называет их изумительными и теперь, желая загладить свою вину, решает найти супругов, достойных руки и сердца Эстрельи и Санчо.

Акцентируя особое внимание на вопросах чести и традициях старой Испании, Лопе в то же время подчеркивал, что, воспитанный в духе этих традиций, Санчо Ортис становится их заложником, оказавшись орудием в руках королевской власти.

Лопе не отрицал традиций старой Испании. Напротив, он постоянно подчеркивал приверженность им, хотя прекрасно понимал, что в современном мире эти традиции часто оказываются враждебны человеку. Так, в трагедии «Наказание не мщение» (1631), используя итальянский сюжет новеллиста Матео Банделло, Лопе де Вега утверждал незыблемость нравственных законов Испании. Герцог женится на Кассандре по настоянию своих придворных, но сразу же после свадьбы бросает ее и продолжает вести беспутный образ жизни. Кассандра, мечтающая о любви, наделенная умом и красотой, увлекается пасынком Федерико. Оба героя прекрасно понимают греховность своего чувства. Федерико жалуется, что «жизнь есть сон», но это не барочные настроения. Напротив, он прекрасно понимает всю иллюзорность нынешнего

положения и не признает себя виновным. Герцог тайно убивает влюбленных. Он наказывает их за преступление человеческих и божеских законов, но Лопе отмечает и то, что герцог сам виновен в грехопадении близких. На стороне герцога только закон. Даже нравственное преображение герцога после борьбы с маврами не дает полного основания для исполнения им роли судьи. И тем не менее Лопе не осуждает убийцу. Не случайно драматург подчеркивает, что итальянский пример должен послужить уроком испанцам.

Одной из лучших драм чести, продолжающих идею пьесы «Наказание немщение», стала «Победа чести» (изд. 1635). В ней капитан Вальдивия убивает жену и ее любовника, сына дона Педро. Отец признает правоту убийцы, потому что дон Антонио игнорировал права мужа, отправляясь на свидание к донье Ленор. Дон Педро выдает замуж за капитана дочь, так как ее честь и честь семьи будут в надежных руках. Поступок капитана Вальдивии признается героическим в глазах людей.

Особое место в творчестве Лопе де Веги занимают комедии. Одна из лучших среди них – «придворная комедия» «Собака на сене» (ок. 1604). В комедиях такого типа, как правило, показывалась жизнь аристократии, близкой ко двору. Многие из них написаны на сюжет о сложных взаимоотношениях, возникающих между господами и подчиненными. В ряде комедий разрабатывается сюжет о любовных переживаниях героев, принадлежащих разным сословиям. Иногда в центре сюжета стоит борьба за власть. Нередко в таких комедиях любовное чувство возникает из ревности. Это вносит определенный диссонанс в отношения между влюбленными и делает комической ситуацию. Разрешение ее нередко заключено в словах народной песни, которую исполняют или слуги, или приближенные к знатной особе. Заканчиваются комедии, как правило, свадьбой.

Так, в комедии «Собака на сене» любовь прекрасной аристократки Дианы к секретарю Теодоро возникает из ревности. Причем название комедии оправдано поведением Дианы: она не позволяет Теодоро любить себя, но и запрещает любить служанку Марселу. Теодоро, честный, благородный юноша, оказывается заложником игры сословных предрассудков. Счастливым конец достигается лишь благодаря проворному слуге Тристану, одному из типов пикарескных слуг в комедиях Лопе. Но при этом мы видим, как Диана готова бросить Тристана в колодец за то, что он знает о плебейском происхождении Теодоро. Аристократка в Диане побеждает само чувство. Пока она не знает средства, как сделать так, чтоб Теодоро стал равным ей, Диана требует понимания, настаивает на сохранении сословной дистанции. Но как только Тристан «находит» Теодоро знатного отца, Диана изменяет свое решение.

Ради достижения руки первой красавицы ее поклонники не гнушаются услугами наемных убийц. И только изворотливость Тристана, не менее

благородного в своем отношении к господину, устраивает все наилучшим образом.

Вообще, слуга часто принимает участие в интриге комедии Лопе де Вега. Обычно это бедный малый, который способен трезво оценить ситуацию и посмеяться над страстными переживаниями влюбленных. Это та пружина в действии, от которой начинает раскручиваться вся интрига. Не случайно именно из-за образа слуги комедии Лопе нередко сравнивают с плутовскими романами. Но главное, что помогает раскрыть слуга, – это то, что и крестьянки и дворянки одинаково переживают любовное чувство. Любовь уравнивает все сословия. Такое гуманистическое прославление любви стало настоящим открытием драматургии Лопе де Веги.

Наиболее интересным типом комедии Лопе является «комедия плаща и шпаги». Название дано по обязательной атрибутике персонажа. Действие пьес обычно происходит в современной драматургу обстановке, как правило, это Мадрид или Севилья, воспетые персонажами комедий. В данном типе пьес есть свои закономерности построения: проводится параллель между влюбленной парой господ и парой слуг; отношения часто дублируются, усиливая комизм происходящего. Однако у Лопе интрига нередко уступает место характеру. Нравы Испании обрисованы ярко, многообразно, оттеняя сущность характеров главных героев. В комедиях Лопе женщина всегда активна в борьбе за свое счастье. Ей присущи обаяние, верность, а также способность к самопожертвованию во имя любви. Являясь существом слабым, женщина становится сильной и смелой в борьбе за счастье. Главное в жизни – любовь как животворящая сила. Она раскрывает в человеке все его способности. Не случайно в «комедии плаща и шпаги» мы обнаруживаем разные типы людей ренессансного образа мыслей.

Героиня комедии Лопе де Веги «Валенсийская вдова» (1618–1619) Леонарда, овдовев, казалось бы, навсегда погружена в чтение богословских сочинений. Но это до того времени, пока она не влюбилась. У полюбившей женщины смирение перед жизненными невзгодами вдруг исчезает, и Леонарда стремительно начинает вести борьбу за счастье. При этом она, как истинная испанка, осторожна и постоянно следит за тем, чтобы ее честь не пострадала. Осторожен и ее возлюбленный Камилло, который искренне боится быть обманутым. Он так недоверчив, что не пьет и не ест в гостях у вдовы, чтобы не быть отравленным, не доверяет и тем драгоценностям, которые ему хотят подарить. Все условности, переодевания Леонарды дамой-невидимкой делают ситуацию и запутанной и смешной. Ревнивая Леонарда чуть не погубила собственными руками свое счастье, приревновав Камилло к самой себе.

Переодевания – нередкий прием в комедиях Лопе. Его герои, как на карнавале, меняют свой облик. В некоторых комедиях ведущая роль в

построении интриги отводится мужчине, как, например, в знаменитой комедии «Учитель танцев» (1594). В этой пьесе интересен сам подход к любовному чувству как предопределенному самой природой. Оно ломает сословные предрассудки и всякие условности. Под видом учителя танцев влюбленный проникает в дом возлюбленной и завоевывает ее сердце. Причем во многих комедиях с переодеванием герои Лопе отдают предпочтение не знатым особам, а тем, кто в простом платье. Тем ценнее и веселее развязка таких пьес – человек ценится не за звание, а за свои личностные качества.

Главное достоинство комедий Лопе – их жизнеутверждающее начало. Любовь выступает как всепобеждающая сила, даже если она возникает из ревности или пренебрежения. Конечно, в комедиях Лопе много утопического во взгляде на человека, но ведь именно в драматургии писателя нашли отражение лучшие ренессансные традиции во время кризиса гуманистических идей. Лопе де Вега до конца своих дней продолжал отстаивать взгляд на человека как на существо доброе от природы, наделенное природным благородством и величием разума.

Писатель не был наивным донкихотом. Он прекрасно видел противоречия современного общества. Об этом его драмы. Однако в историю мировой драматургии Лопе де Вега вошел прежде всего как блестящий комедиограф. Жизнеутверждающее начало его творчества определило место писателя в истории мировой художественной культуры. Его высоко ценили современники. С огромным уважением отзывались о писателе В. Гюго, Г. Лессинг и многие другие.

Задания для самостоятельной работы

1. Составьте план-конспект по теме «Драматургическая теория Лопе де Веги».
2. Изучите школьную программу по литературе и составьте примерный план урока (или факультативного занятия) по теме «Творчество Лопе де Веги. Трагедия «Звезда Севильи»».
3. Подготовьте сообщение к семинарскому занятию по теме «Изучение творчества Лопе де Веги в отечественном литературоведении».

Творческая работа по теме

1. Сделайте самостоятельно письменный анализ образа короля в драме «Звезда Севильи».
2. Подготовьте доклад на тему «Вопросы чести в драме «Звезда Севильи» (или в комедии «Собака на сене») Лопе де Веги.

Вопросы коллоквиума

1. Драматургическая теория Лопе де Веги и ее отражение в творчестве писателя.
2. Драма «Фуэнте Овехуна» как образец произведения ренессансного реализма первой половины XVII века.

Литература барокко

Барокко, получившее свое развитие и художественное выражение в литературе Испании, сыграло огромную роль в истории мировой, и в частности европейской, культуры. Оно охватило различные стороны жизни, в том числе живопись, поэзию, роман, драму. З. И. Плавский отмечает, что «формирование драмы барокко происходило в условиях обострившейся идеологической борьбы вокруг театра. Наиболее фанатично и непримиримо настроенные идеологи феодально-католической реакции объявляли театр рассадником еретических идей, противоречащих догмам религии и идеалам верноподданничества. Они неоднократно выдвигали требование полного запрещения театральных представлений. Трижды в течение одного столетия им удавалось на время добиваться своего» [9].

Первым проявлением наступившего духовного кризиса можно считать живопись Эль Греко (Доминико Теоткопули). В его картинах Христос и святые предстают в состоянии религиозного экстаза. Их аскетические, изможденные постом фигуры написаны в желтых, восковых тонах и напоминают огонь свечи. Выражение безучастности на лицах, длинные руки, воздетые к небу, вытянутые формы тел, одежд – все свидетельствует о полной отрешенности от мирской суеты и о слиянии с Богом. Состояние души, запечатленное на художественных полотнах Эль Греко, хорошо иллюстрирует «Сонет распятому Христу», в котором неизвестный автор не просто поклоняется Христу, но сострадает ему как человеку:

Ты мной любим, Господь, не по причине,
Что в рай стремлюсь к обещанным наградам,
Но по причине страха перед адом,
Где платятся обидчики святыни.

Но оттого, что вижу я донныне
Тебя приговоренным и распятым,
И тело вижу, отданное катам,
И смертный пот, и труп на крестовине.

И мне любить завещано от Бога,
Не будь награды, с той же самой силой,
Не будь расплаты, с тою же виною.

Такой любви не надобно залога,
И если бы надежду погасило,
Моя любовь не стала бы иною.

(Пер. А. Телескула)

Особую роль в развитии идей барокко сыграла клерикальная лирика. Ее поэты призывали к уединенной жизни, к смирению, к размышлениям о бренности земного бытия. Эта лирика утверждает преобладание духовного над материальным. Луис де Леон (1527–1591), один из известных церковных деятелей XVII века, испытавший на себе все «прелести» инквизиции и тюремного заточения, в своих стихах призывал к жизни в уединении, так как, по его мнению, мирская суета всего лишь миг:

С отрадою какою
Мудрец простится с беспокойным светом,
Чтоб тайною тропою
За избранными следом
Туда уйти, где здешний шум неведом,
Где не томит забота
О превосходствах знати сановитой
И чужда позолота,
Которою покрыты
Чертоги с колоннадой из нефрита...
А мне того довольно,
Что мирно пью из скромного стакана,
Пусть роскошью застольной
За чашею чеканной
Кичится, кто не ведал урагана.
Пускай другие много
Страдальные, пленясь неверной долей,
Терзаются тревогой
О славе и престоле, —
Я не ищу печали и неволи
И, лавром вечно юным
Увенчанный в покое потаенном,
Веду рукой по струнам
И благодарным звоном
Встречаю ночь, сходящую по склонам.

(Пер. Б. Дубина)

Среди источников барокко называют и пасторальный роман с его прекрасной идиллией, и мавританскую новеллу с рыцарскими подвигами арабов, с любовными приключениями персонажей.

Истории испанского барокко посвящена книга А. Л. Штейна, в которой подробно исследуются истоки этого художественного явления, рассматриваются специфические черты литературы барокко. В частности, говоря о самом термине «барокко», Штейн указывает, что он давно принят для обозначения художественного стиля в архитектуре. Долгое время явления литературы, «которые, бесспорно, относятся к этому стилю, обозначались как высокий или поздний Ренессанс». Но со второй половины XX века в отечественной науке литературу барокко рассматривают как особый, новый по сравнению с литературой Ренессанса, этап [10].

Среди представителей этой литературы такие известные поэты, как Луис де Гонгора-и-Арготе (1561–1627) и Франсиско де Кеведо-и-Вильегас (1580–1645). Они представляют два направления в испанском барокко, свидетельствующие о напряженной литературной борьбе тех лет, – культизм и концептизм.

Культизм (культеранизм) чаще называют гонгоризмом (по имени поэта). Гонгористы утверждали, что мир познать могут лишь избранные. Они обращаются к традициям «темного стиля» куртуазной поэзии и углубляют его. Усложненность синтаксиса, многообразие метафор, нередко перегружающих произведение и делающих его малопонятным, многочисленные сравнения, фантастические образы, более напоминающие символы, – все это стало характерной приметой поэзии барокко. Гонгора и его последователи противопоставляют иллюзорный мир реальной действительности. Их мир напоминал декорацию, жизнь превращалась в фантастику, преобладали мистические настроения и образы. Это было связано с представлением писателей барокко о мире как театральной сцене, на которой человек играет роль, как правило, не свойственную ему.

Поэзия Гонгоры требовала вдумчивого читателя, образованного, знакомого с мифологией, историей, знающего историзмы и афоризмы. Для современного читателя его поэзия, конечно, более понятна, но для современников Гонгоры она представлялась загадочной и неземной:

Поет Алкиной – и плачет.
И плач потому так горек,
Что радости скоротечны,
Зато вековечно горе.

Поет Орфей Гвадианы;
Рокочут на цитре струны,
И в лад им вершины тают,
И стынет поток бурунный.
Как сладко он славит счастье!

Как горько клянет невзгоды!
И слушают заворуженно
Вершины его и воды.

«И брезжит надежда, да время не ждет:
Добро за горами, а смерть – у ворот...»

Добро – цветок-однодневка;
Распустится он под утро,
Да в полдень уже увянет,
Совсем и не цвел как будто.
А горе могучим дубом
Упрямо вздымает крону;
Его борозды зеленой
Века сединой не тронут.
Жизнь мчится, как лань-подранок,
А смерть ей под сердце метит...
Удача ползет улиткой, —
Успеть ли ей раньше смерти?

«И брезжит надежда, да время не ждет:
Добро за горами, а смерть – у ворот...»

(Пер. С. Тончаренко)

«Название второго стилевого направления в искусстве барокко – концептизм (conceptismo), – пишет З. И. Плавский, – происходит от слова *concepto*, определенного теоретиком концептизма Бальтасаром Грасианом следующим образом: «*concepto* – это акт понимания, который выражает связи, обнаруживаемые между объектами». Раскрытие глубинных и неожиданных связей различных объектов через слово и мысль – такова задача, которую ставят перед собой концептисты» [11]. Представители этого направления также широко использовали метафору, символику, но в то же время они стремились сочетать предельную выразительность с предельным лаконизмом. Огромную смысловую роль играли слово, фраза. Поэзию концептистов, как и гонгористов, нередко упрекали в формализме. Менендес Пидаль назвал их манеру «трудным стилем». И действительно, каламбур, игра слов и понятий, откровенное разрушение устоявшихся словесных штампов, доходящее до пародии, и многое другое запутывали читателя. Кеведо и его сторонники доводили до гротеска и карикатуры противоречия жизни. Сам мир поэзии концептистов строился на реалиях и их контрастах, что позволило

исследователям (например, А. Л. Штейну) причислить эту поэзию к демократическому направлению в барокко.

Показательной для концептистов является поэзия Кеведо. Уже названия его сонетов и стихотворений претендовали на некий глубинный смысл, заложенный в каждом их слове, – «Мир изнутри» или «Книга обо всем и еще о многом другом». Н. Малиновская в сборнике «Жемчужины испанской лирики» пишет о трагическом гении Кеведо: «...он значительно острее... чувствовал и осознавал беспомощность человека перед враждебным ему мироустройством, безысходность его судьбы в стране, еще недавно властвовавшей над миром, теперь же явственно клонящейся к упадку» [12]. Вот один из сонетов, выражающий настроения поэта:

Стою у стен отеческого края —
Они сдались, бывшие бастионы;
В осаде лет, устав от обороны,
Не устояла доблесть вековая.
Иду в поля – жжет солнце, допивая
Ручей, снегами вешними вспоенный,
И глушит заросль пастбищные склоны,
Печальным овцам небо закрывая.

Вхожу в мой дом, пристанище невзгоды,
Навстречу разоренью и разладу;
Гляжу, как посох сгорбили скитанья,

Как затупили шпагу мою годы, —
И не на чем остановиться взгляду,
Не увидав печати умиранья.

(Пер. А. Телескула)

Поэзия гонгористов и концептистов сыграла большую роль в развитии европейской лирики. Уже в ней отразились такие характерные черты барокко, как стремление к мистицизму и фантастике, символу, с одной стороны, а с другой – к выражению контрастов и противоречий реальной действительности, доведение их до гротеска и пародии.

Писатели барокко видели контраст между неразумной человеческой природой и трезвым разумом, между прозаическим и поэтическим, уродливым и прекрасным, между карикатурой и возвышенным идеалом. Они видели, что в жизни все меняется, постоянно движется. Но это движение воспринималось

ими как хаотичное, не ведущее к познанию. Мир для представителей барокко непознаваем. Только воображение, движимое разумом, способно собрать воедино мозаичную картину мира. Взгляд на человека носит беспощадный характер. Человек для них – воплощение зла, эгоизма. Углубляя критические взгляды писателей-гуманистов, писатели барокко отходят от жизнеутверждающего начала этой критики. Они обнаруживают в мире массу противоречий и странностей, главной из которых является человек как носитель дисгармонии. Отсюда и особенность понимания сущности «прекрасного» в искусстве барокко. В отличие от представителей Ренессанса, утверждавших, что «прекрасное» заключено в самой природе, и в частности в устной народной поэзии, писатели барокко признавали – «прекрасное» есть результат воображения, движимого разумом. Поэтому оно так причудливо, своеобразно.

Драматургия Тирсо де Молины и Педро Кальдерона де ла Барка

Одним из драматургов, в творчестве которого заметно движение от ренессансного реализма к барокко, был монах Габриель Тельес, известный под псевдонимом Тирсо де Молина (1571 или ок. 1583–1648). О месте его рождения ничего не известно. Долгое время дискутировался вопрос о личности писателя, так как до нас дошло только его монашеское имя, а также сведения о том, что Тельес был членом ордена мерседариев (ордена Милости), занимающегося выкупом испанцев из алжирского плена, был миссионером в Америке, затем членом правления ордена мерседариев и его историографом. В 1616–1618 годах он занимался проповеднической деятельностью в Санто-Доминго на Гаити, позже стал командором мерседариев в Трухильдо. В 1625 году Тельес подвергся суду «хунты де реформасьон» за написание светских пьес и был выслан в провинцию с приговором о запрете что-либо писать. Однако приговор не был исполнен. С 1625 года Тирсо де Молина вновь поселился в столице, где продолжил свою литературную деятельность. Дружил с Лопе де Вегой и его учениками, имел несколько псевдонимов – Тирсо де Молина, Паракуэльос де Каваньянс и Хиль Берруго де Тексарес.

Тирсо де Молине принадлежат произведения различных жанров: историческая драма, комедия интриги, комедия «плаща и шпаги», «божественная комедия» («comedias divinas»), ауто, философско-религиозная драма. Наиболее известными являются такие пьесы, как «Любовь-целительница», «Благочестивая Марта» (1636), «Севильский озорник, или Каменный гость» (1620) и другие. В лучших традициях ренессансной литературы написаны «Толедские виллы», опубликованные в 1621 году. По форме и содержанию произведение близко к «Декамерону» Дж. Боккаччо (вилла – день). В «Толедских виллах» Тирсо де Молина излагает свои взгляды на литературу и драматургию, включая в текст стихотворные комедии, отстаивает творчество Лопе де Веги. Так, молодой автор активно выступает против канонов классицизма, поддерживает требование Лопе «писать с натуры». В произведении формулируются художественные принципы Тирсо де Молины: подражание искусства жизни, смешение трагического и комического в комедии, «смещение противоположных начал», то есть выведение в комедии королей и аристократов наравне с простолюдинами.

Структурной особенностью пьес Тирсо де Молины стал контраст. Контраст определил и содержание «Толедских вилл», представляющих собой смесь из нескольких жанровых форм: любовно-авантюрное повествование, пастораль, сатирическая бытовая новелла, стихотворная комедия. Тирсо де Молина выступает против вычурного стиля литературы барокко. В то же время он постепенно отступает от ренессансных принципов и в мировой литературе известен прежде всего как писатель барокко.

В 1627–1636 годах публикуются пять частей «Комедий маэстро Тирсо де Молины». В ранних произведениях еще заметно влияние ренессансной литературы, в частности творчества Лопе де Веги. Например, до сих пор идут споры об авторстве исторической драмы «Король дон Педро в Мадриде, или Инфансон де Ильескас». Ее приписывают иногда Лопе де Веге. Однако по стилю и характеру построения действия пьеса, скорее всего, принадлежит Тирсо де Молине.

В драме примечателен образ короля, несущего в себе черты ренессансной личности. Однако дон Педро не идеализируется. Напротив, через многочисленные косвенные характеристики мы узнаем о его отрицательных качествах, за что в народе он был прозван Педро Жестокий. В решении судьбы главного героя важное место отводится мистическому пророчеству, которое – и это подчеркивается в пьесе постоянно – обязательно должно обрушиться на голову короля. Но дон Педро во многих критических ситуациях все-таки поступает как человек мужественный, сильный. Контраст в восприятии человека, характерный для литературы барокко, проявится в данном образе в полной мере. Пророчество исполнится, несмотря на многочисленные заслуги короля перед страной. На мистическое разрешение конфликта указывает и тень клирика, убитого доном Педро.

Человек как существо эгоистичное появится и в комедийных образах Тирсо де Молины, и в более поздних философско-религиозных драмах. Особенно это заметно в разработке женских характеров, в которых сочетаются два взгляда на женщину – как на полноправного члена общества, с одной стороны, и как на «исчадь ада», существо коварное – с другой.

Женские образы наиболее ярко раскрываются в комедии интриги. В ней все строится на сочетании реального и иллюзорного. Действие движется как в карнавальном ритме, с множеством неожиданных сюжетных поворотов. На первый план выступает интрига, что придает пьесам Тирсо де Молины плутовской характер. В центре интриги, как правило, женщина, лишённая ренессансной идеализации. В ее образе великолепно сочетаются женственность, мягкость и хитрость, обман, способность пойти на рискованную авантюру ради достижения своего личного счастья. Писатель создает многогранные психологические женские типы. Например, в комедиях Тирсо де Молины часто используется прием переодевания, позволяющий выявить сущность поступка той или иной героини. Так, в комедии «Дон Хиль Зеленые Штаны» (1615) Хуана прибегает к переодеванию, чтобы спасти свою честь. Вся интрига построена на расчете. Хуана вступает в борьбу не только за любовь дона Мартина, но и против своей соперницы, приданое которой определило выбор отца юноши. Деньги все чаще начинают определять суть конфликтов и между влюбленными, и между их сторонниками. В борьбе женщины за свое счастье постоянно подчеркивается ее хищничество, стремление выйти победительницей в борьбе. При этом в Хуане, например,

причудливо переплетаются набожность и суеверие, осторожность, некоторая сухость в следовании законам чести, сильная воля и природная мягкость. Тирсо де Молина глубоко проникает в психологию женского характера, выстраивая его как столкновение индивидуальной воли и расчета.

Несколько иной тип женщины представлен в комедии «Благочестивая Марта». В центре пьесы образ девушки, вынужденной пойти на обман ради сохранения своего возлюбленного, с одной стороны, и соблюдения чести семьи – с другой. Конфликт усложняется тем, что дон Филиппе убил брата Марты. К тому же в юношу влюблена и сестра Марты Лусия. Таким разнообразием взаимоотношений персонажей усложняется интрига. Мы видим, как все персонажи пьесы под маской благочестия удачно скрывают свои отнюдь не благочестивые намерения. Так, Марта объявляет о своем обете безбрачия и тут же под видом студента-паралитика вводит в дом возлюбленного – дон Филиппе. Интрига, построенная девушкой, продумана до мелочей. Способность преодолеть препятствия, случайности, которые могут помешать осуществлению задуманного, лишь раскрывают ум и изобретательность «благочестивой» Марты. Драматург показывает, как жизнь корректирует женские характеры, диктуя им свои законы бытия, не всегда основанные на подлинном благочестии.

Разрушение ренессансного идеала женщины хорошо заметно и в исторической драме «Мудрость женщины» (1634). В центральной героине пьесы, Марии де Молине, правящей от имени своего малолетнего сына, сочетаются материнская нежность и неженский ум, суровая непреклонность. Ей приходится идти на различные уловки, чтобы противостоять мятежным феодалам. В результате вокруг матери короля объединяются прогрессивные силы, выступающие против пороков современного общества.

Одним из главных пороков испанского двора был фаворитизм. О нем Тирсо де Молина говорит в философско-религиозной драме «Севильский озорник, или Каменный гость». Дон Гуан, сын придворного любимца, чувствует себя безнаказанным и прямо говорит об этом своему слуге Каталиону, который пытается несколько урезонить своего господина:

Ну что ты трусишь?
Иль забыл, кто мой родитель?
Он – любимец короля
И судия.

(Пер. Ю. Корнеева)

Дон Гуан считает, что человеку отпущен достаточный срок, чтобы успеть замолить свои грехи и покаяться. Драматург показывает, как трижды

«озорник»), так называет дона Гуана Тирсо де Молина, гневит Бога. Появление каменной статуи воспринимается как божественное наказание за распутство. При этом драматург подчеркивает, что подобное поведение дона Гуана при дворе понимается как безобидные шалости юноши.

В пьесе два образа-символа, известные по легендам: образ молодого повесы, распутника и образ каменной статуи, приглашенной на пир. По легенде, она мстит своему живому обидчику. В пьесе Тирсо де Молины образ каменной статуи объединил в себе два плана действия – социально-политический (выступление против фаворитизма) и философско-религиозный (положение человека перед Богом). С одной стороны, суд вершит само небо, с другой – общество. Уже после смерти дона Гуана к королю являются обесчещенные родственники с требованием открытого порицания поведения «озорника». Король вынужден осудить поступки дона Гуана и тем самым выступить против любимцев двора. Такой финал пьесы был достаточно смелым шагом драматурга, посягающим на незыблемые законы светского общества.

Тирсо де Молина первым разработал в литературе образ дона Гуана. Позже к нему обратятся Джильберто, Мольер, Гольдони, Байрон, Мериме, Пушкин, композиторы Моцарт, Даргомыжский, Штраус, но именно образ дона Гуана, созданный Тирсо де Молиной, был наиболее близок к религиозной идее многочисленных легенд о распутнике, в облике которого воплощались мистический эротизм, пренебрежение к людям и отчаяние.

Другая философско-религиозная драма «Осужденный за недостаток веры» (1635) поднимает вопрос о ложной и истинной вере. В пьесе по контрасту показаны отшельник Пауло и разбойник Энрико. Первый усомнился в благодеяниях Бога, другой был способен покаяться. Драматург показывает, что Пауло, усомнившийся в правомерности своей жертвы, видит только себя и свою преданность Богу. Энрико же просто верит в Бога, за что и будет прощен. Сами характеры психологически не разработаны, но в них заключена философская идея, которой и подчиняются герои пьесы. Барочные настроения преобладают и в других произведениях Тирсо де Молины, в которых окончательно складывается отношение драматурга к человеку как существу эгоистичному, хитрому, даже злому.

Русского читателя всегда привлекали интересные комедии испанского драматурга с их острыми коллизиями, захватывающей интригой и сложными женскими характерами. До сих пор на сценах русских театров с успехом ставятся «Дон Хиль Зеленые Штаны» и «Благочестивая Марта».

Вершинным явлением испанского барокко по праву считается творчество великого драматурга дона Педро Кальдерона де ла Барка Энао де ля Барреда-и-Рианьо (1600–1681). Жизнь этого человека сначала не предвещала никаких

разочарований. Она была полна смысла и счастья. Мальчик получил воспитание в иезуитской коллегии в Мадриде. В пятнадцать лет Кальдерон – студент университета в Саламанке, где он изучал богословие, философию, право.

Славу драматурга он приобрел с 1619 года. Его заметил великий Лопе де Вега, за дружбу с которым ученые называют имя Кальдерона среди драматургов школы Лопе. С 1625 года он поставляет пьесы для придворного театра. В 1635 году Кальдерон получает звание придворного драматурга, пишет музыкальные комедии для двора и ауто для духовных праздников в Мадриде.

В 1640–1642 годах в качестве рыцаря ордена Сантьяго принимает участие в походе во Францию и в подавлении восстания в Каталонии.

Но уже в 1651 году Кальдерон принимает сан священника. За свой труд на благо церкви в 1664 году он становится почетным капелланом короля, а с 1666 года – настоятелем кафедральной церкви святого Петра.

Кальдерон был убежденным католиком, по своим политическим взглядам он – сторонник королевской власти и сословного государства.

З. И. Плавский отмечает, что основу мировоззрения Кальдерона составляли религиозные идеи, «но они нередко истолковывались им в духе раннехристианских демократических идеалов и совмещались с идеями неостоицизма.

Кальдероновская философия глубоко пессимистична. Вселенский хаос и жизнь человеческая представляются ему то шумной ярмаркой, на которой по дешевке распродают суетные блага, то театром, на подмостках которого бестолковые актеры разыгрывают бездарную пьесу, то странствием во мраке, конечный пункт которого – смерть» [13].

В творчестве Кальдерона, насчитывающем 120 светских пьес, 78 ауто и 20 интермедий, исследователи выделяют два направления – светское, или реальное, и клерикальное. К первому относятся знаменитые комедии «Дама-невидимка» (1629), «Сам у себя под стражей» (1635), драмы чести «Живописец своего бесчестья» (1648?), «Врач своей чести» (1633–1635), «Саламейский алькальд» (1642–1644). Последняя пьеса является переделкой одноименной пьесы Лопе де Веги, но те изменения, которые вносит в оригинал Кальдерон, позволяют отнести драму к шедеврам испанской драматургии.

Драматургия Кальдерона строится на противопоставлении обыденного и исключительного, света и тени, земного и небесного. В поисках смысла земного бытия драматург находился постоянно. Его настроения и мысли в

полной мере отразила философская драма «Жизнь есть сон» (поставлена на сцене в 1635 году). Тема «жизнь – сон» повторена во многих драмах Кальдерона: «Жизнь есть сон» (ауто), «Дьявол садов», «Дочь воздуха», «Цепи дьявола», «Аполлон и Климена», «Эхо и Нарцисс» и др.

В драме «Жизнь есть сон» действие происходит в Польше. И это не случайно, так как Польша слишком удалена от Испании, чтобы зритель мог определить, что в пьесе реально, а что противоречит действительности. Пользуясь этим обстоятельством, Кальдерон вводит в драму еще одного представителя далекой страны – герцога Московского. Условность места действия освобождала художника от необходимости быть достоверным в описании событий и, не рискуя быть обвиненным в исторической неточности, давала ему возможность воплощать на сцене свои идеи. Кальдерон четко выстраивает концепцию произведения, которая противостоит ренессансной концепции мира и человека. Смысл и стиль драмы определяет уже название, состоящее из метафоры «жизнь есть сон». Она наполняет философским смыслом все содержание действия и выступает в качестве принципа жизни, ее своеобразного символа.

Король Басилио узнает из предсказания, что должен погибнуть от руки своего еще не рожденного сына. Беспокоясь о будущем, он принимает жестокое, но, по его мнению, единственно верное решение – в горах строится башня, в которой навсегда поселяется наследник престола. Здесь он до конца дней своих будет прикован к стене во избежание неприятных последствий предсказания.

Сехисмундо – человек, потому что мыслит, чувствует, но в то же время он – зверь, которым движут животные страсти. Он сам так говорит о себе случайно обнаружившей его Росауре:

Хотя ты видишь пред собою
Живого чудища пример,
Что пребывает одиноко
Средь изумлений и химер,
Хотя я зверь средь человеков
И человек среди зверей...

(Здесь и далее пер. К. Бальмонта)

Уже в первой хорнаде Кальдерон ставит главную задачу своей драмы – решить, что есть человек. Знаменитый монолог Сехисмундо обнаруживает смелость мысли автора, фактически оспаривающего вердикт отцов церкви о ничтожности человека:

О, я несчастный! Горе мне!
О, небо, я узнать хотел бы,
За что ты мучаешь меня?
Впервые свет увидев дня?
Но раз родился, понимаю,
В чем преступление мое:
Твой гнев моим грехом оправдан,
Грех величайший – бытие.
Тягчайшее из преступлений —
Родиться в мире. Это так.
Но я одно узнать хотел бы
И не могу понять никак...
Не рождены ли все другие?
А если рождены, тогда
Зачем даны им предпочтенья,
Которых я лишен всегда?
Родится птица, вся – как праздник,
Вся – красота и быстрый свет,
И лишь блеснет, цветок перистый,
Или порхающий букет,
Она уж мчится в вольных сферах,
Вдруг пропадая в вышине:
А с духом более обширным
Свободы меньше нужно мне?..

И в такой постановке вопроса Кальдерон – последователь гуманистов, но в решении поставленной задачи драматург выступает как носитель религиозной идеи, утверждавшей неизменность и греховность человеческой природы.

Движение сюжета связано с тем, что король Басилио решает проверить предсказание. Он хочет испытать, может ли смягчиться судьба, если человеку хоть отчасти суметь отречься от себя:

У человека есть возможность
Быть победителем созвездий,
И потому его хотел я
Из заключения извлечь
И, в мой дворец переместивши,
Соделать для него известным,
Что он мой сын, и дать возможность
Ему испробовать свой дух.
Восторжествует над собою —
Он будет царствовать; а если

Предстанет дерзким и жестоким, —
Его в оковы я верну.

