

Наталья Евгеньевна Ерофеева
Зарубежная литература. XVII век: Практикум для педагогических вузов



*Издательский текст <http://www.litres.ru>
«Зарубежная литература. XVII век: Практикум для педагогических вузов»: Дрофа; М.; 2004
ISBN 5-7107-8256-4*

Аннотация

В данном учебном пособии, предназначенном студентам-филологам и преподавателям, предлагаются примерные планы практических занятий, направленных на формирование основных умений и навыков литературоведческого и общего филологического анализа произведений зарубежной литературы XVII века.

Для студентов-заочников определены темы контрольных работ с пояснительным комментарием и списком литературы.

Наталья Евгеньевна Ерофеева
Зарубежная литература. XVII век: Практикум для педагогических вузов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Зарубежная литература XVII века развивалась в условиях глубоких социальных потрясений, имевших всемирное значение. Буржуазные революции, почти непрерывные войны и колониальные захваты, разрушение вековых устоев и проникновение буржуазных отношений привели к осознанию необходимости перемен. Процессы, происходящие в обществе, оказали свое воздействие на науку, которая обособилась и стала самостоятельной. Развитие механики, астрономии, медицины расширило представления о природе, подтвердило бесконечность пространства и времени, во многом определив развитие художественного сознания эпохи.

Под воздействием процессов, происходящих в обществе, все заметнее проявляет себя

«трагический гуманизм», «трагическое мироощущение», что явилось объективным выражением кризиса гуманизма, осмыслением неизбежности грандиозной ломки ренессансного сознания. Этим объясняется концептуальность литературных произведений названного периода, а также то, что писатели XVII века (П. Корнель, Ж. Расин, Лопе де Вега и др.) выступили как теоретики литературы и искусства.

Зарубежная литература XVII века долгое время рассматривалась как явление, предшествующее эпохе Просвещения. Однако исследования последних десятилетий показали, что она имеет свои отличительные особенности, в том числе и стилевые. Именно XVII век надолго определил развитие основных художественных систем того времени – классицизма, барокко, реализма. Просветители во многом опирались на опыт своих предшественников в разработке этических понятий (чести, разума, соотношения чувства и долга и т. д.). Кроме того, в XVII веке получил распространение и утверждение принципиально новый тип мышления – буржуазный. Буржуазное сословие начало формировать свою этику, эстетику, активно развивать философию.

На практических занятиях по зарубежной литературе XVII века студентам предлагается погрузиться в мир художественных изысканий писателей и драматургов, отразивших в наиболее яркой форме вышеназванные процессы. Помимо **примерных планов практических занятий**, в книге даются **материалы и задания**, направленные на углубленное восприятие текста, на осмысление различных литературных явлений. Включение в практикум отдельных статей и отрывков из разделов книг ведущих исследователей зарубежной литературы поможет активизировать филологический интерес к проблемам, обозначенным в планах практических занятий.

Студентам-заочникам предлагается в приложении несколько вариантов **контрольных работ**, цель которых – самостоятельная подготовка по дисциплине, предполагающая выработку таких умений и навыков, как систематизация полученных знаний, конспектирование первоисточников, самостоятельный филологический анализ художественного текста, аргументированное изложение своей точки зрения на определенный литературный факт. Студенты также могут поработать с таблицей по **межпредметным связям** на практических занятиях по зарубежной литературе XVII века, выполнить **контрольные задания** и закрепить свои знания, пользуясь **вопросами к экзамену**.

ЗАНЯТИЕ 1. Драма Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна»

Примерный план практического занятия

1. Особенности развития литературы в Испании XVII века. Творчество Лопе де Веги.
2. Драматургическая теория Лопе де Веги.
3. Историческая основа пьесы Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна». Зачем драматургу потребовалось объединять два события, не связанных между собой, в единое и закономерное целое в драме?
4. Конфликт в драме и его многозначность.
5. Вопросы этики и их разрешение в драме.
6. Роль женщины в решении центрального конфликта. Лирическое и героическое в образе Лауренсии.
7. Система образов в пьесе. Приемы создания характеров.
8. Новаторство Лопе де Веги в разработке темы единства народа.

Материалы и задания

Задание 1. Прочитайте фрагменты из «Нового руководства к сочинению комедии» Лопе де Веги. Выделите основные эстетические принципы драматурга. Охарактеризуйте его отношение к эстетике классицизма и барокко.

Задание 2. Сравните трактаты Лопе де Веги и Н. Буало (см. тему «Классицизм.

Трагикомедия П. Корнеля «Сид» в данном пособии, с. 71). Выявите новаторство каждого из теоретиков искусства и определите, что их объединяет.

Новое руководство к сочинению комедии *Фрагменты*

«...» Мне поручили вы
Подробно изложить, что нам пригодно,
Чтоб пьесу написать на вкус народный.
Задача эта кажется не трудной,
И не трудна она была б любому
Из вас, хотя комедий не писавших,
Но знающих, как надо их писать.
А я себя на всю страну ославил
Тем, что комедии писал без правил. «...»
Я несколько комедий, это правда,
По правилам искусства написал;
Но стоит мне на сцене вновь увидеть
Те чудища, чья показная роскошь
К себе и чернь и женщин привлекает,
Восторженный у них встречая отклик, —
И я к своим привычкам обращаюсь:
На шесть ключей законы запираю,
Бросаю прочь Теренция и Плавта,
Чтоб не слышать укоров их (ведь часто
Из книг немых несется голос правды),
И так пишу, как сочинять в обычай
Ввели искатели рукоплесканий.
Народ им платит; стоит ли стараться
Работом законов строгих оставаться?
Комедия, достойная названья,
Имеет целью, как и все искусства,
Поступкам человека подражать,
Правдиво рисовать в ней нравы века.
При этом подражанье состоит
Из трех частей: из речи, из стиха
И из гармонии иль, иначе, музыки.
С трагедией роднит ее все это;
Различье между ними все же в том,
Что действуют в комедии плебеи,
В трагедии же — знатные особы. «...»
Трагедию история питает,
Комедию же вымысел. Ее
Недаром босоногой называли
Затем, что выступали без подмостков
Актеры в ней, а также без котурнов.

Комедий было много разных: мим,
Тогата, ателлана, паллиата.
Античность жанрами была богата.
С аттическим изяществом Афины
В комедиях пороки бичевали
И за стихи, а также за игру

Высокими наградами платили. <...>

Но вы спросить готовы, для чего
Я ссылками на старые труды
Вниманье ваше долго утомляю.
Поверьте: было мне необходимо
Вам кое-что из этого напомнить,
Раз изложить вы поручили мне,
Что нужно для комедии у нас,
Где правил уж давно не соблюдают;
Дать руководство, чуждое всему,
Что нам диктуют разум и античность,
Поможет мне мой многолетний опыт,
Незнание правил. Правила народ
У нас не чтит, – скорей, наоборот. <...>

Раз ненавистны всем законы ныне,
Меж крайностей пойдем посередине.
Наметить надо фабулу, пускай
И с королями (да простят законы!),
Хотя я знаю, что Филипп, мудрейший
Король Испании, был недоволен,
Когда на сцене видел короля;
То ль осуждал он нарушение правил,
То ль полагал, что королевский сан
Унижен близостью простых мещан. <...>

Но смесь возвышенного и смешного
Толпу своим разнообразьем тешит.
Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно,
По действию единою должна
Быть фабула; нельзя ей распадаться
На множество отдельных происшествий
Иль прерываться чем-нибудь таким,
Что замысел первичный нарушает.
Она должна такую быть, чтоб часть
Была в ней неразрывно с целым слита.
Нет нужды соблюдать границы суток,
Хоть Аристотель их блюсти велит.
Но мы уже нарушили законы,
Перемешав трагическую речь
С комической и повседневной речью. <...>

Пускай интрига с самого начала
Завяжется и разовьется в пьесе,
От акта к акту двигаясь к развязке.
Развязку же не нужно допускать
До наступления последней сцены.
Ведь публика, конец предвидя пьесы,

Бежит к дверям и обращает спину
К тому, чего так долго ожидала:
Что знаешь наперед, волнует мало.
Пустой пусть редко остается сцена;
У зрителя лишь чувство нетерпенья
Такие перерывы вызывают
И фабулу растягивают очень.
Кто мог избегнуть этого порока,
Тот огражден от лишнего упрека.
Язык в комедии простым быть должен.
Уместна ли изысканная речь,
Когда на сцене двое или трое
Беседуют в домашней обстановке?
Но если кто из действующих лиц
Советует, корит иль убеждает,
Приподнята пусть будет речь его,
Действительности этим подражая;
Ведь в жизни мы особые слова
Всегда находим, если убеждаем,
Доказываем иль совет даем.
Тут образец нам – ритор Аристид.
Он требует, чтоб был язык комедий
Чист, ясен, легок и не отличался
От языка обычного нисколько.
Ведь только на публичных выступлениях
Красивую услышать можно речь,
С особым сказанную выраженьем.
Цитаты из Писанья неуместны,
И не нужны нарядные слова. <...>

Необходимо избегать всего
Невероятного.
Предмет искусства –
Правдоподобное.<...>

Все сцены заключать иль изреченьем
Каким-нибудь, иль остротой полезно,
Чтоб сцену покидающий актер
Не оставлял в нас чувства недовольства.
Акт первый предназначен для завязки,
Второй же для различных осложнений,
Чтоб до середины третьего никто
Из зрителей финала не предвидел.
Поддерживать полезно любопытство
Намеками на то, что быть финал
Совсем иным, чем ожидали, может.
Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда. <...>

Двусмысленность и мрак иносказанья
Всегда бывают по сердцу толпе;

Ей кажется, что лишь она одна
Проникла в мысли скрытые актера.
Тем превосходней нет, чем темы чести;
Они волнуют всех без исключения.
За ними темы доблести идут, –
Ведь доблестью любят повсюду.
Мы видим, что актер, игравший труса,
Всегда не мил толпе, что в лавке трудно
Ему бывает что-нибудь купить,
И многие с ним встречи избегают;
А если благородна речь его,
То все ему готовы руку жать,
Ему в глаза глядеть, рукоплескать.
Не превышает четырех листов
Пусть каждый акт. Их дюжина – предел
Терпению слушателя в наше время.
Пусть посвященная сатире часть
Не будет наглой; часто, как известно,
За откровенность в древности закон
Не пропускал комедию на сцену.
Без яда нападай! Рукоплесканий
Тот не дожидается, кто привержен к брани. <...>

... У нас
Обычай варварский укоренился:
Штаны на римском гражданине видеть,
У турка христианский воротник
Испанский зритель уж давно привык.
Я сам, однако, больше всех других
Повинен в варварстве, уча писать
Наперекор законам и считаясь
С толпою лишь, за что меня французы
И итальянцы назовут невеждой.
Что делать? Я доселе написал
Четыреста и восемьдесят три
Комедии (с той, что на днях закончил),
И все, за исключением шести,
Грешили тяжко против строгих правил.
И все же я от них не отрекаюсь;
Будь все они написаны иначе,
Успеха меньше бы они имели.
Порой особенно бывает любо
То, что законы нарушает грубо.
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 легкою шуткой 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 наша жизнь полна.

(Пер. О. Румера)

Задание 3. Прочитайте фрагменты из первого действия (явления второе и третье) пьесы «Фуэнте Овехуна» и ответьте на вопросы: какая политическая ситуация стала фоном основного действия в пьесе Лопе де Веги?

Почему так подробно описываются магистр и командор, их обмундирование, оружие, кони перед описанием итогов сражения с королевскими войсками? Что знаете вы из истории испанских орденов?

Фуэнте Овехуна Фрагменты

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление второе

Магистр

Скажите. Слушаю я вас.

Командор

Магистр высший, дон Родриго
Тельес Хирон, высоким саном
Вас наделил отец ваш светлый,
Свое вам место передав.
Уж восемь лет, как в вашу честь он
От магистрии отказался,
И короли и командоры
Клялись решение исполнять.
И Пий Второй свои дал буллы,
За ним свои дал буллы Павел,
Но с тем, что дон Хуан Пачеко,
Магистр Сантьяго, верный вам
Помощник был. Теперь он умер.
И все правление – только ваше,
Хоть невелик еще ваш возраст,
И путь ваш обозначен так,
Что вы обязаны здесь честью
Пути своих родных держать.
Энрике отошел Четвертый,
И, от супруги восприняв
Наследство гордое, Кастилью,
Король Альфонсо Португальский
Желает, чтоб ему покорность
Явил любой ее вассал.
Хотя от Исабель того же
Принц Арагонский, дон Фернандо,
Желает, но таких же четких
Не может выставить он прав.
Обмана не предполагают
Они в наследии Хуаны,

В своей всецело власти держит
Ее двоюродный ваш брат.
И потому даю совет вам:
Бойцов сберите Калатравы,
В Альмагро их созвавши, с боем
Возьмите Сиудад Реаль.
Из Андалусии в Кастилью
Ведь там дорога пролегает,
И вам людей немного нужно,
Чтобы двойной нанести удар.
У них какое же там войско?
Одни соседи им солдаты,
Да тот или иной идальго
Идти в сраженье будет рад,
За Исабель свой меч вздымая,
И королем зовя Фернандо...

Магистр

Фернан Гомес, как пламя в дыме,
Из споров мечется война,
Но ведай, правда мне видна,
Что согласуюсь я с родными.
Коль Сиудад Реаль мне в плен
Взять нужно, знай, увидишь ясно,
Что молнией я не напрасно
Зажгусь и там и сям вдоль стен.
Коль дядя мой ушел в пределы
Загробные, пусть не твердят,
Что с ним деяний кончен ряд,
Что я лишь юноша несмелый...

Явление третье

Те же и Флорес.

Флорес

Благим благословенье Бога!

Паскуала

Не здесь ли где и командор?
Слуга его!

Лауренсия

Глазастый вор!
Откуда к нам твоя дорога?

Флорес

Не видишь разве? Я солдат.

Лауренсия

И дон Фернандо воротился?

Флорес

Поход победой разрешился,
Но это стоило расплат:
Друзей мы многих потеряли,
И кровь достаточно текла...

Фрондосо

Как битва вся произошла?

Флорес

Я был при самом там начале,
Свидетели – мои глаза,
Как прошумела там гроза.
Чтоб в Сиудад Реаль с оружием
Взойти, собрал магистр смелый
Две тысячи пехоты бравой,
Вассалов, доблестных людей,
И триста всадников – миряне,
Духовные ли – кто имеет
На сердце означенье сана,
Влекущий к битве, красный крест,
Будь кто из ордена святого,
Повинен он идти в сраженье
(Я разумею – против мавров).
Так в юной красоте своей
Воитель бравый показался;
На нем сиял камзол зеленый,
Весь обрамленный позолотой,
Он под камзолом был в броне,
И только наручни виднелись,
А конь был в яблоках и серый,
Могучий ростом, воду пивший
В Гвадалквивировой струе,
И пышную траву примявший
Не раз на пажитях прибрежных.
Ковром из буйволово́й шкуры
Был сзади этот конь одет,
А челка, пышно завитая,
Вся красовалась в белых лентах,
Одним узором сочеталась
Его, вся в белых пятнах, шерсть.
Наш господин в вооруженье,
Фернан Гомес с ним рядом ехал;
Был конь гнедой под ним, но грива
И хвост – чернее тьмы ночей.
Он был одет броней турецкой,
Спина и грудь брони светлелись,
Камзол оранжевым был золотом

И жемчугами разодет.
Шишак был в отсветах бегущих,
Как бы в венце из белых перьев,
И цвет оранжевый казался
Угрозным заревом для всех.
К руке, на привязи свободной,
Где с красным цветом спорил белый,
Копье из ясеня прижилось,
О нем в Гранаде бродит весть.
Оружием оделся город,
Из-под короны королевской,
Сказали, выйти не желают.
В защиту вотчины своей
Они, сражаясь, оказали
Упорное сопротивление.
Магистр покарал мятежных,
Свою восстанавливая честь;
Велел он головы срубить им,
А тех, которые из черни,
На рты намордник им надевши,
Велел их всенародно сечь.
Теперь он в Сиудад Реале
Любим и чтим в суровой мере,
И полагают все, что, если
Умеет он на утре лет
Карать, сражаться, быть победным,
Поздней, являя ту же смелость,
Для Африки грозой он будет,
На луны ступит красный крест.
Явил он столько командору,
Да и другим, услуг любезных,
Как будто, разграбляя город,
Забыл он о самом себе.
Но вот уж музыка играет.
Его примите веселее...

(Здесь и далее пер. *К. Бальмонта*)

Задание 4. Познакомьтесь с явлением первым «Резиденции королей в Медине дель Кампо». В чем суть политического конфликта, обозначенного в пьесе?

Задание 5. Соотнесите сцены встречи командора в действии первом и следующую за ней сцену в резиденции королей. Как исторические политические события соотносятся с центральным конфликтом драмы?

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Резиденция королей в Медине дель Кампо

Явление первое

Король дон Фернандо, королева донья Исабель, дон Манрике, свита.

Донья Исабель

Я говорю, что промедленье
Быть может гибельным для нас –
Альфонсо в этот самый час

Готовит войско для сраженья.
И прежде чем пришла беда,
Предупредим тот призрак серый.
Не примем вовремя мы меры –
Наверно зло придет сюда.

Король

Из Арагона нам подмога,
И из Наварры – верный ход,
Включим Кастилью также в счет,
И здесь свершить я мыслю много.
И к нам успех, когда его
Готовим, мчится беспримерно.

Донья Исабель

Так, государь мой, это верно,
Кто счастья ждет, зови его.

Дон Манрике

Там прибыли два рехидора
Из Сиудад Реаля к нам –
Хотят припасть к твоим стопам.

Король

Так пусть придут сюда, и скоро.

Явление второе

Те же и два рехидора.

Первый рехидор

Из Арагона до Кастильи,
Ниспосланный на землю с неба,
Король Фернандо Благоверный –
Защита наша и успех.
Во имя Сиудад Реаля,
На вашу уповая смелость,
Смиранные мы к вам приходим,
Прося нас защитить от бед.
Быть вашими – такое счастье
Считали мы великой честью,
Но нас лишил отрады этой
Звезды жестокой вражий свет.
Венчанный славой, дон Родриго
Тельес Хирон, в усильях смелый,
Тот в возрасте еще столь юном,
Раздвигнуть пожелал предел
Своих владений, и, замыслив
Свершить желанное набегом,
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,
И все ж не мог бы, если б помощь
Не оказал Фернан Гомес.
Не только воинской подмогой,
Ему он помогал советом,
И будем мы его, коль быстро
Не встретим помощи тебе.

Король

Фернан Гомес где пребывает?

Первый рехидор

Излюбленным он выбрал местом
Овечий Ключ, как полагаю,
И дом устроил там себе.
В том месте, с большим своевольем,
Чем рассказать мы здесь посмеем,
Во всех питая недовольство,
Он держит подданных в ярме.

Король

Есть капитан у вас для битвы?

Второй рехидор

Нет, государь, почти наверно
Сказать мы можем: не имеем.
Кто не убит, попал тот в плен.

Донья Исабель

Здесь безрассудно промедленье:
Коли успех я стерегу,
Не дам и часа я врагу,
Он в нем получит подкрепление.
Так пресечем же зло в пути –
Из Португалии властитель
Эстрамадурую, как мститель,
Способен быстро к нам прийти.