Так объясняет король свой замысел Клотальдо. Надежда на лучшее не оправдалась, да это и невозможно, поскольку сам драматург обращает внимание зрителя на «звероподобность» Сехисмундо уже в начале действия. Очнувшись, наследник трона проявляет свою необузданную дикую энергию, животную страсть и злобу. Еще до начала испытания на звание человека Сехисмундо признавался, что благодарен Небу за лишение его свободы – «а не то я встал бы дерзким исполином». И теперь это подтверждается. Однако во второй хорнаде Кальдерон предлагает зрителю ответить на вопрос, в чем причины такого дикого и необузданного, жестокого поведения Сехисмундо, кто виноват в том, что юноша предстает именно таким. Драматург во всем винит короля Басилио, не поверившего в сына, но подчинившегося предсказанию. Прямое обвинение бросает отцу сын. Сначала он кипит от гнева, узнав о своем царском происхождении, называет Басилио бесчестным, изменником, а затем отвергает своего родителя:

Тебя благодарить? За что?
Тиран моей свободной воли,
Раз ты старик и одряхлел,
Что ты даешь мне, умирая,
Как не законный мой удел?
Он мой! И если ты отец мой,
И ты мой царь – пойми, тиран,
Весь этот яркий блеск величья
Самой природою мне дан.
Так если я наследник царства,
В том не обязан я тебе
И требовать могу отчета,
Зачем я предан был борьбе,
Зачем свободу, жизнь и почесть
Я узнаю лишь в этот миг.
Ты мне признательным быть должен,
Как неоплатный мой должник.

В ужасе Басилио восклицает: «Ты варвар дерзостный. / Свершилось... Ты гордый, возлюбивший зло». Поведение Сехисмундо доказывает это. Природа не заложила в Сехисмундо добро. Драматург постоянно подчеркивает и в признаниях принца, и в оценках его окружающими, что он одновременно и человек и полузверь. Дальнейшее действие призвано подтвердить мысль о человеке как существе опасном, эгоистичном, злом. Так, Сехисмундо выкидывает с балкона слугу, которого счел глупым, посягает на честь

Росауры, пытается убить Клотальдо, вступившегося за фрейлину. Мы видим, как от сцены к сцене все ярче проявляется звериная натура принца. Он не признает право другого человека на выбор и свободу, не почитает женщин и стариков. Отцу, вошедшему на шум в покоях принца и увидевшему, как Сехисмундо дерется на шпагах с Астольфо из-за Клотальдо, не понятно, как можно нарушать при короле этикет и тем более посягать на жизнь старика. Но новоявленный правитель в гневе не может управлять собой. Мало того, Кальдерон показывает, что Сехисмундо сознательно культивирует в себе зло. Об этом свидетельствуют все его поступки, высказывания. С явным презрением он относится к любым попыткам отца как-то его урезонить, призвать к совести и чести:

Басилио

К седидам
Ты уважения в себе не ощутил?

Клотальдо

Они мои, сеньор: неважно это.

Сехисмундо

И ожидать еще ты мог,
Чтоб к седидам питал я уважение?
Напрасно.

(К царю)

И твои у этих ног
Когда-нибудь увидеть я надеюсь.
Я все еще не отомстил
За то, что так несправедливо
Тобой в тюрьме воспитан был.

Мечь и ненависть движут Сехисмундо, поэтому король Басилио вынужден срочно прекратить испытание. В следующей сцене принц очнется вновь в своей башне-тюрьме. В тот момент, когда принц, во сне, решает разделаться с отцом и мысленно торжествует, он просыпается и с ужасом обнаруживает себя прикованным к стене. Теперь Клотальдо убеждает Сехисмундо, что все происходившее было только сном.

Сквозь призму метафоры «жизнь есть сон» воспринимается и вся жизнь. В завершающем вторую хорнаду монологе Сехисмундо драматург высказывает свое представление о мире, сотканном воображением из мозаичных картин, то красочных, то тусклых:

... Да, только спим, пока мы в мире
Столь необычном, что для нас —
Жить – значит спать, быть в этой жизни —
Жить сновиденьем каждый час.
Мне самый опыт возвещает:
Мы здесь до пробужденья спим.
Спит царь, и видит сон о царстве,
И грезит вымыслом своим.
Повелевает, управляет,
Среди своей дремотной мглы,
Заимобразно получает,
Как ветер, лживые хвалы...
И спит богач, и в сне тревожном
Богатство грезится ему.
И спит бедняк, и шлет укоры,
Во сне, уделу своему.
И спит обласканный успехом.
И обделенный – видит сон.
И грезит тот, кто оскорбляет.
И грезит тот, кто оскорблен.
И каждый видит сон о жизни
И о своем текущем дне,
Хотя никто не понимает,
Что существует он во сне...

Это убеждение позволит Сехисмундо преодолеть свой эгоизм и укротить буйство, честолюбие. В третьей хорнаде перед нами предстанет совсем другой правитель Сехисмундо – мудрый, способный к самопостижению и саморазвитию. Для него, как и для автора, жизнь не только сон, но подготовка к другой жизни. Реальный мир – мираж.

Христианская идея, положенная в основу концепции драмы, все-таки вступает в столкновение с земными законами общественного бытия. Дисгармония реальной жизни обнаруживается в поступках и помыслах короля Басилио, который, отказавшись от сына, стремится возвести на престол иностранного принца Астольфо. Это решение вызвало бунт. В результате из башни был освобожден Сехисмундо. Жизнь вновь дала ему шанс, но, как истинный царский наследник, принц приказывает жестоко наказать своих спасителей за то, что те осмелились нарушить приказ короля.

Власть и народ – еще одна проблема, затронутая в драме. Решение ее вновь обнаруживает противоречие в социальных взглядах драматурга. С одной стороны, он порицает преемственность власти, не допускающей малейшего проявления свободной воли, но с другой – Кальдерон не приемлет и таких ее сторонников, как Клотальдо, способного дочь свою отправить на казнь только за то, что она, гуляя в лесу, случайно обнаружила темницу Сехисмундо.

Но динамика жизни, ее дисгармония оттеняется вечным порядком вещей. Сехисмундо в финале понимает, что он – не просто человек, он прежде всего орудие Бога. Поэтому так разительны перемены, произошедшие в нем после второго освобождения из плена, его готовность служить чему-то высшему. Финальный монолог Сехисмундо противоречит общему контексту его натуры получеловека-полузверя. Он произносится, словно во сне. Это – великое испрошение помилования, прощения кающегося грешника:

Что вас дивит? что вас смущает?
Моим учителем был сон,
И я боюсь, в своей тревоге,
Что если, снова пробудившись,
Вторично я себя увижу
Меж тесных стен моей тюрьмы?
Пусть даже этого не будет,
Довольно, если это снится;
Да, я узнал, людское счастье
Проходит все, как быстрый сон:
И в этот миг, что мне остался,
Хочу молить я о прощеньи
Моих ошибок, – потому что
Прощают чистые сердца.

Таким образом, в философской драме Кальдерона нашли отражение самые противоречивые настроения времени, свидетельствующие о сложных нравственных поисках писателей в условиях испанской действительности XVII века. В отличие от гуманистов, утверждавших могущество и величие человека, Кальдерон выражает великое разочарование. Он утверждает, что только через познание самого себя человек сумеет обрести желанный духовный покой, ощутить гармонию, но мир являет собой вечное движение и изменчивость. Непостоянство мира определяет аскетическое начало в сознании человека. Мир непознаваем. Несчастье человека заключено в самом человеке. Он – часть природы, владеет разумом, но от этого страдает еще больше. Отсюда причудливые аллегорические образы драмы, более напоминающие символ (стена = жизнь), ее метафорический язык,

декоративность действия, сближающие Кальдерона с писателями-гонгористами.

Задания для самостоятельной работы

1. Составьте план-конспект по теме «Основные принципы художественной системы барокко».
2. Сделайте конспект раздела «Шекспир, Кальдерон, Гёте» в первой части книги А. А. Аникста «Теория драмы от Гегеля до Маркса» [14] и ответьте на вопрос: почему Шеллинг считает Кальдерона «художником искупления»?

Творческая работа по теме

1. Самостоятельно проанализируйте язык драмы Кальдерона «Жизнь есть сон».
2. Сделайте анализ системы художественных средств пьесы.

Вопросы коллоквиума

1. Барокко как художественная система. Культизм (гонгоризм) и концептизм в мещанской литературе XVII века. Поэзия Гонгоры и Кеведо.
2. Драматургия Кальдерона.

Немецкая литература

Немецкая поэзия XVII века

В истории Германии XVII век называют самым мрачным периодом, связанным с Тридцатилетней войной (1618–1648), когда страна стала своеобразным полигоном для войск Дании, Англии, Швеции, Франции. Вестфальский мир, заключенный 24 октября 1648 года, разделил Германию на множество мелких княжеств. «В XVII веке уже не вольные города, а княжеские дворы, опиравшиеся преимущественно на феодальные элементы, задавали тон в общественной и культурной жизни страны. Многочисленные потентаты, представлявшие собой немецкий абсолютизм, не жалея средств, стремились подражать великолепию европейских королевских дворов, и прежде всего двору французского короля» [15]. О развитии единого государства не было и речи. В результате наступает экономический и политический кризис.

Последствия Тридцатилетней войны были очень тяжелыми. Поэтому и настроения, отражаемые литературой, – гораздо мрачнее, чем в европейской литературе того времени в целом. В поисках нравственного и гражданского идеала поэты и писатели Германии обращаются к литературам Италии, Испании, Англии. В итоге проблема создания национального литературного языка, стоявшая перед деятелями культуры и ранее, становится более острой. Латинизмы и галлицизмы наводнили немецкий язык, сделали его малопонятным самим немцам. Проблема настолько обострилась, что буквально накануне Тридцатилетней войны появилось «Плодородное общество», главной целью которого стало очищение родного языка и сохранение его самобытности.

Таким образом, трагические ощущения жизни рождали не только ужасы Тридцатилетней войны, но и упадок немецкой культуры, отсутствие единой немецкой идеи, вокруг которой могло бы консолидироваться общество.

Проблемы времени пытались выразить такие поэты, как Мартин Опиц, Пауль Флеминг, Фридрих фон Логау, Иоганн Клай, Христиан Гофмансвальд и многие другие. Они принадлежали к разным литературным направлениям, но всех их сближало одно – боль за судьбу Германии, осознание гибели страны, наступления духовного и нравственного кризиса. В частности, в стихотворении А. Грифиуса «Величие и ничтожество языка» делается попытка найти ответ на вопрос о причинах бедствий людей. Ответ носит философский характер. Признавая уникальность человека в мире благодаря его владению речью, поэт в этом же видит и причину его страданий. Используя риторические вопросы в сочетании с восклицательными предложениями, передающими высшее напряжение в переживании поэта, Грифиус старается передать отчаяние, охватившее его от осознания истины:

Все – только в языке! – находит выраженье.

В нем жизни торжество, в нем смерти поражение,
Над дикостью племен власть разума святого...
Ты вечен, человек, коль существует слово!
Но что на свете есть острее языка?
Что в бездну нас влечет с нещадной быстротою?
О, если б небеса сковали немотою
Того, чья злая речь развязна и мерзка!
Поля – в холмах могил, смятение городов,
Пожар на корабле у мертвых берегов,
Верочений чад,
Что разум наш мрачат,
Слепая ненависть, которая нас душит,
Вражда церковей и школ, обман и колдовство,
Война, растлившая сердца, умы и души,
Смерть добродетели, порока торжество,
Любви и верности ужасная кончина, —
Всеми виной язык, он здесь первопричина.
И коли речь твоя – рабыня смысла злого,
Ты гибнешь, человек, убитый ядом слова!

(Здесь и далее пер. Л. Гинзбурга)

Деятели культуры Германии XVII века были убеждены, что исправить общество можно. Нужно лишь дать возможность людям получить образование, дать им образцы высокого искусства. Так, в творчестве Мартина Опица (1597–1639) впервые прозвучала мысль о необходимости образования и воспитания современников на материале античной и европейской культуры и литературы эпохи Возрождения. В своих произведениях он не только писал о любви, в чем сам себя неоднократно упрекал, но и о горе отчизны, некогда славной, а теперь ставшей добычей иноземцев. В «Песне об отчизне» он призывает сограждан восстановить былую славу Германии:

Вперед, сыны земли родимой,
Вперед, священный пробил час!
Отваги истинной – не мнимой
Свобода требует от вас!
Коль нет пути для примиренья,
Коль другом враг не может стать,
Нужны порыв, бесстрашье зренья,
Душа бойца, мужская стать!

При этом ведают герои,
Что вовсе не слепая месть

Умножит наши силы втрое,
А разум, искренность и честь.
И победит в бою кровавом
Не сабель большее число,
А убежденность в деле правом,
Чтоб дух к вершинам вознесло!

Свое мы видим превосходство
Не только в прочности кирас:
Ума и сердца благородство —
Оружье верное для нас.
И, направляючись в сраженье,
Мы трижды вознаграждены
Тем, что от бездны пораженья
Святым крестом ограждены!

Нет, нас Всевышний не оставит!..
Но как еще ужасен гнет!
Какая боль нам сердце давит!
Как наша родина гниет!
Судьбе доверившись всецело,
Должны мы истину узреть:
Сметем все то, что перезрело,
И то, что не должно созреть!..

Тема униженной и разоренной Германии проходит и через духовную поэзию Опица. Он постоянно обращается к современникам, называя их то путниками, то слепыми смертными и указывая, что главный грех – забыть о родине, отправиться в дальние края ради золота и славы. Все – и богатство, и слава, и добро, и власть – находится дома («*Sta, viator*» – «Остановись, путник»).

Переживая вместе с народом горести военного времени, Опиц в своих стихотворениях старается поддержать соотечественников высоким словом. В то же время, например, стихотворение «Средь множества скорбей» свидетельствует о сложных, противоречивых исканиях поэта и в области искусства, и в нравственной сфере. Он признается, что его стихи, как порождение поэзии барокко в мире скорби и горя, в мире беззакония и разбоя, ничего не значат, они всего лишь «ненужная обуза». Признав свои ошибки, Опиц сам к себе обращает такие строки:

Так о другом пиши! Пора! А если – нет,

Ты – жалкий рифмоплет. Ты – больше не поэт.
И пусть тебя тогда навек отвергнет муза!

Наиболее значительным произведением Опица является «Слово утешения среди бедствий войны» (1620–1621), в котором он продолжает развивать вышеуказанную тему. Написанная александрийским стихом, эта поэма в четырех книгах – пример философской поэзии. Опиц обращается к земным проблемам, но решает их как писатель барокко. Он уповает на добродетель как главное сокровище человеческой души. Только добродетель спасет и вознесет над суетным и мрачным миром. Барочные настроения превалируют в поэме, но при этом они сочетаются с верой поэта в твердость немецкого духа:

... Пусть угоняют скот, – благодаренье небу,
Остался в доме хлеб. А не осталось хлеба —
Есть добродетели спасительная власть,
Которую нельзя угнать или украсть.

Преследованью, лжи, обиде и навету
Не одолеть, не взять святую крепость эту.
Она как мощный дуб, чья прочная кора
Способна выдержать удары топора.

На крыльях разума из темной нашей чащи
Она возносится над всем, что преходяще.
Бог чтит ее одну. Ей велено судьбой
Быть нам владычицей и никогда – рабой!

С чего же мы скорбим, неистовствуем, плачем,
Раз в глубине сердец сокровище мы прячем,
Что нам дано навек – не на день, не на час,
Что никаким врагам не отобрать у нас?!

Трагические настроения времени передавал в своих стихах и Пауль Флеминг (1609–1640). Правда, в его произведениях настроения разочарования и печали проявились не сразу. Говоря о своеобразии творчества Флеминга, Б. И. Пуришев писал: «Почитатель Петрарки и античных поэтов, охотно писавший по-латыни, он чуждался плоского филистерского педантизма. Повсюду видел он кипение страстей. Они бурно изливаются в сверкании знойных красок. Увлекаемый вихрем веселья, поэт пускается в неистовый

пляс, а вокруг него, сомкнувшись в гигантский хоровод, пляшет и ликует Вселенная <...> Мир выступает у Флеминга в праздничных одеждах» [16].

В стихотворениях «К самому себе», «Размышление о времени», «Спор с самим собой», «Озарение» перед нами предстает Флеминг-мыслитель. Известный сонет «К самому себе» (1636) выражает внутренний разлад в душе поэта. Настроения разочарования и безысходности все настойчивее овладевают Флемингом:

Напрасен весь мой труд, но, в иступленье страдном,
Я только и живу трудом своим напрасным,
Как если бы я был с рассудком не в ладу.
Так я с самим собой безмолвный спор веду.
С самим собой мирюсь и снова в бой вступаю,
Себя себе продав, себя я покупаю.
И мой заклятый враг в сей призрачной войне
То валит с ног меня, то поддается мне...
Я сам – свой друг и враг. Во мне ведут сраженье
Война и мир... Когда ж, устав, в изнеможенье,
Плоть просит отдыха, мой ошалевший дух,
Из тела вырвавшись, как молодой петух,
Кричит, беснуется и, неразумный кочет,
Где надо бы рыдать, неистово хохочет.

Ту же мысль он продолжает в сонете «Озарение», заявляя, что: «Смысл и бессмыслица содержатся во мне!»

Философские рассуждения, сменившие беззаботные настроения веселья и любви, становятся более мрачными, когда поэт пишет о войне. Он негодует при виде разрухи и голода. Он называет войну позором и, обращаясь к богу войны Марсу, восклицает в «Новогодней оде 1633»:

Марс, опомнись! Не кичись!
Милосердью научись
И скажи: «На что мне меч?
Тьфу! Игра не стоит свеч!

Каску грозную свою
Певчим птахам отдаю,
Чтоб в канун весенних дней
Птицы гнезда вили в ней.

А кольчуги и клинки
Вам сгодятся, мужики!
Из клинков да из кольчуг
Будет лемех вам и плуг».

Не хотим военных свар!
Мир – вот неба высший дар!
Прочь войну, чуму, беду
В наступающем году!

Под влиянием развития военных событий и отчетливо проступающего обнищания страны в Германии усиливались барочные настроения в творчестве многих писателей. Одним из наиболее ярких представителей поэзии барокко был Андреас Грифиус (1616–1664). В его представлении мир – это юдоль страданий, зловеший хаос. Тема «жизнь – сон» становится ведущей и для немецких поэтов барокко. В сонете «Заблудшие» Грифиус писал:

Вы бродите впотьмах, во власти заблужденья.
Неверен каждый шаг, цель также неверна.
Во всем бессмыслица, а смысла – ни зерна.
Несбыточны мечты, нелепы убежденья.
И отрицания смешны, и утвержденья,
И даль, что светлою вам кажется, – черна.
И кровь, и пот, и труд, вина и не вина —
Все ни к чему для тех, кто слеп со дня рожденья.

Вы заблуждаетесь во сне и наяву,
Отчаявшись иль вдруг предавшись торжеству,
Как друга за врага, приняв врага за друга,

Скорбя и радуясь, в ночной и в ранний час...
Ужели только смерть прозреть заставит вас
И силой вытащит из дьявольского круга?!

Мысли о суетности и быстротечности мира преследуют поэта постоянно. Он вспоминает о пережитых несчастьях, когда пишет о мире и когда повествует о своих глубоко личных чувствах. Он убежден, что в глубине человеческой души притаились змеи-печали. Поэта манят луна, ночь, мрак. В мире зла и жестокости он ощущает себя одиноким, потерянным, случайным на празднике жизни. Об этом сонет «Одиночество» .

Свои трагические настроения Грифиус перенес и в трагедию, к написанию которой обратился в сороковые годы семнадцатого столетия. Его «Лев Армянин, или Цареубийство» (1646), «Убиенное величество, или Карл Стюарт» (1649), «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость» (изд. 1657) свидетельствуют о глубоком духовном кризисе, охватившем писателя. Внешние формы действия напоминали о классицистской трагедии: пять актов, стремление к единству времени и действия, тяготение к высокому пафосу, торжественности, особенно в первых пьесах. Но во всем остальном его произведения оставались верными традициям барокко. Мрачные настроения и события сопряжены в пьесах Грифиуса с одной главной темой – тиранией, против которой он резко выступал. Помимо войны именно в королевской власти видел драматург еще одну причину бедствий народа. пытки, казни, убийства и колдовство, изображаемые на сцене, наводили ужас на зрителя, открывали ему тайны придворной жизни, далекой от интересов простого человека.

Роман Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус»

Настроения времени отразил и немецкий роман XVII века. Одним из интереснейших авторов, до сих пор остающихся загадкой для исследователей, был Ганс Якоб Кристоффель Гриммельсгаузен (1621 или 1622–1676). По замечанию А. А. Морозова, в немецкой литературе долгое время оставался нерешенным вопрос об имени автора романа «Симплициссимус». И только в 1835 году в письме к Адальберту Келлеру Германн Курц, поэт и историк, предположил, что «под множеством псевдонимов Грейфензона скрывается истинное имя Кристоффеля Гриммельсгаузена» [17].

О жизни Гриммельсгаузена известно немного. «Первые документальные свидетельства о Гриммельсгаузене относятся к 1639 году, когда он оказался в гарнизоне города Оффенбург (в Шварцвальде), куда, вероятно, добрался с остатками имперских войск» [18] во время Тридцатилетней войны. Был конюхом, мушкетером, служил писарем у коменданта крепости, поскольку имел красивый почерк. С середины 1648 года определяется на службу в полк барона фон Эльтера в качестве секретаря полковой канцелярии. 30 августа 1649 года женится на Катарине Хеннингер. В том же году стал управляющим в имении своего бывшего командира Ганса Шауенбурга в Ренхтале. В этой должности прослужил до 1661 года.

С 1663 по 1665 год Гриммельсгаузен – «экономус» в Уленбурге. В 1666 году он открывает трактир «У серебряной звезды». Отец семерых детей, Гриммельсгаузен упорно искал службу, так как трактир приносил маленькие доходы. С лета 1667 года он стал претором (старостой) в Ренхене, где прожил до конца жизни и написал почти все свои произведения. Скончался Гриммельсгаузен летом 1676 года. В церковной книге сохранилась запись, сделанная священником Каспаром Бейером: «В лето 1676 семнадцатого августа почил в Господе достойный Иоганн Кристоф фон Гриммельсгаузен, весьма одаренный и многоученый муж, бургомистр сего места. И хотя он по причине военных беспокойств вызвался в ополчение, а его дети рассеялись во все стороны, однако ж по Божьему изволению собрались все сюда. И их отец, причастившись святых тайн, умер и был погребен. Да покоится в мире душа его» [19]. К сожалению, не сохранилась могила, нет и ни одного достоверного портрета писателя.

К литературному труду Гриммельсгаузен приобщился достаточно рано, но только с 1667 года собственно и начинается его активная творческая деятельность. С 1667 по 1675 год он издал 19 книг, в том числе 9 романов, несколько трактатов и занимательных брошюр. Составлял народные календари, опираясь на свои богатые знания. В историю мировой литературы Гриммельсгаузен вошел как автор романа «Похождения Симплиция Симплициссимуса» (1669).

Сюжет романа основан на приключениях главного героя – Симплиция, деревенского «простака». Его имя вымышленное и означает «Простой из простейших». Хронология романа, как отмечает А. А. Морозов, – это хронология героя, его сюжетное время, а не исторических событий самих по себе. Действительно, автор предлагает взглянуть на мир глазами Симплиция. Он проводит своего героя по дорогам Тридцатилетней войны, отправляет его на шабаш ведьм и к центру Земли. Все приключения Симплиция даны с одной целью – доказать читателям, что мир полон безумия, главным из которых автор считает войну. Сталкивая героя с разными людьми, Гриммельсгаузен знакомит читателя с ужасами войны, для чего нередко с натуралистической точностью описывает казни, пытки, мародерство, насилие. Антивоенные мотивы пронизывают весь роман. Встреча с Юпитером, диалог персонажей свидетельствуют о серьезных философских размышлениях писателя над судьбами немецкого общества. Маска сумасшедшего, надетая на его героев, позволяет говорить не только правду, но и рисовать мечту о светлом будущем. Именно такую красивую мечту раскрывает Симплиций. Но социальная утопия так и остается несбыточной мечтой. Гриммельсгаузен смеется над ее создателями и последователями, завершая диалог сценой, в которой Юпитер при всех снимает с себя штаны и вытряхивает блох.

Композиция книги достаточно проста, так как связана она с постоянным движением Симплиция по дорогам войны. Однако в структуре романа переплелись многие традиции и тенденции, характерные для немецкой литературы барокко. Огромный пласт составляет фольклорная традиция – сказки, фаблю, шванки, различные легенды и сказания, в том числе о привидениях, о кладах, и многое другое. Кроме того, при создании романа Гриммельсгаузен широко использовались сборники «апофегм» – сентенций и афоризмов, «обычно прикрепленных к историческим лицам (традиционная форма жанра). Они служили для украшения устной и письменной речи, проповеди и застольной беседы» [20]. О связи с этой традицией свидетельствуют многочисленные эпизоды романа, в которых описываются различные «собеседования», а также некоторые особенности повествования, раскрывающие мир Симплиция, точнее, различные уровни «зрелости» героя в тот или иной период его жизни.

Особое место в романе занимает аллегория. «Она возникает в романе как «сновидение» или аллегоризированная притча и сопровождает развитие сюжета на его переломных этапах» [21]. Так, однажды Симплицию во сне предстает картина мира. В этот мир он вступает после смерти своего учителя – отшельника. Во сне Симплиций видит своеобразное генеалогическое древо, раскрывающее понимание героем и самим автором общественной жизни и ее законов. Такая картина мира сильнее любых открытых выступлений против войны и беззакония: «На каждой вершине сидело по кавалеру, а сучья вместо листьев убраны были молодцами всякого звания, некоторые из них держали долгие копыя, другие мушкеты, пищали, протазаны, знамена, а также барабаны

и трубы... Корень же был из незначущих людишек, ремесленников, поденщиков, а большею частью крестьян и подобных таким, кои тем не менее сообщали тому древу силу и давали ему ее вновь, коль скоро оно теряло ее; и они даже заменяли собой недостающие опавшие листья, себе самим еще на большую пагубу!» Это дерево опиралось всей своей массой на корни, которая давила «их такую мерою, что вытягивала из их кошелька все золото, будь оно хоть за семью печатями. А когда оно перестало источаться, то чистили их комиссары скребцами, что прозывают военною экзекуциею, да так, что исторгали у них из груди стоны, из глаз слезы, из-под ногтей кровь, а из костей мозг».

В следующих двух главах Гриммельсгаузен уточняет картины «сновидения», показывая развращенность общества и армии. Он смеется над удачливыми и неудачливыми ландскнехтами, которые любыми путями стремятся достичь продвижения по службе: «Над ними возвышались еще другие, которые и более возвышенное имели воображение, понеже начальствовали над нижними; их прозывали Обломайдубинами, ибо битьем, плевками и бранью начищали они копейщикам спины и головы, а мушкетерам заливали масло за шкуру, чтобы было чем смазывать мушкеты. Выше на стволе сего древа шло гладкое место или коленце без сучьев, обмазанное диковинными материями и странным мылом зависти, так что ни один молодец, будь он даже дворянин, ни мужеством, ни ловкостью, ни наукой не сумеет подняться по стволу, как бы он там – упаси бог! – ни карабкался, ибо отполирован тот ствол ровнее, нежели мраморная колонна или стальное зеркало. Над сим местом сидели те, что со знаменами; одни были юны, а другие в преклонных летах; юнцов вытянули наверх сватья да братья, а старики частью взобрались сами либо по серебряной лесенке, кою прозвали Подмазалия, либо на ином каком снаряде, сплетенном для них Фортуною из чужой неудачи». В какой-то момент почудилось Симплицию, что над деревом, «простершим сучья свои над всею Европой...на вершине его восседал бог войны Марс»:

Могучий дуб от бури надломился
И, сучья потеряв, к гибели склонился.
Когда в усобице на брата брат пойдет,
Весь свет в сумятице вверх дном перевернет.

Так завершается это аллегорическое сновидение Симплиция. Аллегория отражала не только события Тридцатилетней войны, но и была наполнена достоверными подробностями общественной жизни Германии и Европы того времени.

На протяжении всего романа Симплиций видит изнанку жизни. Но он не сдается. Напротив, он постоянно борется за свою судьбу, сопротивляется

обману, коварству. Писатель вкладывает в своего героя, в его мысли и поступки барочное представление о мире, которое подкрепляется ужасами реальной действительности. Симплиций пытается уйти от этих ужасов в мир природы, пытается забыться в лесу после похорон Херцбрудера. Он признается: «Я – мяч преходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой».

Однако роман Гриммельсгаузена отражает не только трагическое ощущение мира главным героем. Он показывает и то, как после многих потерь, унижений и обид Симплиций не перестал верить в жизнь. Он по-прежнему оставался добрым, щедрым, доверчивым человеком. Конечно, в образе Симплиция нет никакой идеализации. Он грешит, как многие обычные люди, например, любит прихвастнуть, рассказывая о своей доблести. Но главное, что действительно привлекает в Симплиции, – его доброта и бескорыстие, наивность и непосредственность. По мнению А. А. Морозова, Симплициссимус – это пикаро, ставший отшельником. Но все его приключения и похождения, его взаимоотношения с людьми, с которыми его сталкивала жизнь, свидетельствуют, что в отличие от пикаро Симплиций не равнодушен к людям, к их страданиям. Он, наоборот, думает о крестьянах, потому что на крестьянском дворе сложилась его личность. В результате, как заметил Б. И. Пуришев, «эпос больших дорог превращается в летопись всенародных бедствий, порожденных эгоизмом господствующих сословий» [22].

В конце романа Симплиций снова ощутил себя отшельником. Отшельничество он начал осознавать как еще один вид паразитизма. Герой признается: «Поначалу, когда я был в тех местах еще внове, бродил я от дома к дому в ближних долинах и снискивал себе пропитание милостынью, однако ж не брал ничего сверх того, в чем у меня была нужда, особливо же презирал я деньги, что все окрестные соседи почитали превеликим чудом и как бы своего рода апостольской святостью. Но как только узнали, где я живу, то кто бы ни отпраплялся в лес за своим делом, всегда приносил мне что-нибудь съестное... Так что у меня не только не было недостатка в хлебе, масле, соли, сыре, сале, яйцах и других подобных припасах, а скорее изобилие, от чего я не становился благочестивее, а, напротив, чем далее, тем нерадивее, ленивее и хуже, так что меня уже почти можно было назвать лицемером или продувным святошей».

Несмотря на глубокий интерес к жизни, Симплиций все-таки «уходит в пустыню». Им движет отвращение к обществу, в котором нет добра. «Здесь мир – там война; здесь неведомы мне гордыня, скупость, гнев, зависть, ревность, лицемерие, обман, всякие заботы о пропитании и одежде, а ниже о чести и репутации; здесь тихое уединение без досады, ссоры, свары, убежище от тщеславных помыслов, твердыня противу всяких необузданных желаний, защита от многообразных козней мира, нерушимый покой...» – говорит он

голландскому капитану, предложившему ему вернуться к людям. Симплиций выражает своеобразный протест против их общества.

Отсутствие индивидуально-психологической характеристики Симплиция не лишило цельности его образ. Личность героя складывается из многообразия самой жизни. «Симплициссимус – условный литературный образ, который приобретает в романе сатирико-аллегорическую функцию. Но вместе с тем он остается человеком из народа, прошедшим по трудным дорогам войны и мира. Он стремится обрести и отстоять свою личность. Он принимает на себя роль шута, который «смеясь говорит правду» [23].

Роман Гриммельсгаузена вызвал много суждений критиков различных направлений. Разнообразны оценки и романа в целом, и его героев. Симпатии или антипатии к Симплициссимусу нередко определяли содержание этих суждений. Однако неизменным остается интерес к роману, в котором прозвучала исповедь человека, ищущего пути примирения с Богом и миром. Впервые барочные настроения тесным образом переплелись с яркими реалистическими картинами действительности, обнажившими ее противоречия и передавшими боль автора за судьбу родной страны.

Задания для самостоятельной работы

1. Проследите эстетические взгляды Мартина Опица и покажите их значение для развития немецкой литературы XVII века.
2. Подготовьте сообщение по теме «И. Мошерош и немецкий роман XVII века».
3. Проанализируйте образную систему романа Г. К. Гриммельсгаузена «Похождения Симплиция Симплициссимуса».

Творческая работа по теме

1. Подготовьте конспект главы «Сатира и утопия» в книге А. А. Морозова «Симплициссимус» и его автор».

Вопросы коллоквиума

1. Немецкая литература XVII века. Поэзия.
2. Роман Г. Я. К. Гриммельсгаузена «Похождения Симплиция Симплициссимуса».

Французская литература

Трагедия классицизма

Классицизм XVII века стал своеобразным отражением постренессансного гуманизма. Для классицистов характерно стремление исследовать личность в ее связях с миром. Классицизм как художественная система сочетает ориентацию на античность с глубоким проникновением во внутренний мир персонажей, мир рефлексивный, мятежный. Борьба между чувством и долгом – главный конфликт классицизма. Сквозь его призму писатели пытались разрешить многие противоречия действительности.

Классицизм – от латинского *classicus* – первоклассный, образцовый – зародился в Италии XVI века в университетских кругах как практика подражания античности. Ученые-гуманисты пытались противопоставить феодальному миру высокое оптимистичное искусство древних. Они стремились возродить античную драму, изучали произведения Эсхила, Софокла, Еврипида, пытались вывести из произведений античных мастеров некие общие правила, на основании которых якобы были построены древнегреческие пьесы. На самом деле никаких правил античная литература не имела, но гуманисты не понимали того, что искусство из одной эпохи «пересадить» в другую нельзя. Ведь любое произведение возникает не на основе определенных правил, а на основе конкретных условий общественного развития. Ошибка гуманистов заключалась в том, что они не учитывали исторических условий развития общества и культуры древних, игнорировали особенности художественного мышления прошлых эпох. Не случайно классицизм в Италии так и остался одним из интересных университетских опытов гуманистов. Однако во Франции XVII века классицизм не только получает быстрое развитие, находит в философии свое методологическое обоснование, но и становится впервые в истории официальным литературным направлением. Этому способствовала политика французского двора.

Французский абсолютизм стремился во всех областях жизни навести порядок, утвердить принципы гражданской дисциплины. Классицизм с его строгой системой правил был удобен для абсолютизма. Он позволял королевской власти вмешиваться в художественную сферу общественной жизни, контролировать творческий процесс. Именно для такого контроля в 40-е годы XVII века и была создана знаменитая Академия Ришелье.

Философия Рене Декарта, утверждавшая, что человек, а не Бог – мера всех вещей, во многом противостояла католической реакции того времени. Вместо утверждения аскетизма и послушания Декарт провозглашает «*Cogito, ergo sum*» – «Я мыслю, следовательно, я существую».

Превозношение человеческого разума носило объективно антиклерикальный характер. Именно это и привлекло в учении французского мыслителя теоретиков эстетики классицизма.

Философия рационализма предопределила характер представлений классицистов об идеале и положительном герое. Они полагали, что достойным примером является только та личность, которая может подчинить свои чувства и страсти разуму. Вот почему положительным героем классицистской литературы всегда считался человек, способный пожертвовать своими чувствами в угоду разуму. Таким, по их мнению, является Сид, персонаж трагикомедии П. Корнеля. В то же время Федра из трагедии Ж. Расина являлась отрицательной героиней, потому что не сумела побороть в себе страсть к пасынку Ипполиту.

Рационалистическая философия предопределила и содержание художественной системы классицизма, в основе которой лежит художественный метод как система принципов, с помощью которых происходит художественное освоение действительности во всем ее многообразии.