Король

Мы, дон Манрике, будем с вами
Творить свершенья в сей же час.
Спешите не смыкая глаз,

И на врага – с двумя полками.
Пускай забудут про покой.
Вам граф де Кабра здесь подмога,
Кордовец, в битве бьется строго,
Всем ведомо, кто он такой.
Судьбой дарован этот случай,
И лучшего нам не найти.

Дон Манрике

Врага сумеем мы смести,
Потоком храбрости кипучей
Ему поставлю я предел,
Коль мне пожить еще придется.

Донья Исабель

Нам только верить остается:
Тот побеждает, кто так смел.

Задание 6. Проанализируйте действие третье. Почему король приказывает наказать крестьян? Как решение короля соотносится с политическим конфликтом драмы?

Задание 7. Прочитайте сцены «Палаты магистра Калатрава в Альмагро» и «Площадь в Фуэнте Овехуне». С какой целью драматург ставит их одну за другой? Какую нравственную идею заложил Лопе де Вега в такое расположение сцен? Как эта идея отражена в образе народа и в решении центрального конфликта?

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Палаты магистра Калатравы в Альмагро

Явление первое

Магистр и солдат.

Магистр

О том помыслить кто посмел бы!
Удел несчастнейший его.
И в довершение всего
Тебя убить сейчас хотел бы
За то, что эту весть принес.

Солдат

Я только вестник, не свершитель.
Чем виноват я, повелитель?

Магистр

Чтоб так мятеж среди них возрос!
О, черни, дикая гордыня.
Возьму с собой пятьсот солдат,
Пройду как громовой раскат –
И там останется пустыня.
Я уничтожу там дотла

И их имен воспоминанье.

Солдат

Сеньор, сдержи негодование,
Чтобы к себе не встретить зла.
Ведь к королю они воззвали,
К нему примкнули, – так гляди,
Ты короля не рассерди,
Чтоб большей не было печали.

Магистр

Как могут к королю примкнуть?
Они вассалы командора!

Солдат

Тут бесполезность разговора.
Затей с ним тяжбу как-нибудь.

Магистр

А выиграть я мог когда ж бы
То, что в свои он руки взял?
Когда он властелином стал,
Его я признаю без тяжбы.
Коли примкнули к королю,
Так заноситься мне не дело.
К нему теперь отправлюсь смело,
Обиду же свою стерплю.
Хотя бы в этом затрудненье
Я был виновен заодно,
Мне оправдание дано
Тем, что был юн я в заблужденье.
Здесь унижение мне есть,
Но надо посмотреть отважно
Во все, и соблюсти мне важно
В таких делах себя и честь.

Площадь в Фуэнте Овехуне

Явление первое

Лауренсия одна.

Лауренсия

Любя, тревожно думать о любимом,
Есть новое страдание любви.
О милом кто скорбит, в своей крови
Почувствует он страх, ползущий дымом.
Бессонно мысль путем неисследимым
Завяжет узел, шепчет: «Нить порви».
Любую боль пустой не назови,

Коль мыслишь о сокровище хранимом.
Я обожаю мужа своего.
И вот себя хоть мучай, хоть не мучай,
А чудится – спасет его лишь случай.
Желанному жду боли от всего.
Останется – он будет в пытке жгучей,
Уйдет – умру, утративши его.

Явление второе

Фрондосо и Лауренсия.

Фрондосо

О Лауренсия! Супруга!

Лауренсия

Супруг любимый! Как ты здесь?

Фрондосо

Тебе принадлежу я весь.
Из этого как выйти круга?

Лауренсия

Моя любовь, храни себя!
Во мне терзанье и тревога.

Фрондосо

Надейся, милая, на Бога,
Ведь не обидит
Он тебя.

Лауренсия

Не видишь, строгости какие
Здесь постигают всех других,
И вовсе не боишься их?
Судья ведет чрез пытки злые.
Ты жизнь свою побереги,
Укройся и не жди мученья.

Фрондосо

Чтоб это принял я решение,
Того и думать не моги.
Но хорошо бы разве было,
Чтобы в опасности такой
Вдруг разлучился я с тобой,
Оставил всех в тот час, как сила
Терзает их? Нет правды в том,
Что б моего бежал страданья,

Когда родных моих терзанье
Сковало бешеным узлом.

(Крики за сценой.)

Мне чудится, я слышу крики,
Они несутся по ветрам,
Под пыткой кто-то стонет там,
Его мучения велики.
О, слушай тайный разговор!

Явление третье

Те же: судья, Эстебан, ребенок, Паскуала и Менго в тюрьме, находящейся в непосредственной близости.

Судья *(за сценой)*

Скажи, старик. Ты с разумьем.

Фрондосо

Супруга, старика мученьям там предают.

Лауренсия

Какой позор!

Эстебан *(за сценой)*

Вздохнуть минутку. Умираю.

Судья

Вздыхни. Так кто же умертвил?

Эстебан

Овечий Ключ его убил.

Лауренсия

Отец, тебя благославляю!

Фрондосо

О, смелость!

Судья

Кто ж прольет здесь луч? Эй ты!
Чуть вышел из пеленок,
А знаешь все. Скажи, ребенок.
Молчишь? Пытать!

Ребенок (*за сценой*)

Овечий Ключ.

Судья

Клянусь вам королем, злодеи,
Повешу! Краток разговор.
Кем умерщвлен был командор?

Фрондосо

Ребенка точно свили змеи,
Отрицается он так.

Лауренсия

Народ бесстрашный!

Фрондосо

Сердце смело!

Судья

Ну, женщина, теперь за дело,
На дыбу. Это добрый знак.
Ей руку вывернуть потуже.

Лауренсия

Он там от гнева слеп и глух.

Судья

Из вас мятежный выбью дух.
Кто убивал? Ответь мне. Ну же!

Паскуала (*за сценой*)

Овечий Ключ убил, сеньор.

Судья

Пытать ее без промедленья!

Фрондосо

Смолчит. Напрасно это рвенье.

Лауренсия

Она не выдаст. Тщетный спор.

Фрондосо

Упорствуют здесь даже дети.
Чему ж дивиться будем мы?

Судья

Здесь зачарованы умы...

Задание 8. Проанализируйте схему конфликта драмы «Фуэнте Овехуна» и, опираясь на материал учебника и текст пьесы, охарактеризуйте особенности развития всех уровней конфликта в драме.



Задание 9. Почему центральным конфликтом драмы мы считаем не политический, а социально-нравственный? Почему в его решении первенство отдано женщине – Лауренсии?

Задание 10. В чем принципиальная новизна создания образа народа и отдельных образов крестьян?

Задание 11. Как решается тема единства народа в целом?

Литература

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Lope de Vega. Избранные драматические произведения: В 2 т. / Пер. с исп. М. Лозинского. М., 1994. Т. 1.

Lope de Vega. Избранные произведения / Пер. с исп. К. Бальмонта. М., 2003.

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

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

Ерофеева Н.Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004.

ИССЛЕДОВАНИЯ

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

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

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

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

ЗАНЯТИЕ 2. Драма П. Кальдерона «Жизнь есть сон»

Примерный план практического занятия

1. Основные принципы художественной системы барокко.

2. Тема «жизнь – сон» в творчестве Кальдерона.
3. Противопоставление философии драматурга ренессансной концепции мира и человека как основа действия.
4. Образы Сехизмундо и Басилио – аллегорические образы человека и Бога.
5. Кальдерон и его человек: аксиологические вопросы бытия.

Материалы и задания

Задание 1. Сравните 1-ю и 2-ю сцены первой хорнады с 7-й и 8-й сценами второй хорнады. Какое значение имеет первая сцена встречи Сехизмундо с Росаурой? В чем противоречие Кальдерона во взгляде на человека, обнаруживаемое уже в первой и во второй хорнадах?

ХОРНАДА ПЕРВАЯ

С одной стороны обрывистая гора, с другой – башня, основание которой служит тюрьмой для Сехизмундо. Дверь, находящаяся против зрителей, полуоткрыта. С началом действия совпадает наступление сумерек.

Сцена 1

Росаура, Кларин. Росаура, в мужской одежде, появляется на вершине скалы и спускается вниз, за ней идет Кларин.

Росаура

Бегущий в уровень с ветрами,
 Неукротимый гиппогриф¹,
 Гроза без ярких молний, птица,
 Что и без крыльев – вся порыв,
 Без чешуи блестящей рыба,
 Без ясного инстинкта зверь,
 Среди запутанных утесов
 Куда стремишься ты теперь?
 Куда влачишься в лабиринте?
 Не покидай скалистый склон,
 Останься здесь, а я низвергнусь,
 Как древле – павший Фаэтон².
 Иной не ведая дороги,
 Чем данная моей судьбой,
 В слепом отчаяньи пойду я
 Меж скал запутанной тропой,
 Сойду с возвышенной вершины,
 Меж тем как, вверх подняв чело,
 Она нахмурилась на солнце
 За то, что светит так светло.
 Как неприветно ты встречаешь,
 Полония, приход чужих,

¹ Гиппогриф (*греч.*) – сказочное животное, полулошадь и полугрифон, в свою очередь объединяющий черты льва и орла.

² Фаэтон – вероятно, речь идет о Фаэтоне, сыне Гелиоса и Климены, но не исключено, что подразумевается Фазтон, один из коней Эос (Авроры) (ср. имя Rosaura = rosa + aura, *лат.* – розовое сияние, розовое небо). Возможно, Кальдерон в этой метафоре имеет в виду и первое и второе значение.

Ты кровью вписываешь след их
Среди песков пустынь твоих:
Едва к тебе приходит странник,
Приходит к боли он, стена.
Но где ж несчастный видел жалость?

Кларин

Скажи: несчастные. Меня
Зачем же оставлять за флагом?
Вдвоем, покинув край родной,
Пошли искать мы приключений,
Вдвоем скитались мы с тобой
Среди безумий и несчастий,
И, наконец, пришли сюда,
И, наконец, с горы скатились, –
Где ж основание тогда,
Раз я включен во все помехи,
Меня из счета исключать?

Росаура

Тебя, Кларин, я не жалела,
Чтобы, жалея, не лишать
Законных прав на утешенье.
Как нам философ возвестил,
Так сладко – сетовать, что нужно б
Стараться изо всех нам сил
Себе приискивать мученья,
Чтоб после жаловаться вслух.

Кларин

Философ просто был пьянчужка.
Когда бы сотню оплеух
Ему вlepить, блаженством жалоб
Он усладился бы как раз!
Но что предпримем мы, сеньора,
Что здесь нам делать в этот час?
Уходит солнце к новым далям,
И мы одни меж диких гор.

Росаура

Кто ведал столько испытаний!
Но если мне не лжет мой взор,
Какое-то я вижу зданье
Среди утесов, и оно
Так узко, сжато, что как будто
Смотреть на солнце не должно.
Оно построено так грубо,
Что точно это глыба скал,
Обломок дикий, что с вершины
Соседней с солнцем вниз упал.

Кларин

Зачем же нам смотреть так долго?
Пускай уж лучше в этот час
Тот, кто живет здесь, в темный дом свой
Гостеприимно впустит нас.

Росаура

Открыта дверь или, скорее,
Не дверь, а пасть, а из нее,
Внутри родившись, ночь роняет
Дыханье темное свое.

(Внутри слышится звон цепей.)

Кларин

О, небо, что за звук я слышу!

Росаура

От страха я – огонь и лед!

Кларин

Эге! Цепочка зазвенела.
Испуг мой весть мне подает,
Что здесь чистилище преступных.

Сцена 2

Сехисмундо, в башне – Росаура, Кларин.

Сехисмундо *(за сценой)*

О, я несчастный! Горе мне!

Росаура

Какой печальный слышу голос!
Он замирает в тишине
И говорит о новых бедах.

Кларин

И возвещает новый страх.

Росаура

Кларин, бежим от этой башни.

Кларин

Я не могу: свинец в ногах.

Росаура

Но не горит ли там неясный,
Как испаренье слабый свет,
Звезда, в которой бьются искры,
Но истинных сияний нет?
И в этих обморочных вспышках
Какой-то сумрачной зари,
В ее сомнительном мерцании
Еще темнее там внутри.
Я различаю, хоть неясно,
Угрюмо мрачную тюрьму,
Лежит в ней труп живой, и зданье –
Могила темная ему.
И, что душе еще страшнее,
Цепями он обременен,
И, человек в одежде зверя,
Тяжелым мехом облечен.
Теперь уж мы бежать не можем,
Так встанем здесь – и в тишине
Давай внимать, о чем скорбит он.

Створы двери раскрываются, и предстает Сехисмундо в цепях, покрытый звериной шкурой. В башне виден свет.

Сехисмундо

О, я несчастный! Горе мне!
О, небо, я узнать хотел бы,
За что ты мучаешь меня?
Какое зло тебе я сделал,
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 мире³. Это так.
Но я одно узнать хотел бы
И не могу понять никак.
О, небо (если мы оставим
Вину рожденья – в стороне),
Чем оскорбил тебя я больше,
Что кары больше нужно мне?
Не рождены ли все другие?
А если рождены, тогда
Зачем даны им предпочтенья,
Которых я лишен всегда?

³ Запутанный богословами вопрос, отражавшийся в испанской драме и до Кальдерона. Ср. у Лопе де Веги в драме «Варлаам и Иосафат» ту же мысль, но в вопросительной форме.

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?
Родится зверь с пятнистым мехом,
Весь – разрисованный узор,
Как символ звезд, рожденный кистью
Искусно – меткой с давних пор,
И дерзновенный и жестокий,
Гонимый вражеской толпой,
Он познает, что беспощадность
Ему назначена судьбой,
И, как чудовище, мятется
Он в лабиринтной глубине:
А лучшему в своих инстинктах,
Свободы меньше нужно мне?
Родится рыба, что не дышит,
Отброс грязей и трав морских, –
И лишь чешуйчатой ладьею,
Волна в волнах, мелькнет среди них,
Уже кружиться начинает
Неутомимым челноком,
По всем стремится направлениям,
Безбрежность меряя кругом,
С той быстротой, что почерпает
Она в холодной глубине:
А с волей более свободной
Свободы меньше нужно мне?
Ручей родится, извиваясь,
Блестя, как уж, среди цветов,
И чуть серебряной змеею
Мелькнет по зелени лугов⁴.
Как он напевом прославляет
В него спешащие взглянуть
Цветы и травы, меж которых
Лежит его свободный путь,
И весь живет в просторе пышном,
Слагая музыку весне:
А с жизнью более глубокой
Свободы меньше нужно мне?
Такою страстью проникаясь
И разгораясь, как вулкан,
Я разорвать хотел бы сердце,
Умерить смертью жгучесть ран.
Какая ж это справедливость,
Какой же требует закон,

⁴ Метафорическое отражение известной латинской поговорки «Frigidus latet avguis in herba» («Змея холодная скрывается в траве»). Нередко в XVI–XVII вв. встречается в произведениях многих испанских поэтов.

Чтоб человек в существованье
Тех преимуществ был лишен,
В тех предпочтениях самых главных
Был обделенным навсегда,
В которых взысканы Всевышним
Зверь, птица, рыба и вода?

Росаура

Печаль и страх я ощутила,
Внимая доводам его.

Сехисмундо

Кто здесь слова мои подслушал?
Клотальдо?

Кларин (*в сторону, к Росауре*)

Успокой его,
Скажи, что да.

Росаура

Нет, я, несчастный,
Здесь услышал, как ты, скорбя,
Под темным сводом сокрушался.

Сехисмундо

Так я сейчас убью тебя,
Что б ты не знал, что вот я знаю,
Что знаешь слабости мои;

(Схватывает ее.)

И лишь за то, что ты услышал,
Как тосковал я в забытьи,
Тебя могучими руками
Я растерзаю.

Кларин

Глухоты
Порок наследственный спасает
Меня от казни.

Росаура

Если ты
Родился в мире человеком,
Довольно пасть к твоим ногам –
И пощадишь.

Сехисмундо

Смущенный, кроткий,
К твоим склоняюсь я мольбам:
К тебе я полон уваженья.
Хоть я, в тюрьме своей стена,
Из мира знаю столь немного,
Что эта башня для меня
Как колыбель и как могила,
Хотя с тех пор, как я рожден,
Лишь этой дикою пустыней
Без перемены окружен,
И в ней влачу существованье,
Живой мертвец, скелет живой,
Хотя до этого мгновенья
Я не беседовал с тобой
И не видал тебя, и только
Всегда с одним я говорил,
Кто знает скорбь мою, и знанью
Земли и неба научил,
Хотя ты видишь пред собою
Живого чудища пример,
Что пребывает одиноко
Средь изумлений и химер,
Хотя я зверь меж человеков
И человек среди зверей,
И в столь значительных несчастьях
Внимал зверям, чтоб стать мудрей,
И государственную мудрость,
Смотрев на птиц, я изучал,
И к звездам взор свой устремляя,
Круги их в небе измерял,
Но только ты, лишь ты был властен
Внезапно укротить мой дух,
И усмирить мои страданья,
И усладить мой жадный слух.
И на тебя я с каждым взглядом
Все ненасытнее смотрю,
И каждым взглядом я как будто
Об этой жажде говорю.
И смерть я взглядами впиваю,
И пью, без страха умереть,
И, видя, что, смотря, я гибну,
Я умираю, чтоб смотреть.
Но пусть умру, тебя увидев,
И если я теперь сражен,
И если видеть – умиранье,
Тебя не видеть – смертный сон,
Не смертный сон, а смертный ужас,
Терзанье, бешенство, боязнь,
Ужасней: жизнь, – а ужас жизни,
Когда живешь несчастным, – казнь.

Росаура

Тебя я слышу – и смущаюсь,
Гляжу – не в силах страх смирить,
И что сказать тебе, не знаю,
Не знаю, что тебя спросить.
Скажу одно, что верно небо
Сюда направило мой путь,
Дабы, утешенный в несчастьи,
Я мог свободнее вздохнуть,
Когда возможно, чтоб несчастный
В своей беде был облегчен,
Увидя, что другой печальный
Несчастьем большим удручен.
Один мудрец, в нужде глубокой,
Среди таких лишений жил,
Что только травами питался,
Которые он находил.
Возможно ли (так размышлял он),
Чтоб кто беднее был? О, нет!
И тут случайно обернулся
И на вопрос нашел ответ.
Другой мудрец, идя за первым,
Чтобы своей нужде помочь,
Те травы подбирал с дороги,
Которые бросал он прочь,
Я жил печальный в этом мире,
И вот когда, гоним судьбой,
Я вопрошал: ужели в мире
Еще несчастней есть другой?
Ты милосердно мне ответил,
И вижу, что в такой борьбе
Ты мог бы все мои несчастья,
Как утешенье, взять себе.
И ежели мои мученья
Твой дух способны облегчить,
Внимай, я разверну охотно
Меня постигших бедствий нить...

ХОРНАДА ВТОРАЯ

Сцена 7

Росаура, в женской одежде. Сехисмундо, Кларин, слуги.

Росаура (*в сторону*)

Я в свите у Эстрельи. Опасаюсь,
Что встречу я Астольфо: между тем
Клотальдо говорит, что очень важно,
Чтоб он меня не видел и совсем
Пока не знал, что во дворце живу я:
Клотальдо я довериться могу,
Ему своей обязана я жизнью,
За честь мою он отомстит врагу.

Кларин (*к Сехисмундо*)

Из всех вещей, которые ты видел,
Чем более всего ты здесь прельщен?