Одним из основоположников классицизма явился Франсуа Малерб (1555–1628). Он родился в дворянской семье. В качестве секретаря много путешествовал с герцогом Ангулемским. После смерти своего покровителя (1586) бедствовал, затем, приехав в Париж, стал известен королю Генриху IV как искусный стихотворец и сделался его камергером и придворным поэтом. Позже кардинал Ришелье назначил его казначеем Франции.

Первым крупным произведением юного поэта была поэма «Слезы святого Петра» (1587), написанная в подражание итальянскому поэту прошлого века Л. Тансилло. Манерность, вычурность формы характерны для этого произведения. Впоследствии, будучи уже приверженцем классицизма, Малерб откажется от поэмы.

В историю французской литературы Малерб вошел как теоретик классицизма, который первым обобщил опыт своих предшественников и впервые поставил литературу на службу абсолютизму. По своим политическим взглядам был активным сторонником монархии. Свои взгляды выразил в многочисленных религиозных стансах, однако наиболее яркими были его оды. В них Малерб стремился показать свою преданность монарху.

Интересно, что Малерб начинал как последователь «Плеяды». Как отмечает В. А. Луков, поэт во многом следовал за Ронсаром, однако, в отличие от последнего, предпочитал не сонеты и песни, а оду, которая и стала, благодаря Малербу, первым разработанным жанром классицизма. «Малерб определил круг тем оды (воспевание абсолютизма требует выбора больших политических тем, и поэт их находит в центральных политических событиях Франции), круг персонажей (короли и полководцы), композицию (порядок рассказа о событиях), язык» [24 - Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. С. 161.]. Оды Малерба отличаются

приподнятой торжественностью, нередко приобретающую помпезно-барочный характер.

Так, например, в «Оде королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода»(1606) он не скупится на эпитеты в адрес короля:

Мой король боготворимый,
Гением своим хранимый,
Указующий пути
Всем могучим властелинам,
Мановением единым
Смог победу обрести. <...>

О король, ты добротою
Превзойти людей сумел,
Ты могучею пятою
Злобу века одолел! <...>

О король наш полновластный,
Безгранична мощь твоя!
Замыслы твои прекрасны,
И ясна твоя стезя!

(Пер. Д. Дмитриевского)

Достаточно эмоциональной является и «Ода на поход Людовика XIII для усмирения бунта в Ла-Рошели»(1628). Поэт и теперь воспеваает венценосца, но отнюдь не в угоду новому королю. Его политические пристрастия – абсолютная монархия, вот почему здесь главной является фигура короля. Король для поэта – предмет размышлений о судьбах страны, поэтому все оды написаны как отклик на конкретное историческое событие. В одах, посвященных королям и походам, Малерб выступает прежде всего как «верноподданный», видящий в абсолютной монархии залог мира и процветания страны.

Привлекает политическая лирика Малерба. Она характеризуется теми же чертами, той же приподнятой эмоциональностью и откровенным преклонением перед деятельностью монарха. Среди лучших можно назвать стансы «Утешение господину Дюперье по случаю кончины его дочери»(1598–1599) и сонет «Королю»(1624). В последнем Малерб не стесняется говорить о своих заслугах как придворного поэта, «свидетеля дивных дел». Он с гордостью объявляет королю, что назначение его придворным поэтом – это провидение судьбы:

Но то, что я – земной свидетель дивных дел,
О, знайте, мой король, то – лучший ваш удел:
Сама судьба о вас заботится сердечно.

Все восхваляют вас, но равенства здесь нет:
Творения иных живут немного лет, —
Что написал Малерб, то не погибнет вечно!

(Пер. М. Замаховской)

Во многом подобная самооценка стала возможной благодаря деятельности Малерба над реформой в области поэтики и литературного языка. Свои представления о новом искусстве Малерб изложил в трактате «Комментарии к Депорту» (1600). Депорт – поэт второй половины XVI века. Малерб критикует последователя «Плеяды» и предъявляет Депорту требования, диктуемые логикой, здравым смыслом, грамматическими законами или правилами светских приличий. Главным принципом Малерба становится принцип ясности. Он хочет видеть в произведении четкость изложения мысли, точность словоупотребления, единство тона. Малерб считает необходимой серьезную работу над формой, он требует от поэтов точного знания слов и выражений и правильной расстановки их в поэтической речи. По его убеждению, для поэта должно быть важным мастерство поэтической техники, поэтому необходимо избегать многозначных образов, метафор, непонятных простому читателю. Его задача – в первую очередь очистить французскую речь от гасконских примесей, итальянизмов, грецизмов, германизмов, унаследованных от «Плеяды». Поэтому Малерб запрещает неточные, бедные механические рифмы; запрещает рифмовать имена собственные, слова одного корня, но составные, как «mettre» и «remettre» и проч. Он преследует неблагозвучие, перенос слова с одной строки в другую (enjambement), требует логической ясности, разумной гармонии.

Его указания изменяют не только стихотворную речь, но и прозу. Обновленный литературный язык требует насыщения его живой разговорной речью, поэтому Малерб призывает к подражанию «крючникам» на мосту.

Деятельность Малерба по достоинству была оценена его современниками. Н. Буало справедливо считал его основоположником классицизма.

Прежде всего, классицисты считали, что основным орудием познания мира является четкая, ясная, отвлеченная от всего конкретно-исторического мысль. С этим положением связаны характер художественного отбора и обобщения жизненного материала, то есть средства типизации. Если классицисту нужно было нарисовать характер скупца, то он отвлекался от всего индивидуального, характерного, то есть всего того, что связывало этот

персонаж с определенной страной, эпохой, сословием, с его личностными качествами, и изображал только нечто общее, что было присуще всем скупцам во все времена. Такой способ типизации называют абстрактно-логическим. Он был обоснован в трактате Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674), обобщившем опыт французских писателей-классицистов. А. С. Пушкин, говоря о французском классицизме, определил место названного трактата для французской литературы: «... у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности. Буало, поэт, одаренный мощным талантом и резким умом, обнародовал свое уложение, и словесность ему покорила» [25 - А. С. Пушкин об искусстве: В 2 т. М., 1990. Т. II. С. 15.]. Более того, в другой статье русский поэт называет работу Буало кораном: «Буало обнародовал свой коран – и французская словесность ему покорила» [26 - Там же. С. 11.].

Конечно, абстрактно-логический способ типизации приводил к схематизму и излишнему абстрагированию классицистских образов. Характеры были статичны, но, отказываясь от чисто внешних событий, способствующих изменению данного характера, писатели концентрировали внимание на внутреннем мире героев, на борьбе разума и чувства. Тем самым они готовили почву для психологической литературы следующих столетий.

Для Франции XVII века, когда страну затопляли произведения прециозной литературы, переполненной вычурностью, требование классицизма в изображаемом явлении выделять самое главное носило ярко выраженный антибарочный характер. Стремление к вычленению самого существенного, характерного только для данного явления, было необходимой ступенькой на пути к реалистической типизации. Абстрагирование в данном случае было объективно необходимым условием познания сущности явления. С этим тесно связана однолинейность классицистских образов. При этом ясно обозначилась ошибка классицистов, которые при создании характера не учитывали того, что человек меняется в зависимости от условий и обстоятельств жизни. Классицисты были убеждены, что человеческие типы вечны. По их убеждению, скупец, ревнивец, лжец и тому подобные характеры всегда и везде ведут себя одинаково независимо от национальной или сословной зависимости. Античное искусство уже выработало ряд общечеловеческих типов, поэтому залогом правдоподобия считалось подражание античности, заимствование античных сюжетов и героев. Классицисты не видели движения в истории, воспринимали ее как сумму примеров, иллюстрирующих вечные, неизменные человеческие качества. Тем не менее разрабатывая характеры, построенные на одной черте, писатели-классицисты постигали искусство полного и емкого выражения этой единственной черты. Они научились все элементы художественного произведения подчинять наиболее рельефному выделению одного качества

характера, одной черты. Это по достоинству оценили художники последующих эпох.

Вся художественная система классицизма была проникнута духом рационализма, что обусловило и технику создания произведений. Стремясь воздействовать не на чувства читателей и зрителей, а на их разум, классицисты никогда не рисовали сцен сражений, дуэлей, смерти. Об этом герои только рассказывали. Поэтому классицистские трагедия и комедия чаще всего носили не событийный, а словесный характер.

С рационалистической философией связано построение произведений по определенным правилам. Это знаменитое триединство – единство времени, места и действия. Действие должно быть продолжительностью не более 24 часов, происходить в одном месте и иметь последовательное развитие однолинейного сюжета. Классицисты требовали четкости, ясности, логичности в любом произведении, поэтому следование правилам казалось им залогом идеального творения.

Требования классицистов к композиции, структуре действия, особенностям развития человеческих взаимоотношений, к описываемому кругу действующих лиц, героев и так далее проявились и в их жанровой теории. Она опиралась на иерархическую систему феодального общества и потому приветствовалась абсолютизмом и насаждалась Академией.

Классицисты разбивали действительность на определенные участки и за каждым закрепляли свой жанр литературы. Так, человеческие пороки и слабости изображались только в комедии и сатире; большие страдания, высокие страсти сильных мира сего – в трагедии; спокойные, безмятежные чувства – в идиллии; меланхолические, любовные переживания – в элегии. Каждый жанр имел свой круг героев, свой язык, свою структуру.

Классицисты требовали от искусства гражданственности и воспитательного воздействия. Это требование было полемично по отношению к прециозной литературе. При этом дидактическую роль искусства классицисты понимали ограниченно. Они утверждали, что воспитывать может только то произведение, в котором порок наказан, а добродетель торжествует. Не случайно во многих произведениях финал был искусственным, зависел от предъявляемых требований. Об этом свидетельствуют финалы некоторых произведений Корнеля, комедий Мольера и других авторов. Однако оценка любых литературных явлений должна быть сделана на основе конкретно-исторического подхода.

Противоречия, заложенные в эстетике классицизма, вызвали вокруг него много споров, особенно в русской критике XIX века, когда складывалась теория русского реалистического искусства. Так, В. Белинский дал резко

отрицательную оценку классицизму, определив его как «обезьянье копирование античности». Его сторону приняли представители русской критики второй половины XIX века А. Стороженко, П. Коган, Н. Фриче. Их точке зрения противостояли А. Пушкин, Ф. Достоевский, А. Герцен, позднее А. Луначарский. В частности, известно высказывание А. Пушкина о том, что именно классицизм выдвинул плеяду блестящих звезд первой величины в мировой литературе. Поэт писал: «Каким чудом посреди сего жалкого ничтожества, недостатка истинной критики и шаткости мнений, посреди общего падения вкуса вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, тщеславное ли покровительство Людовика XIV было причиной такого феномена? Или каждому народу судьбою предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блестит и исчезает?.. Как бы то ни было, вслед за толпой бездарных... стихотворцев, заключающих период старинной французской поэзии, тотчас выступают Корнель, Буало, Расин, Мольер, Лафонтен, Паскаль, Боссюэт и Фенелон. И владычество их над умственной жизнью просвещенного мира гораздо легче объясняется, нежели их неожиданное пришествие» [27 - А. С. Пушкин об искусстве. Т. II. С. 15.]. Однако оценка любых литературных явлений должна быть сделана на основе конкретно-исторического подхода.

Пьер Корнель

Пьер Корнель (1606–1684) – один из крупнейших французских драматургов. Сын адвоката, он являлся членом адвокатской корпорации Руана. В его творчестве художественная система французского классицизма получила наиболее полное законченное выражение в жанре трагедии, хотя в поздний период своей литературной деятельности Корнель тяготел к принципам барочной драматургии. По замечанию Н. А. Жирмунской, в развитии французской драматургии Корнель и Расин знаменуют два существенно различных этапа: «Они сами ощущали это довольно остро и выступали как противники и в теоретических вопросах, и в реальной художественной практике. Но в масштабах мировой драматургии они воспринимались как два последовательных звена единой системы, единого типа драматического искусства, противопоставляемого (сочувственно или критически) принципиально иному типу драмы – шекспировской или, позднее, романтической» [28 - История зарубежной литературы XVII века / Под ред. З. И. Плавскина. С. 72.].

Литературную деятельность Корнель начал с комедии. С 1629 по 1644 год им написаны «Мелита, или Подметные письма», «Клитандр, или Спасенная невинность», «Вдова, или Преданный предатель», «Галерея суда, или Подруга-соперница», «Королевская площадь, или Экстравагантный любовник» и другие. Свои произведения драматург сознательно противопоставляет как причудливому вымыслу трагикомедии, так и буффонаде фарса. При всех условностях сюжетной схемы (как правило, взаимоотношения между двумя парами влюбленных) ранние комедии Корнеля богаты наблюдениями над нравами и представлениями привилегированной среды. Надо всем царят деньги. Браки заключаются по расчету, но симпатии автора на стороне велений и прав сердца. Компактно построенное лаконичное действие его комедий, умелое раскрытие характеров, точно обозначающих социальную среду, которую они представляют, гибкий легкий стих – все это определило новизну творчества Корнеля, подготовило появление «высокой» комедии Мольера.

Своеобразие Корнеля как создателя трагедии проявляется уже в его драматургической теории. Среди предисловий драматурга к собственным трагедиям особое внимание привлекает разбор трагедии «Никомед» (1651). Корнель заявил, что разрабатывает жанр, отличный от трагедии, охарактеризованной в «Поэтике» Аристотелем. В «Рассуждениях о трех единствах – действия, времени и места» Корнель позволяет себе спорить с эпигонами классицизма, отстаивать право художника на определенную степень свободы. По мнению драматурга, «единство действия заключается для комедии в единстве интриги или препятствий, с которыми встречаются намерения главных действующих лиц, а для трагедии – в единстве опасности, независимо от того, преодолевает ли ее герой или гибнет в борьбе с нею...».

Споря со своими литературными противниками, Корнель обращается к опыту древних, например Сенеки, для подтверждения своей правоты. Он уверен – для того чтобы создать ощущение непрерывности событий, действие должно быть полным, «но полным оно может сделаться не иначе, как при посредстве нескольких других его слагающих и возбуждающих в зрителе приятное ожидание дальнейшего хода пьесы».

Достаточно свободно понимает Корнель «единство времени». Он уверен, «что есть сюжеты, которые так трудно заключить в столь небольшой отрезок времени, что... не только предоставил бы им полных двадцать четыре часа, но даже воспользовался бы правом... несколько превысить это время и без стеснения увеличил бы его до тридцати часов». Однако Корнель не отрекался от системы Аристотеля. Напротив, он указывал: «Драматическое произведение есть подражание, или, лучше сказать, портрет человеческих поступков, но не подлежит сомнению, что портрет тем совершеннее, чем больше он походит на оригинал», тем самым утверждая реалистический принцип правдивости в искусстве.

«Относительно единства места, – пишет далее Корнель, – я не нахожу указаний ни у Аристотеля, ни у Горация». Это дает ему право понимать единство времени более широко, нежели это представляется теоретиками классицизма. Он доказывает, что, например, в трагедии Софокла «Аякс» царь, «оставив сцену в намерении лишить себя жизни в уединенном месте, возвращается и убивает себя на глазах у всех; нетрудно заключить, что он убивает себя не на том месте, которое пред этим покинул». И далее драматург говорит: «Я держусь того мнения, что надо стараться достигать безусловного единства места насколько это возможно, но так как оно не мирится со всяким сюжетом, я готов охотно согласиться, что действие, происходящее в одном и том же городе, удовлетворяет единству места. Это не значит, что я хочу, чтобы театр представлял весь этот город – это было бы несколько обширно, – но только два или три отдельных места, заключенных в его стенах».

Высказанные взгляды нашли свое отражение в трагедиях Корнеля. Своеобразие трагедии писателя и в ее герое, который не является жертвой богов или судьбы. Как указывает Д. Д. Обломиевский, героя корнелевской трагедии отличает «величие смелости», он обладает стойкостью, способной вызвать удивление или, точнее, восхищение. В нем импонирует то, что он «шествует с открытым лицом», с презрением взирает на несчастье, от него не услышишь ни одной жалобы. Корнелевские герои готовы на самопожертвование, их вдохновляет жажда подвига. Они способны преодолевать со стоической твердостью духа любые испытания во имя возвышенных принципов и общественного блага. Их жизненные идеалы и являются источником той атмосферы героической приподнятости и воодушевления, которой овеяны «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт» или

«Никомед» [29 - Подробнее см.: История всемирной литературы. Т. 4. С. 120–127.].

Стремление к созданию исключительных характеров объясняет критическое отношение Корнеля к требованию теоретиков классицистского театра. Он мотивировал убедительность характеров понятием исторической достоверности. Поэтому наряду с описанием драматических конфликтов, которые призваны решить корнелевские герои, писатель обнажал и глубокие противоречия действительности.

Впервые специфика художественной системы Корнеля в полной мере проявилась в трагикомедии «Сид» (1637) [30 - Жанровое определение пьесы, данное самим Корнелем, объясняется прежде всего благополучным концом, нетрадиционным «романическим» сюжетом и тем, что главные персонажи не принадлежат к «высокому» разряду царей и героев (Н. А. Жирмунская)]. Он создал пьесу, которая открыла новую эпоху в истории французского театра. В ней разворачивается главный конфликт классицизма – между чувством и долгом. Говоря о новаторстве пьесы, В. А. Луков выделяет еще несколько частных конкретных конфликтов, связанных с понятием «долг». «Первый из них – конфликт между личными устремлениями и чувствами героев и долгом перед феодальной семьей, или фамильным долгом. Второй – конфликт между чувствами героя и долгом перед государством, перед своим королем. Третий – конфликт фамильного долга и долга перед государством» [31 - Луков В. А. Корнель, Пьер // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 2003. Ч. I. С. 571.].

Вопреки сложившимся традициям, Корнель обратился не к античным источникам, а к пьесе современного ему испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сида» (1618). Романтическая история любви испанского рыцаря, будущего героя Реконквисты Родриго Диаса к донье Химене, дочери убитого им на поединке графа Гормаса, послужила основой для напряженной нравственной коллизии. Взаимное чувство молодых, вначале ничем не омраченное, вступает в противоречие с феодальным понятием родовой чести.

Действие пьесы разыгрывается в Испании. Оно открывается драматической завязкой – ссорой донна Диего с графом Гомесом. Дон Диего старше, родовитей, заслуженней своего соперника. Король Кастилии назначает донна Диего воспитателем наследного принца. Это обстоятельство приводит в бешенство графа Гомеса, который считает, что монарх ошибся в своем выборе. Он в гневе бросает дону Диего:

При всем величии монархи с нами схожи:
В ошибку иногда они впадают тоже...

(Здесь и далее пер. Ю. Корнеева)

Однако дон Диего уверен, что король прав и что у каждого человека свой удел. Все попытки утихомирить графа безуспешны. Разговор о близкой свадьбе Родриго и Химены вызывает лишь волну гнева графа Гомеса. Ссора обостряется после ответа дон Диего на слова графа: «Допустим, что король честь оказал сединам». Дон Диего язвительно заявляет: «Непредпочтенному не подобала честь». В следующую минуту граф оскорбляет своего соперника и дает ему пощечину. С этого момента долг чести перед государством уступает место долгу семейному.

Сам старый дон Диего уже не способен наказать обидчика. Его сын обязан отомстить за отца. Такое же решение после мучительных раздумий принимает и Родриго. Глубоко драматична сцена объяснений отца с сыном. Чтобы передать то огромное напряжение, которое испытывают герои, драматург отходит от традиционного александрийского стиха и обращается к сложной форме с чередованием разностопных стрóf и варьированным расположением рифм. Особенно ярко это показано в монологе Родриго в шестом явлении первого действия, когда он принимает решение – отомстить за отца или сохранить Химену. Именно Химена станет главной темой проникновенного и лирического монолога Родриго. Внутренняя борьба в его душе передается с помощью антитезы. Только в финале монолога, когда Родриго принимает окончательное решение, стих обретает твердость:

...Я сам с собой в войну вступил:
Померяться любовь решила с долгом силой.
Чтоб за отца отомстить, проститься надо с милой.
Тот будит гнев во мне, та сдерживает пыл.
Что я ни изберу – разрыв навек с любимой
Иль срам неизгладимый,
Мне все равно от долгих мук сгорать.
Как не свершить измены
И как за спесь кичливца покарать,
Не покарав отца Химены?

Отец, невеста, честь и страсть,
Тиранство нежное, жестокая отрада!
Что лучше – долг блюсти или вкушать услады?
Что легче – тосковать иль со стыда пропасть?
Надежда грозная, оплот души высокой
И любящей глубоко,
Враг, что к блаженству преградил пути,
Лекарство от измены,
Меч, ты мне дан, чтоб честь мою спасти
Иль чтоб меня лишить моей Химены...
Мой разум прояснился вновь.
Обязан я отцу не так, как милой, – боле.

Погибну я в бою иль от душевной боли,
Но в жилах у меня чиста пребудет кровь!..

Исход поединка перемещает действие во дворец и в дом Химены. Узнав о смерти отца, теперь она оказывается перед таким же мучительным выбором между чувством и долгом, как совсем недавно Родриго. Химена любит Родриго, понимает его поступок, но она тоже должна выполнить свой долг и поэтому требует у короля казни. Так объясняет Химена Родриго свое решение:

...потеряв отца, я и тебя лишусь,
Раз долгу предпочесть любовь не соглашусь,
И, голосу его ужасному покорна,
Готовить казнь твою намерена упорно,
Затем что и пред ней не отступлю в борьбе,
Как ни противится тому любовь к тебе.
Хоть оправдать тебя она, как прежде, тщится,
Я в твердости с тобой обязана сравниться.
Достоин стал меня ты, кровь мою пролив;
Достойна стану я тебя, тебе отмстив.

«Корнель создал образцовый конфликт классической трагедии: конфликт между любовью и долгом. Чем непримиримее герои выполняют свой долг, тем большую каждый из них вызывает к себе любовь. А чем сильнее любовь, тем настоятельнее необходимость быть достойным любви и, значит, выполнять свой долг. Долг вырастает из любви, любовь вырастает из долга» [32 - Эткинд Е. Г. Пьер Корнель // Писатели Франции. М., 1964. С. 75.]. Однако для Корнеля любовь – это прежде всего высокое чувство, способное подвигнуть человека на подвиги во имя долга. Так, в пьесе Родриго вместе со своим отрядом выступает в поход против мавров, грозивших Кастилии. Он быстро побеждает врагов, берет в плен двух царей и приводит их к королю Фернандо. За свои подвиги защитник Отечества удостоивается почетного звания «Сид», которым его наделяет народ. Эти события лишней раз призваны подчеркнуть красоту и величие Родриго, оказавшегося в плену ситуации, овеванной духом феодальной вольницы.

Симметрично выступающий в пьесе нравственный конфликт в обоих случаях решается в духе морально-философской концепции «свободной воли». Внешне в своем поведении Родриго и Химена следуют согласно закону, утверждавшему победу разумного долга над неразумной страстью. Но никакой семейный или государственный долг не может преодолеть взаимное чувство влюбленных. Тем более Корнель показывает, что сталкиваются не две великих идеи. На сцене разворачиваются события как последствия неразумных действий, вызванных оскорбленным самолюбием и тщеславием графа Гомеса. Гибель графа не приводит к катастрофе. Как пишет Д. Д. Обломиевский, «выход из трагедийного конфликта становится возможен,

потому что в мире существует свободный и уверенный в своих силах человек. Именно таков Родриго. «...» Из никому не известного юноши он превращается в бесстрашного воина и искусного полководца. Слава Родриго – дело его рук. Слава не достается ему по наследству, не дана от рождения. Он далек в этом смысле от феодальных традиций и является наследником эпохи Возрождения» [33 - История всемирной литературы. Т. 4. С. 122.].

Для Корнеля важно, что сознанием обладает именно человек. И это выводит драматурга за рамки «чистого» классицизма. В этом плане очень важное место занимает первое явление пятого действия, когда Родриго среди бела дня приходит к Химене проститься перед последним поединком. Родриго, увенчанный лаврами национального героя, в этой сцене предстает обычным земным человеком, готовым ради любви на самопожертвование. Он объявляет Химене о своем намерении проиграть бой. «Я не на бой иду, я принимаю казнь», – заявляет он. Но в ответ неожиданно слышит слова, которые в этот момент могла произнести только любящая женщина. Химена бросает вызов судьбе, долгу, как будто речь идет не о ее чувстве, не о ее просьбе о казни. Она призывает Родриго до конца оставаться достойным ее любви:

Как сердцем охладеть так быстро ты сумел?
Где смелость растерял и был ли вправду смел?
Иль оскорблять горазд ты лишь меня, коль скоро
С другими держишься без лишнего задора?
Не дважды ли убьешь отца ты моего,
Дав победить себя, хоть победил его?
Нет, смерти не ища, пока мы сводим счета,
Дерись за честь, коль жить нет у тебя охоты.

Более того, она, забыв о чести, открывает Родриго тайну договора с королем: она станет женой победителя. Тем самым Химена предрекла исход поединка. Родриго бросается в бой за свою любовь. О том, что долг совсем тут ни при чем, свидетельствуют его ликующие восклицания перед поединком:

Не страшен мне теперь грознейший враг нимало.
Сюда, Кастилия, Наварра и Леон,
Все, кто в Испании отвагой наделен!
Вступите разом в бой со мной одним, чьи силы
Так чудодейственно надежда воскресила,
И вы, пусть даже вам потерян будет счет,
Не справитесь вовек с тем, в ком она живет.

Сам драматург писал: «Родриго и Химена обладают требуемой честностью, они доступны страстям, и именно эти страсти являются причиной их несчастий, так как они несчастны лишь в той мере, в какой питают страсть

друг к другу. «...» Их несчастье, бесспорно, возбуждает сострадание... Это сострадание должно было бы вызвать у нас страх перед возможностью подобного же бедствия и очистить нас от того избытка любви, который причиняет им несчастье и заставляет нас сожалеть о них...» [34 - Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости // Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. М., 1994. С. 311.]

Следуя принципу правдоподобия, Корнель завершил свою пьесу вопреки правилам классицизма – браком Родриго и Химены. Химена вынуждена была отказаться от мести и отдать руку и сердце тому, кого ей присудил в супруги король. Конфликт разрешался по законам жизни. Долг перед семьей уступал место более высокому государственному долгу. Любовь победила в союзе с государственным долгом.

Не случайно сразу после постановки «Сид» вызвал град упреков со стороны идеологов абсолютизма, и прежде всего за свою новизну, которая заключалась в остроте внутреннего конфликта. Драматурга упрекали в том, что он нарушил государственный долг: когда Франция вела войну с Испанией, Корнель восхвалял гордых и доблестных испанцев. Затем к рассмотрению пьесы приступила Академия. Трижды ее эксперты представляли Ришелье свое суждение. Известно заключение Ж. Скюдери, писавшего о «недостатках» пьесы: «...Я имею в виду доказать, разбирая эту пьесу о «Сиде»: что ее содержание ничего не стоит; что оно противоречит основным правилам драматической Поэзии; что в ее развитии нет смысла; что она содержит множество дурных стихов; что почти все имеющиеся в ней красоты – заимствованы; и, следовательно, что ее напрасно так высоко возносят» [35 - Цит. по: Писатели Франции. С. 76.]. Ориентируясь на вышеприведенное мнение, признав достоинства трагикомедии, Академия также упрекала драматурга в нарушении правил классицистской эстетики – единства места, времени, действия (неразделенная любовь инфанты к Родриго), в нарушении словесного характера произведения (пощечина на сцене), в отступлениях от александрийского стиха и многом другом. Главный упрек был брошен безнравственности Химены, нарушившей семейный долг и тем самым правдоподобие пьесы. В результате дискуссии вокруг «Сиды» появился один из манифестов классицизма, в котором его теоретики сформулировали правила классицистской трагедии, – «Мнение Французской Академии о трагикомедии «Сид».

Известно, что критика «Сиды» заставила Корнеля надолго покинуть Париж. Спустя несколько лет он, уступая Академии, изменил концовку пьесы. В последнем явлении Химена «преодолевает свою безнравственность», обращаясь к счастливому победителю, к Родриго, и королю:

...Да, мне Родриго мил: любви достоин он,

А воля короля – для подданных закон;
Но как меня монарх ни властен обездолить,
Ужель он может впрямь подобный брак дозволить?
Ужели от меня столь страшной жертвы ждет
Он, справедливости защитник и оплот?
Пускай Родриго стал отечеству оградой,
Но почему же мной платить за это надо,
Чтоб я потом всю жизнь жила, себя казня
За то, что кровь отца легла и на меня?

Теперь пьеса завершалась надеждой на будущее счастье героев. Такой финал значительно снижал уровень правдоподобия произведения и исторической достоверности пьесы, за которые так ратовал драматург, но не лишил ее зрительской любви. Пьесу высоко ценили О. де Бальзак, А. Пушкин и многие другие.

Жан Расин

Жан Расин(1639–1699) – представитель французского классицизма второй половины XVII века. Он родился в графстве Валуа в семье судейского чиновника. С трех лет остался сиротой. Его воспитанием занималась бабушка, член общины янсенистов, требовавших пересмотра канонов католической церкви. Учился в коллеже в городе Бове, затем в школе Гранжа в Пор-Рояле, центре янсенизма.

Общение с янсенистами оказало заметное влияние на формирование личности Расина. Свое название община получила по имени голландского богослова Корнелия Янсения. «Философским стержнем янсенизма была идея предопределения, «благодати», от которой зависит в конечном счете спасение души. Изначальная греховность человека, слабость его природы может быть преодолена лишь при поддержке свыше, но непременным условием спасения является внутреннее осознание этой слабости и греховности, постоянное стремление к нравственной чистоте и добродетели» [36 - Жирмунская Н. А. Творчество Жана Расина // Расин Ж. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 398.]. В последующие годы Расин отойдет от янсенистов, даже открыто выступит против своих бывших духовных наставников. Но обстоятельства личной жизни вновь заставят драматурга обратиться к янсенистам во второй половине его жизни.

В Пор-Рояле Расин познакомился с «Письмами к провинциалу» Паскаля, открытым осуждением морали и политики иезуитов (1656). К работе Паскаля он будет обращаться не раз в своей литературной борьбе.

Творческое наследие Расина достаточно разнообразно. Интересны его стихотворные произведения, в частности, «Слово молвы к Музам» (1663), «Идиллия о мире» (1685) и «Песнопение в похвалу милосердию» (1694). Стихотворные произведения больших поэтических форм были, как правило, связаны с крупными политическими событиями, как, например, бракосочетание Людовика XIV с испанской инфантой Марией-Терезией – одно из условий Пиренейского мира 1659 года, или празднество в честь короля. В то же время «Песнопения» передавали глубокие личные переживания писателя, чья придворная жизнь изобиловала неприятностями и гонениями. Так, в «Песнопении о счастье праведных и горе нечестивых» (из «Книги премудрости Соломона», 5) читаем:

Блажен, кто помощи надежной
В небесной мудрости искал,
Кто не служил гордыне ложной
И благ непрочных не алкал! <...>

«О Боже, милосерден буди!

Куда брели мы среди тьмы? —
Воскликнут грешники. — Вот люди,
Которых презирали мы!
Безумцами их называли,
Их жизнь, их подвиг оскорбляли,
А что сейчас открылось нам?
Им небеса даруют славу,
И Бог причислил их по праву
К своим возлюбленным сынам.

Гонясь за праздными благами,
Что ныне отняты у нас,
Какими горькими путями,
Увы, ходили мы подчас!
Душа, томима суетою,
Влачась безумия стезею,
Не знает отдыха и сна,
Но взор от света отвращает —
Напрасно путь он освещает
Туда, где мир найдет она.

От беззаконий наших ныне
Какой нам остается плод?
Где наша власть, оплот гордыни,
И суеславия оплот?
Увы, без друга, без защиты,
Очам всевидящим открыты,
Мы притекли на Божий суд,
Как будто жертвы на закланье,
И следом наши злодеянья
К престолу Высшему идут».

(Пер. М. Квятковской)

Расин писал эпиграммы, комедии («Сутяги», 1668). Но в мировую литературу и культуру вошел прежде всего как автор трагедий. Среди них «Александр Великий»(1665), «Андромаха»(1667), «Британик»(1669), «Митридат»(1673), «Ифигения»(1674), «Федра»(1677) и другие.

В творчестве Расина отразились религиозные взгляды писателя, но они не стали основополагающими в оценке жизненных явлений. Во многом драматург продолжал ренессансные традиции в восприятии человека. Его религиозные взгляды и настроения способствовали глубокому проникновению во внутренний мир персонажей, наполненный непримиримой борьбой между разумом и страстью. Однако Расин не отходит от традиций

классицистского искусства, описывая характеры, в которых преобладает страсть. При этом отрицательными всех персонажей Расина назвать нельзя. В них, согласно концепции автора, есть и доброе и злое начала. Страсть, давящая над их разумом, лишь обнажает их сущность. Наиболее интересным примером такой пьесы является «Андромаха», поставленная в 1667 году, принесшая заслуженный успех автору и свидетельствующая о наступлении нового этапа в истории французской драматургии.

В «Первом предисловии» к трагедии «Андромаха» Расин вступил в полемику с критиками пьесы, обвинявшими драматурга в неправдоподобии выведенных в ней характеров. В частности, он писал: «...едва ли стоит принимать близко к сердцу недовольство двух-трех лиц, которые хотели бы перекроить всех героев древности, превратив их в героев идеальных. У этих людей самые добрые намерения: им желательно, чтобы на театре выводили только безупречных мужей. Но я осмелюсь напомнить им о том, что я не вправе менять правила драматургии...Аристотель отнюдь не требует от нас представлять героев существами совершенными, а, напротив, высказывает положение, чтобы трагические герои, то есть те персонажи, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были вполне добрыми или вполне злыми. Он против того, чтобы они были беспредельно добры, ибо наказание, которое терпит очень хороший человек, вызовет у зрителя скорее негодование, нежели жалость – и против того, чтобы они были чрезмерно злы, ибо негодя никто жалеть не станет. Таким образом, им надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженными слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способно вызвать к ним жалость, а не отвращение» [37 - Расин Ж.Сочинения. Т.1.С.154.]. (Выделено нами. – Н. Е.)

Впервые Расин обращает внимание зрителя на жизнь обычных, «средних» людей, но «средних» по своим душевным качествам, что, конечно, не могло не вызвать критики в адрес пьесы. Слишком откровенным было неуважение королевского двора. Время «Сида» прошло. Как отмечает Ю. Б. Виппер, «художественное мироощущение Расина формировалось в условиях, когда политическое сопротивление феодальной аристократии было подавлено и она превратилась в покорную воле монарха, лишенную созидательных жизненных целей придворную знать. В трагедиях Расина на первый план выдвигаются образы людей, развращаемых властью, охваченных пламенем необузданных страстей, людей колеблющихся, мечущихся. В драматургии Расина доминирует не столько политический, сколько нравственный критерий» [38 - История всемирной литературы. Т. 4. С. 139.].

Воплощением нравственного начала в трагедии «Андромаха» становится вдова Гектора. В отличие от Пирра, Гермियोны или Ореста, она стоит перед выбором, от которого зависит судьба ее сына. Но в отличие от героев Корнеля, Андромаха делает выбор не потому, что должна решить государственные

задачи или проблемы семейной чести. По мнению Н. А. Жирмунской, перед Андромахой стоит мнимый выбор, обусловленный страстями других персонажей. Пирр, убийца всей ее семьи, предлагает ей руку и трон. В случае отказа Андромахи ее сыну грозит смерть. Сцена диалога Андромахи с наперсницей Сефизой передает то огромное внутреннее напряжение, которое испытывает царица-пленница. Об этом свидетельствуют прерывистые фразы, восклицания, сбивчивая речь. Картины воспоминаний и реальность – все перемешано, все призвано обнажить сложность предстоящего выбора:

Андромаха

Ах, то, что Пирр забыл, – как я забуду вдруг?
Что милый Гектор мой, лишенный погребенья,
Стал жертвой низкого, постыдного глумленья?
Что бедный мой отец, почтенный старец, царь,
Заколот был, когда он обнимал алтарь?
О, эта ночь резни! О, ужас этой ночи!
Застлал он вечной тьмой моих любимых очи.
Ты помнишь? Пирр идет. Алеет кровь на нем...
Таким передо мной явился Пирр впервые.
И вот кого в мужья ты прочишь мне теперь!
Нет, мне вознаграждать злодейство не пристало.
Пусть лучше нас убьет обоих, если мало
Ему тогдашних жертв, и наш пришел черед.

Сефиза

Но на глазах у вас ребенок ваш умрет!
Вы вздрогнули? Пока вы власти не лишились... <...>

Андромаха

...Ужель жестокости у Ахиллида хватит,
Чтоб за отказ мой мстить невинному дитяти?
Пирр ненавистен мне. Но сына в чем вина?
И почему я им пожертвовать должна?
<...>

Ты будешь жить! И я должна тебя спасти.
Пойдем за Пирром! Нет! Сефиза, дорогая,
Ступай за ним.

Сефиза

Но что сказать ему должна я?

Андромаха

Скажи, что я... что сын всего дороже мне...
Но к делу черному готов ли Пирр вполне?
Толкнет ли страсть его на шаг столь незаконный?..
<...>

Ох, если б я могла решиться... О, супруг!
О, Троя! Ах, отец! Кто дух мой успокоит?
Да, сын мой, жизнь твоя недешево мне стоит...

(Пер. И. Шафаренкой В. Шора)

И все-таки выбор Андромахи не приносит покоя. Он более говорит о безысходности положения героини, вынужденной пойти на самоубийство. Выбор Андромахи – «это моральный компромисс, построенный на двойном смысле ее брачного обета, – ведь супружество, которым будет куплена жизнь ее сына, фактически не совершится. Антагонисты Андромахи, Пирр и Гермiona, казалось бы, внешне свободные в решении своей и ее судьбы, связаны и поработаны страстью не меньше, чем Андромаха положением пленницы. И еще меньше волен распорядиться собой Орест. Возникает парадоксальная ситуация – все колебания и повороты в их судьбе, иными словами, все развитие действия трагедии определяется тем, какое решение примет Андромаха, а она в состоянии принять лишь мнимое решение» [39 - Жирмунская Н. А. Творчество Жана Расина // Расин Ж. Сочинения. Т. 2. С.409.].

На критику, обрушившуюся на драматурга после постановки «Андромахи», Расин ответил двумя злыми эпиграммами. Объектом высмеивания он избрал светского вельможу д'Олонна, обладающего репутацией роконосца, и герцога Шарля де Креки, известного противоестественными наклонностями. Вот одна из эпиграмм «На критику Расиновой «Андромахи»:

Мои труды от правды далеки —
Сказали два высокоумных друга.
«Так женщину любить нельзя», – решил Креки,
И рассудил д'Олонн: «Не любят так супруга».

(Пер. М. Квятковской)

Совершенно очевидно, что главный спор разгорелся из-за Андромахи, преданно любящей супруга и после его смерти, и Ореста. Образ Ореста не случайно вызвал много нареканий. Дело в том, что герой Расина совершенно

иного типа, нежели Родриго Корнеля. Все его мысли поглощены Гермионой. Страсть не только съедает душу Ореста, но и превращает его в марионетку в руках дочери Елены и невесты Пирра. Любовь Ореста сталкивается с сильной волей ревнивой и мстительной Гермионы. Ради своего коварного замысла отмстить отвергнувшему ее ради Андромахи Пирру она готова использовать чувства юноши, а потом отринуть его как предателя и убийцу Пирра:

Довольно слов, предатель!
Виновен ты один, коварный зложелатель!
Пусть греков радует поступок низкий твой;
Убийца гнусен мне. Сокройся с глаз долой!
<...>

Как ты дерзнул, злодей, вершить его судьбой?
Кто право дал тебе на мерзостный разбой?
Как ты осмелился, как мог без отвращения
Убийство подлое свершить под видом мщенья?
Кто приказал тебе?

Орест

О небо, горе мне!
Ужели ваш приказ услышан мной во сне?

Гермиона

Поверил ты словам, что женщине влюбленной
Подсказывал ее рассудок помраченный?
Не должен ли ты был в душе ее прочесть,
Что, мучась от любви, она твердит про честь,
Что сердце и уста между собой в разладе?
Твой долг повелевал, меня самой же ради,
От злого умысла, чуть только он возник,
Отговорить меня с укором в тот же миг...

(Здесь и далее пер. И. Шафаренко и В. Шора)

В данном случае Орест вызывает больше сочувствия, нежели осуждения, потому что его поступком двигало искреннее чувство любви к Гермионе. Однако страсть сделала его волю слабой. Как простой смертный, он оказался в плену интриг, орудием чужой воли. Рассудок Ореста не выдерживает такого испытания. В финале трагедии отвергнутый Гермионой Орест сходит с ума.

В гневных словах Гермионы сосредоточено отношение самого Расина к поступкам Пирра, Ореста, Гермионы. Он показывает, что их главная вина в

отступлении от нравственных норм. Но при этом все они понимают то, что происходит. Правда, по замечанию Пирра, «препятствовать страстям напрасно, как грозе». Тем не менее в борьбе за сердце Андромахи Пирр совершает противоречивые действия. Его любовь граничит с безумством и злобой. Сначала он заверяет Андромаху, что готов спасти ее ребенка ценой собственной жизни, но тут же не может укротить свою ревность к погибшему Гектору, когда видит, как Андромаха обожает сына за то, что тот – воплощение отца. Обращаясь к Андромахе, Пирр анализирует свои поступки, размышляет о том, как его воспринимают окружающие. Ему, человеку и царю, небезразлично, что думают о нем другие. Монолог Пирра – еще одно свидетельство проявления разума в поступках героев трагедии Расина. Как и в размышлениях Андромахи, в словах Пирра передается смятение, отчаяние, раскаяние и удивительная непреклонность в принятии решения. Внутреннее противоречие проявляется в каждой фразе, в каждом слове. Частая смена настроений, решений сочетается с просьбой о любви и требованием подчиниться воле победителя:

Решайте же! Сейчас
К спасенью сына путь еще открыт для вас.
Да, смертью мальчика жестоко вас пугая,
В вас создавал не друга, а врага я,
Мне горестно и больно сознавать.
Пока еще могу все повернуть я вспять.
Взгляните на меня, не бойтесь! Неужели
Так на мучителя похож я в самом деле?
Толкнули вы меня к поступкам столь крутым,
Ожесточив мой дух презрением своим.
Я вас в последний раз прошу, во имя сына:
Пусть наши помыслы сольются воедино.
Ужель униженно я должен умолять
Ребенку жизнь спасти его родную мать?
Известно: сеешь зло – так жди кровавой жатвы.
Но ради вас я вновь свои нарушу клятвы.
И, чтобы повести мне вас с собой к венцу,
Я Менелая дочь верну ее отцу,
Хоть знаю, что, отдав вам руку и корону,
Смертельно оскорблю царевну Гермionу.
Все судьбы в этот час должны быть решены.
Корона – или смерть: вы выбирать вольны.
Пора уже и мне на что-нибудь решиться!
Я больше не могу пустой надеждой льститься,
Устал я умолять, грозить и убеждать.
Мне вас утратить – смерть, но смерть и дольше

ждать...

Как указывает Н. А. Жирмунская, «сознание зрителей XVII века было воспитано на устойчивых стереотипах поведения, закрепленных этикетом и отождествляемых с универсальными законами разума. Герои «Андромахи» на каждом шагу нарушают эти стереотипы, и в этом также проявляется сила охватившей их страсти» [40 - Жирмунская Н. А. Творчество Жана Расина. С. 410.]. Однако новизна трагедии Расина прежде всего в том, что драматург представил зрителям человека. Во всех случаях его поведение обусловлено не этикетом, а личностным началом. Трон лишь разрушает «Я», личность. Так происходит с Пирром, то же случается с Гермионой. Ревность и месть уничтожают их гордые натуры, превращая в людей непорядочных и даже подлых. Их страсть – это как раз то несчастье, которое, как писал в предисловии Расин, обрушивается на головы «как следствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение». И в этом Расин – драматург классицизма. «Своеобразные художественные приметы трагедии французского классицизма, и прежде всего ее ярко выраженный психологический уклон, нашли в драматургии Жана Расина свое последовательное воплощение. Требование соблюдать единства времени, места и действия и другие каноны классицизма не стесняли писателя. Наоборот, они помогали ему предельно сжимать действие, сосредоточивать свое внимание на анализе душевной жизни героев. Расин часто приближает действие к кульминационной точке. Герои бьются в опутывающих их сетях, и трагический характер развязки уже predetermined; поэт же вслушивается в то, как неукротимо пульсируют сердца героев в этой предсмертной агонии, и запечатлевает их эмоции» [41 - История всемирной литературы. Т. 4. С. 144.], – писал Ю. Б. Виппер.

Задания для самостоятельной работы

1. Составьте план-конспект по теме «Основные принципы художественной системы классицизма».
2. Подготовьте сообщение по теме «Творчество Ф. Малерба и его значение для развития французского классицизма».
3. Самостоятельно проанализируйте трагедию Расина «Федра».

Творческая работа по теме

1. Подготовьте конспекты уроков или факультативных занятий по творчеству Корнеля и Расина.
2. Подготовьте реферат по теме «Особенности развития конфликта в трагедиях Расина».

Вопросы коллоквиума

1. Классицизм как художественная система.
2. Новаторство драматургии П. Корнеля.
3. Жанровое своеобразие трагедии Ж. Расина.

Комедийное творчество Мольера

Жан Батист Поклен (Мольер) (1622–1673) первым заставил смотреть на комедию как на жанр, равный трагедии. Он синтезировал лучшие достижения комедии от Аристофана до современной ему комедии классицизма, включая опыт Сирано де Бержерака, которого ученые часто упоминают среди непосредственных создателей первых образцов национальной французской комедии.

Жизнь и творческий путь Мольера достаточно изучены. Известно, что будущий комедиограф родился в семье придворного обойщика. Однако дело отца он не захотел унаследовать, отказавшись от соответствующих привилегий в 1643 году.

Благодаря деду, мальчик рано познакомился с театром. Жан Батист был серьезно им увлечен и мечтал о карьере актера. После окончания школы иезуитов в Клермоне (1639) и получения диплома адвоката в 1641 году в Орлеане он организовал в 1643 году труппу «Блистательный театр», в состав которой вошли его друзья и единомышленники на многие годы – мадемуазель Мадлена Бежар, мадемуазель Дюпари, мадемуазель Дебри и другие. Мечтая о карьере трагического актера, юный Поклен берет имя Мольер как театральным псевдоним. Однако как трагический актер Мольер не состоялся. После ряда неудач осенью 1645 года «Блистательный театр» был закрыт.

1645–1658 годы – это годы странствований труппы Мольера по французской провинции, обогатившие драматурга незабываемыми впечатлениями и наблюдениями над жизнью. В период путешествия родились первые комедии, написание которых сразу обнаружило талант Мольера как будущего великого комедиографа. Среди его первых удачных опытов «Шалый, или Все невпопад» (1655) и «Любовная досада» (1656).

1658 год – Мольер и его труппа возвращаются в Париж и играют перед королем. Людовик XVI разрешает им остаться в Париже и назначает своего брата покровителем труппы. Труппе предоставляется здание Малого Бурбонского дворца.

С 1659 года, с постановки «Смешных жеманниц», собственно и начинается слава драматурга Мольера.

В жизни Мольера-комедиографа были и взлеты, и падения. Несмотря на все споры вокруг его личной жизни и взаимоотношений с двором, до сих пор не увядает интерес к его творениям, ставшим для последующих поколений своеобразным критерием высокого творчества, таким как «Школа мужей» (1661), «Школа жен» (1662), «Тартюф» (1664), «Дон Жуан, или Каменный

гость»(1665), «Мизантроп»(1666), «Лекарь поневоле»(1666), «Мещанин во дворянстве»(1670) и другие.

Изучая мольеровские традиции в творчестве писателей других веков, такие ученые, как, например, С. Мокульский, Г. Бояджиев, Ж. Бордонов, Р. Брэ, пытались разгадать феномен Мольера, природу и содержание смешного в его произведениях. Э. Фаге утверждал: «Мольер является апостолом «здорового смысла», то есть тех общепринятых воззрений публики, которую он имел перед глазами и которой он хотел угодить» [42 - Faguet E. En lisant Moliere. Paris, 1914. P. 123.]. Не ослабевает интерес к Мольеру и в современном литературоведении. В последние годы появились работы, посвященные не только вышеназванным вопросам, но и вопросам романтизации классицистского конфликта (А.Карельский), оценки театра Мольера в концепции М. Булгакова (А.Грубин).

В творчестве Мольера комедия получила дальнейшее развитие как жанр. Сформировались такие ее формы, как «высокая» комедия, комедия-«школа» (термин Н. Ерофеевой), комедия-балет и другие. Г. Бояджиев в книге «Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии» указывал, что нормы нового жанра вырисовывались по мере того, как комедия сближалась с реальностью и в результате этого приобретала проблематику, определяемую общественной проблематикой, объективно существующей в самой действительности. Основанная на опыте античных мастеров, комедии дель арте и фарсе, классицистская комедия, по замечанию ученого, получила высшее развитие у Мольера.

Свои взгляды на театр и комедию Мольер изложил в полемичных пьесах «Критика «Школы жен» (1663), «Версальский экспромт» (1663), в Предисловии к «Гартюфу» (1664) и других. Главный принцип эстетики писателя – «поучать, развлекая». Ратуя за правдивое отражение действительности в искусстве, Мольер настаивал на осмысленном восприятии театрального действия, предметом которого он чаще всего избирал наиболее типичные ситуации, явления, характеры. При этом драматург обращался к критикам и зрителям: «Не будем принимать к себе то, что присуще всем, и извлечем по возможности больше пользы из урока, не подавая виду, что речь идет о нас» [43 - Мольер Ж. Б.Собр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т. I. С. 506–507.].

Еще в раннем творчестве Мольер, по замечанию Г. Бояджиева, «понял необходимость перенесения романтических героев в мир обыденных людей». Отсюда сюжеты «Смешных жеманниц», «Школы жен», «Школы мужей» и в том числе «Гартюфа».

Параллельно с развитием жанра «высокой» комедии в творчестве Мольера формируется комедия-«школа». Об этом свидетельствуют уже «Смешные жеманницы» (1659). В пьесе драматург обратился к анализу норм

аристократического вкуса на конкретном примере, в оценке этих норм ориентируясь на природный, здоровый вкус народа, поэтому чаще всего обращался к его жизненному опыту и свои наиболее острые наблюдения и замечания адресовал партеру.

В целом в эстетике Мольера важное место занимает понятие «добродетель». Опережая просветителей, драматург поставил вопрос о роли нравственности и морали в организации частной и общественной жизни человека. Чаще всего Мольер объединял оба понятия, требуя изображать нравы, не касаясь личностей. Однако это не противоречило его требованию верно изображать людей, писать «с натуры». Добродетель всегда была отражением нравственности, а мораль выступала обобщенным понятием нравственной парадигмы общества. При этом добродетель как синоним нравственности становилась критерием, если не прекрасного, то хорошего, положительного, примерного, а значит, морального. И смешное у Мольера тоже во многом определялось уровнем развития добродетели и ее составляющих: честь, достоинство, скромность, осторожность, послушание и так далее, то есть тех качеств, которые характеризуют положительного и идеального героя.

Образцы положительного или отрицательного драматург черпал из жизни, показывая на сцене более типичные ситуации, общественные тенденции и характеры, чем его собратья по перу. Новаторство Мольера было отмечено Г. Лансоном, писавшим: «Никакой правды, лишенной комизма, и почти никакого комизма, лишенного правды: вот формула Мольера. Комизм и правда извлекаются у Мольера из одного и того же источника, то есть из наблюдений над человеческими типами» [44 - Лансон Г. История французской литературы: В 2 т. М., 1896. Т. I. С. 655.].

Подобно Аристотелю, Мольер считал театр «зеркалом» общества. В своих комедиях-«школах» он закрепил аристофановский «эффект очуждения» [45 - Термин заимствован из теории Б. Брехта, так как наиболее точно выражает суть явления, рассматриваемого нами.] через «эффект обучения» (термин Н. Ерофеевой), который в творчестве драматурга получил дальнейшее развитие.

Спектакль – форма зрелища – представлялся как дидактическое пособие для зрителя. Он должен был пробудить сознание, потребность спорить, а в споре, как известно, рождается истина. Драматург последовательно (но опосредованно) предлагал каждому зрителю «ситуацию зеркало», в которой обычное, привычное и повседневное воспринималось как бы со стороны. Предполагалось несколько вариантов такой ситуации: обыденное восприятие; неожиданный поворот действия, когда привычное и понятное становилось малознакомым; возникновение дублирующей ситуацию линии действия, высвечивающей возможные варианты последствий представляемой ситуации,

и, наконец, финал, к выбору которого должен подойти зритель. Причем финал комедии был одним из возможных, хотя и желательным для автора. Как будет оцениваться реальная житейская ситуация, разыгранная на сцене, неизвестно. Мольер уважал выбор каждого зрителя, его личное мнение. Герои пропускались через ряд нравственных, философских и психологических уроков, что придавало сюжету предельную содержательность, а сам сюжет, как носитель информации, становился поводом к предметному разговору и анализу конкретной ситуации или явления в жизни людей. И в «высокой» комедии, и в комедии-«школе» в полной мере реализовался дидактический принцип классицизма. Однако Мольер шел дальше. Обращение в зал в конце пьесы предполагало приглашение к обсуждению, и это мы видим, например, в «Школе мужей», когда Лизетта, обращаясь в партер, произносит дословно следующее:

Вы, если знаете мужей-оборотней,
Пошлите их, по крайней мере, к нам в школу.

(Здесь и далее пер. Н. Ерофеевой)

Приглашение «к нам в школу» убирает дидактизм как грань между автором-учителем и зрителем-учеником. Драматург не отделяет себя от зрительного зала. Он акцентирует внимание на словосочетании «к нам». В комедии Мольер нередко использовал смысловые возможности местоимений. Так, Станарель, пока он убежден в своей правоте, с гордостью говорит брату «мои уроки», но как только почувствовал тревогу, сразу сообщает Аристу о «следствии» «наших уроков».

Создавая «Школу мужей», Мольер следовал за Гессенди, утверждавшим примат опыта над абстрактным логизированием, и за Теренцием, в чьей комедии «Братья» решалась проблема истинного воспитания. У Мольера, как и у Теренция, о содержании воспитания спорят два брата. Между Аристом и Станарелем спор разгорается из-за того, как и какими средствами достичь хорошего воспитания Леоноры и Изабеллы, чтобы в будущем вступить с ними в брак и быть счастливыми.

Вспомним, что понятие «l'education» – «воспитание, образование» – появилось в светском словаре европейцев с XV века. Оно происходит от латинского *educatio* и обозначает процесс средство воздействия на человека в ходе образования, воспитания. Оба понятия мы наблюдаем в комедии «Школа мужей». Исходными моментами, определившими суть спора между братьями, стали две сцены – вторая в первом акте и пятая во втором.

О предмете спора первым Мольер позволил высказаться Аристу. Он старше Станареля, но более способен на риск, придерживается прогрессивных взглядов на воспитание, разрешает Леоноре некоторые вольности, например,

такие, как посещение театра, балов. Он убежден, что его воспитанница должна пройти «светскую школу». «Светская школа» более ценна по сравнению с назиданиями, так как знания, почерпнутые в ней, проверяются на опыте. Доверие, построенное на разумности, должно дать положительный результат. Тем самым Мольер разрушал традиционное представление о пожилом опекуне-консерваторе. Таким консерваторм оказался младший брат Ариста Сганарель. По его мнению, воспитание – это прежде всего строгость, контроль. Добродетель и свобода не могут быть совместимы. Сганарель читает нотации Изабелле и тем самым зарождаёт в ней желание его обмануть, хотя это желание и не высказывается девушкой открыто. Появление Валера – соломинка, за которую хватается Изабелла и ускользает от опекуна. Весь парадокс заключается в том, что молодой опекун не способен понять запросов юной воспитанницы. Не случайно в финале комическое сменяется драматическим. «Урок», преподнесенный Изабеллой опекуну, вполне закономерен: человеку нужно доверять, необходимо уважать его волеизъявление, в противном случае вырастает протест, принимающий различные формы.

Дух либертинажа определяет не только поступки Изабеллы, но и поведение Ариста и Леоноры. Подобно Теренцию, у Мольера «liberalitas» употребляется не как в золотом веке – «liberalis» – «щедрый», а в смысле «artes liberales, homo liberalis» – тот, поведение которого достойно звания свободного человека, благородный (З.Корш).

Идеальное представление Сганареля о воспитании разрушается. Добродетельной в результате оказывается Леонора, так как ее поведением руководит чувство благодарности. Главным для себя она определяет послушание опекуну, честь и достоинство которого искренне уважает. Однако Мольер не осуждает и поступок Изабеллы. Он показывает ее естественную потребность к счастью и свободе. Единственным путем достижения счастья и свободы для девушки является обман.

Для драматурга добродетель как конечный результат процесса воспитания была составной частью цепочки понятий «школа» – «урок» – «образование (воспитание)» – «школа». Между заглавием и финалом прямая связь. «Школа», о которой говорит в конце пьесы Лизетта, – это сама жизнь. В ней необходимо овладеть определенными нормами и правилами поведения, навыками общения, чтобы оставаться всегда уважаемым человеком. Этому помогают проверенные практикой «уроки светской школы». В их основе лежат общечеловеческие понятия добра и зла. Воспитание и добродетель зависят не от возраста, а от взглядов человека на жизнь. Разумное и эгоистичное оказываются несовместимы. Эгоизм приводит к отрицательному эффекту. Это в полной мере доказал своим поведением Сганарель. Урок предстает не только как основа структуры действия пьесы, но и как итог обучения персонажей в «школе человеческого общения».

Уже в первой комедии-«школе» Мольер обнаружил новый взгляд на этику современного ему общества. В оценке действительности драматург ориентировался на рационалистический анализ жизни, исследуя конкретные примеры наиболее типичных ситуаций и характеров.

В «Школе жен» главное внимание драматурга было сосредоточено на «уроке». Слово «урок» звучит семь раз во всех ключевых сценах комедии. И это не случайно. Мольер более четко определяет предмет анализа – опекунство. Цель комедии – дать совет всем опекунам, забывшим о возрасте, о доверии, об истинной добродетели, положенной в основу опекунства вообще.

По мере развития действия наблюдаем, как расширяется и углубляется понятие «урок», а также сама ситуация, хорошо знакомая зрителям из повседневной жизни. Опекунство приобретает черты социально опасного явления. В подтверждение этого звучат корыстные планы Арнольфа, для достижения которых он, под маской добродетельного человека, готов дать узконаправленное воспитание Агнессе, ограничив ее права как личности. Для воспитанницы Арнольф избирает положение затворницы. Это ставило ее жизнь в полную зависимость от воли опекуна. Добродетель, о которой так много рассуждает Арнольф, становится на самом деле средством закрепощения другого человека. Из самого понятия «добродетель» опекуна интересуют только такие составляющие, как послушание, раскаяние, смирение, а справедливость и милосердие Арнольфом просто игнорируются. Он уверен, что и без того облагодетельствовал Агнессу, о чем не стесняется ей периодически напоминать. Он считает себя вправе решать судьбу девушки. На первом плане оказывается этический диссонанс в отношениях героев, что объективно объясняет финал комедии.

По ходу развития действия зритель постигает значение слова «урок» как этического понятия. Прежде всего разрабатывается «урок-инструкция». Так, Жоржетта, заискивая перед хозяином, заверяет его, что все его уроки будет помнить. Строгого исполнения уроков, то есть инструкций, правил, требует Арнольф и от Агнессы. Он настаивает на заучивании ею правил добродетели: «Вы должны сердцем постичь эти уроки». Урок-инструкция, задание, пример для подражания – естественно, мало понятен юной особе, которая не знает, как может быть иначе. И даже когда Агнесса противится урокам опекуна, она не осознает своего протеста до конца.

Кульминация действия происходит в пятом акте. Неожиданности определяют последние сцены, главной из которых становится упрек Агнессы, высказанный в адрес опекуна: «И вы человек, который говорит, что хочет взять меня в жены. Я последовала вашим урокам, а вы поучали меня, что нужно выйти замуж, чтобы смыть грех». При этом «ваши уроки» перестают быть лишь уроками-инструкциями. В словах Агнессы – вызов опекуну,

лишившему ее нормального воспитания и светского общества. Однако заявление Агнессы становится неожиданностью только для Арнольфа. Зрители наблюдают, как нарастает постепенно этот протест. Слова Агнессы подводят к осмыслению нравственного урока, полученного девушкой в жизни.

За внешним развитием действия нередко ускользает одна принципиальная деталь – доверие воспитанницы к своему опекуну. Критики обычно делают упор на природной простоте Агнессы, ее бесхитростности. Но Мольер гениален даже в мелочах. Он буквально штрихами обрисовывает способности девушки, психологически точно обосновывает ее поступки. Кроме опекуна и слуг Агнесса ни с кем не общалась. Ее доверие к старшему естественно, как и ее желание поделиться с опекуном своим увлечением. Тем более что Арнольф всегда настаивал на откровенности Агнессы. И действительно, в ответах опекуну девушка искренна. В то же время Арнольф поступает нечестно, когда, внимательно выслушав исповедь воспитанницы, воспринимает ее как серьезную угрозу его нравственности и чести. Мы видим, как самим Арнольфом разрушается естественная связь между опекуном и воспитанницей. Мольер показывает, как небезосновательны переживания Арнольфа. Агнесса, которую он воспринимал как девушку глуповатую, простую по своему развитию, на самом деле умная и от природы сообразительная, находчивая. Так, когда Арнольф убеждает Агнессу прогнать Ораса, она, соглашаясь с ним, действительно бросает в юношу камнем, но... с привязанной к нему запиской. А с появлением на сцене отца Агнессы подтверждается, что разумное начало было присуще девушке от рождения. Так Мольер социальным происхождением объясняет поступки Агнессы, как, впрочем, и природную глупость слуг.

Нравственный урок получает и Арнольф, который тесно связан с «уроком-предупреждением». Этот урок в первом акте ведет друг Арнольфа Кризальд. В беседе с Арнольфом он, подтрунивая над приятелем, рисует образ мужа-рогоносца. Стать именно таким мужем и боится Арнольф. Он, уже немолодой человек, закоренелый холостяк, решивший жениться, надеется, что сумеет избежать участи многих мужей, что его жизненный опыт дал много хороших примеров и он сможет избежать ошибок. Однако боязнь запятнать свою честь превращается в страсть. Она движет и стремлением Арнольфа изолировать Агнессу от светской жизни, полной, по его мнению, опасных искушений. Арнольф повторяет ошибку Сганареля, а «урок-предупреждение» звучит для всех забывшихся опекунов.

Проясняется, наконец, и название комедии, которое выступает и как предмет (опекунство), и как метод обучения, напоминающий о законах Природы, о том, что их нельзя отвергать, а также звучит как совет, предупреждение мужьям, кто, подобно Арнольфу, осмелится нарушить естественное право человека на свободу и свободный выбор. «Школа» вновь

предстала как система приемов жизни, верное освоение которых ограждает человека от смешного положения и драм.

Подводя первые итоги, можем сказать, что уже в творчестве Мольера комедия-«школа» как жанровая форма получила активное развитие. Задача ее – воспитание общества. Однако это воспитание, в отличие от нравоучительной драматургии, лишено открытого дидактизма, оно имеет в своей основе рационалистический анализ, направленный на изменение традиционных представлений зрителя. Воспитание было не только процессом, в ходе которого изменялось мировосприятие зрителя, но и средством воздействия на его сознание и сознание общества в целом.

Герои комедии-«школы» являли собой наиболее характерный образец страсти, характера или явления в общественном бытии. Они проходили через ряд нравственных, мировоззренческих и даже психологических уроков, усваивали определенные навыки общения, что постепенно формировало систему новых этических понятий, заставляющих иначе воспринимать повседневный мир. При этом «урок» в комедии-«школе» раскрывался практически во всех исторически сложившихся лексических значениях – от «задания» до «вывода». Нравственная целесообразность поступков человека начинает определять его полезность в жизни отдельной семьи и даже всего общества.

Главным понятием комедии-«школы» становится «добродетель». Мольер связывает ее прежде всего с нравственностью. Драматург вводит в содержание «добродетели» такие понятия, как «разумность», «доверие», «честь», «свободный выбор». «Добродетель» выступает и как критерий «прекрасного» и «безобразного» в поступках людей, во многом определяя зависимость их поведения от социальной среды. В этом Мольер опережал просветителей.

Ситуация «зеркало» помогала преодолеть догматизм обыденного мировосприятия и через прием «очуждения» достичь желаемого «эффекта обучения». Собственно сценическое действие рисовало лишь модель поведения как наглядный пример для рационалистического анализа зрителем реальной действительности.

Комедия Мольера была тесно связана с жизнью. Поэтому нередко в ней присутствует драматический элемент. Его носителями выступают персонажи, которые, как правило, воплощают в своих характерах те или иные личностные качества, вступающие в противоречие с общепринятыми нормами. Часто на сцене звучат серьезные социальные конфликты. В их решении особое место отводится персонажам простого происхождения – слугам. Они выступают и носителями здоровых начал общественной жизни. А. С. Пушкин писал: «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на

развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии» [46 - Цит. по: Гликман И. Д. Мольер: Критико-биографический очерк. М.; Л., 1966. С. 16.]. Это замечание можно вполне отнести и к комедии-«школе», развивающейся в творчестве Мольера параллельно с «высокой» комедией.

Классицист Мольер выступил против напыщенности и неестественности классицистского театра. Его персонажи заговорили обычным языком. На протяжении всей своей творческой жизни драматург следовал своему требованию правдиво отражать жизнь. Носителями здравого смысла, как правило, были молодые персонажи. Правда жизни обнажалась через столкновение таких героев с главным сатирическим персонажем, а также через всю совокупность столкновений и взаимоотношений характеров в комедии.

Во многом отходя от строгих классицистских норм, Мольер все же оставался в рамках этой художественной системы. Его произведения рационалистичны по своему духу; все характеры однолинейны, лишены конкретно-исторических деталей и подробностей. И все же именно его комические образы стали ярким отражением процессов, связанных с основными тенденциями в развитии французского общества во второй половине XVII века.

Наиболее ярко черты «высокой» комедии проявились в знаменитой пьесе «Тартюф». А. С. Пушкин, сравнивая творчество Шекспира и Мольера, отметил: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только, у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря, принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря» [47 - Пушкин А. С. Об искусстве. Т. II. С. 28.]. Слова Пушкина стали хрестоматийными, потому что очень точно передавали суть характера центрального персонажа пьесы, определившей новый этап в развитии французской национальной комедии.

Впервые пьеса была представлена на празднике в Версале 12 мая 1664 года. «Комедия о Тартюфе началась при общем восторженном и благосклонном внимании, которое тотчас же сменилось величайшим изумлением. К концу же третьего акта публика не знала уже, что и думать, и у некоторых мелькнула мысль, что, может быть, господин де Мольер и не совсем в здравом уме» [48 - Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М., 1991. С. 122.]. Так описывает реакцию зрителей на спектакль М. А. Булгаков. По воспоминаниям современников и в исследованиях литературы XVII века, в том числе по истории театра, отмечается, что пьеса сразу вызвала скандал. Она была направлена против иезуитского «Общества святых даров», а это

значило, что Мольер вторгнулся в область отношений, запрещенную для всех, в том числе и для самого короля. По настоянию кардинала Ардуена де Бомона де Перефикса и под натиском возмущенных придворных «Тартюфа» запретили к постановке. В течение нескольких лет драматург переделывал комедию: убрал из текста цитаты из Евангелия, изменил финал, снял с Тартюфа церковные одежды и представил его просто набожным человеком, а также смягчил отдельные моменты и заставил Клеанта произнести монолог об истинно благочестивых людях. После единственной постановки в переработанном виде в 1667 году пьеса окончательно вернулась на сцену только в 1669-м, то есть после смерти матери короля, фанатичной католички.

Итак, пьеса была написана в связи с конкретными событиями в общественной жизни Франции. Они облачаются Мольером в форму новоаттической комедии. Не случайно персонажи носят античные имена – Оргон, Тартюф. Драматург хотел прежде всего высмеять членов «Общества святых даров», наживающихся на доверии сограждан. Среди главных вдохновителей «Общества» была мать короля. Инквизиция не стеснялась обогащаться за счет доносов на доверчивых французов. Однако комедия превратилась в обличение христианского благочестия как такового, а центральный персонаж Тартюф стал нарицательным образом ханжи и лицемера.

Образ Тартюфа строится на противоречии между словами и поступками, между видимостью и сущностью. На словах он «все греховное бичует всенародно» и хочет лишь того, «что небесам угодно». Но на деле совершает всевозможные низости и подлости. Он постоянно лжет, побуждает Оргона к дурным поступкам. Так, Оргон изгоняет сына из дома за то, что Дамис высказывается против брака Тартюфа с Марианой. Тартюф придаетя чревоугодничеству, совершает предательство, обманным путем завладевает дарственной на имущество своего благодетеля. Служанка Дорина так характеризует этого «святошу»:

...Тартюф – герой, кумир.
Его достоинствам дивиться должен мир;
Его деяния – чудесны,
И что ни скажет он – есть приговор небесный.
А вот, увидевши такого простеца,
Его своей игрой морочит без конца;
Он сделал ханжество источником наживы
И нас готовится учить, пока мы живы.

(Здесь и далее пер. М. Лозинского)

Если внимательно проанализировать поступки Тартюфа, то обнаружим в наличии все семь смертных грехов. При этом своеобразен метод, которым пользуется Мольер при построении образа центрального персонажа.

Образ Тартюфа строится только на лицемерии. Лицемерие провозглашается через каждое слово, поступок, жест. Никаких других черт в характере Тартюфа нет. Сам Мольер писал, что в этом образе от начала и до конца Тартюф не произносит ни одного слова, которое не живописало бы зрителям дурного человека. Рисуя данный характер, драматург прибегает и к сатирической гиперболизации: Тартюф настолько богочестив, что когда во время молитвы раздавил блоху, то приносит Богу извинения за то, что убил живую тварь.