Сехисмундо

Я все заранее предвидел
И я ничем не восхищен.
Но если чем я в мире восхитился,
Так это женской красотой.
Читать мне в книгах приходилось,
Что Бог, когда творил
Он мир земной,
Внимательней всего над человеком
Свой зоркий взгляд остановил,
То малый мир: так в женщине он, значит,
Нам небо малое явил.
В ней больше красоты, чем в человеке,
Как в небесах, в сравнении с землей,
В особенности в той, что вижу.

Росаура (*в сторону*)

Здесь Принц. Уйду скорей.

Сехисмундо

Постой.
Ты, женщина, так быстро убегая,
С восходом солнца хочешь слить закат,
Волшебный свет с холодной тенью?
Ты обморочный день?
Вернись назад.
Но что я вижу?

Росаура

В том, что предо мною,
Я сомневаюсь.

Сехисмундо (*в сторону*)

Эту красоту
Я видел раньше.

Росаура (*в сторону*)

Эту пышность
Я созерцаю, как мечту:
Его я видела в темнице.

Сехисмундо (*в сторону*)

(Теперь нашел я жизнь свою.)
О, женщина, нежнейшую усладу
Я в слове женщина, как чистый нектар, пью.
О, кто ты, что, тебя не видел,
Перед тобой склоняюсь я
И чувствую, что видел раньше,
Как красота сильна твоя?
О, кто ты, женщина прекрасная, скажи мне?

Росаура (*в сторону*)

(Должна свою я тайну скрыть.)
Я фрейлина звезды двора, Эстрельи.

Сехисмундо

Не говори. Ты Солнце, может быть,
Чьим блеском та звезда сияет в небе,
Чьим обликом она озарена?
Я видел, в царстве ароматов,
Когда в садах блестит весна,
Царица-роза над цветами
Владычествует в силу красоты;
Я видел, в царстве драгоценных
Камней, роскошных, как мечты,
Царит алмаз, как самый сильный в блеске;
Меж звезд, изменчивых всегда,
Я видел, в этом царстве беспокойном,
Царит, светлее всех, вечерняя звезда;
Я видел, меж планет, блистающих на небе,
На пышном празднестве огня,
Над всеми властно блещет солнце,
Главнейший царь, оракул дня.
Так если меж цветов, камней, планет, созвездий
Предпочитают тех, чья больше красота,
Как меньшему цветку служить ты можешь, роза,
Блеск солнца, блеск звезды, алмаз, расцвет, мечта?

Сцена 8

Клотальдо, который остается за занавесом. Сехисмундо, Росаура, Кларин, слуги.

Клотальдо (*в сторону*)

Я укротить намерен Сехисмундо,
В конце концов я воспитал его.
Но что я вижу?

Росаура

Я ценю вниманье,
Молчу в ответ: когда для своего
Смущения исхода не находишь,
Молчанье – красноречие.

Сехисмундо

Постой.
Побудь со мной еще мгновенье,
Как свет полудня золотой.
Как хочешь ты небрежно так оставить
В сомнениях волнение мое?

Росаура

Как милости прошу, позволь уйти мне.

Сехисмундо

Как милости! Но ты берешь ее
Без спросу, если быстро так уходишь.

Росаура

Раз ты не дашь, – что делать, – я возьму.

Сехисмундо

Я был учтив, я буду груб: упрямство –
Свирепый яд терпенью моему.

Росаура

Но если этот яд, поддавшись гневу,
Терпенье победит, он все ж посметь
Не может посягнуть на уваженье.

Сехисмундо

Лишь для того, чтоб посмотреть,
Могу ли, – пред красою страх утрачу;
Я невозможность побеждать
Весьма склонен: я с балкона
Швырнул посмевшего сказать,
Что этого не может статься;
Так значит это суждено:
Чтоб посмотреть, теперь могу ли,
Я честь твою швырну в окно.

Клотальдо (*в сторону*)

Готовится беда.
Что делать, небо?
Безумное желание опять
На честь мою готово покуситься,
Ему я должен помешать.

Росаура

Недаром звезды нам сказали,
 Что в этом царстве, как тиран,
 Ты явишь гнев и злодеянья,
 Измену, ужас и обман.
 Но что же ждать от человека,
 Кто лишь по имени таков среди людей,
 Бесчеловечный, дикий, дерзкий,
 Родившийся как зверь между зверей?

Сехисмундо

Чтоб избежать подобных оскорблений,
 Я был с тобою столь учтив
 И думал, что тебя я этим трону;
 Но, если вежливость забыв,
 С тобою так заговорю я,
 Клянусь! недаром ты теперь
 Сказала все. – Эй, прочь отсюда,
 Уйдите все, закройте дверь!
 Чтобы никто не смел являться.

Кларин и слуги уходят.

Росаура

О, что мне делать? Я мертва. Прошу, заметь себе...

Сехисмундо

Я деспот. Теперь напрасны все слова.

Клотальдо (*в сторону*)

Какое страшное смущенье! Как быть!
 Пусть он меня убьет,
 Но помешать ему хочу я.

(*Выходит.*)

Сеньор, прошу, ты дашь отчет...

Сехисмундо

Во мне вторично гнев ты будишь.
 Ты выжил из ума, старик?
 Так мало ты меня боишься,
 Сюда явившись в этот миг?..

(Пер. К. Бальмонта)

Задание 2. В чем проявляется барочный характер пейзажей драмы «Жизнь есть сон»?
 Какое значение приобретает «пейзажная» метафора в пьесе?

Задание 3. Познакомьтесь с разделом книги А. А. Аникста «Теория драмы от Гегеля до Маркса». Опираясь на материал учебника и текст драмы Кальдерона «Жизнь есть сон»,

ответьте на вопрос: почему Шеллинг считает Кальдерона «художником искупления»?

Шекспир, Кальдерон, Гёте

Построив теорию драмы на образцах античного искусства, Шеллинг в заключение переходит к суммарному рассмотрению драмы нового времени в лице таких ее трех гениальных представителей, как Шекспир, Кальдерон и Гёте. Драматургия Шекспира служит для него исходной точкой анализа. Он даже говорит, что в отношении наиболее важных пунктов будет иметь в виду преимущественно Шекспира, но по соображениям, о которых речь пойдет ниже, дополнил Шекспира Кальдероном.

Первая существенная черта новой драмы от Шекспира до Гёте – «смешение противоположных начал, т. е. прежде всего трагического и комического». Общеизвестные положения о таком смешении Шеллинг дополняет тонкими замечаниями.

В эпической поэзии оба элемента еще не разделены, там они сосуществуют. Иное дело в драме, здесь они «разъединяются в борьбе», «определенно отличаются друг от друга, причем поэт одинаково оказывается мастером того и другого».

Сочетание этих двух элементов не может быть механическим, каждый должен предстать в совершенной форме. «...Необходимо, чтобы писатель владел и трагическим, и комическим элементом не только в целом, но и в нюансах, подобно Шекспиру, который в комических местах то изыскан, занимателен и остроумен (как в «Гамлете»), то груб (как в сценах с Фальстафом), не становясь низменным; вместе с тем в трагических моментах он может быть душераздирающим (как в «Лире»), грозным судьей (как в «Макбете»), нежным, трогательным и примирительным (как в «Ромео и Джульетте» и других пьесах смешанного характера).

По мнению Шеллинга, можно «взглянуть на это смешение противоположных элементов как на стремление современной драмы вернуться к эпосу без своего превращения в эпос». С другой стороны, современный эпос – роман – «стремится к драматической форме». Новое искусство вообще устраняет строгие и четкие разграничения форм.

Материалом античной трагедии была мифология. Новое время родило свою мифологию в виде новелл. Вторым источником была легендарная и поэтическая история прошлого, третьим – религиозные мифы. Шекспир пользовался первыми двумя источниками, Кальдерон – третьим.

Центральным вопросом в определении сущности драмы нового времени является вопрос о ее движущем нерве: «Присутствует ли в современной трагедии истинная судьба, и притом та высшая судьба, которую содержит в себе самой свобода?» Шеллинг отвечает на этот вопрос двойственно. Сначала он говорит о Шекспире и находит у него ту модификацию судьбы, о которой уже говорилось выше: «Вместо судьбы древних у него выступает характер, но Шекспир вкладывает в характер такую роковую силу, что он уже больше не может совмещаться со свободой, но существует как непреодолимая необходимость». Шекспир прибегнул к той ситуации, которую Аристотель отвергал: преступник из счастья попадает в несчастье. В связи с этим возникает новый элемент трагедии – возмездие, или, как называет его Шеллинг, Немезида. Эта Немезида не похожа ни на древних фурий, ни на античный рок. Она не есть сила, стоящая над человеческим миром. «Она приходит из действительного мира и заложена в действительности. Это та же Немезида, которая царит в истории; *оттуда* Шекспир почерпнул ее вместе со всем своим материалом». (В скобках отметим, что Шекспир не использовал почти ни одного из тех исторических случаев, в которых – увы! – никакая Немезида не действовала и преступные действия не получили возмездия. Таких гораздо больше, чем тех, где за преступлением последовало возмездие. Единственный случай ненаказанного произвола тирании и преступной несправедливости у Шекспира – «Генрих VIII». А сколько таких было в истории уже в его время!)

Индивидуальный характер, хотя он и действует с силой необходимости, все же выступает как носитель субъективного начала, иначе говоря, свободы. Возмездие в шекспировской трагедии осуществляется не высшими силами, не по их велениям, а другими субъектами, тоже действующими свободно. Поэтому конфликт трагедии нового времени Шеллинг определяет как «борьбу свободы со свободой же».

Характер в греческой трагедии предстает в своей цельности, в единстве, нераздельности

личности. Шекспир берет характер во всем многообразии его черт. «В человеке нет ни единой черты, которой не коснулся бы Шекспир, но он берет эти черты в отдельности, тогда как греки брали их в целокупности».

Действие драмы в произведениях нового времени лишено пластической законченности, которая была характерна для драмы античной. Здесь действие не носит такого изолированного характера. Оно включает все, связанное с главным событием и даже лишь косвенно относящееся к нему. Это соответствует принципам романтического искусства. «Шекспир придал своей трагедии во всех ее частях напряженнейшую полноту и выразительность, в том числе и вширь...» Избыток подробностей в его трагедиях «представляется богатством самой природы, воспринятым с художественной необходимостью. Замысел произведения в целом остается ясным и в то же время погружается в неисчерпаемую глубину, где могут утонуть все аспекты». Идея о том, что Шекспир был поэтом действительности, прочно вошла в сознание современников.

После такого дифирамба Шеллинг вдруг переходит к указанию на неполноценность Шекспира. Напоминая о сказанном выше, мы думаем, что и здесь проявилась двойственность Шеллинга. В своей безграничности Шекспир превосходит любого из древних авторов. Но это не удовлетворяет позднего Шеллинга. Он пишет: «...мы вправе надеяться на появление Софокла в духе нашего расколовшегося мира, надеяться на искупление в нашем как бы греховном искусстве».

Художником искупления Шеллинг считает Кальдерона. Он признается, что знает только одну его драму, «Поклонение кресту», но, основываясь также на сведениях историков литературы, он смело характеризует его как драматурга, выражающего идею, очень нужную, по его мнению, новому времени. Как романтика, Шеллинга привлекает у Кальдерона восприятие мира как «универсума», обладающего космическим единством. Вместе с тем, став на реакционные позиции, Шеллинг нуждается и в Боге как силе, вносящей порядок в неустроенный и противоречивый мир, а также в расколотую душу человека, мечущегося между грехом и пониманием необходимости добродетели.

Христианско-католическая трагедия Кальдерона, по мнению Шеллинга, приближается к античной в том смысле, что в ней есть начало, адекватное судьбе греческих трагедий: «Большая часть всех событий происходит в трагедии по высшему промыслу и по предопределению судьбы в христианском смысле, согласно которому грешники должны существовать, дабы на них проявилась сила Божьей благодати». В свете этих новых воззрений Шеллинг вносит поправки в свою предшествующую характеристику Шекспира.

Он теперь представляет Шекспира поэтом рассудка, «который в силу своей бесконечности представляется разумом». Надо знать всю силу презрения, которое романтики питали к «рассудку» как подмене разума классицистами и просветителями, чтобы понять, насколько уничижительным является это определение в устах Шеллинга. Мы узнаем, что разумность Шекспира кажущаяся. Не в Шекспире, а в «Кальдероне мы должны чтить разум».

Шекспир, как мы помним, только что был охарактеризован как поэт действительного мира. Теперь, на следующей странице мы узнаем: у Кальдерона «даны не реальные отношения, которые бездонный рассудок (т. е. Шекспир. – А. А.) запечатлевает отблеском абсолютного мира, но абсолютные отношения, сам абсолютный мир». Иначе говоря, Кальдерон превосходит Шекспира глубиной постижения законов абсолютного мира.

Даже то, что с другой точки зрения должно было показаться художественным недостатком Кальдерона, превозносится Шеллингом. Мы имеем в виду большую поверхностность характеров Кальдерона по сравнению с шекспировскими героями. Но Шеллинг, недавно восхищавшийся характеристиками Шекспира, теперь пишет: «Хотя черты характеров у Кальдерона крупные и намечены резко и уверенно, все же он менее нуждается в этом характерном, ибо у него есть истинная судьба». Итак, шекспировский характер как судьба гораздо менее ценен, чем кальдероновский «резкий», чтобы не сказать – простой характер, потому что ему никакой сложности не надо, раз существует судьба в виде божественного промысла.

Шекспир отличается неуловимостью замысла, тогда как «Кальдерон совершенно прозрачен, можно проникнуть в самую глубину его замысла, нередко он сам его

высказывает...». Даже смешение трагического с комическим у Кальдерона лучше, чем у Шекспира. Правда, драма Кальдерона благочестива, но при всем том «в Кальдероне заключена чисто поэтическая и неистощимая веселость: в нем все остается мирским в самом высоком стиле, за исключением самого искусства, которое действительно кажется чем-то истинно святым». Апология крайних католических элементов драматургии Кальдерона в ущерб реализму Шекспира не может быть признана справедливой. Но замечание Шеллинга о том, что при всей религиозности Кальдерона его творчество, в сущности, остается мирским, глубоко верно и улавливает самое главное, что придает неиссякаемую жизненность творениям этого великого драматурга.

Минуя отрывочные замечания Шеллинга о комедии нового времени, из которой для Шеллинга существуют только комедии романтические (у Шекспира, равно как и у Кальдерона), обратимся к третьему образцу драмы нового времени, выдвинутому Шеллингом, – к «Фаусту» Гёте.

Несколько неожиданно Шеллинг определяет это произведение не как трагедию, а как комедию. Он обосновывает это не столько формально-стилевыми признаками, сколько существом содержания. В «Фаусте» одна из тем – столкновение титанического и неудовлетворенного жизнью героя с миром. На этом пути Фауст мог столкнуться с высшим трагизмом. Но Гёте избрал иной путь для своего героя. Он погружается в бурную жизнь, но затем проходит через своего рода очищение, а «завершение – как знает Шеллинг еще до опубликования второй части «Фауста» – будет состоять в том, что Фауст, возвысившись над самим собой и над тем, что лишено сущности, научится лицезреть сущностное и наслаждаться им». В свете этого Шеллинг приходит к выводу: «Как ни странно, но в этом отношении произведение Гёте имеет подлинно дантовский смысл, хотя оно в большей степени есть комедия и в поэтическом смысле более божественно, нежели творение Данте». Вместе с тем «Фаусту», как и другим произведениям нового времени, присущ смешанный характер, сочетание трагического и комического, подчеркнутое Шеллингом у Шекспира и Кальдерона.

Концепция драмы у Шеллинга совершенно обходит французскую драму нового времени. Шеллинг посвящает ей несколько беглых замечаний, сводящихся в целом к тому, что она была ни идеальной, ни реальной, а всего лишь драмой условной, лишенной больших идей и тех роковых вопросов жизни, которые составляют существо трагедии.

Как и другие романтики, в частности как А. В. Шлегель, Шеллинг напрочь отвергал драматургию классицизма и просветительства.

Шеллинг высказал в своей «Философии искусства» ряд значительных и интересных идей о природе трагедии и комедии, о древней и новой драматургии. Хотя публикация его труда произошла уже на исходе романтической эпохи, мысли Шеллинга, даже его отдельные изречения приобрели известность задолго до появления книги. Отголоски его идей встречаются у самых различных авторов. Влияние воззрений Шеллинга было значительно, и в истории учений о драме ему принадлежит видное место.

(Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 23–27.)

Задание 4. Опираясь на материал учебника и текст драмы «Жизнь есть сон», сформулируйте основные принципы философии Кальдерона, выраженные в пьесе и образах центральных героев.

Литература

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Кальдерон П. Драмы: В 2 кн. / Пер. с исп. К. Бальмонта. М., 1989. Кн. 2.

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Плавский З. И. Испанская литература XVII – середины XIX века. М., 1987.

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. М. В. Разумовской. М., 2001.

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

Соколова Н. И. Кальдерон де ла Барка // Зарубежные писатели: Библиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской: В 2 ч. М., 2003. Ч. I. С. 494–496.

ИССЛЕДОВАНИЯ

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

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

ЗАНЯТИЕ 3. Роман Гриммельсгаузена «Симплициссимус»

Примерный план практического занятия

1. Особенности развития немецкой литературы в XVII веке. Тридцатилетняя война и ее влияние на немецкую культуру и литературу указанного периода. Проблема барокко в немецкой литературе XVII века и пути развития реалистического искусства.
2. Творчество Гриммельсгаузена, место писателя в истории немецкой литературы.
3. Мир и война на страницах романа «Симплициссимус». Особенности изображения земного мира.
4. Философская ирония Гриммельсгаузена, приемы создания характеров в романе.
5. Аллегорические образы и их значение для раскрытия главной идеи романа.
6. Образ главного героя, его судьба и утопические поиски нравственного и философского идеала в книге Гриммельсгаузена.
7. Противоречия автора. «Симплиций» и традиции испанского плутовского романа.
8. Своеобразие художественного метода Гриммельсгаузена.

Материалы и задания

Задание 1. Прочитайте главу «Сатира и утопия» из книги А. А. Морозова «Симплициссимус» и его автор». Ответьте на вопрос: в чем заключается художественное новаторство Гриммельсгаузена в изображении мира?

Сатира и утопия

Распространенное представление о «Симплициссимусе» только как о сатирическом романе неверно. Сатира у Гриммельсгаузена лишь один из аспектов многогранного изображения им действительности. Она сочетается с утопией и мечтой о лучшем социальном устройстве. У простака Симплициссимуса глубокие народные корни. До известной степени он потомок всех умных и лукавых дурней фольклора. Но он далеко ушел от них в необъятный мир, который хочет постичь. Он говорит горькую правду, но его отношение к жизни насмешливое и печальное. Мир предстает перед ним то как трагический гротеск, то как обманчивая иллюзия, то как ужасающая картина бедствий простого народа, бессмысленных и несправедливых в самой сущности. В этом мире смещаются, нарушаются и обнажаются привычные представления и связи.