Чтобы высветить ханжеское начало в Тартюфе, Мольер выстраивает последовательно две сцены. В первой «святоша» Тартюф, смущаясь, просит служанку Дорину прикрыть декольте, но спустя некоторое время стремится обольстить жену Оргона Эльмиру. Сила Мольера в том, что он показал – христианская мораль, набожность не только не мешают грешить, но даже помогают эти грехи прикрывать. Так, в третьем явлении третьего действия, используя прием «срывания масок», Мольер обращает внимание зрителя на то, как ловко пользуется «словом Божьим» Тартюф, чтобы оправдать страсть к прелюбодеянию. Тем самым он себя разоблачает.

Страстный монолог Тартюфа завершается признанием, которое окончательно лишает ореола святости его богочестивую натуру. Мольер устами Тартюфа развенчивает и нравы высшего света, и нравы церковников, мало отличающиеся друг от друга.

Проповеди Тартюфа так же опасны, как и его страсти. Они меняют человека, его мир до такой степени, что, подобно Оргону, он перестает быть самим собой. Оргон сам признается в споре с Клеантом:

...Кто следует ему, вкушает мир блаженный,
И мерзость для него все твари во вселенной.
Я стал совсем другим от этих с ним бесед:
Отныне у меня привязанностей нет,
И я уже ничем не дорожу на свете;
Пусть у меня умрут брат, мать, жена и дети,
Я этим огорчусь вот столько, ей-же-ей!

Резонер комедии Клеант выступает не только наблюдателем происходящих событий в доме Оргона, но и пытается изменить ситуацию. Он открыто бросает обвинения в адрес Тартюфа и ему подобных святош. Его знаменитый монолог – приговор ханжеству и лицемерию. Таким, как Тартюф,

Клеант противопоставляет людей с чистым сердцем, возвышенными идеалами.

Противостоит Тартюфу и служанка Дорина, отстаивая интересы своих хозяев. Дорина – самый остроумный персонаж в комедии. Она буквально осыпает Тартюфа насмешками. Ее ирония обрушивается и на хозяина, потому что Оргон – несамостоятельный человек, слишком доверчивый, поэтому его так легко обманывает Тартюф.

Дорина олицетворяет собой здоровое народное начало. То, что самым активным борцом против Тартюфа является носительница народного здравого смысла, глубоко символично. Не случайно союзником Дорины становится Клеант, олицетворяющий просвещенный разум. В этом сказался утопизм Мольера. Драматург полагал, что злу в обществе может противостоять союз народного здравого смысла и просвещенного разума.

Дорина помогает и Мариане в борьбе за счастье. Она открыто высказывает свое мнение хозяину насчет его планов выдать дочь замуж за Тартюфа, хотя среди слуг это и не было принято. Перебранка Оргона и Дорины заостряет внимание на проблеме семейного воспитания и роли отца в нем. Оргон считает себя вправе управлять детьми, их судьбами, поэтому он без тени сомнения принимает решение. Безграничную власть отца осуждают практически все персонажи пьесы, но только Дорина, в свойственной ей язвительной манере, остро бичует Оргона, поэтому ремарка точно фиксирует отношение господина к высказываниям служанки: «Оргон все время готов дать Дорине пощечину и при каждом слове, которое он говорит дочери, оборачивается, чтобы взглянуть на Дорину...»

События развиваются таким образом, что становится очевидной утопичность финала комедии. Более правдивым он, конечно, был в первом варианте. Господин Лояль явился исполнить судебный приказ – освободить дом от всего семейства, так как теперь господин Тартюф – хозяин в этом здании. Мольер включает драматический элемент в финальные сцены, обнажая до предела то горе, в котором оказалась семья по прихоти Оргона. Седьмое явление пятого действия окончательно позволяет понять сущность натуры Тартюфа, который раскрывается теперь как страшный и жестокий человек. Оргону, приютившему этого ханжу в своем доме, Тартюф высокомерно заявляет:

Потише, сударь мой! Куда вы так с разбега?
Вам недалекий путь до нового ночлега,
И, волей короля, я арестую вас.

Мольер достаточно смело обнародовал то, что было под запретом – волей короля члены «Общества святых даров» руководствовались в своей

деятельности. И. Гликман отмечает наличие политического мотива в действии, связанного с прошлой судьбой героев пьесы. В частности, в пятом акте упоминается о некоем ларце с документами государственной важности, о которых не знали близкие Оргона. Это документы эмигранта Аргаса, бежавшего от правительственных репрессий. Как выясняется, Тартюф обманом завладел ларцом с бумагами и представил их королю, добиваясь ареста Оргона. Поэтому он так бесцеремонно ведет себя, когда в дом Оргона приходят офицер и судебный исполнитель. По признанию Тартюфа, он был прислан в дом Оргона королем. Значит, все зло в государстве исходит от монарха! Такой финал не мог не вызвать скандала. Однако уже в переделанном варианте текст пьесы содержит элемент чуда. В тот момент, когда Тартюф, уверенный в своем успехе, требует дать ход монаршему приказу, офицер неожиданно просит Тартюфа пройти за ним в тюрьму. Мольер делает реверанс в сторону короля. Офицер, указывая на Тартюфа, замечает Оргону, сколь милостив и справедлив монарх, как мудро правит он своими подданными.

Так в соответствии с требованиями эстетики классицизма добро в итоге побеждает, а порок наказывается. Финал является наиболее слабым местом пьесы, но он не снизил общего социального звучания комедии, по сей день не утратившей своей актуальности.

Среди комедий, свидетельствующих об оппозиционных взглядах Мольера, можно назвать пьесу «Дон Жуан, или Каменный гость». Это единственная пьеса в прозе, в которой равноправными действующими лицами являются аристократ Дон Жуан и крестьяне, слуги, даже нищий и бандит. И каждый из них обладает своей характерной речью. Здесь Мольер более, чем во всех своих пьесах, отошел от классицизма. Это и одна из самых обличительных комедий драматурга.

Пьеса написана на заимствованный сюжет. Он впервые был введен в большую литературу испанским драматургом Тирсо де Молиной в комедии «Севильский озорник». С этой пьесой Мольер познакомился через итальянских актеров, которые ставили ее на гастролях сезона 1664 года. Мольер же создает произведение оригинальное, имеющее откровенную антидворянскую направленность. Каждый французский зритель узнавал в Дон Жуане знакомый тип аристократа – циничного, распутного, бравирующего своей безнаказанностью. Нравы, выразителем которых был Дон Жуан, царили при дворе, особенно среди «золотой молодежи» из окружения короля Людовика XIV. Современники Мольера называли имена придворных, славившихся распутством, «отвагой» и богохульством, но попытки угадать, кого же вывел под именем Дон Жуана драматург, были напрасны, потому что главный персонаж комедии разительно напоминал многих людей и никого в частности. Да и сам король нередко подавал пример подобных нравов. Многочисленные легкомысленные похождения и победы над женскими

сердцами рассматривались при дворе как озорство. Мольер же взглянул на проделки Дон Жуана с иных позиций – с позиций гуманизма и гражданственности. Он сознательно отказывается от названия пьесы «Севильский озорник», потому что не считает поведение Дон Жуана озорством и невинными шалостями.

Драматург смело ломает каноны классицизма и нарушает единство времени и места, чтобы как можно ярче нарисовать образ своего героя. Общее место действия обозначено в Сицилии, но каждое действие сопровождается ремаркой: первое – «сцена представляет дворец», второе – «сцена представляет местность на берегу моря», третье – «сцена представляет лес», четвертое – «сцена представляет апартаменты Дон Жуана» и пятое – «сцена представляет открытую местность». Это позволяло показать Дон Жуана во взаимоотношениях с разными людьми, в том числе с представителями разных сословий. Аристократ встречает на своем пути не только дону Карлоса и дону Алонсо, но и крестьян, и нищего, и торговца Диманша. В результате драматургу удается в характере Дон Жуана отобразить самые существенные черты «золотой молодежи» из окружения короля.

Полную характеристику своему господину Сганарель дает сразу, в первом явлении первого действия, когда заявляет конюшему Гусману:

«...мой господин Дон Жуан – величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собака, дьявол, турок, еретик, который не верит ни в небо, ни в святых, ни в Бога, ни в черта, который живет как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал, не желающий слушать христианские поучения и считающий вздором все то, во что верим мы» (пер. А. Федорова). Дальнейшее действие лишь подтверждает все вышесказанное.

Дон Жуан Мольера – циничный, жестокий, безжалостно губящий доверившихся ему женщин человек. Причем цинизм и жестокость персонажа драматург объясняет тем, что тот – аристократ. Уже в первом действии первого явления трижды указывается на это. Сганарель признается Гусману: «Когда знатный господин еще и дурной человек, то это ужасно: я должен сохранять ему верность, хотя мне и невтерпех. Быть усердным меня заставляет только страх, он сдерживает мои чувства и вынуждает одобрять то, что противно моей душе». Тем самым становится понятным, почему Сганарель предстает перед зрителем глуповатым и смешным. Страх движет его поступками. Он притворяется дурачком, скрывая свою природную мудрость и нравственную чистоту за шутовскими причудами. Образ Сганареля призван оттенить всю низость природы Дон Жуана, уверенного в безнаказанности, потому что его отец придворный аристократ.

Тип развратника давал драматургу благоприятную почву для обличения моральной безответственности с позиций рационалистической этики. Но при

этом Мольер разоблачает Дон Жуана в первую очередь с позиций социальных, что выводит образ главного персонажа за рамки абстрактно-логического характера классицистов. Мольер представляет Дон Жуана типичным носителем пороков своего времени. На страницах комедии разные персонажи постоянно упоминают о том, что все господа лицемеры, распутники и обманщики. Так, Сганарель заявляет своему господину: «Иль, может, вы думаете, что если вы знатного рода, что если у вас белокурый, искусно завитой парик, шляпа с перьями, платье, шитое золотом, да ленты огненного цвета... может, вы думаете, что вы от этого умней, что вам все позволено и никто не смеет вам правду сказать?» Того же мнения крестьянин Пьеро, прогоняющий от Шарлотты Дон Жуана: «Черт возьми! Раз вы господин, стало быть, вам можно приставать к нашим бабам у нас под носом? Нет уж, идите и приставайте к своим».

Нужно заметить, что Мольер показывает и примеры высокой чести из аристократической среды. Одним из них является отец Дон Жуана дон Луис. Вельможа хранит верность славе предков, выступает против неприличного поведения сына. Он готов, не дожидаясь небесной кары, сам наказать сына и положить конец его распутству. В комедии нет традиционного резонера, но именно дон Луис призван сыграть его роль. Речь, обращенная к сыну, – это обращение в зал: «Как низко вы пали! Неужели вы не краснеете оттого, что так мало достойны своего происхождения? Вправе ли вы, скажите мне, хоть сколько-нибудь гордиться им? Что вы сделали для того, чтобы оправдать звание дворянина? Или вы думаете, что достаточно имени и герба и что благородная кровь сама по себе уже возвышает нас, хотя бы мы поступали подло? Нет, нет, знатное происхождение без добродетели – ничто. Славе наших предков мы сопричастны лишь в той мере, в какой сами стремимся походить на них... Поймите, наконец, что дворянин, ведущий дурную жизнь, – это изверг естества, что добродетель – это первый признак благородства, что именам я придаю куда меньше значения, чем поступкам, и что сына какой-нибудь ключницы, если он честный человек, я ставлю выше, чем сына короля, если он живет, как вы». В словах дон Луиса отразились и взгляды самого драматурга, и настроения той части дворянства, которая готова была выступить против вседозволенности представителей этого сословия и кастовости в общественной жизни.

Антидворянская направленность комедии усиливается и тем, как строится образ главного героя. При изображении Дон Жуана Мольер отступает от эстетики классицизма и наделяет отрицательного персонажа рядом положительных качеств, которые контрастируют с характеристиками, данными Сганарелем.

Дон Жуану нельзя отказать в остроумии, храбрости, в щедрости. Он нисходит до ухаживания за крестьянками, в отличие, например, от командора в драме Лопе де Веги. Но затем Мольер очень точно, и в этом его мастерство

как художника, развенчивает каждое положительное качество своего героя. Дон Жуан храбр, когда он дерется вдвоем против троих. Однако когда Дон Жуан узнает, что ему придется сразиться с двенадцатью, то предоставляет право умереть вместо себя слуге. При этом проявляется самая низкая ступень нравственного облика дворянина, заявляющего: «Счастлив тот слуга, которому дано погибнуть славной смертью за своего господина».

Дон Жуан щедро кидает золотой нищему. Но сцена с ростовщиком Диманшем, в которой он вынужден унижаться перед кредитором, свидетельствует о том, что щедрость Дон Жуана – это мотовство, ибо он бросает чужие деньги.

В начале действия зрителя привлекает прямота Дон Жуана. Он не хочет лицемерить, честно заявляя Эльвире, что не любит ее, что покинул ее сознательно, так поступить подсказывала ему его совесть. Но, отступая от эстетики классицизма, Мольер по ходу развития пьесы лишает Дон Жуана и этого положительного качества. Поражает его цинизм по отношению к любящей его женщине. Искреннее чувство не вызывает в его душе отклика. Оставив донью Эльвиру, Дон Жуан обнаруживает всю черствость своей природы:

Дон Жуан. А знаешь ли, я опять что-то почувствовал в ней, в этом необычном ее виде я нашел особую прелесть: небрежность в уборе, томный взгляд, слезы – все это пробудило во мне остатки угасшего огня.

Сганарель. Иначе говоря, ее речи несколько на вас не подействовали.

Дон Жуан. Ужинать, живо!

Особое внимание Мольер обращает на лицемерие. Оно используется не только для достижения карьеры придворными, но в отношениях между близкими людьми. Об этом свидетельствует диалог Дон Жуана с отцом. Лицемерие – средство для достижения своих корыстных целей. Дон Жуан приходит к выводу, что лицемерить удобно и даже выгодно. И в этом он признается своему слуге. В уста Дон Жуана Мольер вкладывает гимн лицемерию: «Нынче этого уже не стыдятся: лицемерие – модный порок, а все модные пороки сходят за добродетели. Роль человека добрых правил – лучшая из всех ролей, какие только можно сыграть. В наше время лицемерие имеет громадные преимущества. Благодаря этому искусству обман всегда в почете, даже если его раскроют, все равно никто не посмеет сказать против него ни единого слова. Все другие человеческие пороки подлежат критике, каждый волен открыто нападать на них, но лицемерие – это порок, пользующийся

особыми льготами, оно собственной рукой всем затыкает рот и преспокойно пользуется полнейшей безнаказанностью...»

Дон Жуан – это образ, с которым связана и антирелигиозная тема комедии. Мольер делает своего отрицательного героя и вольнодумцем. Дон Жуан заявляет, что не верит ни в Бога, ни в черного монаха, а верит в то, что дважды два – четыре.

На первый взгляд может показаться, что Мольер, делая отрицательного героя вольнодумцем, сам отвергал вольнодумие. Однако чтобы понять образ Дон Жуана, следует помнить, что во Франции XVII века существовало два типа вольнодумства – аристократическое и подлинное. Для аристократии религия была уздой, мешавшей вести распутный образ жизни. Но вольнодумство аристократии было мнимым, так как религия использовалась ею для своих интересов. Подлинное вольнодумство нашло выражение в трудах Декарта, Гассенди и других философов. Именно таким вольнодумством и пронизана вся комедия Мольера.

В образе Дон Жуана Мольер высмеивает сторонников аристократического вольнодумства. В уста комического персонажа, слуги Станареля, он вкладывает речь защитника религии. Но то, как произносит ее Станарель, свидетельствует о намерениях драматурга. Станарель хочет доказать, что Бог есть, он руководит делами человека, но все его доводы доказывают обратное: «Хороша вера и хороши догматы! Выходит, что ваша религия – это арифметика? Экие же вздорные мысли появляются, по правде сказать, в головах людей... Я, сударь, слава Богу, не учился, как вы, и никто не может похвастаться, что чему-нибудь меня научил, но я с моим умишком, с моим крохотным здравым смыслом лучше во всем разбираюсь, чем всякие книжники, и я-то прекрасно понимаю, что этот мир, который мы видим, не мог же вырасти, как гриб, за одну ночь. Кто же, позвольте вас спросить, создал вот эти деревья, эти скалы, эту землю и это небо, что над нами? Взять, к примеру, хоть вас: разве вы сами собой появились на свет, разве не нужно было для этого, чтобы ваша мать забеременела от вашего отца? Можете ли вы смотреть на все те хитрые штуки, из которых состоит машина человеческого тела, и не восхищаться, как все это пригнано одно к другому? Нервы, кости, вены, артерии, эти самые... легкие, сердце, печень и прочие части, которые тут имеются и...»

Глубоким антирелигиозным смыслом наполнена и сцена с нищим. Нищий богочестив, он голодает, воздает Богу молитвы, но тем не менее нищ, а благодеяние нисходит от богохульника Дон Жуана, который швыряет ему золотой из якобы человеколюбия. При этом он не прочь поиздеваться над богочестивым нищим, от которого за золотой требует богохульства. Как пишет Д. Д. Обломиевский, Дон Жуан – «это соблазнитель женщин, убежденный богохульник и ханжа, имитирующий религиозное обращение.

Развращенность, безусловно, главное свойство Дон Жуана, но оно не подавляет других его особенностей»[49 - История всемирной литературы. Т. 4. С. 146.].

Широкое антирелигиозное звучание приобретает и финал пьесы. Безбожник Дон Жуан подает руку статуе и гибнет. Статуя играет роль высшего возмездия, воплощенного в этом образе. Мольер в точности сохраняет ту концовку, которая была в пьесе Тирсо де Молины. Но если после комедии испанского драматурга зрители уходили из театра потрясенные ужасом, то конец комедии Мольера сопровождал хохот. Дело в том, что за сценой наказания грешника сразу появлялся Сганарель, который своими кривляньями и комическими репликами вызывал смех. Смех снимал всякий страх перед Божьей карой. В этом Мольер наследовал традиции как древней комедии, так и ренессансной комедии и литературы в целом.

Пьеса вызвала огромный скандал. После пятнадцатого представления ее запретили. На французскую сцену комедия вернулась только через 176 лет. Мольера упрекали в том, что его взгляды полностью совпадают со взглядами Дон Жуана. Знаток театра Рошмон объявил комедию «дьявольской пьесой», посвятив ее анализу немало уничижительных строк в «Замечаниях о комедии Мольера, озаглавленной «Каменный гость» (1665).

Задания для самостоятельной работы

1. Познакомьтесь с методической литературой для учителя: в каком классе предлагается изучение творчества Мольера?
2. Составьте план-конспект по теме «Изучение творчества Мольера в школе».

Творческая работа по теме

1. Разработайте план урока по теме «Господин Журден и его мир».
2. Напишите сочинение на тему: «Мизантроп» Мольера и «Горе от ума» Грибоедова (сходство и различие героев).

Вопрос коллоквиума

Комедийное творчество Мольера.

Английская литература

Общая характеристика

Английская литература XVII века представляет собой неоднозначное и во многом противоречивое явление. Она формировалась в период буржуазной революции 1640–1660 годов. Ее результатами стали создание в 1649 году республики во главе с Кромвелем и реставрация в 1660-м монархии Стюартов. После государственного переворота, так называемой «славной революции» 1688 года, к власти пришел Вильгельм III Оранский. Ренессансные идеалы рухнули. Наступил век активного осмысления действительности с рационалистических позиций.

Большое значение для формирования мировоззрения XVII века сыграл пуританизм, получивший распространение в Англии с конца XVI столетия. М. А. Барг отмечает, что пуританизм как идеология эпохи Реставрации получил широкое распространение у среднего класса, недовольного существующей тогда абсолютистской властью и религией. «Известно, что Реформация не только не устранила стремление церкви во имя «заботы» о судьбе верующего в мире потустороннем опекать его жизнь в мире земном, а, наоборот, привела к замене прежнего практически мало обременительного контроля верующего в католической церкви действительно систематической и жесткой регламентацией всех сторон частной и общественной жизни верующего» [50 - Барг М. А. Великая английская революция в портретах ее деятелей. С. 82.].

Борьба пуритан с роскошью дворцов и католической церкви опиралась на учение Жана Кальвина. Кальвинисты (или протестанты) были убеждены, что для вечного блаженства предназначены лишь немногие. В условиях утверждения буржуазных отношений протестанты разрабатывают учение о мирском призвании и «приумножении славы Божьей» на Земле. При этом в их выступлениях звучало требование привести организацию и управление церковью в соответствие с раннехристианской традицией.

Пуритане утверждали, что верующий до конца дней своих остается в неведении о своей участи в потустороннем мире, но знаки о ней он получает еще в земной жизни. Следовательно, «чем энергичнее верующий преследует свое «мирское призвание», удачливее ведет свое «дело», тем очевиднее «свидетельство» его «избранности». Тем самым учение о мирском призвании переносило центр тяжести искомого ответа с небес на землю. <...> Отсюда те «деловые» качества пуритан, которые рождали, с одной стороны, предприимчивость и расчетливость и, с другой – презрение, граничившее с жестокостью к «здоровым беднякам», как «осужденным» и «отвергнутым» [51 - Барг М. А. Великая английская революция в портретах ее деятелей. С. 88–89.].

Пуритане также убеждены в том, что человек должен быть всегда деятельным, и все, что происходит вокруг, требует его внимания. Они всегда

готовы к испытаниям в ожидании «знамений», поэтому многие из них вели дневники, куда записывали свои сомнения, «искушения дьявола», свои душевные переживания, а в конце обязательно отмечали «удивительное божественное изъяснение». Испытав духовный кризис, пуританин выходил из него обновленным, готовым «ратником Божиим». Все это напоминало о рыцарстве, но уже в совершенно другой идеологической оболочке. О таких странных «видениях» и «прозрениях» писали и Дж. Беньян, и О. Кромвель.

Пуританство оказало огромное воздействие на развитие английской литературы. Борьба за чистоту нравов в противоположность распущенности общества периода Реставрации заставляла пуритан вторгаться и в творческую сферу жизни. Прежде всего они восстали против театра. Известно, что им несколько раз удавалось запретить театральные постановки, но все эти крайности свидетельствовали лишь об одном – о наступлении глубокого кризиса ренессансного мировоззрения и мучительных поисках нравственных идеалов нового времени. Кризис, наступивший еще в конце XVI века, значительно углубился в период обострения социальных противоречий в начале XVII века. Черты духовного кризиса в Англии конца XVI века, проявившиеся в барочных настроениях литературы XVII века, зафиксировал еще С. Госсон в памфлете «Школа заблуждения» (1579). Памфлет высоко ценил Вольтер, писавший: «Эта сатира... есть самая сильная из всех, какие знаю» [52 - Цит по.: Lecogo L. La satire en angleterre de 1588 a 1603. Paris, 1969. P.16.].

Памфлет посвящен критике поэзии и поэтов, которых автор уподобляет «гусеницам общественного благополучия». Госсон считает, что каждому человеку необходимо научиться распознавать и отвергать то вредное влияние, что несет с собой витиеватое слово поэта. Автор достаточно грубо порицает своих духовных противников: «Я не могу хвалить мудрость, которая получает вознаграждение за то, что хорошо ест во время мира... Это манеры свиньи, готовой на все ради получения удовольствия от пищи и валяния в грязи. Необходимо следовать за поэтами, чтобы всему миру рассказывать об их позоре, дискредитировать их увлечения, рассеивать отравляющее влияние их поэзии» [53 - Gosson S. The School of Abuse. L., 1868. P. 19.] (пер. Н. Ерофеевой). Вслед за поэзией пуританин Госсон обрушивается на театр. Он считает написание пьес для театра делом, недостойным порядочного человека, и призывает следовать за Вергилием, потому что античный поэт скрупулезно оттачивал каждое слово, подавая пример своим последователям.

С. Кларк, отмечая радикальный характер высказываний Госсона, их непримиримость, писал, что они являются не только следствием пуританских взглядов автора, но и его крайними платоническими воззрениями.

Полемика, развернувшаяся вокруг памфлета, обнажала серьезные эстетические споры в английской литературе в конце XVI – начале XVII века.

Так, например, Ф. Сидни написал знаменитый трактат «Защита поэзии» (1582–1583), в котором доказывал ошибочность взглядов Госсона. Сидни отстаивал нравственную силу поэтического искусства. Она проявляется, по его мнению, и в фольклорных, и в авторских произведениях: «(Поэзия. – Н. Е.) не только учит и приобщает нас к какой-либо истине: нет, она заставляет великодушные и справедливость пронизывать лучами туманы трусости и мглу вожделений» [54 - Цит. по: Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1985. С. 37–38.]. В этом же трактате Сидни указывал на воспитательное значение высокой трагедии.

Памфлет конца XVI века свидетельствовал о формировании публицистического характера литературы как специфической черты, наиболее ярко проявившейся в XVII веке.

Кризис ренессансного гуманизма отразил и поэт Джон Донн, осознавший свою зависимость от Божьей воли, и С. Джонсон, Дж. Герберт, Г. Воган и другие, в произведениях которых преобладала атмосфера мистицизма. Их творчеству присущи религиозно-этические искания. «Поэты-метафизики» закрепили в английской литературе философскую лирику, расширив ее проблематику. Р. М. Самарин указывает на схожесть поэзии метафизиков с лирикой испанского барокко. Об этом свидетельствует, например, стихотворение Дж. Герберта «Цветок»:

Столь чист и свеж. Господь, восстань,
Как Ты даешь восстать весны цветам —
Ведь сообразно их красам
Морозов поздних воздана им дань;
Печалей всех Где в мае снег?
Да были ль эти холода и впрямь?

Увядшей мнил ли я душой
Вновь зелень обрести свою? Она
Ушла под землю, как цветы: родня —
Корней цветенье – дом ей под землей.
В ненастны дни Живут они —
Мертвы для мира – дружную семьей.

Се чудеса Твои, Господь:
Мертваишь, живишь; вот кто-то низведен
Во ад, но неба достигает вновь:
Стал благовестом погребальный звон.
Слов невпопад —
Где рай? где ад? —
Лишь Твой глагол Тобой в нас прояснен...

(Пер. А. Величанского)

Поэзия Джона Донна

Джон Донн (1572–1631) – сын зажиточного купца, состоявшего в родстве с великим Томасом Мором, вырос в католической семье. Это во многом определило многочисленные проблемы для всех ее членов в период правления Елизаветы: из-за своей принадлежности к католикам Джон Донн, обучаясь в Оксфорде и Кембридже, долгое время не мог получить степень магистра, но сумел окончить школу юриспруденции в Лондоне. В 1596 – 1597 годах принял участие в военных походах против Испании. По возвращении в Англию он получил место секретаря у Томаса Эджертон, занимавшего пост лорда – хранителя печати. В 1601 году Донн женился на племяннице Эджертон Анне Мор. Отец Анны был против этого союза. Он сделал все, чтобы отправить юного зятя в тюрьму, и опротестовал брак. По решению суда брак Джона Донна и Анны был признан действительным. Однако отказ Анне в приданом обрек молодую семью на серьезные трудности. Материальная зависимость была причиной частых ссор и размолвок в семье.

В 1615 году Донн принял сан священника. Написанный до этого года трактат, направленный против католической церкви, свидетельствовал о смене Донном вероисповедания. В 1621 году Донн становится настоятелем собора святого Павла. На этом посту он прославился как замечательный проповедник. Известно, что Донн связывал свою славу не с поэзией, а именно с проповедями, которые всегда сам тщательно редактировал и готовил к печати. Похоронен Джон Донн в соборе святого Павла.

Творческое наследие поэта Джона Донна разнообразно. Собрание стихов впервые было издано только после его смерти – в 1633 году. Оно открывалось обращением не к читателям, как это тогда было принято, а к «тем, кто понимает». Понимания и напряжения душевных сил читателя требовали и «Странствования души» (1601), и «Священные сонеты» (1609–1611), и «Анатомия мира» (1611–1612).

Широкому кругу читателей Донн известен как основатель школы «метафизиков». Джон Драйден и Сэмюэл Джонсон первыми обозначили этим словом поэзию начала XVII века. Под «метафизической» поэзией они понимали поэзию, лишенную логической ясности и гармоничности, чрезмерно усложненную для восприятия читателем. По замечанию Н. П. Михальской, «метафизическая школа» в поэзии отразила кризис ренессансного мировоззрения. «Название этой школы возникло в связи с тем, что в произведениях ее представителей на смену ренессансному полнокровному, непосредственному жизнелюбивому изображению бытия приходит интеллектуальное, философское размышление над проблемами жизни, смерти, бессмертия» [55 - Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. С. 88.].

Среди жанров, к которым обращался поэт Джон Донн, были сатира, сонет, элегия, послание, песня. В целом выделяют три группы его произведений:

– лирические стихи о любви «Песни и сонеты» (1590), послания-письма (1593; 1597);

– сатирические поэмы и элегии (1597);

– религиозно-философские поэмы и сонеты (1611–1612), прозаические религиозно-этические трактаты – «Обращения к Богу в час нужды и бедствий».

Уже в раннем творчестве, по мнению В. Н. Ганина, можно выделить одну из наиболее характерных тенденций – отказ от музыкальности елизаветинской лирики и ориентацию на разговорную речь [56 - См.: Ганин В. Н. Донн, Джон // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь. Ч. I. С. 423.]. Об этом свидетельствуют, например, «Послания». Послания Донна – не условный жанр, а реальные письма, которыми он и его друзья обменивались в разлуке: например, уезжая из зачумленного Лондона, отправляясь на войну или в дипломатическую поездку на материк.

Известно, что задолго до принятия сана священника Донн с удовольствием общался через послания с образованными придворными дамами, такими, как Магдалина Герберт, воспитавшая двух сыновей-поэтов, или украшением двора короля Якова блестящей Люси Харрингтон, графиней Бедфорд.

Послания обнаруживают не только изящную манеру письма, но и способность поэта несколькими штрихами создать зримый образ, показать нравы и портреты их носителей. Так, послания-письма Томасу Вудворду и Эдварду Гилпину, очевидно, написаны во время эпидемии чумы в Лондоне, а послания Томасу Уоттону и Генри Гудьеру относятся к более позднему времени 1597–1599 годов, когда они были увлечены благоприятно развивавшейся придворной карьерой, – оттого-то в этих стихах так много выпадов против Двора и похвал Уединению. Особенно характерно послание Г. Гудьеру, «побуждающее его» оставить Англию и отправиться на континент. Интересно, как Донн мотивирует этот совет:

В чужих краях
Не больше толка, но хоть меньше срама.

В более позднем послании «Эдварду Герберту в Жульер» (1610) уже слышен будущий проповедник, преподобный доктор Донн:

Клубку зверей подобен человек;

Мудрец, смиряя, вводит их в Ковчег.
Глупец же, в коем эти твари в сваре, —
Арена иль чудовищный виварий.
Те звери, что, ярясь, грызутся тут,
Все человеческое в нем пожрут —
И, друг на друга налезая скотно,
Чудовищ новых наплодят бессчетно.
Блажен, кто укрощает сих зверей
И расчищает лес души своей!
Он оградил от зла свои уголья
И может ждать от нивы плодородья,
Он коз и лошадей себе завел
И сам в глазах соседей – не Осел.
Иначе быть ему звериным лесом,
Одновременно боровом и бесом,
Что нудит в бездну ринуться стремглав.
Страшнее кар небесных – блажь и нрав.
С рожденья впитываем мы, как губка,
Отраву Первородного Проступка,
И горше всех заслуженных обид
Нас жало сожаления язвит.
Господь крошит нам мяту, как цыплятам,
А мы, своим касанием проклятым,
В цикуту обращаем Божий дар,
Внося в него греховный хлад иль жар.
В нас, в нас самих – спасению преграда:
Таинственного нет у Бога яда,
Губящего без цели и нужды;
И даже гнев его – не от вражды.
Мы сами собственные кары множим
И нянчим Дьявола в жилище Божьем.
Вернуться вспять, к начальной чистоте —
Наш долг земной; превратно учат те,
Что человека мыслят в круге малом:
Его величья никаким овалом
Не обвести, он все в себя вместит.
Ум разжует и вера поглотит,
Что бы мы им измыслить не дерзнули;
Весь мир для них – не более пилюли;
Хоть не любому впрок, как говорят:
Что одному бальзам, другому яд;
От знаний может стать в мозгу горячка —
Иль равнодушья ледяная спячка.
Твой разум не таков; правдив и смел,

В глубь человека он взглянуть сумел;
Насытившись и зрелищем, и чтивом,
Не только сам ты стал красноречивым,
Красноречивы и твои дела:
За это от друзей тебе хвала.

(Пер. Г. Кружкова)

Донн вошел в литературу в период заката елизаветинской эпохи, когда еще дышало театром, но уже в творчестве писателей того времени все чаще обнаруживался серьезный внутренний конфликт. Не случайно один из современников поэта – Уолтер Рэли (1552–1618) – воскликнул однажды: «Что наша жизнь? Комедия страстей» [57 - См.: Спасибо М. В. Некоторые особенности поэтики Джона Донна // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Вып. 17. СПб., 2001. С. 89.]. Именно в сонете Рэли «Прощание с двором» (опубл. между 1589 и 1595) наиболее слышна перекличка с настроениями разочарования в творчестве позднего В. Шекспира, обозначенными еще в 66-м сонете:

Все радости прошли, как лживый сон,
Веселья дни исчерпаны до дна.
Любовь обманута, ум притуплен:
Все минет, остается скорбь одна.
Один бреду неведомой тропой,
Утехи в море унесла волна,
Дух гаснет, жизнь – в руках судьбы слепой:
Все минет, остается скорбь одна.
Как заблудившийся в чужой стране,
Зову я смерть, чтоб шла скорей она,
Уходит лето, не бывать весне:
Все минет, остается скорбь одна, —

И к цели до прихода зимних дней
Довесть меня велит забота ей.

(Пер. В. Рогова)

Понимая всю драматичность мира, «Джон Донн стал картографом собственной души, – пишет М. В. Спасибо. – Напряженная внутренняя драматичность его поэтического слова, постоянный поиск истины, моменты восторга и разочарования – все сливается во вдохновенный «диалог одного» (a dialog of one), по определению самого автора. «Сожмись внутрь себя» – эта фраза Марка Аврелия стала одним из символов времени Джона Донна. Но, заглянув в себя, поэт открыл целый космос, изучение и описание которого

стало целью его жизни. «I'm a little world made cunningly / Of elements, and an angelic sprite».(Я маленький мир, причудливо сотворенный из плоти и ангельской сути. – Holy sonnets. V.) Неразрешимые противоречия между пластичной безграничностью внутреннего мира и условностью телесной оболочки, балансирование на тонкой грани, за которой суетное становится вечным, попытка объединить два мира, равным образом имеющие на него права, – это discordia concors, наполнившее творения Донна» [58 - Спасибо М. В. Некоторые особенности поэтики Джона Донна... С. 90.]. Отсюда так много в поэзии Донна хаотичных и гротескных образов. Он явный продолжатель барочной традиции. Его сравнения метафоричны по своей сути: корабль трясется, как больной в лихорадке; смерть подобна приступу тошноты, а человек в своем одиночестве, словно застывшие в штиле острова.

Подобно Кеведо, Донн выстраивает сложные ассоциативные связи между значениями далеких понятий, обнаруживает их неожиданное и несомненное единство. Так, в стихотворении «Трижды глупец» излитая в стихах любовная страсть напоминает поэту морской берег, впитавший соль. Слезы, отражающие лик любимой в «Прощальной речи о слезах», превращаются в чеканные монеты с ее портретом, а в знаменитом «Прощании, запрещающем печаль» метафорой любовников становятся ножки циркуля, разлука приравнивается к землетрясению:

Души смиреннейше в ночи
Ухода люди не услышат.
Так тих он, что одни «почил»,
Промолвят, а другие – «дышит».

Расстаться б так вот, растворясь
Во мгле, – не плача ни о чем, нам;
Кощунством было б тайны вязь
Предать толпе непосвященной.

Земли трясенье устрашит:
Обвалу каждый ужаснется,
Но, если где-то дрогнет ширь
Небес, ничто нас не коснется.

Так и любовь потрясена
Земная – и не вспыхнет снова —
Разлукой: подорвет она
Ее столпы, ее основы.

А нам, которые взвились
В такую высь над страстью грубой,
Что сами даже б не взялись

Назвать... что нам глаза и губы?

Их тлен союз наш не предаст,
Уйдут они, – но не умрет он:
Как золота тончайший пласт,
Он только ширится под гнетом.

И если душ в нем две, взгляни,
Как тянутся они друг к другу:
Как ножки циркуля они
В пределах все того же круга.

О, как следит ревниво та,
Что в центре, за другой круженьем,
А после, выпрямляя стан,
Ее встречает приближенье.

Пусть мой по кругу путь далек
И клонит долу шаг превратный,
Есть ты – опора и залог
Того, что я вернусь обратно.

(Пер. А. Шадрина)

Это стихотворение, написанное в период одной из самых тяжелых размолвок с женой, но с мыслью о ней, стало началом новых духовных странствий поэта. Уже в нем обозначился один из центральных образов его поэзии – круг, совершенная, устойчивая геометрическая фигура (любовный, социальный, духовный круг). Мир Донна – это скорее система концентрических кругов, слитых в пульсирующую спираль, изменяющую свойства и способную принимать размеры Вселенной и сжиматься до точки, но точка, в угоду антропоцентризму автора, непременно располагается в центре, и залогом ее стабильности является опять же сфера или круг («Восход солнца»). Такая особая космическая камерность, болезненная реакция на теорию гелиоцентризма, ощущение потери былой стабильности отмечается и в «Анатомии мира», и в предсмертной «Медитации» Донна: «Наши мысли рождены великанами: они простерлись с Востока до Запада, от земли до неба, они не только вмещают в себя Океан и все земли, они охватывают Солнце и Небесную твердь; нет ничего, что не вместила бы моя мысль, нет ничего, что не могла бы она в себя вобрать. Неизъяснимая тайна: я, их создатель, томлюсь в плену, я прикован к одру болезни, тогда как любое из моих созданий, из мыслей моих, пребывает рядом с Солнцем, воспаряет превыше Солнца, обгоняет Светило и пересекает путь Солнечный», – говорит он.

Итак, отличительными особенностями поэзии Донна становятся усложненность и неожиданность поэтических метафор и синтаксических конструкций, смелость в сопряжении разных по логическому смыслу понятий и смешении разных речевых стилей, неожиданные эксперименты с поэтической строфикой, жесткие разговорные интонации, пришедшие на смену привычной мелодичности стихов, стремление достичь смысла, используя магию чисел («Примула»). Говоря о манере поэтов-«метафизиков», Дж. Э. Маццео пишет: «Для поэтов-метафизиков поэтический образ был ценен не в силу того, можно или нет представить его зримо, – он не имел ничего общего со своим «физическим наполнением». В нем ценился сам характер связи, устанавливаемой между явлениями» [59 - Mazzeo J.A. A Critique of Some Modern Theories of Metaphysical poetry / Clements Arthur L. (ed.). John Donne's Poetry. N.Y.; London. 1991. P.175.].

Однако раннее творчество Дж. Донна пронизано иными настроениями. Для него характерны близость к разговорной речи, стремление к мелодичности (особенно при создании песен).

Иначе Донн подходит к описанию земной любви. В отличие от поэтов елизаветинского периода он бросает вызов многим этическим понятиям, характерным для лирики того времени: вместо прославления утонченного чувства подчеркивает нарочитую эротичность своих стихов, рыцарской верности противопоставляет требование постоянной смены партнеров – «Любовная наука», «Любовная война», «Перемена» или «Песня». Наследник ренессансных традиций, молодой поэт с удивительным изяществом изображает страсть и желание плоти:

Эй, лови, летит звезда!
Мандрагору соблазни ты!
Где минувшие года?
Черту кто рассек копыто?
Песнь сирен понять сумей,
Змея зависти убей!
Где на свете
Веет ветер,
Что приветом честных встретит?

И уж если ты рожден
Для чудес и откровений,
В путь ступай сквозь даль времен,
Чтоб постигнуть смысл явлений...
Ты вернешься в сединах
Возвестить о чудесах...
Пусть внимают Все и знают:
Верных женщин не бывает.

Если б хоть нашлась одна,
Взял бы посох пилигрима...
Если скажут: здесь она, —
Я пройду спокойно мимо.
Будь хоть ангел чистоты,
Но, пока мне пишешь ты,
Та девица
Умудрится
До меня с тремя слюбиться.

(Пер. Б. Томашевского)

Особое место в поэтическом наследии Донна занимает духовная тема. Р. М. Самарин указывал, что круг мистических богоискательских настроений и восторг религиозного самоуничтожения, ощущение времени как катастрофы сближало Донна с поэтами барокко [60 - См.: История всемирной литературы. Т.4. С. 182.]. Действительно, как мы видели, константы барокко придают особое звучание стихам поэта Донна. Но нельзя забывать, что религиозное сознание Донна не было приобретенным, оно было его неотъемлемой частью. Поэтому сонеты, вошедшие в цикл «Священные сонеты» (1610), вольнодумство, свидетельствуют прежде всего об искренности верующего человека, поэтому так много проникновенного и лирического, индивидуального в их строках:

Я – микрокосм, искуснейший узор,
Где ангел слит с естественной природой,
Но обе части – мраку грех запродам,
И обе стали смертными с тех пор...
Вы, новых стран открывшие простор
И сферы, что превыше небосвода, —
В мои глаза, для плача, влейте воды
Морей огромных: целый мир – мой взор —
Омойте. Ведь потоп не повторится,
Но, алчностью и завистью дымясь,
Мой мир сгорит: в нем жар страстей таится...
О, если б этот смрадный жар погас!
И пусть меня охватит страсть другая —
Твой огонь, что исцеляет, сожигая!

(Здесь и далее пер. Д. Щедровицкого)

«Священные сонеты» написаны в поздний период творчества, они отчасти вмещают в себя опыт прожитой жизни человека, так и не нашедшего «золотой середины» между храмом и светом. Страстность и отрешенность,

философичность и аллегоризм, смешение абстрактных явлений и конкретных понятий – характерные черты сонетов в сборниках «Венок сонетов»(1607–1609) и «Священные сонеты». Любовь к Богу определяет бытие их лирического героя. Любовь к женщине отступает на второй план. Используя прием медитации, который разработал и ввел в религиозную практику И. Лойола (воссоздание и переживание в воображении лирического героя как участника событий какой-либо сцены из Ветхого Завета), Донн достигает необыкновенной высоты отстранения от обывательского мира, высоты самоанализа и откровения. Нравственный урок – закономерный итог медитации:

О фарисеи, плюйте же в меня,
Глумитесь, убивайте, проклиная!
Я так грешил!.. А умирал, стеная, —
Он, что в неправде не провел ни дня!..
Я б умер во грехах, себя виня
За то, что жил, всечасно распиная
Его, кого убили вы – не зная,
А я – его заветов не храня!..
О, кто ж Его любовь измерить может?
Он – Царь царей – за грех наш пострадал!
Иаков, облачившись в козьи кожи,
Удачи от своей уловки ждал,
Но в человечесью плоть облекся Бог —
Чтоб, слабым став, терпеть Он муки мог!..

Образ Христа становится центральным в духовных сонетах Донна. Христос наделен у Донна и чертами человека, и чертами святого. В стремлении к полноте изображения поэт обращается к главным событиям земной жизни Христа, воссоздает Его живой облик.

Цикл «Венок сонетов» состоит из семи стихотворений, посвященных эпизодам из жизни Христа, которые имеют особое значение для более полного понимания Его жизни, деяний и учения. Сонеты «Благовещение»и «Рождество»посвящены обстоятельствам рождения Иисуса, «Храм» – детству. В центре внимания поэта не только события из ранней земной жизни Христа, но также разнообразные христианские парадоксы, подчеркивающие Его богочеловеческую природу. Отсюда большое количество метафорических образов, передающих идею бессмертия Бога при перевоплощении Сына в Человека и обращающих читателей к библейскому преданию. Иисус – вездесущее начало земного мира, бесконечность, не имеющая начала и конца, свет, парализующий силы тьмы и влекущий за собой, Логос (Слово) – созидающее начало всего сущего, в котором сосредоточены жизнь, благодать, истина и слава:

И с Матерью – защитой от невзгод —
Вошел Иосиф, видит: Тот, кто сам
Дал искры разуменья мудрецам,
Те искры раздувает... Он не ждет:
И вот уж Слово Божье речь ведет!
В Писанья умудрен не по летам,
Как Он познал все, сказанное там,
И все, что только после в них войдет?!
Ужель, не будь Он Богочеловеком,
Сумел бы Он так в знанье преуспеть?
У наделенных свыше долгим веком
Есть время над науками корпеть...
А Он, едва лишь мрак лучи сменили,
Открылся всем в своей чудесной силе!

Одновременно поэт подчеркивает и человеческую природу Христа. Трогательная картина рождества Богочеловека, слабость и беспомощность младенца, безмятежно спящего в яслях и своим обликом взывающего к милосердию, внушают читателям умиление и сочувствие одновременно. В религиозной лирике Донна доводится до максимальной выразительности и мотив распятия, вбирающий в себя весь ужас этого события в жизни Христа, которая должна пробуждать смешанное чувство сострадания и благоговения («Распятие»):

Открылся всем в своей чудесной силе:
Пылали верой – эти, злобой – те,
Одни – ярьсь, другие – в простоте, —
Все слушали, все вслед за Ним спешили.
Но злые взяли верх: свой суд свершили
И назначают Высшей Чистоте —
Творцу судьбы – судьбу: смерть на кресте...
Чья воля все события предрешила —
Тот крест несет средь мук и горьких слез,
И, на тягчайший жребий осужденный,
Он умирает, к дереву пригвожденный...
О, если б Ты меня на крест вознес!
Душа – пустыня... Завершая дни,
Мне каплей крови душу увлажни!..

Делая образ Спасителя практически осязаемым, поэт наделяет Его человеческими чертами, согласно библейскому преданию, Он именуется Агнцем (Откр. 13:8). В этом символическом образе, введенном Донном в сонет «Вознесение», выделяются такие качества, как покорность, мягкость, кротость. Даже будучи распятым на кресте, Христос всей своей сутью

выражает смирение, сострадание и всепрощение; Его лик не внушает страха, потому что никогда не проклянет человека тот, кто простил врагов своих:

Последний – вечный – день восславлю я,
Встречая Сына солнечный восход,
И плоть мою омоет и прожжет
Его скорбей багряная струя...
Вот Он вознесся – далека земля,
Вот Он, лучась, по облакам идет:
Достиг Он первым горних тех высот,
Где и для нас готова колея.
Ты небеса расторг, могучий Овен,
Ты, Агнец, путь мой кровью оросил,
Ты – свет моей стезе, и путь мой ровен,
Ты гнев свой правый – кровью угасил!
И, если муза шла Твоим путем, —
Прими венок сонетов: он сплетен!

Иисус Христос – Сын Бога (Sonne) – часто отождествляется с солнцем (Sunne), источником света (Откр. 21:8, 22, 23; 22:5). По замечанию Ю. Л. Хохловой, данная аналогия, использованная Донном, позволяет ему проводить параллель между восходом солнца и рождением и возвышением Христа, между заходом солнца и крестной смертью. Поэт противопоставляет солнце, освещающее самые потаенные уголки земной поверхности, Христу, который добровольно отдал себя во власть смерти и богочеловеческой силой восторжествовал над ней, заставив отступить даже пламя ада, даровав людям свободу и спасение, сокрушив власть Сатаны. Тем самым Донн подчеркивает превосходство Иисуса над небесным светилом, торжество Его идей в мире.

Благодаря использованным художественным средствам в лирике Донна создается емкий и глубокий образ Иисуса Христа. Христос понимается не только как Вседержитель, но и как предельно авторитетный наставник, пылающий любовью ко всему роду человеческому, облегчающий его страдания, жизнь и смерть которого полностью сливаются с Его всеспасающей миссией [61 - Подробнее см.: Хохлова Ю. Л. Образ Иисуса Христа в религиозной лирике Джона Донна // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Серия «Symposium». Вып. 8. СПб., 2000. С. 115–117.].

Настроения, нашедшие отражение в поэзии Донна, не менее ярко представлены в его проповедях и молитвах. В 1623 году, когда Донн слег с приступом тяжелой «лихорадки», были написаны «Обращения к Господу в час нужды и бедствий». Опыт приближения к смерти, вынесенный Донном из болезни, стал основой «Обращений к Господу...».

«Обращения к Господу...» – непосредственный опыт физического умирания, зафиксированный шаг за шагом. Книга была закончена Донном в течение месяца и тут же, по настоянию друзей, была отдана в печать.

«Обращения к Господу...» состоят из 23 разделов, соответствующих определенной стадии болезни. Каждый раздел включает в себя три части: «Медитация», «Увещевание» и «Молитва». Разделам предпосланы латинские стихотворные эпиграфы, которые, при прочтении их одна за другой сразу, образуют аллегорическую поэму. Такое деление соответствует учению Августина о трех уровнях реальности, постигаемых благодаря способностям памяти (донновские «медитации»), разумному интеллекту («увещевания») и воле («молитвы»), которое излагается в трактате «О Троице».

С другой стороны, Донн явно отталкивается от популярных в конце XVI – начале XVII века трактатов, посвященных *ars moriendi* – искусству умирания. Этот род сочинений, повествующих, как правильно и достойно христианину уходить из жизни, как прощаться с близкими и отрешаться от земных привязанностей и забот, как готовить себя к встрече с Создателем, не мог быть незнаком Донну. В Англии особой популярностью пользовались два сочинения такого рода: анонимное «Искусство и умение умирать достойно», созданное около 1500 года, и изданный в 1620 году в Антверпене трактат иезуита Роберта Беллармина «Об искусстве доброй смерти».

Для жанра *ars moriendi* характерен акцент на переменчивости человеческого жребия и неожиданности горестей и испытаний, венцом которых является смерть. Однако сочинение Донна далеко выходит за рамки трактатов *ars moriendi*. Те были лишь практическим наставлением для умирающего. Донн претендует на нечто гораздо большее. Едва ли не на тяжбу с Господом Богом.

«Увещевания» – своего рода юридический разбор реального положения подзащитного, коим является сам Донн: «Разве праведен я, как Иов? Но, как Иов, хотел бы я говорить к Вседержителю и желал бы состязаться с Богом (Иов 13:3). Боже мой, Боже мой, скоро ль Ты вынудишь меня обратиться к врачу? И насколько предашь меня во власть врача? Знаю – Ты Творец и материи, и человека, и искусства врачевания: разве, взыскуя помощи врачебной, удаляюсь я Тебя (ср.: 2 Пар. 16:12)? Ведь одежды были сотворены Тобой не ранее, чем познал человек стыд наготы, но врачевание Ты сотворил прежде, чем человек стал уязвим для недуга; Ты изначально наделил травы свойствами целебными; провидел ли Ты тогда недуги наши? Не для болезней Ты творил нас, как и не для греха: но и болезни, и грех Ты провидел, – хотя провидение не есть предопределение. Так, Господи, промыслил Ты деревья, плоды которых употребляемы в пищу, а листья на врачевание (Иез. 47:12) <...>

Разве не говорит тот, кому открыта была Мудрость Твоя, об искусстве врачевания: Господь создал из земли врачевства, и благоразумный человек не будет пренебрегать ими (Сир. 38:4), – а о врачах: Продолжительною болезнью врач пренебрегает (Сир. 10:11). Все, все эти слова побуждают нас искать помощи, которую Ты посылаешь нам в наших недугах. Но также сказано Тобой: кто согрешает пред Сотворившим его, да впадет в руки врача (Сир. 38:15)! Как же понять мне сие? Ты Сам, благословив, посылаешь нас ко врачу, а раз так, повиновение Твоим словам не может ложиться на нас проклятием. Но тот проклят, кто, впадая в руки врача, отвергает Тебя, всецело вверяется врачу, лишь на него полагается, ему одному внимает и все, исходящее от него, приемлет и пренебрегает врачеванием духовным, дар которого дал Ты также и Церкви Своей; а потому впасть в руки врача есть грех и наказание за прошлые грехи <...>» [62 - Цит. по: Вестник Европы. 2002. № 4.].

Здесь он, с одной стороны, опирается на традицию права, с которой познакомился во время обучения в школе юриспруденции, а с другой – на книгу Иова.

Если «увещевания» – наиболее богословски насыщенные части «Обращений к Господу...», то «медитации», которым Донн обязан славой прекрасного прозаика, полны «мудрости мира сего»: «Небеса не менее постоянны оттого, что они непрерывно пребывают в движении, ибо они неизменно движутся одним и тем же путем. Земля не более постоянна оттого, что она неизменно покоится, ибо она непрерывно меняется, ее континенты, острова тают, меняя свои очертания. Так же и человек, благороднейшее из творений земных, тает, как изваяние, будто сотворен не из глины, но из снега. Видим мы – алчность желаний подтачивает его, он тает, снедаемый завистью; он не может устоять перед красотой, что дана в обладание другому; он плавится в огне лихорадки, но не так, как снег на солнце, а так, словно он – кипящий свинец, железо или желтая медь, брошенные в плавильную печь: болезнь не только плавит его, но кальцинирует, сводя тело до атомов, до пепла, когда остаток – не жидкость, а лишь черная окалина. И как же быстро происходит сие! Быстрее, чем ты получишь ответ, быстрее, чем ты сформулируешь сам вопрос; Земля – центр притяжения моего тела, Небо – центр притяжения души; места эти предназначены им от природы; но разве равны душа и тело в своих стремлениях: тело мое падает без принуждения, душа же не восходит без понуждения: восхождение – шаг и мера души моей, но извержение – мера тела моего: Ангелы, чей дом – Небо, Ангелы, наделенные крыльями, – и те имеют лестницу, дабы восходить на Небо по ступеням (ср.: Быт. 28:12). Солнце, покрывающее за минуту сотни миль, и звезды Тверди небесной, что вращаются еще быстрее него, – даже они не движутся столь быстро, как тело мое стремится к земле. В то самое мгновение, как чувствую я первый приступ болезни, я сознаю, что побежден; в мгновение ока взор мой затуманивается; вкус пищи становится пресен и пуст; чувство голода исчезает; колени мои подгибаются, и вот уж ноги не держат меня;

и сон, который есть образ и подобие смерти, бежит меня, ибо сам Подлинник – Смерть – приближается ко мне, и вот я умираю для жизни <...>»[63 - Цит. по: Вестник Европы. 2002. № 4.].

Здесь мы встречаемся с космографией и алхимией, платонизмом и герметикой. При этом Донн оперирует с набором «общих топосов» своей эпохи – но делает это поистине виртуозно. Магнетизм его текста объясняется не оригинальностью образов, а их неожиданным сопряжением [64 - Подробнее см.: Вестник Европы. 2002. № 4.; Нестеров А.К. последнему пределу. Джон Донн: портрет на фоне эпохи // Лит. обозрение. 1997. № 5. С. 12–26.].

Творчество Джона Донна оказало серьезное влияние на английскую литературу XVII века. Последователями его поэзии продолжали решаться некие мистические задачи бытия, разрабатываться идеи, эмблемы, образы, имеющие сокровенный смысл, что позволило углубить философскую лирику, закрепить психологические тенденции в раскрытии лирического мира лирического героя в английской поэзии постренессансного периода.

Задание для самостоятельной работы

1. Составьте план-конспект по теме «Английская литература XVII века. Значение пуританизма для ее развития».

Творческая работа по теме

1. Напишите реферат по теме «Творчество английских поэтов-«метафизиков»».

Вопросы коллоквиума

1. Особенности развития английской литературы в XVII веке.
2. Жанровое своеобразие творческого наследия Джона Донна.

Творчество Джона Мильтона

История Англии показывает, что на протяжении многих столетий общественно-политическая борьба в стране нередко сочеталась с религиозной. Эта особенность проявилась и в литературе XVII века. Об этом свидетельствует и творчество Джона Мильтона (1608–1674).

Известно, что Милтон родился в семье лондонского нотариуса, пуританина по своим взглядам. Он получил образование в рамках пуританских представлений: изучал иностранные языки, хорошо знал библейскую литературу. После окончания Кембриджского университета Милтон жил в имении отца, где увлеченно занимался поэзией. В 1632 году магистр Джон Милтон путешествовал по Франции и Италии, встречался с Галилеем. В 1640 году, как только в Англии началась революция, Милтон вернулся на родину и стал активным участником всех событий. После победы революции занял пост латинского секретаря Государственного Совета, то есть министра иностранных дел в правительстве Кромвеля. Все отношения индипендентской республики с другими государствами проходили через его руки. От напряженной работы Милтон начал слепнуть. Врачи предупреждали, если он не изменит образ жизни, то ослепнет, но Милтон отверг все советы. Он не отходил от дел и после того, как окончательно ослеп.

В 1643 году Милтон женился на Мэри Поуэл. Через несколько недель молодая жена покинула мужа. Она вернулась к нему только через два года, когда революционные власти стали притеснять семью Поуэл.

В 1660 году реставрируется монархия. Королевская власть беспощадно расправляется со своими врагами. Милтон приговорен к смертной казни, но сумел ее избежать. Теперь он лишен средств к существованию, но не сломлен. До конца своих дней он посвящает себя творчеству. На склоне лет Милтон создает самые лучшие и самые сильные свои произведения – поэмы «Потерянный рай»(1667), «Возвращенный рай»(1671), «Самсон-борец»(1671). Однако к созданию этих произведений Милтон шел долгие годы. Много времени он отдал публицистике, активно участвуя в политической жизни страны.

События политической и личной жизни Мильтона нашли отражение в его сонетах, псалмах, стихотворениях. Известны два прижизненных издания поэтических произведений Мильтона – 1645 и 1673 годов. Поэт писал в разных жанрах, что делает его наследие необычайно привлекательным для исследователей.

В стихотворениях Мильтона слышны мотивы итальянской ренессансной и барочной поэзии, мотивы латинской традиции и пасторали – «Страсть», «Аркадии». В ранних произведениях поэта особенно заметны настроения,

возникшие под впечатлением знакомства с Италией. Для итальянских стихов характерны жизнерадостность, утверждение земной любви и женской красоты. О любви, о родине Данте и Петрарки он пишет в сонете «Как холит ею встреченный в горах...»:

Как холит ею встреченный в горах
Цветок долин пастушка молодая,
Его перед закатом поливая,
Чтоб он на скудном грунте не зачах.

Так и чужой язык в моих устах
Рачением твоим, Любовь благая,
Расцвел еще пышней, чем речь родная,
И стал я милой петь хвалу в стихах,

Которые оценят здесь, на Арно,
Но не поймет на Темзе мой народ.
Пускай же, словно в почве благодарной,
В моей груди привьется и взрастет

То семя, что заронено чудесно,
Туда тобой, садовницей небесной.

(Пер. Ю. Корнеева)

И следом Мильтон помещает среди пяти итальянских сонетов, в самом центре, «Канцону», явно отдавая дань великому Петрарке:

Терплю насмешки здесь я вновь и вновь
От юношей влюбленных и от дам
За то, что воспевать в стихах решаюсь
На чужестранном языке любовь.
«Скинь, – мне они бросают, потешаясь, —
С плеч непосильный груз и по волнам
Плыви к иным, знакомым берегам,
Где ждут тебя шумливые дубравы,
В тени которых слава
Венок бессмертья для твоих кудрей
Уже сплетает из листвы зеленой».
Но я словами госпожи моей
Отвечу им в конце своей канцоны:
«Пиши на нашем языке родном,
Затем, что говорит Любовь на нем».

Особый интерес представляют стихотворения «L'Allegro» («Веселый») и «Il Penseroso» («Задумчивый») своеобразный поэтический диптих, написанный между 1631–1633 годами. Отталкиваясь от популярных стихов, начинающих трактат Р. Бертона «Анатомия меланхолии» (1621) и песни из пьесы Дж. Флетчера «Прекрасная добродетель» (1616), Мильтон обращается к медитации, тем самым выступая предшественником медитативной лирики XVIII века («Кладбищенская поэзия»)[65 - См.: Соловьева Н. А. Милтон (Мильтон), Джон // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь. Ч. II. С. 65.]

В противоположность поэтам-«метафизикам» он утверждает гармоничную личность, умеющую жить в согласии разума и чувств. Его лирический герой в первой части – аллегро – беспечный веселый юноша, который радуется каждому дню, и ему милы утехи и городской, и сельской жизни, во второй – это серьезный молодой человек, склонный к уединению. Стихотворения называют близнецами, но точнее было бы назвать их зеркальным отражением. Здесь все одинаково – ритмика, стих, обращения, различны только настроения и слова, которые как два полюса существуют в этом поэтическом пространстве. Характерно начало стихотворений:

Прочь, Меланхолия! Исчезни,
Дочь Цербера и тьмы! Вернись скорей
На Стикс, в страну теней
И призраков, стелящих в адской бездне,
Или ищи приют
Там, где крылом ревнивым ночь ширяет
И черный ворон грает —
В той Киммерии, где нагие скалы
Над степью одичалой,
Как космы у тебя на лбу, встают <...>.

(«L'Allegro», пер. Ю. Корнеева)

Прочь, Радости, химеры,
Которые бездумьем рождены!
Как мало вы нужны
Душе, взалкавшей знания и веры!
Царите в тех умах,
Что предаются с пылом беззаботным
Фантазиям бессчетным,
Как сны, ночной эскорт Морфея, или
Частицы мелкой пыли,
Танцующие в солнечных лучах <...>.

(«Penseroso», пер. Ю. Корнеева)

Примечательно, что в этих стихотворениях Мильтон расходится с представлениями пуритан о театре. В его первой, веселой, части он, как и в стихотворении «Шекспиру», вновь обращается к великому поэту Возрождения, а его герой спешит в театр, где царит Джонсон:

Теперь в театр! Там Джонсон бурный
Надел ученые катурны
И сын фантазии Шекспир
Дивит сладчайшей песней мир...

Мильтон вновь славит Шекспира как своего предшественника, связь с которым для него естественна:

Наследник славы, для грядущих дней
Не просишь ты свидетельства камней.
Ты памятник у каждого из нас
Воздвиг в душе, которую потряс.
К позору нерадивого искусства
Твои стихи текут, волнуя чувства.
И в памяти у нас из книг твоих
Оттиснут навсегда дельфийский стих...

(Пер. С. Маршака)

Достойный наследник ренессансной традиции, Мильтон всегда был человеком своего времени. Он с особым изяществом писал эпиграммы, направленные против политических противников, эпитафии, скорее напоминающие эпиграммы или сатирические послания (например, эпитафии университетскому вознице). Но особо Мильтон запоминается своими элегиями и сонетами. И хотя сонеты он писал от случая к случаю, в них нашли отклик события разных лет, в них обнаруживаем сочетание личных и общественных мотивов, интимных переживаний и высокого гражданского пафоса. Мильтон расширил представление о сонете, обогатив его социальными мотивами, сделал более разнообразным эмоциональный ряд – от светлой грусти и лирических переживаний до открытой инвективы и сатиры, даже сарказма. «Сознательно повышенная лексика подчинена приемам ораторского искусства и обычно соответствует выбранной теме. По преимуществу мужские рифмы отделаны точно. У Мильтона эта малая форма обретает неожиданное величие и монументальность, которых английский сонет не знал ни до, ни после» [66 - Горбунов А. Н. «Стесненный размер» (Об английском сонете) // Английский сонет XIV–XIX веков. М., 1990. С. 51.].

Доказательством тому служат сонеты, написанные в связи с конкретными политическими событиями, например, в связи с осадой Лондона в ноябре 1642 года или вскоре после знаменитой резни в Пьемонте, когда по приказу герцога

Савойского его войска устроили побоище секты вальденцев, образовавшейся еще в XII веке и сохранившей традиции раннего христианства:

Отмщенье, Боже, за святых тиранам,
За муки павших от савойских свор,
За кровь хранивших правду с давних пор,
Когда у нас молились истуканам.

О, не забудь! Воздай слезам и ранам
Овец из стад твоих! Склони свой взор
На муки сброшенных с Альпийских гор
Детей и женщин. Стон к небесным странам

С вершин взвился, возникнув в глубине.
Усеял пепел, кровь их оросила
Италию, где царствует тройне

Проклятый деспот. Во сто крат их сила
Умножит верных. Слыша Божий зов,
Они уйдут от вавилонских ков.

(Пер. Ю. Корнеева)

В сонетах Мильтон выразил и свои переживания по поводу потери зрения. Мы слышим боль, но не отчаяние. Как истинный пуританин Мильтон готов служить своему делу до конца. И если в сонете «О слепоте», написанном между 1652–1655 годами, уже после наступления полной слепоты в 1652 году, поэт пребывает в сомнениях:

Когда подумаю, что свет погас
В моих глазах среди пути земного
И что талант, скрывающийся в нас,
Дарован мне напрасно, хоть готова
Душа служить Творцу и в должный час
Отдать отчет, не утаив ни слова.
«Как требовать труда, лишая глаз?» —
Я вопрошаю. Но в ответ сурово
Терпенье мне твердит: «Не просит Бог
Людских трудов. Он властвует над всеми.
Служа ему, по тысячам дорог
Мы все спешим, влача земное бремя.

Но, может быть, не меньше служит тот
Высокой воле, кто стоит и ждет», —

(Пер. С. Маршака)

то в обращении к мистеру Сириаку, написанном в 1655 году, Мильтон уверен в том, что может работать и быть полезным Англии. Он упоминает в своих памфлетах «Защита английского народа»(1650) и «Вторая защита английского народа»(1654), имевших европейский резонанс, говорит о своем значении как поэта, как гражданина:

Взгляни, мои глаза как будто чисты, ясны,
Ни пятнышка на них; но вот уж третий год
Я немощный слепец: под бременем работ
Потух мой светлый взор. Ни солнца ливень страстный,
Ни звезды, ни луна на синеве прекрасной
Не усладят очей; незрим и мой народ...
Но воли Господа, подателя невзгод,
Не оскорблю хулой безумной и напрасной.
Я слепотой горжусь: надорванный трудом,
Я зренья погубил, свободу защищая,
Я спавших разбудил, и точно Божий гром,
Глагол мой прогремел, Европу потрясая.
Теперь я одинок, – но с совестью вдвоем,
Как с вожаком, пройду весь мир, не унывая.

(Пер. Ю. Корнеева)

Долгие годы Мильтон занимался вопросами воспитания, так как опекал племянников. В 1644 году по просьбе С. Хартлиба, главы кружка последователей Яна Амоса Коменского, он опубликовал трактат «Об образовании», где излагал принципы воспитания и образования будущих правителей государства. Идея трактата – возрождение некоторых образовательных принципов Платоновской академии. Мильтон писал о необходимости широкого образования народа и соединении в обучении теории с практикой, составил учебник латинской грамматики. Существующие университеты он предлагал заменить более демократичными колледжами. После Реставрации (1660) это предложение было реализовано в так называемых академиях диссентеров – колледжах университетского типа для религиозных неконформистов, которым был закрыт доступ в Оксфорд и Кембридж.

Через год Мильтон создает трактат «О разводе», отстаивая право супругов на расторжение брака, если между ними нет любви и согласия. Он писал: «Брак не может существовать и сохраняться без взаимности в любви, а там, где нет любви, от супружества остается одна только внешняя оболочка, столь же безрадостная и неуютная Богу, как и всякое лицемерие»[67 - Цит. по: Аникст А. А. Джон Мильтон // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения.

Самсон-борец. М., 1976. С. 11.]. А. А. Аникст указывал, что в «Потерянном рае», в образах Адама и Евы, Мильтон воплотил свое понимание брака по любви.

Особое место в публицистике Мильтона занимает трактат «Ареопагитика, или Речь о свободе слова»(1644). Уже современники считали его образцом философской диалектики. Автор обращается к понятиям Добра и Зла, которые, по его убеждению, невозможно разделить: «Познание Добра так тесно связано с познанием Зла, что при кажущемся сходстве их не просто разграничить, их труднее отделить друг от друга, чем те смешанные семена, которые было поручено Психее очистить и разобрать по сортам. С тех пор как вкусили всем известное яблоко, в мир явилось познание Добра и Зла, этих двух неотделимых друг от друга близнецов. И может быть, осуждение Адама за познание Добра и Зла именно в этом и состоит, что он должен Добро познавать через Зло»[68 - Там же.].

Мильтон обращается к гражданским идеалам, одним из наиболее важных называет гражданскую добродетель. Ее воспитание он связывает с образованием, в котором важную роль играют книги: «Я не могу хвалить добродетель, прячущуюся в келью и запирающуюся там, не подвергаясь испытанию, не видя и никогда не сталкиваясь со своей противоположностью, отказываясь от соревнования, ибо нельзя завоевать венки бессмертия, не испачкавшись в пыли и не попотев. <...>

Так как знание и наблюдение порока необходимо для достижения человеческой добродетели, а знакомство с заблуждениями – для утверждения истины, как можем мы лучше и безопаснее разведать области порока и обмана, если не посредством чтения различных трактатов и слушания разнородных мнений? В этом и заключается польза, которую можно извлечь от чтения разнообразных книг»[69 - Цит. по: Аникст А. А. Джон Мильтон. С. 11–12.]. Мильтон утверждал, что убить книгу, все равно, что убить человека. Уничтожая хорошую книгу, человек уничтожает свой разум.

Идея воспитания гражданина связана и с отрицанием пуританских догм, нередко ведущих к расколу общества.

Политические взгляды Мильтона проявились и в трактате «Права и обязанности короля и правителей»(1649,) и в памфлетах «Иконоборец»(1649), «Защита английского народа» (1650), «Вторая защита английского народа» (1654) и в поэмах.

В пьесе-маске «Комус»(1634), подобно Данте, он рисует аллегорический образ леса, наполненный различными ловушками для человека, а его Комус являет собой символ соблазнов, ведущих к греху. В отличие от итальянского поэта Мильтон не дает надежды на спасение человека. В речах Комуса звучат

вопросы, которые задавал Сехисмундо в драме Кальдерона. Кажется, что Мильтон продолжает ту же тему, но в поэме английского писателя слышны ноты не разочарования, а презрения к мирской суете и предрассудкам. Комус так говорит Леди:

Людская глупость, бочку Диогена
Ты кладезем житейских правил мнишь
И слепо веришь стойкам надутым,
Педантам в мантиях, подбитых мехом,
Пред тощим Воздержаньем преклоняясь.
Но для чего свои дары природа
Так щедро расточила, населив
Зверями и растениями сушу,
А море – рыбою, как не затем,
Чтоб вкус наш любознательный насытить?..