Вступает в свои права «мир навыворот», известный Гриммельсгаузену по народным картинкам, о чем он сообщает в «Вечном календаре». И вот уже не торжествующие звери тащат на палке связанного или подстреленного охотника, как на картине Поттера, а осмеиваются и обличаются реальные социальные отношения и порядки. В брошюре «Мир навыворот» (1672) рассказчик встречает в аду человека, осужденного за косность и леность души. Он жил в неведении о «божественных вещах», «прилепившись к временному», т. е. земному, бытию, «подобно глупому неразумному скоту». «Этот крестьянин, заметив мое сострадательное удивление, спросил: «Разве на моей родине ведется с мужиками иначе?» Я ответил: «Конечно, духовные и светские власти предрезающие вовсе не намерены, да и впрямь не имеют того в

обычае, чтобы вверенных им от Бога подданных, а именно мужиков, оставлять в толиком грубом неведении, а пекутся об их душевном спасении».

«Мир навыворот» оказывается совершенным и идеальным, а реальный – порочным и несправедливым. Этот мир не только гротескный, но и трагический. Не земля покрывает трупы, а трупы покрывают землю в нескончаемой войне. Сатирическое изображение «мира навыворот» обличает противоестественность человеческих отношений, сложившихся в обществе. Мир облечен в лицемерную личину, которую и срывает сатирик. Картины «мира навыворот» вызывают чувство горечи, но не предлагают выхода из существующего положения.

На путь сатирического обличения Гриммельсгаузен вступил во всеоружии традиционных средств народной и книжной сатиры. Ему во многом удалось преодолеть ограниченность и отвлеченность сатирической дидактики, хотя он и не отказывался от ее абстрактно-аллегорических способов изображения, но он наполнил их живым ощущением действительности. Условность героя и относительная бедность внутренней жизни Симплициссимуса облегчали создание сатирического аспекта романа. Средством сатиры, оружием «разумного дурака» становится «наивность» и «непонимание» происходящего у него на глазах. Привычное предстает как нелепое, все происходящее, особенно жестокости и насилия, как бессмысленное и потому еще более ужасное. Шут Симплициссимус говорит горькую правду, но смотрит на вещи со стороны.

Гриммельсгаузен преодолевал ограниченность отвлеченной дидактической сатиры, придавая ей социальное звучание и остроту. Сначала он следует традиции, ссылаясь на слова апостола Павла о «делах плоти», и даже встревоженный мыслью, не нарушает ли и он сам «заповедь Господню» «не судите, да не судимы будете», описывает общезначимые пороки, которые он узрел, вступив в мир, где «чуть ли не всяк» «избрал себе особливого кумира»: «Одни хранили его в ларцах, возлагая на него все упование и надежды; другие нашли его при дворе, где стал он единственным их прибежищем, хотя был всего лишь фаворитом, а нередко просто беспутной продажной шкурой... Иные обретали его в почестях и мирской славе, и коль скоро их достигали, то мнили и самих себя полубогами... Было много и таких, кому идолом служило собственное брюхо, коему они каждодневно приносили преизобильные жертвы, как в Древние времена язычники Бахусу и Церере... Иные дурни творили себе кумира из пригожих потаскушек, коих они нарекали другими именами, поклонялись им денно и ночью со многими вздохами и слагали для них песни, где ровно ничего не было, кроме похвал им и смиренных молений, да смилостивятся они над их сумасбродством и возжелают также стать дурами». Но затем он конкретизирует эти общезначимые пороки на примере порядков и нравов, которые Симплициссимус с нарастающим недоумением наблюдает в крепости Ганау, где солдаты и офицеры «сквернят свою совесть» и живут по «катехизису дьявола». Сатирические пассажи чередуются с бытовыми картинками разнузданности, пьянства и обжорства, происходящими на глазах беженцев, у которых «от голода глаза пучило».

Симплициссимус вступает в беседы с канцеляристом, который «только недавно окончил учение, а посему был еще битком набит школьными дурачествами». «Однажды похулил я грязную его чернильницу, он же отвечал, что сия де самая распрекрасная вещь во всей канцелярии: из нее достает он все, что пожелает: блестящие дукаты, платья и, одним словом, все, в чем был у него достаток, выудил он из нее мало-помалу. Я не хотел верить, чтобы из такой столь малой и презрения достойной вещицы столь великолепные предметы извлечь было можно. «Напротив, – сказал он, – сие способен производить *spiritus rari* (так прозвал он чернила), и чернильный прибор оттого и зовется прибором, что немалые вещи через него к рукам прибирают». Я спросил: «А как же можно их вытащить, когда туда разве что два пальца и просунуть-то возможно?» Он же ответил: «У него де такое в голове есть Хватало, какое сию работу и справляет; он располагает, что в скорости выловит себе пригожую богатую невесту, а ежели посчастливится, то надеется вытащить также поместье с людишками, и что все сие вовсе не ново, а и в старину довольно бывало». Комическая реализация метафоры, сравнение «духа бумаги» с фантастическим служающим духом фольклора («*spiritus familiaris*»), «остраненность» всего происходящего с помощью «неведения» Симплиция, каламбурность построения отрывка могут служить примером виртуозности сатирической техники Гриммельсгаузена.

Не менее остро Гриммельсгаузен нападает на титулованную знать. «Когда мы таким образом беседовали о чернильнице (коя неотменно напоминала мне кошель Фортуната), – повествует Симплиций, привлекая известный по народным книгам волшебный неисчерпаемый кошель Фортуната, – попался мне нечаянно в руки Титулярник; в нем по тогдашним моим понятиям всяческих глупостей было больше, чем доселе мне доводилось повстречать. Я сказал секретарю: «То ведь все адамовы чада и одного между собою рода, а по правде от праха и пепла! Откуда же повелось столь великое различие? Святейший, Непобедимейший, Светлейший!.. Здесь Ваша милость, там Ваша строгость, и к чему еще тут Урожденный? Ведь довольно известно, что никто с неба не падает, из воды не возникает и на земле, подобно капусте, не растет. Почто тут одни токмо Превысокоблагородные, а нет двоюродных, троюродных, четвероюродных? Что это за дурацкое слово Предусмотрительный? Разве у кого-нибудь глаза на затылке?» «Наивность» Симплиция становится острым средством сатиры, ибо не лишена здравого смысла. Апелляция к Адаму, от которого произошел весь «род людской», а следовательно, все люди равны, со средних веков служила выражением антифеодального протеста. У Гриммельсгаузена эта «адамистика» сочетается с сознанием, что крестьянский труд кормит все остальные сословия. В самом начале романа он помещает вдохновенный гимн крестьянину, который напевает пастушонок Симплиций:

Презрен от всех мужичий род,
Однако ж кормит весь народ.
Достоин ты премногих хвал
Для всех, кто истину познал.
Когда б Адам пахать не стал,
То б целый свет жить перестал.

С мотыгой землю он прошел,
Чтоб следом князь на трон взошел.
Все, что земля приносит нам,
Возделал ты, презренный хам!
Тобою жатва собрана,
Которой кормится страна.

И даже царь, что Богом дан,
Прожить не может без крестьян.
Твой хлеб мужицкий ест солдат,
Хоть от него тебе наклад.
Вино для барского стола
Земля трудом твоим дала...

Симплиций уверяет, что эту песню он перенял от матери, иными словами, связывает с давней традицией. Но на нее легли отсветы Тридцатилетней войны. Мужичу «ниспослан тяжкий крест»:

Твое добро берет солдат
Тебе ж на благо – будь же рад.
Тебя он должен грабить, жечь,
Дабы от чванства уберечь.

Сатира Гриммельсгаузена обладает глубоким историческим фоном. Роман открывается тирадой, содержащей упоминание о «нашем времени», когда «толкуют, что близится конец света». Эти слова не относятся ко времени написания романа. Они ретроспективны и предваряют его действие.

Начало Тридцатилетней войны совпало с появлением в октябре 1618 года кометы, что подстегнуло суеверное воображение и породило астрологические сочинения, предвещавшие грозные и неотвратимые события. В 1614 году в Касселе вышла брошюра, возвещавшая, что за десять лет перед тем был раскрыт запечатанный в течение 120 лет склеп с гробницей некоего Христиана Розенкрейца. В склепе горела лампада. Тело Розенкрейца было найдено нетленным. В руках он держал книгу, кончавшуюся словами: «Из Бога родимся, в Иисусе умираем, через дух воскресаем». Это было одно из сочинений, вышедших из среды тайного ордена розенкрейцеров, приписывавших себе глубокую древность. Их воззрения представляли собой пеструю смесь христианского и иудейского вероучения, гностицизма, обрывков арабской философии в сочетании с натурфилософией и мистикой. Фанфары Тридцатилетней войны обострили в их учении черты хилиазма и ожидание неизбежной гибели мира. Близкие к розенкрейцерам взгляды получили распространение в среде бродячих пророков и проповедников, толковавших на свой лад «Апокалипсис», призывавших к покаянию и будораживших умы. Розенкрейцером объявил себя некий Филипп Циглер, о котором сообщает «Theatrum Euroraeum» под 1636 годом. Он возвещал скорое пришествие Христа, но не в телесном облике, а в духовном. Физическим исполнителем своей воли он пошлет нового Давида. В том же источнике назван «пророк» более низкого пошиба – Иоганн Альбрехт Адельгрейф, объявивший себя в 1636 году в Кенигсберге «князем всего света» и «судией всех живых и мертвых». Он был начитан в Писании, однако, как выразился «Theatrum Euroraeum», сидел на нем, «как дьявол на зубах храма». На его «печати» была изображена рука с обнаженным мечом, простертая из облаков, а под ней розги, чтобы покарать и изгнать с лица земли всех нечестивцев, а заодно с ними и все власти. Он был казнен в том же году, причем обещал воскреснуть через три дня. Внешность несчастного безумца описана следующим образом: «Длинный ястребиный нос, черная с проседью борода и один ус длиннее другого», и его «чрезъестественным образом» заедали насекомые.

Подобных прорицателей не только казнили. К ним прислушивались, пытались проникнуть за темную завесу будущего. Оборванные проповедники вещали об услышанных ими «призывных голосах» и посетивших их «видениях», в которых искали сокровенный смысл и вкладывали в них свои политические помыслы и надежды. Наибольшее распространение хилиастические пророчества получили в среде протестантов, тогда как католики, в том числе и полководцы, больше прислушивались к астрологам. Протестантизм, связанный со свободным толкованием Библии, распадавшийся на различные течения, легче уживался с откровениями визионеров, чем католицизм.

В начале Тридцатилетней войны протестантские силы возлагали восторженные чаяния на Фридриха Пфальцского. И вот в 1620 году некий Иоганн Пластрариус выпустил «Чудесное откровение», в котором с помощью аллегорического толкования Апокалипсиса объявлял Фридриха V героем «последних дней» (перед концом света), когда явится Лев рыкающий и настанут мирные и радостные времена. Что это именно Фридрих Пфальцкий, доказывается путем нехитрой подмены букв его имени числами, которые дают дату 1618. Фридрих, подобно «льву», выйдет из окруженной лесами Богемии. Запутанная метафора в духе барокко уподобляет Богемию райскому древу познания и крестному древу Христа, водруженному в сердце Европы. На этой же земле произрастает и зеленеет древо Фридриха, в тени которого люди наслаждаются миром и покоем. Голод и нужда исчезнут. Будет упразднена барщина. Фридрих V овладеет Римом и поступит как Фридрих Барбаросса, «который был его прообразом». В сочинении, вышедшем из протестантских кругов, трансформировалась старая гогенштауфенская легенда, обратившая свое острие против светской власти пап, ссылаясь на борьбу Фридриха II Штауфена с папой Иннокентием IV. Средневековые мечты о наступлении «тысячелетнего царства» мира и справедливости переносятся на Фридриха Барбароссу, спящего в пещере Кифгейзера, обрастают фольклорно-сказочными мотивами и сочетаются с народными чаяниями.

Во время Тридцатилетней войны «императорская легенда» приобрела антигабсбургскую направленность. Никакие неудачи Фридриха V Пфальцского, никакие насмешки и памфлеты не могли пошатнуть связанные с ним утопические надежды. Они проникли в немецкие и чешские народные песни. Сам Фридрих проявлял настороженное внимание к различным предвещаниям

и пророчествам. В 1626 году чешский просветитель и патриот Амос Коменский представил ему описание «видения» неграмотного чешского крестьянина Кристофа Коттера, с которым король уже встречался в 1620 году.

С 1627 года подобные «видения» стали посещать шестнадцатилетнюю Кристину Понятовскую, дочь видного деятеля общины «чешских братьев». Ей «открылось, что близится время, когда свершится «суд Божий» над нечестивцами, прежде всего над «F. v. W.» (т. е. Валленштейном). «Белый лев» (Фридрих V) в союзе с двумя другими львами (Турцией и Венгрией) уничтожит «зверя» (Габсбургскую монархию и папство). Кристина в своих грезах встречала Фридриха V, пришедшего в виноградник, чтобы срезать гроздья, но когда он хотел вкусить от их сока, то они превратились в «шиповник» (намек на поражение при Белой Горе), а затем снова стали гроздьями спелого винограда, что означало его конечное торжество. Повинуясь «божественному велению», Кристина отважно явилась в резиденцию Валленштейна. Прочитав ее «пророчество», он со смехом сказал: «Мой повелитель император получает со всего света послания – из Рима, Мадрида, Константинополя, – а я так прямо с небес!» Но когда в 1634 году он был убит, то многие, в том числе и Амос Коменский, объявили, что над ним свершился предвещанный суд Божий». Чешские визионеры вкладывали в свои «видения» программу национального, религиозного и социального освобождения. Они возлагали надежды на мусульманскую Порту как на реальную политическую силу, способную разгромить Империю и папство. Рассматривая турецкое нашествие на Европу как «бич Божий», они успокаивали себя мыслью, что после победы турки и татары непременно обратятся в христианство.

После того как Фридрих V в 1632 году погиб от чумы, взоры противников Габсбургов были устремлены на север, к новому «льву рыкающему» Густаву Адольфу, также окруженному астрологическими предсказаниями. В 1631 году анонимным издателем был выпущен «Прогностикон, или Толкование anno 1618 появившейся кометы» – несколько запоздалое по названию, но весьма актуальное по содержанию. Автором книги назван Пауль Гребнер, которого в то время, по-видимому, уже не было в живых. Ему принадлежало пророчество, предвещавшее гибель герцога Альбы, попавшее и в издание 1631 года.

«Пророчество», относящееся к 1573–1574 годам, было приурочено к появлению кометы 1618 года и событиям еще более позднего времени, в частности вступлению в войну Густава Адольфа. Он возвещает появление «императора-избавителя», который родится в 1634 году в «низкой» (неблагородной) немецкой семье. Корону он получит не от папы, а от горожан, знатнейших рыцарей и «господ могущественных городов Германии». Он покорит противников своим мечом, даст городам и деревням новых управителей, а в заключение соберет «собор», чтобы учредить «единую истинную религию». Все народы Европы, Азии и Африки обратятся к евангельскому учению, после чего наступит золотой век.

Пророк и безумец забрел и в роман Гриммельсгаузена. Его повстречал на опушке леса егерь Симплициссимус в зените своей славы, когда со своим отрядом подстерегал неприятельский обоз. Станный человек шел «один-одинешенек» и «беседовал сам с собою». Он – заучившийся педант, возомнивший себя громовержцем Юпитером и решивший покарать неразумный и греховный мир, полный войн и всяческого беззакония. За ним стоит прочная литературная традиция.

Философские и политические сочинения XVI–XVII веков часто обращались к античной образности. В памфлете Джордано Бруно «Изгнание торжествующего зверя» (1584) Юпитер грозит наслать огонь на «злополучную Европу». Мелкие трактаты во время Тридцатилетней войны также пользуются его именем. Один из них носил название: «Боги Марс и Меркурий перед трибуналом Юпитера как виновники войны и обесценения денег» (1622).

Речи разгневанного Юпитера в «Симплициссимусе» перелицованы из предисловия Гарцони к «Piazza Universale», где описан «совет богов», что было использовано уже в «Гусмане» Фрейденхольда. В «Филандере» Мошероша в главе «Гошпиталь фантастов» помещен человек, помешавшийся на религиозных распрях, которые он намерен устранить. Фигура фантаста, помешанного на «делах государственных», резко снижалась, как в романе Ф. Кеведо «История жизни пройдохи по имени дон Паблос» (1626), где герой встречает по дороге в Сеговию человека верхом на муле, который «что-то с великим жаром доказывал самому

себе». Оказывается, он уже четырнадцать лет носится с проектом завоевать простейшим способом Остенде, о чем собирается опубликовать трактат и поднести его королю. Для этого нужно только «высосать губками» участок моря, а чтобы оно не нагоняло новую воду, углубить его «на двенадцать человеческих ростов».

Юпитер обещает пробудить «немецкого героя», который с помощью «волшебного меча», изготовленного для него самим Вулканом, из той же «материи», из которой он делает «громовые стрелы», установит новые порядки почти во всем мире, и «тогда воцарится вечный нерушимый мир между всеми народами по всему свету, как во времена Августа». В Германии он соберет особый парламент, куда каждый немецкий город пошлет по два умнейших мужа, а затем упразднит «крепостную неволю вместе со всеми пошлинами, податями, оброками и питейными сборами и заведет такие порядки, что больше уже никто не услышит никогда о барщине, караулах, контрибуциях, поборах, войнах и о каком-либо отягощении народа». Речь как будто идет о восстановлении на новых началах «Священной Римской империи германской нации», причем идеи мира и социальной справедливости преобладают над идеей всемирного государства. Главенствующую роль Юпитер отводит не королям и князьям, а городам, которые объединяют вокруг себя «для мирного управления прилежащую к ним страну». «Немецкий герой» разделит великих мира сего на три группы: нечестивых покарает, а остальным предоставит выбор либо остаться в стране, либо покинуть ее. Те, «что пожелают остаться, будут жить наравне с простолюдинами», однако жизнь в стране будет проходить в большем довольстве, нежели ныне у самого короля. Тем же, которые не захотят остаться, будет предложено забрать с собой «наемных головорезов» и двинутся в далекие азиатские страны, где они могут понаделать себя королями.

Отличительной чертой Гриммельсгаузена была веротерпимость. Нигде в своих сочинениях он не отстаивал и не защищал какое-либо определенное вероучение, так что долго спорили, к какому вероисповеданию он принадлежал. Он видит, что «мир во зле лежит», и не может найти разрешения мирного конфликта на традиционной церковно-теологической основе. Сколько горести в слове Симплициссимуса о «благостном провидении»: «Любезный читатель, кто бы сказал мне, что есть на небе Бог, когда бы воины не разорили дом моего батьки и через такое пленение не принудили меня пойти к людям, кои преподали мне надлежащее наставление».

Гриммельсгаузен видел, как под покровом религиозных распрей разгорались и велись войны. И в романе Симплициссимус спрашивает Юпитера: «А как же водворится в Германии столь душимый мир, когда столько различных вер?» И Юпитер предлагает радикальное решение. «Немецкий герой» соберет «со всех концов земли наиострейших, ученейших и богобоязнейших богословов», поставит им уединенные кельи и повелит рассмотреть все распри между вероисповеданиями, а потом установить истинную религию «согласно Священному Писанию, древнейшим преданиям и апробованному учению святых отцов». Так как дело сразу не пойдет на лад, то герой «начнет морить голодом всю конгрегацию», а потом и прочитает им «небольшую проповедь о виселице или покажет свой чудесный меч», что склонит их к уступчивости. Это принудительное примирение отвечало желаниям народа, но столь же очевидна его несбыточность. Проекты Юпитера приобретают гротескно-комический характер. Он произносит свои «пророчества», отряхавшись от блох, под глумливые реплики слушающих ландскнехтов. И когда он провозгласил, что после того как «немецкий герой» установит вечный мир, боги Олимпа сойдут на землю, где будут веселиться «посреди виноградников и фиговых деревьев», Шпрингинсфельд насмешливо отозвался: «И тогда в Германии жизнь пойдет как в стране Пролежибока, где дождик моросит чистым мускатом, а крейцерпаштеты вырастают за одну ночь, как сыроежки». Заключительная сцена с блохами, которых Юпитер принял на себе, после того как они пожаловались ему на преследовавших их женщин, лишает его, а заодно и «немецкого героя» всякого ореола. Гриммельсгаузен не присоединяется к легенде о чудесном избавителе, а пародирует и развенчивает ее. Он не верит в приближение «золотого века».

Реакционные черты и бесплодные мечтания о величии Германии в программе Юпитера отразили отсталость народных масс, которые после разгрома крестьянских движений XVI века, усиления феодального гнета и нескончаемых войн не видели никакого просвета. В

раздробленной и опустошенной Тридцатилетней войной стране крестьянство было закабалено и забито, бюргерство запугано и подавлено, потеряло свое достоинство и трусливо пресмыкалось перед крупными и мелкими деспотами. Надеяться на близкое социальное освобождение могли только «фантасты» вроде Юпитера. И не случайно программу государственного и социального переустройства излагает не человек из народа, а представитель книжной учености, вдобавок повредившийся в уме. «Немецкий герой», воображаемый Юпитером, – не подлинный народный герой. Он взращен на литературном Олимпе. Античные божества снабдили его своей мудростью. Он превосходит красотой Нарцисса и Адониса, а силой равен Геркулесу. Минерва взрастит его на Парнасе, а Меркурий вселит в него проворство.

В мечтах этого «заучившегося педанта» все же доносятся отзвуки программы разгромленных движений. Уничтожение крепостного права, барщины, повинностей, процентов, борьба с ростовщиками, свободное пользование лесами и рыбными угодьями часто встречаются в постановлениях крестьянских собраний и тайных союзов. Со времен «Башмака» немецкое крестьянство выдвигало требование раздела церковных имений и единой неделимой германской империи, стремясь найти в ней защиту от грубого произвола князей, пока Томас Мюнцер, по словам Энгельса, *«не превращает раздела церковных имений в их конфискацию ради установления общности имущества, а требование единой германской империи в требование единой и неделимой германской республики»*. Мечты Юпитера не доходят до такой степени радикализма, как программа Мюнцера, выдвинутая на гребне крестьянской войны в Германии. Они скорее отвечают настроениям отсталой и притом зажиточной части крестьянства, питавшейся цезаристскими иллюзиями и не помышлявшей об общности имущества. Юпитер даже не заикается о разделе церковных имуществ. Он не говорит об уничтожении социальной несправедливости, а лишь делит людей (в том числе и князей) на добрых и злых и обещает всеобщее благоденствие. И все же некоторые его утопические планы перекликаются с отдельными пунктами исторически засвидетельствованных программ крестьянской революции XVI века. Йос Фриц около 1515 года предлагал после установления вечного мира «тем, которые непременно хотят воевать, давать денег и посылать против турок и неверных». И даже наиболее последовательный из всех вождей крестьянской войны Томас Мюнцер склонялся к тому, чтобы лишаемых власти князей приглашать вступать в союз «нового царства Господня», а изгонять и убивать только тех, кто от этого отказывается.

Фигура Юпитера приближается к аллегорическим персонажам, но Гриммельсгаузен наделил его живыми чертами, и, как заметил еще Ю. Петерсен, между Симплициссимусом и Юпитером менее тесная связь, чем с ворожейкой из Зуста, которая по своей природе ближе к остальным действующим лицам. Но между ним и Симплициссимусом возникает грустно-ироническая параллель: «Итак, приобрел я теперь своего собственного шута, которого мне не надо было покупать», – восклицает Симплициссимус, вспомнив, что всего за год до того играл подобную же роль. «Сколь удивительно счастье и переменчивы времена! Недавно еще точили меня вши, а теперь получил я власть над самим блошиным богом!» Юпитер почти пародирует юного Симплиция, который сам пытался образумить и исправить мир. Теперь он умудрен жизнью и с умной усмешкой внимает речам Юпитера о воцарении всеобщей справедливости.

Возвестив свои утопические мечтания, Юпитер остается при Симплициссимусе в качестве шута, а затем сопровождает его в Кёльн, где еще раз встречается с ним и довольно здраво рассуждает о житейских делах. А в конце пятой книги высказывает горькие истины о войне и мире. Война развратила людей, и теперь немало таких, «кои не надеются в мирные времена сыскать себе работу» и «домогаются продолжения войны, дабы хорошенько пограбить». Политическая утопия, провозглашенная Юпитером, дополняется социальной, развертывающейся как сказочная идиллия на дне Мирового океана. Гриммельсгаузен отрывается от привычной сатирико-аллегорической формы «сновидений» и находит новую. Все происходит в глубинах овечьего легендами озера Муммельзее в Шварцвальде, неподалеку от его дома.

Создавая эту утопию, Гриммельсгаузен обратился к фольклору. Поверья и сказания о Муммельзее, дошедшие до XIX века, имеются в различных фольклорных сборниках (И. Сепп, А. Бирлинген и др.) и включены братьями Гримм в изданные ими «Немецкие сказания» (1816).

В 1666 году в Шварцвальде шесть месяцев прожил медик Элий Георгий Лоретус, наслышавшийся от местных жителей рассказов о Муммельзее, о благожелательных к людям «подземных человечках» (гномах) и «нимфах» или «наядах», водивших «примерно сто лет назад» хороводы с крестьянами. Одна из записанных им легенд была о «повивальной бабке», которую позвал оказать помощь роженице некий «мужичок». Они пошли на озеро, и он ударил прутиком по воде. Озеро расступилось, обнажив дно, куда они спустились по лестнице. Когда повитуха управилась со своим делом, ей предложили в награду ворох соломы для подстилки, но она не взяла, сказав, что дома у нее довольно своей. Возвратившись, она обнаружила нечаянно приставшую к платью соломинку из чистого золота.

Решив, что «подобает профессии медика исследовать скрытые тайные камеры природы», Лоретус с двумя проводниками из «лесных жителей» добрался до озера, окаймленного сосновыми лесами, «с водою цвета дегтя». Оно «не терпит никакой рыбы» и даже «помещенных туда выбрасывает, как море трупы». Но в нем водились животные, «весьма похожие на саламандр»: «Хвост у нее был продолговатый, четыре ноги, спина наичернейшая, вдоль хребта блестели маленькие черные звездочки и точки, цвет боков переходил из черного в синеватый с лазурными звездочками, живот был расписан желтым цветом, смешанным с огненным. Взяв одну из них рукою, защищенной перчаткою, я заметил, что это животное принимает форму женского тела, имеет сосцы и женские части, откуда оно испускало какой-то белый яд в перчатку, так что кто-нибудь вместе с суеверными старушками мог бы болтать вздор, что это проклятая девушка». Лоретус не забывает сообщить, что Муммельзее «не терпит ни взбудораживания, ни загрязнения, и если кто-нибудь бросит в него камень, то поднимаются дождь, гроза и ужасная буря, и тот, кто ее вызвал, подвергает себя немалой опасности». Он упоминает также, что один баденский маркграф с монахами и придворными посетил это озеро, и они кидали в него освященные желуди и погружали священные предметы, но внезапно оттуда вынырнуло какое-то ужасающее чудовище необыкновенного вида и обратило их в бегство, причем поднялась жестокая буря на семь дней». Лоретус и сам, «едва прошел какой-нибудь час», испытал нечто подобное же.

В 1667 году Лоретус передал в Риме свою «реляцию» о посещении им Муммельзее ученому иезуиту, известному астроному, геологу и лингвисту Афанасию Кирхеру, который и поместил ее в своей книге «*Vundus subterraneus*» (1668) с приложением гравюры с изображением озера в ракурсе, принятом в то время в научных изданиях.

Вряд ли книга Кирхнера успела дойти до Гриммельсгаузена, в то время кончавшего «Симплициссимуса», но вполне вероятно, что он, живший в той же местности, слышал о любознательном путешественнике, собиравшем сведения об озере. У Гриммельсгаузена был свой запас побывальщин о Муммельзее. И он предваряет ими свое повествование, разжигая любопытство Симплициссимуса, принявшего участие в «дискурсе» о Муммельзее на Кислых водах, куда «подозвали несколько престарелых крестьян, которые могли порассказать, что доводилось им слышать о диковинном сем озере», иными словами, привлекает устную фольклорную традицию. Симплициссимус заявляет, что «он слушал их с великим удовольствием», хотя и почитал все «пустыми выдумками». Многие утверждали, что, если кто бросит в озеро камень, «тотчас же подымется, какая бы перед тем не была ясная погода, жестокая буря с ужасающим ливнем, градом и ветром». Это было основное поверье, связанное с Муммельзее. Затем приводятся несколько легенд с распространенными сказочными мотивами: о «буром быке», выходящем из озера, водяном, переночевавшем у крестьянина в мочильне для конопли, и др.

Отправляясь от этого богатого фольклорного фона, Гриммельсгаузен и разрабатывает эпизод о посещении Симплициссимусом Муммельзее, превращая его в литературную барочную феерию.

Он наделяет своего героя любознательностью исследователя, который возымел желание самому проверить рассказы о Муммельзее, куда отправляется вместе с «батькой», недавно открывшим ему тайну его рождения. Все происходит в локальной обстановке Шварцвальда. «Крестный» (так зовет он теперь «батьку») согласился пойти с ним, так как «овес был уже посеян и не надобно было ничего ни корчевать, ни пахать», а «дорогу он знал, потому что ему привелось спастись туда бегством, когда доктор Даниел (он хотел молвить Дюк де Ангиен) со

своими вояками забирал дину под Филиппсбургом». Все это отвечает хронологии романа, так как Дюк де Ангиен, принц Конде, командовавший французскими войсками, подступил к Филиппсбургу 5 августа 1644 года, примерно за год до того как «батя» повстречал Симплициссимуса.

На путь от Зауербрунна до Муммельзее, «через горы и долины» им понадобилось «менее шести часов», что также отвечало топографии местности. Окруженное лесами горное озеро было обозримо, но казалось бездонным. «Небо было чистое и воздух безветрен». Симплициссимус, по его словам, «прикинул или измерил с помощью геометрии» длину и ширину озера «и даже начертил его границы» на аспидной дощечке, а кроме того, «по минеральному вкусу воды» установил, что «молва о том, что в озере не могут жить форели, справедлива». Затем он решил испытать, «сколь правдив слух о том, что ежели бросить в озеро камень, то подымется непогода», пошел «к тому месту, где вода, которая, впрочем, прозрачна, как кристалл, по причине ужасной глубины кажется черной, словно уголь», и принялся «бросать в озеро самые большие камни, какие только мог поднять и донести». В обстоятельный, полный реалистических подробностей рассказ неприметно входит фантастика. «Тут начал дуть ветер и небо стали затягивать черные тучи, из коих доносился ужасающий гром, так что мой батя, что стоял по другую сторону озера у истока и причитал, глядячи на мои труды, закричал мне, чтобы я оттуда поскорее ретировался». Но Симплициссимус решил дожидаться, «чем все кончится». И вот он приметил, что «в самой бездне крутятся и трепыхаются какие-то создания, схожие с лягушками, они взметываются и рассыпаются, словно швермеры» (фейерверочные огни, рассыпающиеся мелкими искрами). Чем ближе они подплывали, тем больше росли у него на глазах и становились все более похожими на людей. Это были «сильфы», почему-то названные так Гриммельсгаузен, возможно, чтобы избежать традиционных представлений об ундинах и русалках. Они снабдили Симплициссимуса чудесным «самоцветом», «зеленым и прозрачным, словно смарагд», который позволил ему «дышать водою, словно воздухом». И он отправился с ними в подводное путешествие, чтобы познакомиться с их образом жизни и государственным устройством.

При создании утопии о Муммельзее Гриммельсгаузен испытал воздействие представлений, связанных с учением великого швейцарского медика и философа Теофраста Парацельса (1493–1541). Беспокойный ум Парацельса подрывал схоластику. Парацельс возвещал единство сил природы и стремился постичь всеобщую связь явлений материального и духовного мира, космоса и микрокосмоса, внешней формы и внутренней сущности. Он, как и Кеплер, искал связь между миром земных вещей и космосом.

Познание природы Парацельс противопоставлял укладу и порочности феодального общества: «Более благочестиво описывать Мелюзину, нежели кавалерию и артиллерию». На первое место он ставит исследование: «Долг человека познавать вещи и не быть среди них слепцом, ибо он для того и создан, чтобы возвещать о чудесах творений Бога». Познание природы для Парацельса означало познание себя через природу, через обращение к микрокосмосу. Его социально-утопические идеи находили выражение в туманной форме, что отвечало умственному брожению эпохи и антифеодальному протесту, часто принимавшему искаженные мистифицированные формы. Учение Парацельса привлекало к нему представителей крайних умственных течений, розенкрейцеров и адептов «тайных наук», но он был известен и политическим вождям антифеодальных движений.

Особое место среди сочинений, приписываемых Парацельсу, занимает трактат «о нимфах, сильфидах, гномах и саламандрах» или так называемых «духах стихий» – воды, воздуха, земли и огня. Они возникают как обычные тела природы. Они не бесплотны, но их «плоть» более «тонка» («субтильна»), чем человека, и состоит из первоэлементов. Они являются соединительным звеном в градации живых существ, даже более материальны, чем человек, ибо не обладают «бессмертной душой». Их разум умирает вместе с ними, и в этом они подобны животным. Представления о «духах стихий» находились за пределами христианской теологии и отчасти сливались с народными поверьями.

Гриммельсгаузен перерабатывает мотивы и представления, восходящие к Парацельсу. Возможно, он познакомился с ними не непосредственно, а через популяризовавшего их Преториуса. Если, согласно парацельсовским сочинениям, «нимфы едят и пьют, как люди»,

вынуждены прясть и ткать, так как не обладают «прирожденным платьем», подпадают всем человеческим болезням и испытывают боль, то Симплициссимус во время прогулок с ними по глубинам Мирового океана наблюдает, как они вместо яиц едят незатвердевшие жемчужины «величиною с кулак», а одеты во все пышные одежды мира, как на великолепном маскараде. Они не ведают о болезнях и умирают «не в муках и не в преклонном возрасте от дряхлости», а «потухают, как свеча, когда она отсветила свое время». Они трудятся не только для поддержания своего существования, а для общего блага. Труд для них проникнут чувством долга и пользы. Они сознают себя как часть общего миропорядка. Если бы они не трудились, очищая подземные протоки от камней, то мир постигли бы неисчислимы бедствия. Потому и сердилось горное озеро и окружавшая его природа, когда умышленно его засорили.

Симплициссимус ведет со своими спутниками беседы об устройстве Вселенной. «По дороге рассказал я некоторым из них, что я полагал, что центр земли внутри пуст и в этой пустой полости, как в зубчатом колесе, бегают по кругу пигмеи и понуждают вращаться весь земной шар, дабы его повсюду освещало солнце, которое, по мнению Аристарха и Коперника, стоит неподвижно посреди неба; за какую простоту был я жестоко высмеян, и мне присоветовали почесть смутным мечтанием как мнение обоих сказанных философов, так и свою собственную выдумку». На основании этого еще нельзя утверждать, что сам Гриммельсгаузен отвергал учение Коперника и его далекого предшественника Аристарха. Скорее напротив, ведь в мире сильфидов все шло не как на земле. Неудивительно, что они придерживались воззрений Птолемея!

Сильфы сообщают Симплицию о происхождении металлов в недрах земли, в ее пустотах и возникновении целебных источников. Упоминается и «король саламандр», который «умеет с помощью благородного камня» придавать человеческим телам такое свойство, что они не могут сгорать подобно «минеральному полотну», какое находят в земле (т. е. асбесту). И вот такого человека сажают «прямо в огонь, как старую осклизлую вонючую табачную трубку, и выжигают дурной гумор и вредоносные жидкости, так что пациент выходит из него молодой, свежий, здоровый и обновленный, как если бы принимал эликсир Теофраста» (т. е. Парацельса). Гриммельсгаузен проявлял интерес к таким видам «омоложения», открывающим путь к литературной сатире.

Доставленный в «королевскую резиденцию», Симплициссимус не увидел там никакой пышности, даже трабантов или лейбгвардии, «ниже шута, повара, погребщика, пажа, ни единого фаворита или лизоблюда». В беседе с королем сильфов Симплициссимус описывает земные порядки согласно принципу «мира навыворот».

На земле всюду царят мир, благоденствие, а главное – справедливость. Духовные лица, «какого бы они ни были исповедания», поступают так, как требовал в своей проповеди церковный писатель Евсевий: они «истинные презрители косности, удаляющиеся от похоти, усердные в своей должности, снисходительные в осуждении и ревностные к чести, бедные имуществом, богатые совестью, смиренные в своих доблестях и высокомерные ко греху». «Светские высокие особы и управители пекутся лишь о любезной им юстиции, кою они соблюдают, невзирая на личность, сплошь и напрямик оказывая и воздавая справедливость бедному и богатому». Не отстают от них и низшие сословия: «Купцы торгуют не из жадности или прибыли, а для того, чтобы снабжать своих ближних товарами, которые доставляют из далеких стран с превеликими трудами и опасностями. Трактирщики занимаются своим промыслом не затем, чтобы разбогатеть, а для того, чтобы творить дела милосердия усталым и обессиленным людям и все алчущие, жаждущие и путешествующие могли у них подкрепиться. Также и медики не ищут своей пользы, а пекутся токмо о здравии своих пациентов, к чему стремятся и аптекари. Ремесленники и слышать не хотят о какой-либо корысти, лжи или обмане, а тщатся снабдить своих заказчиков долговечными и добротными вещами» и т. д. В этой речи Симплициссимус умалчивает о положении крестьян и переходит на морально-бытовые темы. На земле никто не чванится, нигде не приметна зависть, «не сыщешь нигде пьяниц и запивох, а ежели один другому поднесет винца, то оба довольствуются вполне христианским хмельком», – повествует, впадая в тон народного рассказчика, Симплициссимус. И он заканчивает речь с ироническим пафосом: «И ныне нет уже больше скряг, а остались только бережливые, нет расточителей, а только щедрые, нет головорезов, которые грабят и

разоряют, а только храбрые солдаты, кои защищают отечество, нет распущенных, ленивых, попрошаек, а только презрители богатства и любители добровольной бедности, нет иуд, скупщиков хлеба и вина, а только предусмотрительные люди, кои в избытке делают запасы, дабы на случай голодухи помочь народу изрядно продержаться и воспрянуть». Этому лицемерному обществу противопоставлены смертные душой и телом сильфы, которые живут мирной, безмятежной и праведной жизнью, тогда как наделенные «бессмертной душой» люди закоснели во зле и пороках.