(Здесь и далее пер. Ю. Корнеева)

Комусу противостоит Леди – символ целомудрия. Она отрицает стремление к безудержному наслаждению, к чувственности и распущенности. Заблудившись в лесу, в сетях хитрого и коварного Комуса оказалась Леди. Она сумела выстоять и не утратить нравственную чистоту, несмотря на все попытки Комуса околдовать красавицу:

«...» Тому, кто смел
С кощунственным презреньем глумиться
Над Чистотой, как солнце, лучезарной,
Могла б сказать я много. Но зачем?
Ни слухом, ни умом ты не воспримешь
Тех сокровенных и высоких истин,
В которые не вникнув, невозможно
Значенье целомудрия постичь...

Комус отступает. Он боится искренности Леди и решает победить ее коварством, но на помощь вовремя приходят братья, а затем является и Дух-хранитель – символ пуританской морали.

Мильтон выступил против распущенности нравов, которыми славилось общество периода Реставрации. Но в то же время он не поддерживал пуритан в их борьбе с театром. В своем творчестве он отстаивал право человека всегда и во всем быть свободным, в том числе иметь право на свободу в выборе религии. Об этом и его трактат «О христианском учении» (опубл. 1825). В нем автор утверждал единство души и тела человека, но при этом указывал, что мирянин должен уметь подчинять свои страсти разуму, потому что страсти – источник социального зла. Долг христианина – служить обществу. Именно с

таких позиций Мильтон оценивал деятельность Кромвеля. Об этом поэт напоминал Кромвелю в сонете 1652 года, написанном в связи с подготовкой проекта церковной реорганизации одним из комитетов индипендентского парламента, членом которого был Кромвель.

Проект предусматривал серьезные ограничения свободы совести в форме светского и духовного контроля. Мильтон говорит о необходимости соблюдения принципа веротерпимости, закрепленного в Ковенанте (1643), и напоминает Кромвелю о трех его победах над шотландскими пресвитерианами:

Вновь на душу советчики твои
Надеть нам тщатся светские оковы.
Не дай же им, продажным псам, опять
У нас свободу совести отнять.

Позже Мильтон глубоко разочаровался в Кромвеле как в политике и гражданине.

Библейские мотивы послужили сюжетообразующим элементом в поэме Мильтона «Потерянный рай», посвященной судьбам человеческого рода. Ветхозаветный миф о грехопадении первых людей служил основой произведений многих авторов того времени. Среди них Дю Бартас, Гуго Гроций, Йост ван ден Вондел. Однако именно в произведении Мильтона тема человека была разработана наиболее глубоко. Поэт выразил в образах поэмы свою концепцию мира и человека.

«Потерянный рай» состоит из двенадцати книг, написанных белым стихом. Сюжет основан на мести Сатаны Богу. Орудием мести Сатана избирает лучшее творение Всевышнего – человека. Ему удастся искушить Еву, но Адам добровольно вкушает плод с древа познания, чтобы разделить с любимой участь быть изгнанным из рая. Первые люди без страха и сомнений идут навстречу новой жизни. Описанная гигантская битва Сатаны и его сподвижников с войсками Бога – это лишь предисловие к главной борьбе – борьбе за человека.

Несомненно, новаторство поэмы, тяготеющей к синтезу элементов эпоса, лирики и драмы (Р. Самарин). Мильтон наполняет ее революционной аллегорией и бунтарским духом. Поэтому так масштабны картины Вселенной, той битвы, которую ведут войска Сатаны с ратью Бога, и так проникновенны лирические сцены, представляющие нам Адама и Еву. На страницах поэмы выступает Мир, полный катаклизмов и противоречий. В первую очередь противоречия раскрываются в описании образа Бога.

В изображении Мильтона Бог – это небесный тиран. Ангелы называют его небесным королем, Сатана называет небесным деспотом. Как писал Шелли, Мильтон расставил все акценты таким образом, что «не дал своему богу никакого нравственного превосходства над своим дьяволом»[70 - Цит. по: Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. С. 92.].

Призывая всех падших ангелов к восстанию против Бога, Сатана и Молох стоят за открытый бой. Сатана, обращаясь к собратьям по несчастью, восклицает:

Мы вправе на победу уповать:
В грядущей схватке, хитрость применив,
Напружив силы, низложить Тирана,
Который нынче, празднуя триумф,
Ликует в Небесах самодержавно!

(Здесь и далее пер. А. Штейнберга)

Мамон также убеждает своих товарищей, что самое позорное – покорно служить ненавистному владыке:

Предположим, Царь Небес,
Смягчась, помилованье даровав,
Заставит нас вторично присягнуть
Ему в покорстве, – как же мы стоять
Униженно будем перед Ним
И прославлять Закон Его и Трон,
Его Божественности петь хвалы,
Притворно аллилуйи, подчинясь
Насилию, завистливо смотреть,
Как властно восседает наш Монарх
На Троне и душистые цветы
С амброзией пред Алтарем Его
Благоухают, – наши подношенья
Холопские! И в этом – наша часть
На Небе и блаженство: вечный срок
Владыке ненавистному служить.
Нет худшей доли! Так зачем желать
Того, чего нам силой – не достичь,
А как подачку – сами не возьмем?
Зачем позолоченной кабалы
Нам добиваться – даже в Небесах?

Он уверен, что падшие ангелы тоже могут стать творцами. Главное, определить цель жизни – созидать или разрушать. Он предлагает создать свой мир:

«...» Никому
Отчета не давая, предпочтем
Свободы бремя – легкому ярму
Прикрашенного раболепства. Здесь
Воистину возвысимся, творя
Великое из малого. Мы вред
На пользу обернем; из бед и зол
Составим счастье. Муки отстрадав,
Преодолеем кару, и в Аду,
При помощи терпенья и труда
К покою, благоденствию придем.
Страшит вас этот мрачный, мглистый мир?
Но часто окружает Свой Престол
Всевышний Царь клубами облаков
Густых и сумрачных, не умаляя
Монаршей славы, но величьем тьмы
Ее венчая, и тогда гремят
В угрюмых тучах громы, испытую
Свое остервененье. Небеса
Геенне уподобив. Разве мы
Не можем перенять небесный свет,
Как Победитель – наш Гееннский мрак?
Сокровищ вдоволь здешняя юдоль —
И золота, и дорогих камней —
Таит в себе; достанет и у нас
Уменья претворить их в чудеса
Великолепия; на больший блеск
И Небо не способно...

Однако мир, который хотят создать восставшие ангелы, не принесет счастья и покоя. Образы Сатаны и его сподвижников получились двойственными по своей сути. Как пуританин Мильтон видит в них злодеев, но как политик времен Кромвеля он в речи восставших ангелов вкладывает тираноборческие слова. Это противоречие отмечают все исследователи творчества английского поэта. В частности, В. Г. Белинский писал: «Поэзия Мильтона – явно произведение его эпохи. Сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое»[71 - Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 792.].

Сатана – титаническая фигура, соответствующая тем масштабам войны во Вселенной, которая разворачивается на страницах поэмы. Вопреки библейской трактовке, он «выглядит столь величественным и привлекательным, что рядом с ним теряются и тускнеют все остальные персонажи поэмы» (А. Чамеев). Однако страсть делает Сатану создателем зла и смерти: он изобретает артиллерию, воздвигает Пандемониум. Сатана сам признается, что «Ад – я сам».

Сатане противостоит Адам. Он не проклинает Бога, не жалуется на судьбу. Адам любит Еву и решает разделить ее участь сознательно, не стремясь отомстить кому-либо за потерю Рая. Перед самым изгнанием архангел Михаил показывает будущее человечества. Но Адама не пугают войны, лишения, он не боится трудностей, потому что сам делает свой выбор. Более того, в ответе архангелу Михаилу звучит надежда на спасение, так как Адам узрел в картинах будущего образ Христа. Это придало ему силы:

Посол Небес!
Ты мрак мой просветлил, ты мне открыл
Благое, но всего отрадней весть
О том, что Аврааму предстоит
И роду Авраама. Лишь теперь
Я вразумлен: воистину глаза
Мои прозрели, сердце отошло,
Смущенное тревогой о судьбе
Моей и Человечества, о том,
Что нас в грядущем ждет; но вижу день
Того, в Ком некогда благословятся
Все племена; я милости такой
Не заслужил, запретного ища
Познания – недозволенным путем.

Таким образом, по мнению поэта, Адам – лучший представитель райской и земной жизни. Вместе с Евой они созданы для мира, они его владыки. Будущее человечества – это их будущее. Человек, избранный Сатаной в качестве орудия мести Богу, оказывается лучше и нравственно выше, чем его создатель и свергнутый ангел – носитель зла. Взаимоотношения Адама и Евы, их любовь – земная идиллия, которую они сумели сохранить перед лицом грозных испытаний. Нравственный идеал, воплощенный в образах первых людей, характеризует Мильтона как наследника идей гуманизма. Добро и Зло сталкиваются в непримиримом конфликте. Извечные библейские истины олицетворяют собой вечную борьбу за человека и его волю.

Задание для самостоятельной работы

1. Проанализируйте творчество Дж. Мильтона (публицистика, поэзия).

Творческая работа по теме

1. Напишите реферат по теме «Поэзия Джона Мильтона».

Вопросы коллоквиума

1. Сочетание мотивов поэзии Возрождения с пуританским мировоззрением в творчестве Мильтона.
2. Концепция мира и человека в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай».

Творчество Джона Беньяна

Джон Беньян(1628–1688) относится к числу авторов, споры о творчестве которых не угасают на протяжении многих столетий. Он одним из первых восстал против безнравственности английского общества эпохи Реставрации и в своих произведениях обратился к поиску истинного пути к идеальному человеку. Путь этот пролегал не только во внешнем, но, главное, во внутреннем мире. Возможно, поэтому имя писателя до сих пор соотносят, прежде всего, с пуританской литературой, то есть литературой духовной. Споры ведутся и вокруг творческой манеры писателя, которого в равной мере относят и к представителям барокко, и к писателям реалистического направления.

Биография Беньяна изобилует приключениями и духовными потрясениями. Сын лудильщика, он посещал традиционную для своего сословия грамматическую школу, где научился писать и читать. В семнадцать лет был призван в армию, участвовал в гражданской войне, затем, в мирное время, продолжил дело отца. Переломным моментом в его жизни стал 1653 год. Именно в это время Беньян познакомился с пуританским учением в секте анабаптистов. С тех пор он не представлял себя вне пуританизма, стал активным пропагандистом его идей. После 1660 года, когда деятельность сект была запрещена, Беньян продолжал свою деятельность, что привело к аресту и заключению. Двенадцать лет тюрьмы не прошли для него даром. В заточении Беньян не только создал наиболее значительные произведения духовной литературы XVII столетия, но и стал для простых англичан в определенной мере символом мученичества за веру. Освобождение из тюрьмы в 1672 году не изменило путь Беньяна, поэтому вскоре он вновь стал заключенным. И только в 1676 году была обретена долгожданная свобода. До последних дней Беньян служил проповедником в Бедфорде, где и был похоронен.

Перу Беньяна принадлежат такие произведения, как «Милосердие, изливающееся на голову грешника»(1666), «Путь паломника»(1677), «Жизнь и смерть мистера Бэдмена»(1682), «Священная война»(1685). В этих произведениях писатель выразил свои взгляды на мир и человека, проявил себя как великий наследник христианских и гуманистических идей. Именно здесь нашло отражение его учение об идеальной личности, построенное на основе размышлений о судьбах человечества и общества, раздумий о роли человека в устройстве своей жизни.

Известно, что Беньян не был первым и единственным на пути разрешения вечных духовных вопросов. Ему наверняка были знакомы труды Л. Бейли («Практика благочестия», 1602), А. Дента («Ровный путь на небеса», 1607), Р. Бернарда («Остров Мэна», 1627) и другие. В них уже поднимались вопросы, которые определили содержание теории Беньяна. Однако только ему удалось

выразить свои мысли так четко и образно, что его персонажи, носители основных идей концепции идеальной личности писателя, стали персонажами нарицательными (Бэдмен, Христиан).

По своим философским взглядам Беньян был близок дигтерам (копателям). Представители этого движения после подавления Кромвелем деятельности сект (индепенденты, диггеры, левеллеры) захватили и начали обрабатывать пустующие земли, призывая отказаться от частной собственности на землю, жить своим трудом, действовать не «мечом и копьем, а лопатой и плугом».

Основной религиозных взглядов Беньяна стало учение Лютера «теология соглашения», которое получило распространение в Англии благодаря деятельности многочисленных проповедников. Согласно «теологии соглашения» Лютера, первое соглашение было заключено между Богом и Адамом, который впоследствии нарушил установленные правила, за что и был наказан – лишился вместе со своими потомками прощения Бога. Второе соглашение было между Богом и Христом, принесшим себя в жертву во имя искупления человеческих грехов и давшим надежду человечеству.

Читая Священное писание, человек испытывает благодать. Она посылается ему по изъявлению Бога. Таким образом, по Лютеру, человеческая воля подвластна воле Всевышнего. Отсюда неспособность человека к самосовершенствованию своей личности. В свое время это положение вызвало негодование Э. Роттердамского, утверждавшего, что подобное противоречит здравому смыслу.

Беньян отходит от Лютера и, подобно Э. Роттердамскому, спорит с немецким теологом, утверждая, раз соглашение было заключено без участия человека, то избранные спасены не потому, что веруют, а они веруют потому, что спасены. По мнению Беньяна, признание человеком своих грехов – первый шаг на пути к очищению. Цель английского проповедника – спасение, возрождение человека после мрачной жизни, полной преступлений против собственной совести. Главным на пути самосовершенствования является постоянная работа над собой в соответствии с заповедями Библии. По Беньяну, каждый человек стоит перед выбором – продолжать грешить или встать на путь исправления. При этом писатель убежден, что грехи – это необходимый атрибут человеческой жизни, от рождения до смерти. Греховны даже дети, о чем он пишет в «Жизни и смерти мистера Бэдмена». Однако юности свойственны заблуждения, поэтому писатель признавался, что сразу не стремился к идеальной жизни. Напротив, он спешил все познать – и грех, и авантюру, и недозволенные вольности в поведении. Но все это оказалось не главным, потому что в душе его всегда был нравственный стержень, благодаря которому он сумел удержаться в мире. При этом Беньян говорит много о совести, которая мучила его ночными кошмарами, говорит о

видениях, которые прекратились только после того, как он стал регулярно посещать церковь. Именно в церкви он услышал однажды проповедь, определившую дальнейший жизненный путь будущего писателя.

На протяжении всего творчества Беньян утверждал, что человек не только способен к самосовершенствованию, но и обязан это делать. В результате кропотливой работы над собой рождается известный нравственный кодекс писателя. Его главный принцип – следовать заповедям на пути к Богу. Очень важно, чтобы человек был способен проникнуть в свою душу, обнаружить в ней все плохое и греховное, а затем сознательно избавиться от всех недостатков. Эта задача крайне сложная, которая, по мнению писателя, потребует от человека огромных усилий воли. И вся человеческая жизнь, по мнению Беньяна, – это постоянная борьба с грехом. Совершенствование – трудный путь, но если его сопровождают воля и вера, человек обретает в итоге нравственную силу и устремляется к добру с чистой совестью. В этом Беньян следует за теологическими и философскими учениями своей эпохи, утверждавшими, что только истинная вера способна привести человека к постижению сущности Бога, а разум – познать земную жизнь. Вслед за Б. Спинозой он утверждает, что разум – дар Божий, с помощью которого человек устремляется к добру; вторя Б. Паскалю, пишет о человеке как малой частице мира. Таким образом, во взглядах Беньяна нашли причудливое смешение собственно теологические представления и основные идеи философии XVII века относительно человека и его места в мире.

Говоря об эстетических взглядах Беньяна, необходимо обратиться к его центральному произведению – «Путь паломника».

Произведение наполнено не только религиозными размышлениями, но и суждениями о творчестве. Его вступление написано в форме апологии (apology – извинение, оправдание). Апология представлена в виде дискуссии, которая также была популярна в Англии XVII века. Наиболее яркими ее представителями были Р. Бартон и Т. Браун.

Беньян использует апологию для защиты своих творческих принципов. В частности, он отстаивает право на аллегорический способ повествования. Главным источником вдохновения для писателя стало Священное писание, воспринимаемое им как эстетический образец, в котором он заимствовал идеи и образы своего повествования. Апология свидетельствует, что писатель преодолевает понимание аллегории как «темной» (именно так оценивалось аллегорическое повествование в Средние века). Беньян видит положительное начало в самом творчестве как процессе, потому что перо и бумага – это те инструменты, которые позволяют все существующее разделить на черное и белое, плохое и хорошее. С помощью пера и бумаги писатель четко излагает свои мысли, выражает свои представления о замысле произведения. На пути создания произведения Беньян считает важным критическое слово первого

читателя. Оно нередко ставило автора в тупик, но это не помешало ему завершить свой труд. Для Беньяна «жизнь» произведения – это своеобразная проверка на долговременность существования, особенно сразу, как только оно появилось. Не случайно автор волнуется, не обидел ли он читателя, не сказал ли что-то не так, просит извинить его и не судить слишком строго. Таким образом, Беньян сразу начинает выстраивать диалог с читателем, представляя себе его реплики, замечания. Он даже рекомендует своему «собеседнику» отложить книгу в сторону, если она ему не по вкусу. Но он все-таки верит, что его читатель будет заинтересован и поэтому обращается к нему на «ты»: «Эта книга сделает тебя странником, / Если ты захочешь руководствоваться ее советом; / Она направит тебя в Святую Землю. / Если ты захочешь понять ее наставление, / Она заставит ленивого быть активным; / Слепого видеть чудеса» (пер. Н. Бобровой).

Говоря о сущности искусства, Беньян уподобляет его рыбной ловле и охоте, подчеркивая сходство и различие этих процессов: «И тот и другой процессы требуют умения, времени и усилий, а также арсенал необходимых средств, без которых достижение цели невозможно. Однако заниматься творчеством могут только талантливые люди, именно им удастся найти правду, которая является целью искусства».

По мнению Беньяна, литература и искусство способны освободить человека от греха, а долг каждого писателя «кричать о смертельной чуме, трубить, чтобы люди очнулись и бежали от величайшего зла», которое поработило Англию. Так открыто протестует Беньян против английских буржуа и безнравственности общества. Он призывает писателей объединиться против испорченной морали, изгнать ее с помощью самого эффективного оружия – слова. Страницы произведений должны осуждать таких, как Бэдмен, и восхвалять таких, как Христиан. Аллегория способна помочь в этом, так как позволяет проникнуть в глубь души.

Книга «Путь паломника» появилась в период, когда основные принципы пуританизма подвергались пересмотру. И Беньян стремился в первую очередь предотвратить отход англичан от протестантской церкви. Жизненный путь Христиана – это путь всего человечества.

Произведение открывается видением. Этот прием трансформировался из жанра видения, который, по мнению М. И. Никола, имел свою особую сюжетно-композиционную структуру: сначала упоминание о болезненном или экстатическом состоянии, предшествующем видению, затем эпизод богоявления, описание увиденного и услышанного, и, наконец, описание деталей, подтверждающих реальность пережитого. Образ самого ясновидца связывает воедино фрагментарную ткань повествования. В заключении вводится мотив «обращения» ясновидца, фиксируется нравственное обновление его личности[72 - Подробнее см.: Никола М. И. Эволюция

средневековых видений и «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1980. С. 7.]

В «Пути паломника» видим ту же структуру видения. Повествование начинается от лица Спящего Рассказчика, который предлагает читателю воспринимать все как вымысел, а все события – невероятными. История паломничества начинается тоже внезапно. В тексте нет никаких разделений на главы, параграф. Текст сплошной, прерывающийся замечаниями рассказчика (Я решил прилечь в этом месте, и когда заснул, я увидел сон; Я очнулся ото сна; Я уснул и т. п.) В итоге действие превращается в динамично развивающуюся историю, каждая картина которой представляет какое-либо событие, развернутое во времени. Аллегорические образы просты и легко узнаваемы по своей сути. Через все этапы паломничества проходят события, определяющие путь главного героя – Христиана – из Города Разрушения в Небесный Град. Во время путешествия Христиан проходит путь очищения и возвышения, обретает новые духовные знания. Он последовательно проходит Дом Толкователя, Прекрасный Дом. В диалогах с товарищами, сначала с Верным, затем Надежным он раскрывается как личность, стремящаяся к совершенству, но понимающая невозможность идеала на грешной земле. Христиан вступает в борьбу в Долине Унижения, Долине Тени смерти, терпит гонения на Ярмарке Тщеславия[73 - Именно у Беньяна У. Теккерея заимствовал образ и название своего романа «Ярмарка тщеславия».], страдает в Замке Сомнения, встречается с Невежеством, Маловером, льстецами, переживает искушение Очарованной Земли, преодолевает Реку Смерти.

Ярмарка Тщеславия олицетворяла сатиру на современное английское общество. Его представляют высокомерные судьи мистер Недальновидный, мистер Неумолимый, которые напоминали реальных судей, от которых пострадал в свое время Беньян (сэр Джон Келиндж, сэр Генри Честер, сэр Вильям Бичер). Описывая сцену суда над Верным, писатель указывает на реальное противостояние сторонников Реставрации и ревностных пуритан. Верного обвиняют в том, что вера Города Тщеславия не была истинной. Против него свидетельствуют Зависть, Преподобный, Неблагодарный. На основе голословных обвинений Зависть, Преподобный, Неблагодарный. На основе голословных обвинений Верного приговаривают к смерти. Многозначно звучит замечание автора в итоге – «Товары Рима широко распространены на этой ярмарке, за исключением английского ряда... Эта ярмарка стоит здесь довольно давно». Так своеобразно говорит о новых временах автор, понимая неизбежность потерь в период становления новой экономической формации. Не признавая нравы периода Реставрации, представителями которых выступают Распутная, Любитель Денег, Лавирующий, Временный, Беньян не признает и нравы, утверждаемые католической церковью. Протестант определяет его представления о нравственном человеке, каким ему хочется видеть Христиана. Он не боится заметить, что сильные враги Христиана – это тщеславие и пороки. Преодолеть

соблазны ему помогают твердые убеждения. Опираясь на собственный жизненный опыт, Беньян прекрасно понимал всю противоречивость мирской жизни. Поэтому, когда писал о Ярмарке Тщеславия, писал, прежде всего, о современном ему Лондоне: на рынке с его британским рядом, французским и итальянским все продается и покупается: «дома, земли, места, почести, предпочтения, титулы, страны, королевства, пороки, удовольствия и развлечения всех сортов – публичные женщины, жены, мужья, дети, слуги, хозяева, жизнь, кровь, тела, души, серебро, золото, жемчуг, драгоценности...»

Главным испытанием для Христиана стала битва с Аполлионом. Это не только картина, напоминающая о Ветхом Завете и деяниях пророков, но и символ борьбы человека с неприятностями. Образ Аполлиона появляется тогда, когда необходимо принять единственно правильное решение. Победив Аполлиона, Христиан преодолевает соблазны. Беньян приводит своего героя в Небесный град, куда устремятся его последователи, одним из которых была его верная супруга Христиана. В отличие от Самсона Дж. Мильтона, обрушивающего кровлю храма на филистимлянских лордов и жрецов, Христиан достигает Небесного града как символа совершенства и справедливости.

Для Беньяна путь к Богу – прежде всего восхождение к вершинам духа. Однако его Христиан так и не стал той идеальной личностью, о которой мечтал автор.

На протяжении всего творчества Беньян пытался ответить на вопрос, что есть человек, какова его природа и есть ли у него шанс на спасение.

В поисках идеала писатель обращается к образу современного ему человека в повести «Жизнь и смерть мистера Бэдмена», чтобы открыть глаза своим читателям на невозможность существования в мире, где отсутствует мораль.

Сложная по своей композиции повесть, наполненная многочисленными цитатами из Библии, скорее напоминает религиозный трактат. Однако современники писателя воспринимали ее как духовную автобиографию, жанр, который получил распространение в XVII веке. Противоречивость восприятия обусловлена и тем, что в произведении нет четкого деления частей повествования, хотя писатель выстраивает в определенном порядке картины из жизни героя и его окружения.

Как истинный проповедник, Беньян так выстраивает повествование о Бэдмене, что читатель поневоле начинает задумываться над тем, правильно ли он живет. При этом все повествование о жизни и смерти мистера Бэдмена ведут два аллегорических персонажа: мистер Мудрый, носитель светской и религиозной мудрости, и молодой христианин Внимательный. Задача первого

– поучать, задача второго – слушать и учиться. Не случайно ведущей формой повествования является диалог. Сама схема описания жизненного пути Бэдмена напоминает форму проповеди, построенной на примерах и заключениях. Все это позволяет Беньяну рассмотреть грех с трех позиций: сначала через восприятие мистера Внимательного, находящего в самом начале своего обращения, затем через оценку греха мистером Внимательным как праведником и, наконец, через максимы Священного писания. При этом мнение автора, высказанное в словах мистера Мудрого, одновременно несет в себе и требование Священного писания. Например, когда Мудрый рассказывает о поведении Бэдмена, который отказывался слушать воскресную проповедь, мы видим, насколько безнравственной, по меркам пуританина, представляется сама личность Бэдмена: «Бэдмен не мог терпеть воскресенье из-за святости, что сопровождала его; начало этого дня приводило его в ужас, как будто его ожидала тюрьма. Чтение Священного писания, прослушивание проповедей, повторение молитв – этого он не выносил».

По мнению мистера Внимательного, ненависть к воскресному дню появилась у Бэдмена из-за испорченности, а по убеждению мистера Мудрого, человек должен проявлять доброту души и сердца в любой день, но в воскресный день необходимо подводить итоги прошедшей недели, полностью сконцентрироваться на Боге.

Диалог Мудрого и Внимательного постоянно перемежается фразой, которая во многом позволяет избежать монотонности повествования. Она призвана все время возвращать читателя к предмету разговора: «Этот Бэдмен был несчастным существом», на что Внимательный замечает: «Это было вами уже не раз сказано». Характеризуя особенности диалога в повести вообще, Х. Тэлон писал, что такой диалог призван выполнять дидактическую функцию, он должен разворачиваться динамично, и мысль говорящего должна играть и сверкать, как луч на воде.

Собственно биографические сведения перемежаются с рассуждениями Мудрого и Внимательного о религии и нравственности. В уста Мудрого Беньян вкладывает свои оценки Бэдмена, опираясь на Библию, цитаты из которой сопровождают практически все характеристики героя.

Бэдмен, имя которого построено на сочетании двух английских слов – bad man – «плохой человек» – и соотносится с фразой «плохие времена» – bad times, – представляет собой тип грешника, чья жизнь – настоящая экскурсия по всем человеческим грехам вообще.

И действительно, в натуре Бэдмена нет ничего привлекательного. Мы наблюдаем процесс деградации: очередной грех разрушает личность. При этом Бэдмена иногда озаряют мысли о необходимости что-то изменить, чтобы умереть не грешником, а праведником. Но, по всей видимости, этот персонаж

был задуман как неисправимый грешник. И характер его раскрывается прежде всего в семейных отношениях. Женившись на богатой сироте, праведнице, Бэдмен преследовал только одну цель – деньги. После свадьбы супруг обнаруживает свое истинное лицо, и жизнь женщины превращается в ад. Сначала ее потрясает, что Бэдмен расплатился с кредиторами ее деньгами, затем ее шокирует его отношение к религии, которую он «вешает... на ограду, или скорее поступает с ней, как люди поступают со старой одеждой: либо выкидывают ее, либо отдают другим... Такое обращение мужа постепенно убивало ее».

Со смертью жены Бэдмена у автора появилась возможность говорить о воспитании, так как все семеро оставшихся без матери детей обладали разными характерами. По мнению Беньяна, это обусловлено тем, что мать и отец были людьми, чуждыми друг другу – верующая и безбожник. Поэтому, пишет Беньян, каждый по-своему видел цель воспитания: «Праведник будет заботиться о том, чтобы его ребенок стал таким же и добиваться этого будет молитвами, советом и хорошим примером; второй же попытается воспитать его злобным и грешным». Для писателя идеальным воспитателем была жена Бэдмена. Она сумела передать одному из своих детей набожность, смирение, уважение к людям, терпимость.

Вторая жена-блудница явилась своеобразным наказанием Бэдмену. Однако это мало что изменило в самой натуре героя. Потому что все отрицательные черты, которые когда-либо существовали в человеческом роду, обнаруживаются у него. При этом Мудрый подчеркивает его типичность. Он указывает, что такие черты характерны и для представителей высшего сословия, характеризует их как беспринципных, эгоистичных, грубых, невыдержанных, способных на подлость. Их главная цель – накопительство. В этом как раз преуспел Бэдмен. Разоблачая его, Беньян вступает в противоречие с учением пуритан, согласно которому накопление капитала было богоугодным делом. Беньян отвергает богатство материальное как цель жизни, противопоставляя ему богатство духовное. Именно о таком богатстве человеческой природы писал он в своем знаменитом «Пути паломника».

Повесть «Священная война» – это аллегорическое повествование, как, впрочем, и все произведения писателя. Она представляет человеческую душу как поле битвы двух противостоящих друг другу сил – добра и зла. Особую роль в повествовании играет рассказчик. Он помогает путешествовать сквозь время и пространство, соединяет воедино события аллегории. Этому помогают такие конструкции, как «осмелюсь заметить...», «мне сказали, что...», «я уже говорил об этом...» и т. п.

Беньян начинает свое повествование с рассказа о падших ангелах, о войне, которую ведет Дьявол, «великий и могущественный принц». Он стремится завладеть душой и сердцем человека, хотя его Шэдей (Бог) создал

для себя. Дьявол захватывает душу, ослепляет ее, овладевает волей. Эммануил (Христос) атакует Город Человеческой Души и умоляет грешную личность противостоять Дьяволу. Описывая очищение Города от сатанинской скверны, суд над войском Дьявола, Беньян показывает, насколько современное общество поражено пороком, настаивает на сближении с Эммануилом.

Однако празднование победы не означает окончание войны. Совсем скоро Город попадает под «ядовитое обаяние» речей мистера Плотская Уверенность, которому удастся притупить чувство любви и уважения людей к Эммануилу. Таким образом, битва Дьявола и его армии Сомневающих за человеческую душу продолжается. Спасение приходит только в финале в лице Эммануила.

Эммануил, сын Шэдея, несет в себе позитивные качества спасителя человечества. Как истинный полководец, он атакует Город по всем законам военного искусства. По мнению писателя, война – вынужденная мера, поскольку Эммануил – это, прежде всего, спокойный, справедливый и выдержанный правитель. Он обладает даром красноречия, убеждает горожан не поддаваться лживым словам Дьявола. Эммануил способен на прощение. Он искренне поддерживает горожан в их стремлении покаяться, с уважением говорит о них: «Они ушли в лагерь в черном, вернулись в город в белом; в лагерь они ушли в веревках, а вернулись в цепях из золота, туда они ушли в оковах, а вернулись без них; также они направлялись в лагерь, думая о смерти, а вернулись обратно, полные жизни».

В финале повести Эммануил произносит пламенную речь, в которой прощает Город Человеческой Души и обещает ему свое покровительство: «Стань моим другом, мой Город Человеческой Души, и я защищу тебя от сторонников Дьявола, и перед отцом своим и его судом».

Таким образом, через все творчество Беньяна проходит одна центральная мысль – человек может стать счастливым и праведным, если сознательно выберет путь служения Богу. Он свободен в этом выборе. Об этом свидетельствовало и главное произведение писателя «Путь паломника». Беньян во многом опередил свое время, вышел за рамки определенных художественных систем. По справедливому замечанию исследователей литературы, его произведения написаны живым английским языком и содержат в себе набор общечеловеческих ценностей, которые не оставляют равнодушным ни одного читателя до сих пор.

Задание для самостоятельной работы

1. Прочитайте «Путь паломника» и определите виды аллегии в повествовании. Обоснуйте их и подтвердите примерами из текста, в том числе набором персонажей.

Творческая работа по теме

1. Составьте подробный план пути Христиана.

Вопросы коллоквиума

1. Философско-эстетические взгляды Дж. Беньяна.
2. Основные идеи «Пути паломника».
3. Сравнительный анализ главных героев повестей «Путь паломника» и «Жизнь и смерть мистера Бэдмена».

Английская комедия эпохи Реставрации

С 1660 по 1688 год продолжался период Реставрации английской монархии. Карл II, вернувшийся из Франции, привез с собой придворную элиту, находившуюся под огромным французским влиянием. Пуританские добродетели были объявлены смешными и нелепыми. Распушенность нравов стала нормой не только при дворе, но и в обществе в целом. Буржуа с его стремлением к состоянию и спокойному быту выставлялся на смех. Казалось, мир рухнул. Особенно остро приближение катастрофы ощущалось в возрождавшемся театре, на сцене которого бушевали неприличные страсти. Либертинаж стал своеобразной философской и нравственной категорией времени. Традиция «wit» (остроумия) приобрела экзальтированные формы выражения и прямо была направлена против буржуа. Слово «либертинаж» пришло в Англию из Франции еще в начале столетия и имело в XVII веке двойное значение: с одной стороны, «вольнодумство», «свободомыслие», с другой – «игривость души», «динамика страстей», «распушенность». С. С. Мокульский так характеризовал это явление: «Отождествление свободомыслия и половой распушенности шло из реакционных, дворянско-церковных кругов, пытавшихся объяснить всякое отклонение от церковной догмы и авторитарной морали самыми низменными побуждениями, и прежде всего стремлением сбросить с себя узду в области частной жизни и личных отношений. Правда, среди части аристократической молодежи уже в первой трети XVII века появляется обыкновение афишировать свое презрение к религии и церкви и демонстративно кощунствовать, в то же время отдаваясь своим низменным, порочным инстинктам. Такое «озорное» безбожие не имело ничего общего с настоящим философским либертинажем, продолжавшим лучшие традиции ренессансного вольнодумства»[74 - Мокульский С.С.История французской литературы. М.; Л., 1946. Т. I. С. 350.]

Утверждению подобных настроений во многом способствовали философы Томас Гоббс(1588–1679) и Фрэнсис Бэкон(1561–1626). В частности, Т. Гоббс в 1651 году в своем «Левиафане» разработал оригинальную теорию государства. «В этом Левиафане верховная власть, дающая жизнь и движение всему телу, есть искусственная душа; должностные лица и другие представители судебной и исполнительной власти – искусственные суставы; награда и наказание (при помощи которых каждый сустав и член прикрепляются к седалищу верховной власти и побуждаются исполнить свои обязанности) представляют собой нервы, выполняющие такие же функции в естественном теле; благосостояние и богатство всех частных членов представляют собой его силу, *salus populi*, безопасность народа, – его занятие; советники, внушающие ему все, что необходимо знать, представляют собой память; справедливость и законы суть искусственный разум (*reason*) и воля; гражданский мир – здоровье, смута – болезнь и гражданская война – смерть. Наконец, договоры и соглашения, при помощи которых были первоначально созданы, сложены вместе и объединены части политического

тела, похожи на то «fiat», или «сотворим человека», которое было произнесено Богом при акте творения»[75 - Гоббс Т.Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Избранные произведения: В 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 149.].