Сатира «мира навыворот» повертывается еще раз против утопического общества самих сильфов, которое не может служить «моделью» для человечества. Кроткие, безличные, бездушные «сильфы» создали государство, напоминающее пчелиный улей или муравейник. На вопрос Симплициссимуса, раз они так совершенны, зачем им понадобился король, ему отвечают, что «у них король не для того, чтобы вершить суд и его юстицию, и не затем, чтобы ему служили, а он у них, как матка в пчелином улье, направляет все их деяния». Подводное царство «сильфов» оказывается не столь уж привлекательным. Гриммельсгаузен не воплощает в нем идеал человеческого устройства и не предлагает людям зажить блаженно-бездушной жизнью сильфов. Их пресное благочестие, бесстрастность, механическое однообразие их существования не может послужить образцом общественного устройства. И вряд ли бы Симплициссимус поменял свою полную превратностей, далеко не безгрешную жизнь на блаженное прозябание среди непорочных сильфов, лишенных плотских радостей.

Утопия Муммельзее не только несбыточна, но и обманчива. Еще до посещения озера Симплициссимус сообщает, что «немецкое название Муммельзее довольно дает уразуметь, что тут, как на машкараде, все сокрыто под обманчивою личиною, так что не всякий сможет узнать его истинную сущность, так же как и глубину, которая так до сих пор и не вымерена». Идиллия Муммельзее обманчива, как сама жизнь. Эта мысль подкрепляется дальнейшими событиями. Покидая царство «сильфов», Симплициссимус вздохнул полной грудью. Он преисполнен земных планов и надежд. Он выпросил у короля «сильфов», удивив его своим бескорытием, камень «диковинно переливчатого цвета» (мотив «волшебного камня»), который произвел бы такое действие, чтобы на его дворе в Шварцвальде забил источник целебных «марциальных вод». Он собирается стать владельцем модного курорта и зажить жизнью степенного бюргера.

Бредя по густому лесу, Симплициссимус обдумывает устройство курорта, не пренебрегая мелкими хитростями и плутовством. «У меня уже были наготове планы, какие мне возвести просторные строения, дабы гости, съезжающиеся на воды, с удобством могли расположиться, а я бы огребал с них немалые денежки за постой. Я уже придумывал, как половчее подмазать медиков, чтобы они мои новоявленные чудесные целительные воды предпочли всем другим, даже швальбахским, и наслали мне целую толпу богатых пациентов». Его мечты оказываются столь же обманчивы, как и весь феерический маскарад Муммельзее. Под вечер он набрел на мужиков, гнавших смолу. Они затряслись от страха, увидев его долговязую фигуру в черном платье, которое он носил как траур по недавно умершей жене, и грозную дубину в руках. Но потом, приняв его за «странствующего школяра», обошлись с ним дружелюбно и предложили черного хлеба и «тощего коровьего сыра» на ужин. Но когда он смежил очи, засомневались, впрямь ли он «латынщик-подмастерье», а не беглый солдат или лазутчик, и подумывали, не следует ли его прикончить. «Доверять нельзя никому», – сказал один из них.

Симплициссимус, прислушивавшийся к их речам, «корчился от страха» и вдруг почувствовал, что под ним забил вожделенный целебный источник. Все же он хочет облагодетельствовать «пентюхов», по вине которых это случилось, и втолковать им, какие могут они от того получить выгоды. Но запуганные крестьяне не принимают это благодеяние. Стоит только прознать об этом источнике их господам, как они всем воспользуются, а крестьянам только прибавится тягот и барщины. «Барин посадит тут трактирщика, он один и разбогатеет, а мы только будем на него гнуть спины, как дурни, да чистить дороги и тропинки». Читатель резким рывком возвращается к реальности феодально-крепостнического общества!

Осуществленную на земле утопию Симплициссимус нашел в реально существовавшей общине «перекрещенцев», местом обитания которой он назвал Венгрию. Разрозненные общины анабаптистов еще держались в Венгрии в то время, утратив свой первоначальный наступательный характер. «Перекрещенцы» придерживались взглядов, окрашенных

представлениями, заимствованными у первоначального христианства (в их понимании). Среди них было много искусных ремесленников, в особенности в области керамики. Побывал ли Гриммельсгаузен когда-либо в поселках «перекрещенцев» или он пользовался книжными источниками, не установлено. Он внес в описание их общины черты немецких «хутеровских братьев» и, возможно, представления, восходящие к «Утопии» Томаса Мора, «Государству солнца» Кампанеллы и «Христианополису» Андреа. По словам Симплициссимуса, «перекрещенцы» предстали перед ним «во всех своих делах и начинаниях такими же, как Иосиф Флавий и другие авторы описывали еврейских ессеев». Он нашел у них довольство и «изобилие припасов», взаимное уважение и благочестивую серьезность: «...у них нельзя было услышать проклятий, ропота или нетерпения, даже ни единого пустого слова». Симплициссимус нашел на перекрещенческих дворах разделение труда, размеренный образ жизни, заботу о детях. Он «видел у них покой, отведенные для рожениц, кои вместе со своими детьми безо всякого попечения своих мужей». За детьми смотрят особые няньки, за больными – сиделки. Женщины и мужчины заняты работой сообща, так что он видел «в одном покое стояло свыше сотни прялок или пряслиц». Они называли друг друга братьями и сестрами. Их благочестие, неиспорченность и целомудрие напоминали «сильфов».

Симплициссимус не проникся идеалами «перекрещенцев». Он сторонний наблюдатель, сочувствующий пришелец. Он описывает «перекрещенцев» сухо и скупно. Посвященный им эпизод носит отпечаток полигисторской вставки.

Гриммельсгаузен почувствовал скудость и ограниченность социального кругозора обособившейся общины «перекрещенцев». Он видел непрочность исторического существования таких разрозненных общин, их неспособность отстоять себя в системе феодального мира. Они оторвались от общенародных задач антифеодальной борьбы, замкнувшись в своей собственной среде.

Политические воззрения Гриммельсгаузена не отличались ни зрелостью, ни последовательностью. Он вместе со своим героем размышлял о неустройстве мира и социальной несправедливости. Он не предлагал никаких радикальных решений, да, пожалуй, и не видел путей к ним. Его социальная сатира запакована в аллегорическую форму. Его призывы свелись к требованиям нравственного совершенствования и познанию самого себя. В своей социальной практике на должности «шультхейса» маленького прирейнского городка он боролся за права его обитателей и их жизненные интересы.

Гриммельсгаузен не видел реальных общественных сил, которые могли бы что-либо изменить в существующем социальном укладе и принести избавление народу. После разгрома крестьянских движений XVI века и бунтов отчаяния во время Тридцатилетней войны, после всего принесенного ею разорения и опустошения в Германии образовались застойные очаги феодальной реакции. Не только крестьянство, но и бюргеры были надолго приведены к полной покорности. Развилось унижительное сознание права сильного и собственного бессилия.

Гриммельсгаузен сознавал отсталость, темноту и забитость народных масс, особенно крестьян, их неспособность подняться на сопротивление власти имущим. Он хорошо понимал народную психологию. С какой осторожной хитрецей ведет себя с «мужиками» Симплициссимус. Как он ловко выпрашивает своего «батюшку» о своем происхождении, когда встретил его на Кислых водах разряженный барином. Узнав его по большой бородавке, Симплициссимус не сразу открылся ему, а заманил на свой «новокупленный двор» под предлогом покупки козы. И когда sprыснули покупку, то батюшка «под хмельком» поведал всю историю и открыл подлинное имя Симплициссимуса и его «благородное происхождение». Все произошло в обстановке войны, когда, по словам крестьянина, «обе воюющие стороны почитали справедливым грабить и убивать друг друга на нашей кровной земле, то и мы давали им нахлобучку».

Художественное творчество Гриммельсгаузена отражало действительность с точки зрения низших классов. Немецкий литературовед Гюнтер Мюллер, заметив, что Гриммельсгаузен «представил картину мира в перспективе фельдфебеля», воздал ему неожиданную похвалу. Он увидел то, мимо чего проходили другие писатели его времени. Но это вовсе не значит, что он был «мужицким писателем», отразившим лишь низкие интересы крестьянства и его ограниченное мировоззрение.

Гриммельсгаузен был народным писателем. Наметившееся в последнее время в литературе о нем выпячивание его «благородного происхождения» наивно и неисторично. По своему социальному бытию «дворянин» Гриммельсгаузен остался мелким бюргером, с трудом пробившимся к вершинам культуры. Он долго жил общей жизнью с народом и никогда не порывал с ним. Он не только наблюдал, но и испытал на себе бедствия и тяготы войны. Это обострило его социальную чувствительность и пробудило мечты о лучшем общественном устройстве. В своих произведениях, и особенно в «Симплициссимусе», он запечатлел быт широких слоев народа, истерзанных войной, их чаяния, помыслы и надежды, их горечь и боль.

Никто из писателей XVII века не защищал права, честь и достоинство крестьянина с такой убежденностью, горячностью и упорством, как Гриммельсгаузен. С неподдельным сочувствием описывает он тяжелую жизнь крестьянина, который терпит зной и стужу, страдает от непогоды, засухи, наводнения, орошает земли кровавым потом, но мало пожинает для себя плодов своего труда, ибо его постоянно обирают и разоряют. На его плечи пали все тяготы и испытания войны. Если юный Симплиций с лесу силился постичь причины войны, и в особенности «той антипатии, что заложена меж солдат и крестьян», то Гриммельсгаузен на собственном опыте многое познал. В «Сатирическом Пильграме» он помещает главу «О войне, ее величии, пользе и необходимости», полагая, что в дом приспела нужда, ибо по заключении мира «повыросло много молодых петушков, коим в охоту поглядеть на войну, ибо не ведают, что такое война». Он остерегает от обманчивого блеска военной славы, описывает тяготы войны и утверждает, что всякий, кто «в здравом разуме», посмотрев со стороны на битву, «должен будет несомненно признать, что нет на свете ничего бессмысленнее и плачевнее этого зрелища». Война – «дело больших господ, а простым людям она не сулит ничего, кроме гибели и разорения». <...>

(Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984. С. 152–169.)

Задание 2. Опираясь на текст романа и материал предлагаемой главы, дайте ответ на вопрос: в чем заключается народность книги немецкого писателя?

Задание 3. Как создается фольклорный фон сатирической картины мира в романе? Какое место в нем занимают фантастические образы и сцены?

Задание 4. Какие этические вопросы поставил перед читателем Гриммельсгаузен? Кто является их «автором» в романе?

Задание 5. Сформулируйте программу справедливого общества, высказанную в романе. Почему выразитель высокой идеи носит маску сумасшедшего?

Литература

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. М., 1976. Западноевропейская литература XVII века. Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. М., 2002.

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988.

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. М. В. Разумовской. М., 2001.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Морозов А. А. Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен и его роман «Симплициссимус» // Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. Л., 1967.

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

ЗАНЯТИЕ 4. Классицизм. Трагикомедия П. Корнеля «Сид»

Примерный план практического занятия

1. Классицизм как художественная система.
2. Творчество П. Корнеля, его эстетические взгляды.
3. Особенности классицистского конфликта у Корнеля.
4. Вопросы дворянской этики и особенности решения нравственного конфликта в драме.
5. Своеобразие психологизма Корнеля.
6. Родриго – тип ренессансной личности в мире эстетики классицизма.
7. Родриго и Химена – заложники чувства или два государственных человека?
8. Жанровое своеобразие трагикомедии «Сид».

Материалы и задания

Задание 1. Познакомьтесь с фрагментами из трактата Никола Буало «Поэтическое искусство». В чем заключается новизна эстетики Буало?

Поэтическое искусство Фрагменты (учиться у древних авторов)

«...» Должно быть, потому так любим мы Гомера,
Что пояс красоты ему дала Венера.
В его творениях сокрыт бесценный клад:
Они для всех веков как бы родник услад.
Он, словно чародей, все в перлы превращает,
И вечно радуется, и вечно восхищается.
Одушевление в его стихах живет,
И мы не сыщем в них назойливых длинот.
Хотя в сюжете нет докучного порядка,
Он развивается естественно и гладко,
Течет, как чистая, спокойная река.
Все попадает в цель – и слово и строка.
Любите искренне Гомера труд высокий,
И он вам преподаст бесценные уроки.
Поэму стройную, чей гармоничен ход,
Не прихоть легкая, не случай создает,
А прилежание и целой жизни опыт:
То голос мастера, не подмастерья шепот.
Но иногда поэт, незрелый ученик,
В ком вдохновение зажглось на краткий миг,
Трубит ретиво в рог могучей эпопеи,
В заносчивых мечтах под небесами рея;
Пришпоренный Пегас, услышав странный шум,
То еле тащится, то скачет наобум.
Без должной помощи труда и размышленья
Недолго проживет поэта вдохновенье.
Читатели бранят его наперебой,
Но стихотворец наш любит себя собой,
И, в ослеплении спесивом и упрямом,
Он сам себе кадит восторга фимиамом.
Он говорит: «Гомер нам оскорбляет слух.
Вергилий устарел; он холоден и сух».
Чуть кто-нибудь в ответ подымлет голос громкий,
Он тотчас же кричит: «Рассудят нас потомки!»
Хотя при этом ждет, что – дайте только срок –

Все современники сплетут ему венки.
А труд его меж тем, покрытый пылью слою,
У продавца лежит, никем не беспокоим.
Была Комедия с ее веселым смехом
В Афинах рождена Трагедии успехом.
В ней грек язвительный, шутник и зубоскал,
Врагов насмешками, как стрелами, сражал.
Умело наносить бесстыдное злоречье
И чести и уму тяжелые увечья.
Прославленный поэт снискал себе почет,
Черня достоинства потоком злых острот;
Он в «Облаках» своих изобразил Сократа,
И гикала толпа, слепа и бесновата.
Но издевательствам положен был предел:
Был выпущен указ, который повелел
Не называть имен и прекратить наветы.
Отныне клеветать уж не могли поэты.
В Афинах зазвучал Менандра легкий смех.
Он стал для зрителей источником утех,
И, умудренная, постигла вся Эллада,
Что нужно поучать без желчи и без яда.
Менандр искусно мог нарисовать портрет,
Не дав ему при том особенных примет.
Смеясь над фатовством и над его уродством,
Не оскорблялся фат живым с собою сходством;
Скупец, что послужил Менандру образцом,
До колик хохотал в театре над скупцом...

(создавать обобщенные характеры)

<...> Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.
Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленя простотой и яркими тонами.
Природа, от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,
Но подмечает их по взгляду, по движеньям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зреньем.
Нас времени рука меняет день за днем,
И старец не похож на юношу ни в чем.
Юнец неукротим: он безрассуден, страстен,
Порочным прихотям и склонностям подвластен,
К нравоченьям глух и жаден до утех;
Его манят мечты и привлекает грех.

Почтенный, зрелый муж совсем иным тревожим:

Он ловок и хитер, умеет льстить вельможам,
Всегда старается заглядывать вперед,
Чтоб оградить себя в грядущем от забот.
Расслабленный старик от скупости сгорает.
Не в силах расточать, он жадно собирает,
В делах и замыслах расчетливость хранит,
Возносит прошлый век, а нынешний бранит,
И, так как с ним давно утехи незнакомы,
На них усердно шлет и молнии и громы.

Героя каждого обдумайте язык,
Чтобы отличен был от юноши старик.

Узнайте горожан, придворных изучите;
Меж них старательно характеры ищите.

Присматривался к ним внимательно Мольер;
Искусства высшего он дал бы нам пример,
Когда б, в стремлении к народу подольститься,
Порой гримасами не искажал он лица,
Постыдным шутовством веселья не губил.
С Теренцием – увы! – он Табарена слил!
Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый,
Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой.

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический несовместим никак,
Но унизительно Комедии серьезной
Толпу увеселять остротою скабрезной.
В Комедии нельзя разнузданно шутить,
Нельзя запутывать живой интриги нить,
Нельзя от замысла неловко отвлекаться
И мыслью в пустоте все время растекаться.
Порой пусть будет прост, порой – высок язык,
Пусть шутками стихи сверкают каждый миг,
Пусть будут связаны между собой все части,
И пусть сплетаются в клубок искусный страсти!
Природе вы должны быть верными во всем,
Не оскорбляя нас нелепым шутовством.
Пример Теренция тут очень помогает;
Вы сцену помните: сынка отец ругает
За безрассудную – на взгляд отца – любовь,
А сын, все выслушав, бежит к любимой вновь.
Пред нами не портрет, не образ приближенный,
А подлинный отец и подлинный влюбленный...

(основы жанра трагедии)

«...»Порою на холсте дракон иль мерзкий гад

Живыми красками приковывает взгляд,
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.
Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах
Ореста мрачного рисует скорбь и страх,
В пучину горестей Эдипа повергает
И, развлекая нас, рыдания исторгает.
Поэты, в чьей груди горит к театру страсть,
Хотите ль испытать над зрителями власть,
Хотите ли снискать Парижа одобренье
И сцене подарить высокое творенье,
Которое потом с подмостков не сойдет
И будет привлекать толпу из года в год?
Пускай огнем страстей исполненные строки
Тревожат, радуют, рождают слез потоки!
Но если доблестный и благородный пыл
Приятным ужасом сердца не захватил
И не посеял в них живого состраданья,
Напрасен был ваш труд и тщетны все старанья!
Не прозвучит хвала рассудочным стихам,
И аплодировать никто не станет вам;
Пустой риторики наш зритель не приемлет:
Он критикует вас иль равнодушно дремлет.
Найдите путь к сердцам: секрет успеха в том,
Чтоб зрителя увлечь взволнованным стихом.
Пусть вводит в действие легко, без напряженья
Завязки плавное, искусное движенье.
Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ –
И только путает и отвлекает нас!
Он словно ощупью вокруг темы главной бродит
И непробудный сон на зрителя наводит!
Уж лучше бы сказал он сразу, без затей:
– Меня зовут Орест иль, например, Атрей, –
Чем нескончаемым бессмысленным рассказом
Нам уши утомлять и возмущать наш разум.
Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.
Единство места в нем вам следует блюсти.
За Пиренеями рифмач, не зная лени,
Вгоняет тридцать лет в короткий день на сцене.
В начале юношей выходит к нам герой,
А под конец, глядишь, – он старец с бородой.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.
Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз...

(Пер. Э. Липецкой)

Задание 2. Познакомьтесь с критическими работами французского драматурга Пьера Корнеля. Сформулируйте основные художественные принципы эстетики Корнеля. В чем их новизна?

Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости

Трагедия посредством сострадания и страха очищает страсти. Положение это принадлежит Аристотелю, и мы узнаем из него, во-первых, что трагедия возбуждает сострадание и страх и, во-вторых, что посредством сострадания и страха она очищает страсти. Первое он объясняет довольно подробно, но ни слова не говорит о последнем, так что из всех составных частей, которые он употребляет в своем определении, это – единственное, остающееся без разъяснения. В последней главе «Политики» он высказывает вместе с тем намерение поговорить об очищении страстей весьма подробно в «Поэтике», что дало повод большинству комментаторов думать, что этот трактат не дошел до нас в целостности, так как в имеющемся тексте мы не видим ровно ничего, относящегося к этому предмету. Как бы там ни было, я считаю более уместным разобрать то, что он сказал, чем пытаться отгадать то, что он хотел сказать. Правила, которые он установил, могут привести нас к некоторым соображениям относительно тех, которые он хотел установить, и, уверенно опираясь на то, что у нас от него осталось, мы можем основать предположения и о том, что не дошло до нас.