Согласно теории Гоббса, государство с помощью давления на общество, используя тактику поддержания равновесия индивидуальных волеизъявлений, может укротить царящий в обществе хаос. Правителю государственному необходимо в самом себе познать не только себя, но и все человечество в целом. Но при этом Гоббс сильнее других моралистов подчеркнул эгоистическую природу человека. Цинизм и скептицизм, проповедуемые в учениях Бэкона и Гоббса, пользовались популярностью лишь в дворянской среде. Однако учение Гоббса о «материальном» человеке оказало серьезное влияние на художественную сферу и для многих писателей стало философской основой их творчества.

Реставрация дала название целому этапу в истории английской комедии, продлившемуся примерно с 1660 до 1720 года. По замечанию И. В. Ступникова, «школа, сложившаяся в 60-70-е годы XVII века, сохраняла свои эстетические признаки на протяжении еще нескольких десятилетий»[76 - Ступников И. В. Как в зеркале отразили свой век... // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. М., 1989. С. 16.].

Комедиографы Реставрации пристально вглядывались в жизнь, стараясь выделить наиболее характерные приметы времени, отметить достоинства и пороки своих современников. Наиболее удобным жанром для яркого выражения авторского отношения к действительности и нравам общества стала комедия. Естественно, что в конце XVII века остро встал вопрос о ее содержании, о том, какой быть комедии, каковы ее цели и задачи. Одним из первых за решение данных вопросов взялся Джон Драйден(1631–1700), который вопросам драмы вообще посвятил несколько работ – «Опыт о драматической поэзии»(1668), «Опыт о героических пьесах»(1672). Его относят к представителям классицизма в английской литературе. Однако, как отмечает В. Г. Решетов, Драйден не все принимал в классицистской эстетике и многое понимал по-своему. Например, три знаменитых драматических единства, возведенных французской академией в абсолют, довольно часто не удовлетворяли его, и не случайно в предисловии к «Клеомену» он пишет, что в необходимых случаях лучше «нарушить единство, чем разрушить красоту»[77 - Подробнее см.: Решетов В. Г. Был ли Джон Драйден классицистом? // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Вып 17. С. 94.]. Он считает, что англичанам не свойственно слишком строгое следование «трем механическим правилам единства», так как три единства – это нечто застывшее. В учении Аристотеля не говорится о единстве места, значит, нет необходимости всегда соблюдать единство и время. Поэтому в

предисловии к пьесе «Всё за любовь» он прямо заявляет, что решил следовать в ней традициям своей страны.

«Вероятно, по подобным соображениям в своем знаменитом сравнении Чосера и Овидия в предисловии к «Рассказам» Драйден отдает предпочтение первому. Он отходит от классицистической традиции уже в том, что проводит подобное сравнение: английский средневековый поэт оказывается превосходящим классического во многих отношениях»[78 - Dryden J. The Works / Ed. by Sir Walter Scott and George Saintsbury. Edinburg, 1882–1893. Vol. VIII. P. 221.]. Драйден активно отстаивал жанр трагикомедии, был убежден, что этот жанр разработали именно англичане, поскольку в нем сочетается и серьезное и веселое. Удовольствие занимает не последнее место в числе категорий драмы, отстаиваемых Драйденом. Его знаменитые трагикомедии «Тайная любовь, или Королева-девственница»(1666), «Торжествующая любовь»(1693) стали своеобразным ответом оппонентам. Он на практике утверждал, что комический элемент необходим для эмоциональной разрядки.

Такую же функцию выполняет музыка. Он не соглашается с тем, что высокие страсти и веселье не совместимы в одной пьесе и разрушают одно другое, но предупреждает от неумелого смешения комических и трагических сцен, при котором трагикомедия не даст должного результата. В посвящении к своей трагикомедии «Испанский монах» в 1681 году он пишет, что нарушил здесь правила ради удовольствия, доставляемого разнообразием. И в этом Драйден – продолжатель ренессансных традиций. «Воистину, публика утомляется от продолжительных грустных сцен, – утверждает он, – и я отважусь на рискованное предсказание, что не многие трагедии, исключая трагедии в стихах, преуспеют в наше время. Если они не будут смягчаться весельем». В 1690 году в предисловии к «Дону Себастьяну» он вновь заявит, что «англичане не выносят сплошное трагическое действие, а предпочитают, чтобы оно смягчалось побочной веселой интригой»[79 - Dryden J. The Works. Vol. VII. P. 316.].

«Вряд ли следует говорить о специфическом английском классицизме в его лице. Были в Англии другие авторы и апологеты этого направления, достаточно вспомнить Томаса Раймера. Как профессиональный писатель Джон Драйден прежде всего заботился об успехе своих творений: «Мои главные усилия, – писал он в «Защите «Опыта о драматической поэзии», – направлены на то, чтобы доставить удовольствие эпохе, в которую я живу... Любовь или нелюбовь народа дает пьесам наименование хороших или плохих. Нравиться народу – такова цель поэта»[80 - Dryden J. The Dramatic Works. London, 1762. Vol. I. P. 116, 120.].

Драйден прославился не только в жанре трагедии, но и комедии. Его «Необузданный поклонник»(1662), «Мартин-недотепа»(1667) и «Испанский монах»(1679) пользовались популярностью. Как и в трагедии, драматург

отстаивал английскую национальную традицию в художественном творчестве. Он был поклонником Мольера, но в большей степени продолжал разрабатывать идеи, высказанные Беном Джонсоном. Вслед за Джонсоном и Буало Драйден настаивал на внимательном изучении античных драматургов, но также и опыта английских «драматических писателей прошлого века» – Шекспира, Флетчера, Джонсона. Сравнивая Джонсона с Шекспиром, он писал: «...я должен признать, что язык его правильнее, но Шекспир талантливее, Шекспир был Гомером или отцом наших драматических поэтов, а Джонсон был Вергилием – образцом обработанного писания, и перед ним я преклоняюсь, но Шекспир мне дороже»[81 - Цит. по: История всемирной литературы. Т.4. С 20.].

Говоря о комедии, Драйден, например, считал, что воспитательная роль комедии, по сравнению с трагедией, невелика. Комедия, с его точки зрения, не должна карать или наказывать, ее основное назначение – развлекать, «изображая слабости человеческой природы и необузданные порывы молодости»[82 - Dryden J. The Dramatic Works. Vol II. P. 286–287.]. В этом Драйден сходиллся с французским писателем и теоретиком классицизма Рене Ле Боссюэ, который призывал драматургов умело приспособлять художественные средства к заранее намеченным эмоциональным результатам и утверждал, что «на долю комедии приходится радость и приятное изумление»[83 - Гилберт Я., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 241.].

Многие современники Драйдена не разделяли его точку зрения на комедию. Ричард Блекмур полагал, например, что цель комедии более серьезная, нежели простое развлекательство. «Назначение комедии, – писал он, – высмеивать пороки, выставлять их на посмешище, осуждение зрителей, заставлять людей стыдиться своих грязных и низких поступков»[84 - Подробнее см.: Ступников И. В. Уильям Конгрив и его комедии // Конгрив У. Комедии. М., 1977.].

Драматургические взгляды Драйдена оказали серьезное влияние на развитие английской литературной традиции, в том числе в комедии.

Однако наибольшую славу комедии Реставрации принесли Джордж Этеридж, Уильям Уичерли и Уильям Конгрив.

Точное место рождения и смерти Джорджа Этериджа (1634–1691) неизвестны. Приблизительно в источниках указывают местом рождения Лондон, графство Оксфордшир или Бермудские острова. Считается, что умер Этеридж в Париже. Не менее скупы данные о его жизни. В юности, возможно, учился в Кембридже, путешествовал по Франции и Фландрии; вернувшись в Лондон, вел светский образ жизни. В 1668–1671 годах служил секретарем английского посла в Турции, женился на богатой вдове и купил себе

рыцарское звание; с 1685 по 1689 год был английским посланником в Ратисбоне (Регенсбурге) в Германии.

Этеридж написал три комедии, которые создали ему отнюдь не бесспорную репутацию родоначальника комедии Реставрации. Пьеса «Комическое мщение, или Любовь в бочке»(1664), написанная прозой вперемежку с героическими двустишиями, представляет собой смесь местного колорита, галантности, любовных интриг, плутовских проделок и остроумия. В прологе, обращаясь к читателю, автор просит забыть об искусстве Джонсона и Флетчера, потому что его задача – «поднести зеркало к лицу своей эпохи». Именно в этой комедии Этеридж впервые наиболее точно представил лондонцев, их нравы, их отношение к социальному положению.

Пьеса «Она хотела б, если бы могла»(1668) показывала зрителю самые неожиданные ситуации, сюжет пьесы изобилует непристойными выходками. Именно в этой комедии Этеридж впервые заговорил о социальной лестнице, о праве человека вторгаться в жизнь тех слоев общества, к которым не принадлежит ни по происхождению, ни по социальному положению.

В 1676 году Этеридж написал свою самую известную комедию «Щеголь, или Сэр Порхающий модник»[85 - Существуют другие переводы названия – «Раб моды» и «Модный мужчина, или Сэр Фоплинг Флаттер».], в которой добродушно высмеивается беспутная жизнь светских бездельников. Правда, добродушие здесь нередко соседствует с едкой сатирой, потому что драматург затрагивает в пьесе много актуальных тем для своего времени: от дуэли влюбленных сердец и поединка остроумцев до конфликта поколений и борьбы между Англией и Францией. В центре действия – аристократ Доримант, который открыто презирает законы буржуазного общества, гордится тем, что ведет независимый образ жизни. Манеры и причуды Дориманта характеризуют его как либертена, в поведении которого небрежность вольнодумца сочетается с добросердечием и искренностью.

Ярко представил мир английской аристократии периода Реставрации Уильям Уичерли(1640–1716) – крупнейший комедиограф эпохи. Уичерли – сын знатных родителей. Он получил юридическое образование во Франции, учился в Оксфорде, участвовал во второй англо-голландской войне. В 1669 году выпустил анонимно сборник стихов «Осмеяние Геро и Леандра». Первая комедия – «Любовь в лесу, или Сент-Джеймский парк»(1671) – принесла Уичерли успех. Комедии «Джентльмен – учитель танцев»(1671–1672), «Деревенская жена»(1675) и «Прямодушный»(1676) отразили дух эпохи «веселого» короля Карла II, прославляли умение устраиваться в жизни. Уичерли с удовольствием и беспримечной откровенностью изображает пороки аристократии, не стремясь при этом к их осуждению. Однако благодаря остроумию, блеску языка и элементам реализма пьесы Уичерли не

только памятник своему времени, но и провозвестники классической английской комедии нравов.

Уже первая комедия Уичерли показала, что драматург стремился представить жизнь во всей ее наготе. Английскую знать он показывает жадной до плотских наслаждений. Кристине и Валентину трудно устоять перед соблазнами света, в котором нормой становится отношение к браку как условности, открывающей дорогу многим плотским наслаждениям. Супружеская верность – понятие устаревшее, потому что измена не считается грехом. Напротив, жене позволено то, что не дозволено невесте, а муж не стыдится новых побед и увлечений. Цинизм и распущенность царят в свете. Здесь разврат выдается за любовь, а эгоистический расчет – за житейскую мудрость. Те же настроения определяют содержание комедии «Джентльмен – учитель танцев». А в пьесе «Деревенская жена» зритель оказывается в богатой английской усадьбе, где предаваться разврату еще удобнее, чем в Лондоне. Пронизанная национальным колоритом, типичными для английского быта сценами, комедия противопоставляет нравам светского общества подлинное человеческое чувство, носителями которого выступают Каркорт и добродетельная Алитея. Прикрываясь маской «беспомощного» джентльмена, Каркорт ловко срывает маски с безнравственных ханжей, глупцов и различных негодяев типа Хорнера, которые именуют себя благородными или добропорядочными супругами.

В комедии «Истинный друг»(1674) Уичерли выводит старого капитана Мэнли, на которого обрушиваются различные несчастья. Оказавшись в тяжелом положении, он заново узнает своих бывших друзей и знакомых. Тех кого он считал другом, оказались негодьями, а те, чью прямоту капитан принимал за холодность и грубость, помогли ему справиться с бедами как настоящие друзья. Подчеркнуть благородство в человеческих взаимоотношениях призван и образ возлюбленной капитана Мэнли, которая в мужском платье следует за ним повсюду. И хотя в комедии Уичерли есть непристойные сцены и звучит грубая речь, в ней вновь утверждается сила подлинного чувства, подвигающего человека на смелые поступки во имя спасения любимого человека.

Несмотря на то что комедии Уичерли были написаны в самый пик расцвета морали Реставрации, драматург, полемизируя с Гоббсом, который видел в человеке только грязное, эгоцентричное создание, иронизируя над светскими забавами, говорил своим современникам о высокой нравственности, противопоставляя настоящую добродетель безнравственности аристократии.

Драматургом, который в своем творчестве остро и смело выступил против нравственного падения аристократии, стал выдающийся Уильям

Конгрив(1670–1729). Его творчество завершает век XVII и открывает век XVIII.

Будущий драматург родился 24 января 1670 года в деревне Бардси Грейндж, неподалеку от Лидса. С 1674 по 1678 год семья Конгрива переезжает в Ирландию и живет там. Здесь Конгрив-младший учится в начальной (грамматической) школе, в 1681 году – в школе в Килкенни. В апреле 1686 года Конгрив поступает в Тринити-колледж в Дублине. Окончив его в 1688 году, он уезжает в Англию.

Весну и лето 1689 года Конгрив проводит в родовом поместье деда Стреттон Холле в графстве Стаффордшир, где пробует себя в качестве драматурга: начинает работать над первой своей комедией «Старый холостяк».

В марте 1691 года Конгрив поступает в Миддл-Темпл; становится завсегдатаем кофейни Уилла, знакомится со многими поэтами и писателями. В 1692 году появляется в печати его роман «Инкогнита», затем переведенная XI сатира Ювенала.

1693 год ознаменован изданием переводов Конгрива из «Илиады» Гомера и премьерой «Старого холостяка» в театре Друри-Лейн. В декабре того же года состоялась премьера комедии «Двойная игра».

В 1694 году были написаны прологи и эпилоги к пьесам Драйдена, Саутерна и Джорджа Пауэлла. В 1695 году – премьера комедии «Любовь за любовь» в театре Линколнз-Инн-Филдз и написана ода на смерть королевы Марии и ода «На взятие Намюра». В 1699 году опубликованы письма Джона Денниса, среди которых письмо Конгрива «О юморе в комедии».

В феврале 1697 года прошла премьера трагедии «Невеста в трауре» в театре Линколнз-Инн-Филдз, появилась в печати поэма «Рождение музы».

В марте 1698 года богослов-пуританин Джереми Колльер опубликовал памфлет «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены», в котором сурово осудил существовавший в то время театр и потребовал его перестройки. Ответом послужил памфлет Конгрива «Поправки к ложным и искаженным цитатам мистера Колльера», осуждающий ханжество и провозглашающий правду основным критерием сценического искусства.

1700 год был ознаменован премьерой последней комедии Конгрива «Так поступают в свете», которая состоялась в театре Линколнз-Инн-Филдз.

Это лишь основные даты, освещающие деятельность талантливого писателя в рамках XVII века. Конгрив пришел в мир драматургии и театра на переломе эпох, когда принципы и эстетика периода Реставрации уже изживали

себя, а новые идеи грядущего века Просвещения еще только зарождались. Это был мир неустроенный, стремящийся осмыслить итоги общественных перемен, происшедших в результате революционного перелома, обрести свою философию, эстетику, создать новое искусство, которое отвечало бы на проблемы современности (И. Ступников).

Подобно Драйдену, Конгрив считал, что комедия должна не только развлекать, но и поучать. В ответе Колльеру он подчеркивал, что «законы комедии обязывают комедиографов изображать порочных и глупых людей для того, чтобы она отвечала своему назначению». В письме Деннису 1695 года «О юморе в комедии» Конгрив изложил свое представление о смешном. Если Драйден указывал, что под юмором следует понимать какую-нибудь особую манеру поведения человека, страсть или привязанность его к кому-нибудь, резко отличающую данного человека от других людей, а Джонсон был убежден, что о юморе можно говорить, когда какое-либо особое качество настолько завладевает человеком, что заставляет все его чувства, мысли и силы устремиться в едином порыве в одном направлении, то Конгрив считал, что под юмором следует понимать некую особую и в каждом данном случае неизбежную манеру вести себя и говорить что-либо, свойственную какому-либо одному человеку, естественно присущую ему и отличающую его поведение и речь от поведения и речи других людей.

«Юмор так же соотносится с нами и со всем, что от нас исходит, как феномены соотносятся с существом, – это своего рода цвет, запах, вкус, которыми пропитаны мы и все, что мы делаем и говорим. Деяния наши не столь уж многочисленны и многообразны, все они – ветви одного дерева и по природе своей имеют единый характер»[86 - Конгрив У.Комедии. С. 286–287.]. И далее он писал: «...я не считаю юмор несовместимым с остроумием, не считаю я его несовместимым и с дурашливостью, но полагаю, что проявления ее могут быть лишь такими, какие возможны при данном юморе, а отнюдь не совершенно безотносительными к умунастроению и натуре данного человека»[87 - Там же.].

Утверждая тем самым принцип правдивости в искусстве, Конгрив откровенно писал о своем времени. Вершинным произведением драматурга по праву считается комедия «Двойная игра»(1694). «Остроумие» в ней отступает на второй план, потому что на первый план выступает мораль. В письме Чарльзу Монтегю Конгрив писал: «Я весьма рад представившейся мне возможности низко склониться перед обиженными на меня дамами; но чего иного они могли ждать от сатирической комедии? – ведь нельзя ждать приятной щекотки от хирурга, который пускает вам кровь. Добродетельным и скромным не на что обижаться: на фоне характеров, изображенных мною, они лишь выиграют, а их достоинства станут более заметны и лучезарны; особы же другого рода могут тем не менее сойти за скромных и добродетельных, если сделают вид, что сатира несколько их не задела и к ним не относится.

Поэтому на меня возводят напраслину, якобы я нанес вред дамам, тогда как на самом деле я оказал им услугу»[88 - Конгрив У. Двойная игра // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. С. 338.] (здесь и далее пер. М. Донского).

Уже по столь изящному извинению можно судить об остроте содержания пьесы. Не случайно Конгрива называют среди непосредственных предшественников Ричарда Шеридана. Эту комедию И. В. Ступников называет комедией-наставлением, комедией-уроком. Ее главный герой – Пройд, интриган, разрушающий счастье людей. Будучи влюбленным в невесту Милфонта Синтию, он задумал обмануть друга. Классическая ситуация превращается в интригу. Пройд решает сыграть и на чувствах леди Трухлдуб, чтобы достичь своей цели. Оставаясь один, он раскрывает задуманное, обнаруживая всю низость своей натуры:

«...Ну что ж, пусть я буду в глазах Милфонта подлецом, – заполучив кругленькое состояние и овладев предметом своей любви, я смогу устоять против бешенства отчаявшегося игрока... А вдруг он успеет разгадать меня раньше? Промедление опасно. Пораскинем умом: если милорд начнет открыто хлопотать о моей женитьбе на Синтии, все обнаружится и с глаз Милфонта спадет пелена. Это не годится. Если узнает миледи – беда невелика: тут тонкая была работа; ее ярость уже ничего не изменит и только погубит ее самое. Итак, сейчас необходима уловка: нужно еще раз обмануть Милфонта и заставить милорда действовать по моей указке. Вот и Милфонт, как нельзя кстати... А теперь я, действуя по старой своей методе, выложу ему чистую и голую правду таким манером, чтобы он в нее и на волос не поверил.

Плащ правды лжи к лицу; и в том причина,
Что нагота есть лучшая личина

[89 - Конгрив У. Двойная игра // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. С. 408.]».

Как ни странно, но главное оружие подлеца – правда. С помощью правды он играючи обводит вокруг пальца любого. Явно испытывая удовольствие от своих проделок, предчувствуя победу, когда убеждает Синтию принять его план действий, Пройд цинично замечает, оставшись один в комнате:

«Ну qui vult decipi decipiatur[90 - Да будет обманут тот, кто хочет быть обманутым (лат.).]. Я не виноват: растолковал яснее ясного, как мне легко их обвести. А если они неспособны расслышать змеиное шипение, их следует ужалить: чтобы набрались опыта и остерегались впредь. Теперь моя задача – получить согласие милорда. Но сначала отдам распоряжения моему попику: ведь никакой заговор – что государственный, что семейный – не может

удастся, если кто-нибудь из их братии не приложит к нему руку...»[91 - Конгрив У.Двойная игра. С. 413.]

Не случайно Милфонт саркастически замечает своему «другу»:

«Хитроумнейший Пройд! Ты бы, несомненно, стал государственным мужем или иезуитом – не будь ты слишком честным для первой роли и слишком благочестивым для второй[92 - Там же. С. 412.]».

Пройд ведет двойную игру и достаточно успешно, потому что хорошо знаком с обитателями дома лорда Трухлдуба, знает все их слабые и сильные стороны. Он прекрасный актер, который за одну сцену может несколько раз поменять маску, как, например, в сцене объяснений с леди Трухлдуб (3-я сцена первого действия). И сам себя оценивает как прекрасного актера и режиссера, когда разыгрывает сцену любовного свидания в спальне леди Трухлдуб, чтобы иметь лишний козырь в борьбе за руку Синтии.

Рядом с Пройдом Милфонт воспринимается положительным героем, это «остроумец», который более морален, чем его предшественники в других пьесах. Конгрив показывает, что типы, подобно Пройду, вообще характерны для английского общества. Здесь и «благонравная» леди Слайбл, и «литературная, утонченная» невежда леди Вздорнс, и развязный фант Брехли. Примечательно, что драматург каждое действие завершает пословицей или поговоркой, точно передающей смысл происходящего. Так, первое действие заканчивается словами, следующими после реплики Пройда о готовящемся коварстве:

Довольно мига, чтоб разрушить то,
Что не построить снова лет за сто[93 - Там же. С.
352.], —

а пятое действие завершает прямая сентенция, обращенная к зрителям:

Двуличию преподав здесь урок:
Злой умысел, вращенный в строгой тайне,
Созрев, карает самого злодея.
Так, чуть рожден на свет, зловерный гад
Впервые жалит и вливает яд
В то чрево, в коем сам он был зачат[94 - Там же. С.
423.].

Уже в комедии Конгрива была открыта тема злословия, которая найдет свое классическое выражение в комедии другого драматурга – Ричарда Бринсли Шеридана, но уже в конце следующего, точнее, уже наступающего XVIII столетия.

Комедиографы XVII века внесли огромный вклад в разработку характеров своего времени, обогатили сатиру множеством замечательных примеров, обнаруженных в жизни английского общества периода Реставрации. Их наблюдения будут активно использоваться драматургами начала следующего столетия, подготавливая появление социальной и политической комедии эпохи Просвещения.

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте особенности развития английской комедии в XVII веке.
2. Самостоятельный анализ комедии У. Конгрива «Любовь за любовь».

Творческая работа по теме

1. Напишите реферат по теме «Черты классицизма в английской комедии XVII века».

Список рекомендуемой литературы

Общая библиография

- История всемирной литературы / Под ред. Ю. Б. Виппера: В 9 т. М., 1985–1988. Т. 3, 4.
- История зарубежной литературы XVII века / Под ред. М. В. Разумовской. М., 2001.
- Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980.
- Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988.
- Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988.
- Артамонов С. Д. Зарубежная литература XVII–XVIII веков: Хрестоматия. М., 1982.
- Гриб В. Р. Избранные работы: Статьи и лекции по зарубежной литературе. М., 1956.
- Европейская поэзия XVII века. М., 1977 (БВЛ).
- Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век: Практикум. М., 2004.
- Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев; предисл. и подг. к печати В. А. Лукова. 3-е изд., испр. М., 2002.
- Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской: В 2 ч. М., 2003.
- Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. М., 1994.
- Колесо Фортуны. Из европейской поэзии XVII века: Сборник. М., 1989.
- Конрад Н. И. Запад и Восток: Статьи. 2-е изд., испр. и доп. М., 1972.
- Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003.

Практические занятия по зарубежной литературе: Учеб. пособие / Под ред. Н. П. Михальской. М., 1981.

Самарин Р. М. Зарубежная литература. М., 1978.

Испанская литература

Лопе де Вега. Избранные драматические произведения: В 2 т. / Пер. с исп. М. Лозинского. М., 1994.

Лопе де Вега. Избранные произведения / Пер. с исп. К. Бальмонта. М., 2003 (Бессмертная библиотека).

Кальдерон Педро де ла Барка. Драммы: В 2 кн. / Пер. с исп. К. Бальмонта. М., 1989.

Жемчужины испанской лирики. М., 1984.

Испанский театр. М., 1969 (БВЛ).

Плавский З. И. Испанская литература XVII – середины XIX века. М., 1978.

Штейн А. Л. История испанской литературы. 2-е изд., доп. и испр. М., 1994.

Плавский З. И. Лопе де Вега. 1562–1635. М.; Л., 1960.

Узин В. С. Общественная проблематика драматургии Сервантеса и Лопе де Веги. М., 1963.

Штейн А. Л. Литература испанского барокко. М., 1983.

Штейн А. Л. Веселое искусство комедии. М., 1990.

Штейн А. Л. Основоположник испанской драматургии // Лопе де Вега. Избранные произведения. М., 2003 (Бессмертная библиотека).

Штейн А. Л. В чем значение «Жизнь есть сон»? // Штейн А. Л. На вершинах мировой литературы. М., 1977.

Немецкая литература

История немецкой литературы: В 5 т. М., 1962–1963. Т. 1, 2.

Гриммельсгаузен Г. Я. К.Симплициссимус. М., 1976 (БВЛ).

Жирмунский В. М.Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972.

Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. М., 1976.

Морозов А. А.Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен и его роман «Симплициссимус» // Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. Л., 1987.

Морозов А. А.«Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.

Пуришев Б. И.Очерки немецкой литературы XV–XVII веков. М., 1955.

Французская литература

История французской литературы: В 4 т. М.; Л., 1946. Т. 1.

Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы. М., 1987.

Балашов Н. И. Пьер Корнель. М., 1956.

Бордонов Ж. Мольер. М., 1983.

Бояджиев Г. Н. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М., 1991 (ЖЗЛ).

Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967.

Гликман И. Д. Мольер: Критико-биографический очерк. М.; Л., 1966.

Кадышев В. Расин. М., 1990.

Корнель П. Театр: В 2 т. М., 1984.

Мокульский С. С. Мольер: Проблемы творчества. Л., 1935.

Обломиевский Д. Д. Французский классицизм: Очерки. М., 1968.

Расин Ж. Сочинения: В 2 т. М., 1984.

Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период империи. Л., 1962.

Сигал Н. А. Пьер Корнель. 1606–1684. Л.; М., 1957.

Английская литература

- Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1998.
- Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. М., 1989.
- Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989.
- Английская поэзия в русских переводах (XVI–XIX века). М., 1981.
- Английский сонет XIV–XIX веков. М., 1990.
- Горбунов А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков. М., 1993.
- Донн Дж. Стихотворения. Л., 1973.
- Макуренкова С. А. Донн: Поэтика и риторика. М., 1994.
- Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976; М., 1999.
- Павлова Т. Мильтон. М., 2000.
- Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. М., 1964.
- Чамеев А. А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». Л., 1986.

Примечания

1 История зарубежной литературы XVII века / Под ред. З. И. Плавскина. М., 1987. С. 4.

2 Виппер Ю. Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 11–12.

3 Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003. С. 147.

4 Плеханов Г. В. История русской общественной мысли: В 3 т. Киев, 1925. Т. III. С. 58–59.

5 XVII век в мировом литературном развитии / Ред. кол.: Ю. Б. Виппер, Н. И. Конрад, Н. Ф. Ржевская и др. М., 1969. С. 11–60.

6 История всемирной литературы: В 9 т. / Под ред. Ю. Б. Виппера. М., 1987. Т. 4. С. 7.

7 Декарт Р. Рассуждения о методе // Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950. С. 305.

8 Цит. по: Барг М. А. Великая английская революция в портретах ее деятелей. М., 1991. С. 8.

9 Плавский З. И. Испанская литература XVII – середины XIX века. М., 1978. С. 79.

10 Подробнее см.: Штейн А. Л. Литература испанского барокко. М., 1983. С. 15.

11 Плавский З. И. Испанская литература XVII – середины XIX века. С. 13.

- 12 Жемчужины испанской лирики. М., 1984. С. 101.
- 13 Плавский З. И. Испанская литература XVII – середины XIX века. С. 81.
- 14 Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 23–27.
- 15 История всемирной литературы. Т. 4. С. 236.
- 16 История всемирной литературы. Т. 4. С. 240.
- 17 Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984. С. 19.
- 18 Там же. С. 37.
- 19 Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. С. 50.
- 20 Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. С. 20.
- 21 Там же. С. 121.
- 22 Пуришев Б. И. Очерки немецкой литературы XV–XVII веков. М., 1955. С. 345.
- 23 Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. С. 150.
- 24 Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. С. 161.
- 25 А. С. Пушкин об искусстве: В 2 т. М., 1990. Т. II. С. 15.
- 26 Там же. С. 11.
- 27 А. С. Пушкин об искусстве. Т. II. С. 15.
- 28 История зарубежной литературы XVII века / Под ред. З. И. Плавской. С. 72.

29 Подробнее см.: История всемирной литературы. Т. 4. С. 120–127.

30 Жанровое определение пьесы, данное самим Корнелем, объясняется прежде всего благополучным концом, нетрадиционным «романическим» сюжетом и тем, что главные персонажи не принадлежат к «высокому» разряду царей и героев (Н. А. Жирмунская).

31 Луков В. А. Корнель, Пьер // Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 2003. Ч. I. С. 571.

32 Эткинд Е. Г. Пьер Корнель // Писатели Франции. М., 1964. С. 75.

33 История всемирной литературы. Т. 4. С. 122.

34 Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости // Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. М., 1994. С. 311.

35 Цит. по: Писатели Франции. С. 76.

36 Жирмунская Н. А. Творчество Жана Расина // Расин Ж. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 398.

37 Расин Ж. Сочинения. Т. 1. С. 154.

38 История всемирной литературы. Т. 4. С. 139.

39 Жирмунская Н. А. Творчество Жана Расина // Расин Ж. Сочинения. Т. 2. С. 409.

40 Жирмунская Н. А. Творчество Жана Расина. С. 410.

41 История всемирной литературы. Т. 4. С. 144.

- 42 Faguet E. En lisant Moliere. Paris, 1914. P. 123.
- 43 Мольер Ж. Б. Собр. соч.: В 2 т. М., 1957. Т. I. С. 506–507.
- 44 Лансон Г. История французской литературы: В 2 т. М., 1896. Т. I. С. 655.
- 45 Термин заимствован из теории Б. Брехта, так как наиболее точно выражает суть явления, рассматриваемого нами.
- 46 Цит. по: Гликман И. Д. Мольер: Критико-биографический очерк. М.; Л., 1966. С. 16.
- 47 Пушкин А. С. Об искусстве. Т. II. С. 28.
- 48 Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М., 1991. С. 122.
- 49 История всемирной литературы. Т. 4. С. 146.
- 50 Барг М. А. Великая английская революция в портретах ее деятелей. С. 82.
- 51 Барг М. А. Великая английская революция в портретах ее деятелей. С. 88–89.
- 52 Цит по.: Lecogo L. La satire en angleterre de 1588 a 1603. Paris, 1969. P. 16.
- 53 Gosson S. The School of Abuse. L., 1868. P. 19.
- 54 Цит. по: Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1985. С. 37–38.
- 55 Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. С. 88.

56 См.: Ганин В. Н. Донн, Джон // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь. Ч. I. С. 423.

57 См.: Спасибо М. В. Некоторые особенности поэтики Джона Донна // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Вып. 17. СПб., 2001. С. 89.

58 Спасибо М. В. Некоторые особенности поэтики Джона Донна... С. 90.

59 Mazzeo J.A. A Critique of Some Modern Theories of Metaphysical poetry / Clements Arthur L. (ed.). John Donne's Poetry. N.Y.; London. 1991. P.175.

60 См.: История всемирной литературы. Т.4. С. 182.

61 Подробнее см.: Хохлова Ю. Л. Образ Иисуса Христа в религиозной лирике Джона Донна // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Серия «Symposium». Вып. 8. СПб., 2000. С. 115–117.

62 Цит. по: Вестник Европы. 2002. № 4.

63 Цит. по: Вестник Европы. 2002. № 4.

64 Подробнее см.: Вестник Европы. 2002. № 4.; Нестеров А. К последнему пределу. Джон Донн: портрет на фоне эпохи // Лит. обозрение. 1997. № 5. С. 12–26.

65 См.: Соловьева Н. А. Милтон (Мильтон), Джон // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь. Ч. II. С. 65.

66 Горбунов А. Н. «Стесненный размер» (Об английском сонете) // Английский сонет XIV–XIX веков. М., 1990. С. 51.

67 Цит. по: Аникст А. А. Джон Мильтон // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 11.

68 Там же.

69 Цит. по: Аникст А. А. Джон Мильтон. С. 11–12.

70 Цит. по: Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. С. 92.

71 Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3 С. 792.

72 Подробнее см.: Никола М. И. Эволюция средневековых видений и «Видение о Петре Пахаре» Уильяма Ленгленда. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1980. С. 7.

73 Именно у Беньяна У. Теккерея заимствовал образ и название своего романа «Ярмарка тщеславия».

74 Мокульский С. С. История французской литературы. М.; Л., 1946. Т. I. С. 350.

75 Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Избранные произведения: В 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 149.

76 Ступников И. В. Как в зеркале отразили свой век... // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. М., 1989. С. 16.

77 Подробнее см.: Решетов В. Г. Был ли Джон Драйден классицистом? // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Вып 17. С. 94.

78 Dryden J. The Works / Ed. by Sir Walter Scott and George Saintsbury. Edinburg, 1882–1893. Vol. VIII. P. 221.

79 Dryden J. The Works. Vol. VII. P. 316.

80 Dryden J. The Dramatic Works. London, 1762. Vol. I. P. 116, 120.

81 Цит. по: История всемирной литературы. Т.4. С 20.

82 Dryden J. The Dramatic Works. Vol II. P. 286–287.

83 Гилберт Я., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 241.

84 Подробнее см.: Ступников И. В. Уильям Конгрив и его комедии // Конгрив У. Комедии. М., 1977.

85 Существуют другие переводы названия – «Раб моды» и «Модный мужчина, или Сэр Фоплинг Флаттер».

86 Конгрив У. Комедии. С. 286–287.

87 Там же.

88 Конгрив У. Двойная игра // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. С. 338.

89 Конгрив У. Двойная игра // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология. С. 408.

90 Да будет обманут тот, кто хочет быть обманутым (лат.).

91 Конгрив У. Двойная игра. С. 413.

92 Там же. С. 412.

93 Там же. С. 352.

94 Там же. С. 423.