Мы чувствуем сострадание, – говорит Аристотель, – к тем, которых видим под бременем незаслуженного ими несчастья, и страшимся, чтобы нас не постигло подобное же несчастье, когда видим, что его испытывают нам подобные. Следовательно, сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье: следующий же за состраданием страх относится к нам. И вот одно уже это суждение открывает широкую возможность для заключений о том, каким способом трагедия добивается очищения страстей. Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к страху перед таким же несчастьем для нас самих; страх – к желанию избежать этого несчастья; желание – к очищению, к обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, повергающей, на наших глазах, в это несчастье лиц, возбуждающих наше сожаление, и все это по тому простому, неестественному и несомненному соображению, что для избежания следствия нужно устранить причину. Такое объяснение не понравится тем, кто строго следует за комментаторами этого философа; но это место не поддается их объяснениям и вызывает такие разногласия, что Паоло Бени приводит двенадцать или пятнадцать различных мнений, которые и опровергает, выдвигая собственное свое толкование.

Ход его рассуждений совпадает с вышеприведенным, но действие сострадания и страха он распространяет лишь на королей и принцев, вероятно, потому, что трагедия может поселить в нас страх только перед таким бедствием, которое постигает нам подобных, а так как она обрушивается только на королей и принцев, то и действие страха должно распространяться лишь на лиц этого звания. Но, без сомнения, Бени слишком буквально понял выражение «нам подобные» и упустил из виду, что в Афинах, где представлялись пьесы, из которых Аристотель черпает свои примеры и на основании которых строит свои правила, не было королей. Аристотель был достаточно осторожен, чтобы придерживаться той мысли, которую приписывают ему комментаторы, и он не включил бы в определение трагедии положение, влияние которого может сказываться лишь в очень редких случаях, а полезность ограничена слишком тесным кругом людей. Правда, главными действующими лицами в трагедии обыкновенно являются короли, а у зрителей нет скипетров и, по-видимому, нет повода страшиться несчастий, грозящих лицам, находящимся на вершине власти; но ведь эти короли – люди, как и зритель, и подвергаются бедствиям из-за неукротимости страстей, от которых не свободны и зрители. Они дают возможность делать умозаключения, идя от большего к меньшему, почему зрителю легко сообразить, что если король, предаваясь без меры честолюбию, любви, ненависти, мщению, впадает в такое великое несчастье, что возбуждает в

нас сострадание, тем более он, человек простой, должен держать в узде подобные страсти из страха, чтобы они не повергли его в такое же несчастье. Да, сверх того, нет и необходимости выставлять на театре бедствия одних только королей. Бедствия других людей могут также найти свое место на сцене, если они достаточно возвышенны и достаточно необычны, если они сохранены и переданы нам историей. Скидас был всего лишь левктрийский крестьянин, но я не считал бы его историю недостойной показа в театре, если бы рассказ о грубом насилии над дочерьми Скидаса не препятствовало требованию чистоты нравов, на основании которого не потерпели даже упоминания о намерении обесчестить святую, хотя сама ее святость уже была гарантией от его осуществления.

Дабы легче было добиться возбуждения сострадания и страха, к чему нас как будто обязывает Аристотель, он помогает нам в выборе лиц и событий, которые по преимуществу способны вызывать и то и другое. По этому поводу я делаю предположение, – на самом же деле, оно и действительно так, – что публика в театре состоит не из злодеев и не из святых, а из людей обычных, не стоящих в такой степени под защитой строгой добродетели, чтобы к ним не было доступа страстям, а вместе с тем и бедствиям, в которые вовлекают эти страсти людей, слишком им поддающихся. Сделав такое предположение, рассмотрим, какого рода людей исключает этот философ из трагедии, а потом вернемся вместе с ним к тем, которые, по его мнению, как раз составляют ее совершенство.

Во-первых, он не хочет, чтобы человек вполне добродетельный из благополучия впадал в несчастье, и утверждает, что это не вызывает ни сострадания, ни страха, потому что такое событие совершенно несправедливо.

Некоторые комментаторы усиливают значение греческого слова *miaros*, являющегося эпитетом к слову «событие», и переводят его как «отвратительное». К этому я прибавлю, что подобный исход вызывает скорее негодование и ненависть к тому, кто заставляет страдать, чем сострадание к страждущему, и что чувство это, свойственное трагедии только в крайне умеренной степени, скорее может заглушить то, которое она должна возбуждать, и вызовет недовольство зрителей, ибо досада, примешавшись к состраданию, уменьшит доставленное трагедией удовольствие.

Он не хочет также, чтобы злой человек от несчастья переходил к благополучию, потому что такой исход не только не может породить ни сострадания, ни страха, но не может даже тронуть тем естественным чувством радости, которым наполняет нас благополучие главного действующего лица, привлекающего к себе нашу благосклонность. Когда беда обрушивается на злодея – это нас удовлетворяет вследствие отвращения, которое мы к нему питаем; но так как это только справедливое наказание, оно несколько не возбуждает в нас сострадания и не поселяет в нас никакого страха, тем более что мы не такие злодеи, как он, не способны к подобным преступлениям и не можем страшиться такого пагубного исхода.

Остается, таким образом, найти середину между этими двумя крайностями, избрав человека, который не был бы ни совершенно добродетельным, ни совершенно дурным и который по своему заблуждению или по человеческой слабости впадает в несчастье, которого он не заслуживает. Для примера Аристотель указывает на Эдипа и Фиеста; но тут я решительно не понимаю его мысли. На первом, по моему мнению, не лежит вина в отцеубийстве, потому что он не знает своего отца, он только с горячностью оспаривает путь у незнакомца, готового одолеть его. Но хотя греческое слово *hamartema* может означать простую ошибку, происходящую от неведения, какова и была ошибка Эдипа, допустим, что Эдип был виновен; и в этом случае я все-таки не вижу, какую страсть являет он нам для очищения и как мы можем исправиться благодаря этому примеру. Что же касается Фиеста, то я не могу найти в нем ни обыденной честности, ни той вины без преступления, которая повергает его в несчастье. Если мы станем рассматривать его до начала трагедии, носящей его имя, то это – кровосмеситель, обольщающий жену своего брата; если же мы будем рассматривать его в самой трагедии, то это – человек прямодушный, примирившийся со своим братом и положившийся на его слова. В первом случае он настоящий преступник, в последнем – он очень добродетельный человек. Если мы припишем его несчастья совершенному им кровосмешению, то это такое преступление, на которое зрители не способны, и их сострадание к нему не вызовет у них очищающего страха, так как в Фиесте они не будут видеть себе подобного. Если же мы сочтем

причиной его бедствия прямодушие, известный страх может последовать за нашим состраданием, но он будет способствовать очищению разве только от наивной доверчивости к слову примирившегося врага, которая является скорее качеством честного человека, чем дурным свойством; но подобное очищение приведет только к изгнанию искренности из всякого примирения. Итак, говоря откровенно, я вовсе не понимаю, как приложить этот пример к идее катарсиса.

Скажу больше: если в трагедии происходит очищение страстей, то оно должно осуществляться только тем путем, на который я указываю; но я сомневаюсь, чтобы оно совершилось даже в таких трагедиях, которые удовлетворяют всем выставленным Аристотелем условиям. Последние налицо в «Сиде», и это вызвало большой успех пьесы. 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 вовлекает в бедствие такая человеческая слабость, которой мы можем быть подвержены так же, как и они. Их несчастье бесспорно возбуждает сострадание; оно вызвало достаточно слез у зрителей, чтобы не оставить в том никакого сомнения. 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, но я не знаю, вызывает ли сострадание этот страх и очищает ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляет ли рассуждение Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самом деле никогда не осуществляется. Ссылаюсь на те, которые видели представления «Сида»; пусть они заглянут в тайники своего сердца, проверят, что их растрогало в театре, и скажут, ощутили ли они этот сознательный страх и исправил ли он в них страсть, причинившую бедствие, которому они сострадали. Один из комментаторов Аристотеля полагает, что философ говорил об этом очищении страстей в трагедии только потому, что он писал после Платона, изгнавшего трагических поэтов из своей республики по причине вызываемого ими сильного волнения. Поскольку Аристотель хотел возразить на это и показать неуместность изгнания поэтов из хорошо устроенного государства, он и пожелал найти полезность как раз в волнениях души, дабы показать, что трагедии нужны именно в силу того, что подвергаются гонениям. Ему не доставало результатов, рожденных под впечатлением от силы примера, ибо наказание за дурные поступки и вознаграждение за хорошие не были тогда в обычае, как в наш век. И, не будучи в состоянии найти какой-либо надежный способ для поучения, помимо сентенций и дидактических рассуждений, необязательных, по его мнению, для трагедии, он заменил его другим, который, быть может, является лишь плодом воображения. По крайней мере, для создания подобного эффекта необходимо соблюдение условий, встречающихся столь редко, что Робортелло находит их только в «Эдипе»; по его мнению, Аристотель предписывал их не как необходимые, без коих произведение искусства становится ущербным, а только лишь как идеальные, потребные для совершенной трагедии. Наш век усмотрел эти качества в «Сиде», но я не знаю, увидел ли он их во многих других произведениях; и если мы сообразовалим взглянуть с этой точки зрения на многие пьесы, где это правило не соблюдено, то увидим, что его нарушение оправдано их успехом у публики.

Исключение из пьес людей совершенной добродетели, поверженных в беду, изгоняет из нашего театра мучеников. Полиевкт удался вопреки этому правилу, а Ираклий и Никомед понравились, хотя они внушают лишь сострадание и не дают повода для страха и оснований для очищения какой-либо страсти, поскольку мы видим их в положении угнетенных и близких к гибели людей, без малейшей с их стороны вины, на примере которой мы сами могли бы исправиться.

Несчастье человека очень дурного не возбуждает ни сострадания, ни страха, ибо он недостоин первого, а зрители не являются столь плохими, чтобы испытать страх при виде наказания, постигшего злодея. Но было бы уместно установить некоторые различия между преступлениями. Имеются такие, на которые под влиянием страсти способен даже порядочный человек. Это может оказать дурное воздействие на душу зрителей. Достойный человек не совершит кражу в лесу, не пойдет на хладнокровное убийство. Но если он очень влюблен, он может обмануть своего соперника, он может в порыве злобы убить, честолюбие может толкнуть его на преступление или на предосудительный поступок. Мало найдется матерей,

которые бы, подобно Клеопатре в «Родогуне», захотели умертвить своих детей из опасения, что придется отдать им их достояние; но многие с удовольствием пользуются добром детей и с сожалением расстаются с ним, всячески оттягивая момент его возвращения. Хотя они и не способны на поступки столь черные и противоестественные, как злодеяния упомянутой сирийской царицы, они все же слегка ее напоминают в принципах поведения. И зрелище справедливо понесенного ею наказания может заставить бояться не подобного же несчастья, но возмездия, соответствующего вине, на которую они способны. Так же обстоит дело с некоторыми другими преступлениями, которые нашим зрителям не по плечу. Читатель может их обдумать и найти применение этим примерам.

И все же, как ни трудно признать действительность и значение этого очищения страстей при посредстве сострадания и страха, мы можем найти общую точку зрения с Аристотелем. Мы должны только сказать, что, говоря о сострадании и страхе, он не имел в виду требование, чтобы оба эти момента присутствовали в каждой трагедии, и что, по его мнению, достаточно одного из них, чтобы вызвать это очищение, с тем условием, однако, что сострадание не может его произвести без страха, страх не может его произвести без сострадания. Смерть графа в «Сиде» не вызывает у нас никакого сострадания и все же может освободить нас от гордости, завистливой к славе ближнего, которую мы видим в графе, тогда как все сострадание наше к Родриго и Химене не предохранит нас от порывов пылкой любви, делающей их предметом жалости. Зритель может иметь сострадание к Антиоху, к Никомеду, к Ираклию, но пока он остается при одном сострадании и не боится впасть в подобное же несчастье, он не излечится ни от какой страсти. Напротив, Клеопатра, Прузий, Фока не вызывают сострадания; но страх несчастья подобного или близкого тому, какое их постигло, может излечить какую-нибудь мать от упорного желания владеть тем, что принадлежит ее детям, а какого-нибудь мужа – от слишком большой уступчивости второй жене в ущерб детям от первого брака и всех – от жадного стремления насильно завладеть состоянием или саном другого; и все это – в соответствии с положением каждого и с тем, что он в состоянии предпринять. Огорчение, испытываемое Августом в «Цинне», и его нерешительность могут произвести то же действие при посредстве сострадания и страха, взятых вместе; но, как я уже сказал, не всегда бывает, что те, которым мы сострадаем, несчастны по своей вине. Когда они невинны, наше сострадание не вызывает никакого страха, и если мы иногда чувствуем в таком случае страх, очищающий наши страсти, то он обыкновенно исходит от лицемерия другого действующего лица, а не того, которому мы сострадаем.

Такое объяснение мог бы подтвердить и сам Аристотель, если бы мы хорошенько взвесили причины, по которым он исключает события из трагедии. Он не говорит: *такое-то событие не свойственно трагедии, потому что возбуждает только сострадание и вовсе не порождает страха, другое потому, что вызывает только страх и не возбуждает никакого сострадания*, но он отвергает их потому, как он выражается, что *они не возбуждают ни сострадания, ни страха*, и этим дает нам понять, что они не удовлетворяют его вследствие отсутствия и того и другого и что, если бы они порождали одно из этих чувств, он не отказал бы им в своем одобрении. Ссылки его на «Эдипа» утверждают меня в этой мысли. Он говорит, что в этой трагедии, если он прав, соединены все необходимые условия; однако же бедствия Эдипа возбуждают только сострадание, так как я не думаю, чтобы у кого-нибудь из зрителей вместе с сожалением зародился страх, будто он может убить своего отца и жениться на матери. Если представление этой трагедии может вызвать у нас некоторый страх и если этот страх способен очистить в нас какую-нибудь порочную или достойную порицания склонность, то он очистит скорее стремление предугадывать будущее, помешает нам прибегать к предсказаниям, которые обыкновенно только нас повергают в предсказанное несчастье благодаря тем стараниям, которые мы прилагаем, чтобы избежать его. В самом деле, несомненно, что Эдип никогда не убил бы своего отца и не женился бы на матери, если бы его отец и мать, которым оракул предсказал, что это случится, не навлекли на него этого несчастья из опасения, чтобы оно не совершилось. Таким образом, не только Лай и Иокаста будут виновниками ощущаемого зрителем страха, но страх этот может родиться лишь при мысли о преступлении, совершенном ими за сорок лет до начала представляемого действия, и запечатлевается в нас не главным действующим лицом, а другими лицами и действием, стоящим вне трагедии.

В заключение установим правило, что совершенство трагедии состоит в возбуждении сострадания и страха при посредстве одного главного действующего лица, каким является Родриго в «Сиде» и Плацид в «Феодоре», но что это не представляет такой безусловной необходимости, чтобы нельзя было пользоваться разными лицами для возбуждения этих чувств, как мы видим в «Родогуне», или действовать на зрителя только одним из этих чувств, как в «Полиевкте», представление которого возбуждает только сострадание без всякого страха. <...>

Рассуждения о трех единствах – действия, времени и места

Я полагаю, что единство действия заключается для комедии в единстве интриги или препятствий, с которыми встречаются главные действующие лица, а для трагедии – в единстве опасности, независимо от того, преодолевает их ее герой или гибнет в борьбе с нею...

Я не отрицаю этим возможности вводить несколько опасностей в трагедию и несколько интриг или препятствий в комедию, лишь бы только одно из них необходимо влекло за собой другое. Тогда освобождение от первой опасности не завершит собой действия, потому что само его освобождение повергает героя в новую опасность; так же точно развязка первой интриги не успокоит действующих лиц, потому что сама эта развязка впутывает их в новую интригу. У древних я не припоминаю такого примера множественности связанных одна с другой опасностей, где бы не было нарушено единство действия; из моих пьес укажу на «Горация» и на «Феодору», в которых двойственность опасности является недостатком, так как вовсе не было надобности, чтобы Гораций, выйдя победителем, убил свою сестру и чтобы Феодора, избежав насилия, предала себя мученической смерти; я думаю, что не сделаю крупной ошибки, если скажу, что смерти Поликсена Астианакса в «Троаде» Сенеки представляют такого же рода неправильность.

С другой стороны, выражение «единство действия» не следует понимать в том смысле, что трагедия должна явить зрителям одно обособленное действие. Избранное поэтом действие должно иметь начало, середину и конец; и эти три части не только представляют собой каждая отдельное действие, входящее в состав главного, но, кроме того, каждая из них может заключать в себе новые действия с такой же степенью подчинения. Таким образом, должно быть только одно полное действие, успокаивающее ум зрителя; но полным оно может сделаться не иначе, как при посредстве нескольких других, его слагающих и возбуждающих в зрителе приятное ожидание дальнейшего хода пьесы. Это последнее особенно необходимо в конце каждого акта, чтобы создать непрерывность действия. Нет надобности, чтобы зритель в точности знал все о том, что делают лица пьесы в промежутке между актами, ни даже о том, действуют ли они, когда отсутствуют на сцене; но необходимо, чтобы каждый акт оставлял ожидание чего-то, что должно произойти в следующем акте.

Если бы вы спросили меня, что делает Клеопатра в «Родогуне» после сцены с сыновьями во втором акте до свидания с Антиохом в четвертом, я очень затруднился бы ответом, да и не считаю себя обязанным отдавать в том отчет; но конец второго акта этой трагедии подготавливает зрителя к восприятию порыва дружбы двух братьев в их общем стремлении достичь власти и укрыть Родогуну от ядовитой ненависти их матери. Все это действительно и происходит в третьем акте, конец которого вновь подводит к попытке Антиоха повлиять сначала на одну, потом на другую из враждующих женщин и обосновывает поступки Селевка в четвертом акте, повлекшие жестокое решение Клеопатры и побуждающие ожидать того, что она предпримет в пятом акте. <...>

Говоря, что нет надобности отдавать отчет в том, что делают действующие лица в то время, когда они не находятся на сцене, я нисколько не отрицаю, что это может быть иногда вполне уместным; полагаю только, что этого нельзя вменить автору в обязанность; он должен прибегать к разъяснению только в таком случае, когда происшедшее за сценой может способствовать пониманию того, что происходит перед зрителем. Так, я ничего не говорю о том, что делает Клеопатра со второго до четвертого акта, потому что все это время она не могла делать ничего такого, что имело бы значение для подготавливаемого мною главного действия; но с первых же стихов пятого акта я разъясняю, что в промежуток между двумя последними

актами она совершила убийство Селевка, и разъясняю это потому, что деяние это составляет часть основного действия. Последнее обстоятельство дает мне повод заметить, что нет никакой надобности, чтобы все частные действия, приводящие к действию главному, происходили на глазах у зрителя; поэт должен избирать из них только такие, которые ему особенно выгодно развернуть на сцене по красоте представляемого ими зрелища, по силе и движению страстей, по каким-либо другим привлекательным особенностям, и скрывать другие за сценой, излагая их для зрителя в рассказе или давая ему знать о происшедшем каким-нибудь другим, искусным способом; в особенности же обязан он всегда помнить, что те и другие должны иметь между собой такую связь, чтобы последующие события вытекали из предшествовавших им действий и чтобы все они имели своим источником протазис, заканчивающийся первым актом. Правило это хотя и ново и несогласно с обычаем древних, может быть, однако, подтверждено двумя ссылками на Аристотеля. Вот первая. *Существует большая разница, говорит он, между событиями, которые совершаются одни после других, и такими, из которых одни совершаются по причине других.*

В «Сиде» мавры приходят после смерти графа, а не по причине его смерти <...>, это – недостаток трагедии. Второе высказывание еще категоричнее, – в нем прямо говорится, что все, *происходящее в трагедии, должно вытекать по необходимости или по вероятности из того, что ему предшествовало.*

Связь между сценами, соединяющая одно с другим все частные действия каждого акта <...>, составляет важное украшение поэмы и много способствует непрерывности действия вследствие непрерывности представления; но во всяком случае это только украшение и не может быть возведено в правило. Древние не всегда употребляли этот прием, хотя у них акты состоят большею частью только из двух или трех сцен, и им гораздо легче было соблюсти связь между сценами, чем нам, помещающим в одном акте от девяти до десяти сцен. У Софокла, например, предсмертный монолог Аякса не имеет никакой связи ни с предшествующей, ни с последующей сценой. Ученые люди нашего века, взявшие себе за образец трагедию древних, еще более пренебрегали этой связью; довольно бросить взгляд на трагедию Бюкенена, Гроциуса и Хейнсиуса, чтобы убедиться в этом. Мы же в такой степени учили к ней наших зрителей, что они не пропустят ни одной сцены, обособленной от остального действия, не отметив ее в числе недостатков; глаз и ухо неприятно бывают поражены такой отрывочностью даже раньше, чем ум успеет сделать заключение. Четвертый акт «Цинны» стоит ниже других именно потому, что не удовлетворяет этому требованию; таким образом, то, что прежде никогда не составляло неперемennого требования, возводится теперь в правило, вследствие постоянного и настойчивого применения на практике. <...>

Хотя действие драматического произведения должно быть единым, но в нем следует различать две части: завязку и развязку. *Завязка составляется, – говорит Аристотель, – частью из того, что произошло за сценой до начала изображаемого действия, частью же из того, что происходит на сцене; остальное принадлежит развязке. Перемена счастья действующих лиц составляет перелом между этими двумя частями. Все, что ему предшествует, относится к первой, самый же перелом, с тем, что за ним следует, – ко второй.* Завязка зависит вполне от выбора поэта и полета его соображения, а потому для нее нельзя дать правил, кроме разве того, что все в ней должно быть построено на основании правдоподобия или необходимости. <...> Прибавлю к этому совет – как можно менее углубляться в события, случившиеся до представляемого действия. Подобные рассказы вызывают обыкновенно нетерпение, так как их не ожидают; кроме того, они обременяют ум слушателя, принуждая его обременять свою память тем, что происходило; за десять или двенадцать лет, чтобы понять представление. Но рассказы о событиях, наступающих и происходящих за сценой со времени начала действия, всегда производят лучшее впечатление, потому что их ожидают; с некоторым любопытством и они составляют часть представляемого действия. Одна из причин, доставивших «Цинне» так много похвальных отзывов, поставивших эту трагедию выше всех других моих произведений, заключается в том, что в ней нет рассказов о прошлом, так как рассказ, в котором Цинна сообщает Эмилии о своем заговоре, представляет скорее украшение, ласкающее ум зрителей, чем необходимый перечень подробностей, которые они обязаны знать и запечатлеть в памяти для понимания того, что произойдет дальше. Эмилиа

достаточно ясно в двух первых сценах дает понять, что Цинна составил заговор против Августа с целью отмстить за смерть ее отца; если бы Цинна сказал ей просто, что заговорщики готовы к завтрашнему дню, он столько же подвинул бы действие, как и той сотней стихов, в которых он передает и свою речь к ним, и общее их решение. Бывают интриги, ведущие свое начало от самого рождения героя, как мы это видим в «Ираклии», но такие напряженные усилия поэтического ума требуют также необыкновенного напряжения внимания от зрителя и часто мешают полному его наслаждению на первых представлениях, – до того они утомляют его.

В развязке следует избегать двух вещей: простой перемены намерений и бога на машине. Немного нужно искусства, чтобы кончить пьесу, когда лицо, создававшее в течение четырех актов препятствия для главных действующих лиц, отступает в пятом акте, не будучи к тому вынуждено никаким выдающимся событием. Я об этом уже говорил в первом рассуждении и ничего к тому здесь не добавлю. Не более искусства требует и машина, когда она является для того только, чтоб спустить бога, улаживающего все дела как раз в то время, когда действующие лица не знают, как в них разобраться. Таково появление Аполлона в Оресте Еврипида. <...> Оно не имеет никакого основания в ходе вещей и потому является дурной развязкой. <...>

Правило единства времени основывается на словах Аристотеля: «Трагедия должна ограничивать продолжительность своего действия одним круговоротом солнца или стараться не намного превышать его». Эти слова дали повод знаменитому спору, следует ли исходить из протяжения дня в двадцать четыре или в двенадцать часов: каждое из этих мнений имеет значительное количество сторонников. Что касается до меня, то я нахожу, что есть сюжеты, которые так трудно заключить в столь небольшой отрезок времени, что я не только предоставил бы им полных двадцать четыре часа, но даже воспользовался бы правом, которое дает этот философ, несколько превысить это время, и без стеснения увеличил бы его до тридцати часов. В наших законах есть положение, согласно которому можно смягчать приговор или ограничивать его суровость *odia restringenda, favores ampliandi*⁵. Авторы бывают иногда очень стеснены этим принудительным правилом; оно заставило некоторых древних дойти до невозможного! Так, у Еврипида в «Просительницах» Тезей отправляется с войском из Афин, дает сражение перед стенами Фив, то есть на расстоянии двенадцати или пятнадцати миль, и возвращается победителем в следующем акте; со времени же его отбытия до появления вестника, приносящего известие о его победе, Этра и хор успевают произнести всего лишь тридцать шесть стихов. Очевидно, немало работы для такого короткого промежутка времени. <...> «Сид» и «Помпей», в которых действие развивается довольно поспешно, весьма далеки от такой вольности; если они и нарушают несколько правдоподобие в обыденном смысле слова, то во всяком случае не доходят до подобных несообразностей. Многие возражают против этого правила и считают его тираническим. Они были бы правы, если бы оно основывалось только на авторитете Аристотеля; но что заставляет принимать его – это здравый смысл, на который оно опирается. Драматическое произведение есть подражание, или, лучше сказать, изображение человеческих поступков, но не подлежит сомнению, что портрет тем совершеннее, чем больше он походит на оригинал.

Представление длится два часа, и сходство было бы полным, если бы представляемое действие не требовало больше времени. Поэтому не будем останавливаться ни на двенадцати, ни на двадцати четырех часах, но постараемся ограничивать продолжительность действия как только возможно, для того чтобы представление было более правдоподобным и совершенным. Дадим первому, если можно, только те два часа, в течение которых длится второе; я не думаю, чтобы действие «Родогуны» требовало более времени, и, вероятно, в два часа могло совершиться действие «Цинны». Если же мы не можем заключить его в эти два часа, возьмем четыре, шесть, девять, но постараемся не слишком переходить за 24 часа, чтобы не отступить от порядка и не обезобразить портрета, лишив его соответственных действительности размеров.

В особенности мне хотелось бы предоставить все, что связано с продолжительностью действия, воображению зрителей и никогда не указывать занимаемое действием время, если того не требует сюжет, особенно же тогда, когда вероятность этого действия несколько

⁵ Проявление ненависти надо обуздывать, а благоволенью дать простор (лат.).

натянута, как в «Сиде», иначе это только обнаружит, что оно ведется слишком поспешно. Даже если необходимость соблюдать единство времени и не отражается вредно на пьесе, какая надобность отмечать при открытии занавеса, что солнце восходит, что в третьем акте наступает полдень, а в конце последнего акта закат? Это натянутость, которая может только докучать зрителю. Достаточно, чтобы была установлена возможность действия в течение того времени, в которое его заключают, и чтобы зрителю нетрудно было представить продолжительность этого времени без всякого умственного напряжения. Даже в тех действиях, которые имеют такую же продолжительность, как и представление, было бы весьма нескладно, если бы отмечалось, что от одного акта до другого прошло уже полчаса.

Когда избранное нами действие требует более продолжительного времени, например десяти часов, я хотел бы, чтобы восемь из них, которые не будут показаны, попадали в промежутки между актами и чтобы каждый акт являл такую продолжительность действия, которая равна продолжительности его представления; это особенно важно, когда между сценами существует непрерывная связь, потому что эта связь вовсе не терпит пустого промежутка между двумя сценами. Думаю, однако, что пятый акт, по особенному преимуществу, имеет некоторое право несколько ускорить ход событий, так, чтобы та часть действия, которую он представляет, занимала в действительности больше времени, чем требуется на ее представление. Причина здесь та, что зритель испытывает нетерпение поскорее увидеть конец, и если этот конец зависит от действующих лиц, ушедших со сцены, то всякий разговор, какой вы вложите в уста оставшихся на сцене лиц, ожидающих известий об отсутствующих, будет только томить и казаться вялым. <...>

Так, Сид не смог бы в действительности сразиться с доном Санчо за то время, пока инфанта ведет разговор с Леонорой и Химена с Эльвирой. Я это видел, но не остановился перед необходимой поспешностью, примеры которой, может быть даже в значительном числе, мы можем найти у древних. <...>

Когда конец действия зависит от лиц, не покидающих сцену и не заставляющих ожидать о себе известий, как в «Цинне» и в «Родогуне», то пятый акт не имеет надобности в этом преимуществе, потому что тогда все действие происходит на глазах у зрителей. Другие акты не допускают подобных снисхождений. Если продолжительность события не позволяет вновь ввести действующее лицо, ушедшее со сцены в том же акте, или дать знать, что оно делало со времени выхода, можно это отложить до следующего акта; выступления оркестра, разделяющие акты, могут поглотить как раз все необходимое для совершения действия время, но для пятого акта нет такого исхода; внимание истощено и – конец неизбежен.

Не могу обойти молчанием, что, хотя мы и обязаны сводить всякое трагическое действие к одному дню, это не мешает сообщить в трагедии рассказом или каким-нибудь другим более искусным способом о том, что делал герой ее в течение многих лет. <...> Не стану повторять здесь, что чем менее автор углубляется в прошедшие действия, тем благосклоннее будет к нему зритель, не стесненный необходимостью обременять свою память рассказами и наблюдающий только происходящие перед ним действия, но должен сказать, что выбор знаменательного и ожидаемого с некоторого времени дня составляет большое украшение поэмы. К этому не всегда предоставляется случай; из всего, что я написал, вы найдете только четыре пьесы, удовлетворяющие этому условию: «Гораций», в котором спор двух народов о первенстве решается битвой, «Родогуна», «Андромеда» и «Дон Санчо». В других моих произведениях я мог избрать дни, замечательные только по случайному событию, а не по предназначению.

Относительно единства места я не нахожу никакого указания ни у Аристотеля, ни у Горация. На этом основании некоторые полагают, что такое правило установилось только как следствие единства времени и что единство места можно распространять на такое расстояние, какое человек может пройти туда и обратно за двадцать четыре часа. Мнение это несколько своевольно, так как, предположив, что действующие лица ездят на почтовых, пришлось бы на двух сторонах сцены изобразить Париж и Руан. Мне хотелось бы для полного удовлетворения зрителя, чтобы представляемое перед ним в течение двух часов могло действительно произойти за два часа и чтобы то, что он видит на сцене, которая во время представления не изменяется, могло быть сосредоточено в одной комнате или в одной зале, смотря по выбору, но часто это так неудобно, чтобы не сказать невозможно, что сама необходимость заставляет изыскивать

некоторое расширение для места, как и для времени. Я в точности выполнил правило единства места в «Горации», в «Полиевкте» и в «Помпее», но для этого нужно выводить только одну женщину, как в «Полиевкте», либо чтобы две женщины были так дружны и имели такие общие интересы, которые бы делали их неразлучными, как в Горации, либо чтобы они имели случай, как Клеопатра во втором акте «Помпея» и Корнелия в пятом, под влиянием естественного любопытства выйти каждая из своего покоя и появиться в большой дворцовой зале в тревожном ожидании известий. Совсем не то в «Родогуне»: интересы Клеопатры и Родогуны слишком различны, чтобы они могли изъяснять самые тайные свои мысли в одном и том же месте. <...> Вот почему первый акт этой трагедии должен был иметь место в передней у Родогуны, второй – в комнате Клеопатры, третий – в комнате Родогуны, четвертый мог бы начаться здесь же, но конец его, разговор Клеопатры с сыновьями, непременно должен бы быть отнесен в другое место. Для пятого необходим большой зал, в котором могло бы поместиться огромное множество народа. <...>

Древние, заставлявшие своих царей выступать на городской площади, могли без труда строго соблюдать правило единства места; однако же Софокл нарушил его в «Аяксе», когда Аякс, который, оставив сцену в намерении лишиться себя жизни в уединенном месте, возвращается и убивает себя на глазах у всех; нетрудно заключить, что он убивает себя не на том месте, которое перед этим покинул.

Мы не осмеливаемся выводить так же, как они, царей и принцесс из их покоев; а так как часто различие и противоположность интересов людей, живущих в одном том же дворце, не допускают, чтобы они поверяли свои тайны в одной и той же комнате, то нам нужно пытаться несколько по-иному использовать правило единства места, если мы хотим сохранить его во всех наших пьесах; иначе пришлось бы осудить многих авторов, имеющих огромный успех.

Я держусь того мнения, что надо стараться добиваться 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 слишком, – но только два или три отдельных места, заключенные в его стенах. Так, действие «Цинны» не выходит из пределов Рима и совершается частью в покоях Августа, в его дворце, частью в доме Эмилии. <...> В «Сиде» перемены места действия гораздо значительнее, но оно не выходит из пределов Севильи. Без сомнения, эти перемены являются некоторой вольностью. Чтобы исправить несколько эту множественность места, когда она неизбежна, следует соблюдать две вещи: во-первых, никогда не менять место действия в одном и том же акте, но только из акта в акт, как это делается в первых трех действиях «Цинны»; во-вторых, эти два места не должны иметь надобности в различных декорациях и ни одно из них не должно быть называемо; обозначается только общее место, в котором оба они находятся, как Париж, Рим, Лион, Константинополь и т. п. Это поможет обмануть зрителя, который, не видя ничего, что могло бы его навести на мысль о различии мест, не заметит необходимости перемен без особенно тонкого критического размышления, на которое немногие способны, так как большинство с волнением приковано к представляемому действию. <...>

Вот мои мнения, или, если хотите, моя ересь относительно главных положений искусства: я не умею лучше согласовать древние правила с новыми требованиями. Не сомневаюсь, что нетрудно найти лучшие способы, и я готов следовать им, когда они будут испытаны на практике с таким же успехом, какого удостоились те, которые я применял в моих произведениях.

(Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. М., 1994. С. 307–324.)

Задание 3. Прочитайте раздел книги А. А. Аникста, посвященный анализу эстетических взглядов известного историка и политического деятеля Франсуа Гизо (1787–1874).

Задание 4. Как Гизо оценивает драматургию Корнелия? За что он ценит его искусство?

Задание 5. В чем заключается программа театра Гизо и как оценивает А. А. Аникст деятельность Гизо-критика?

Его (Гизо. – *Н. Е.*) первыми опытами в этой области были три исследования: «Состояние поэзии во Франции до Корне-ля», «Опыт о жизни и произведениях Корне-ля» и «Три современника Корне-ля: Шаплен, Ротру и Скаррон», напечатанные в 1813 году. В 1852 году, сойдя с политической сцены, Гизо переиздал свои ранние произведения.

Книга вышла под названием «Корнель и его время». Гизо ничего не изменил в тексте, ограничившись мелкими стилистическими поправками. «Книга должна оставаться такой, какой она была для своего времени, – писал Гизо в предисловии к изданию 1852 года. – Если я не заблуждаюсь, то эта книга правдиво передает дух, господствовавший сорок лет тому назад в литературе, среди тех, кто ее создавал, и среди публики, любившей ее».

Обращение Гизо к Корнелю имело несомненный политический смысл. Корнель был любимым драматургом Наполеона, видевшего в нем воплощение своего понимания литературы как выражения идеи государственности. В годы Империи Корнель был провозглашен образцом драматического поэта. Гизо, смолodu проникшись идеями республиканской гражданственности, был в оппозиции к политическому строю Империи. Не имея возможности выступить против него прямо, он выразил свои взгляды косвенным образом в историко-литературном сочинении.

В противовес официальной канонизации Корне-ля Гизо ставит драматурга в определенную историческую перспективу. Он для него не драматург вообще, а писатель вполне определенной исторической эпохи. Характеристике Корне-ля Гизо предпосылает краткий очерк развития французской драмы, интересный тем, что в нем высказаны некоторые новые идеи историко-культурного характера.

Прежде всего, утверждает Гизо, развитие разных родов литературы неравномерно. Поэзия развивается в иных условиях, чем драма. Будучи творчеством одного лица, лирика и эпос не зависят в такой мере от внешних условий, как драма, поэтому они могут раньше достигнуть совершенства. Драматический автор в большей степени зависит от материала, а особенно от публики. Публика же в большинстве состояла на первых порах из людей, которых мало коснулась утонченная духовная культура. И в связи с этим Гизо впервые высказывает важную для истории драмы мысль: «По своему происхождению театр во Франции был народным». Это утверждение приобретает особую остроту, если вспомнить, что вершиной французской драмы считался XVII век, когда театр приобрел явно аристократический характер. Гизо вводит, таким образом, важное социологическое различие в характеристику драматического искусства. Оно обретает у него качество, ранее не подчеркивавшееся историками и теоретиками драмы в такой мере и в таком смысле.

Уже в XIII–XIV веках, по замечанию Гизо, при дворах устраиваются представления, отличающиеся более рафинированным вкусом, но далекие от того, что любил народный зритель. Эту борьбу народных и более утонченных «аристократических» форм театра Гизо видит на протяжении всей его истории. В XVI веке положение драматического искусства усложняется еще больше, когда к национальной традиции добавляются привнесенные извне сюжеты и драматические формы, заимствованные из классической античности. Уже тогда возникает драма, основанная на трех единствах и пятиактном делении. Гизо подчеркивает, что пьесы, написанные в таком духе, были чужды национальной традиции, а сверх того отличались такой мертвенной холодностью со своими длинными монологами и рассказами, что не могли соперничать с живыми представлениями средневекового Братства страстей. Эта искусственная драма использовала достижения лирической поэзии, достигшей во Франции высокого расцвета. Большая живость была присуща новым комедиям. Гизо отмечает, что новая трагедия и новая комедия развивались «в узком кругу, включавшем поэтов», и «при дворе, который, будучи мало способным создавать что-либо для развлечения, охотно принимал то, что ему предлагали».

В XVII веке началось быстрое развитие новой драмы. При этом, как отмечает Гизо, ошибаются те, кто полагает, будто аристотелевская поэтика драмы уже с самого начала господствовала во французском театре. Без нее обходился драматург Арди, которого Гизо называет «национальным поэтом», потому что он не следовал ученой традиции, шедшей от первого французского классициста Жоделя. «Арди, основатель парижского театра, предшественник Корне-ля, не принадлежал к числу гениев, меняющих или утверждающих

определенный вкус современников; но он первым во Франции смутно предвосхитил правильное понимание природы драматической поэзии. Он понял, что театральная пьеса должна не только удовлетворять рассудку и разуму зрителей, но и увлечь их чувства и зажечь воображение». В этой характеристике выражена целая программа театра.

Драматургия Арди была очень вольной по манере. В жанровом отношении у него трудно было отличить трагедию от трагикомедии. Не было у него и подлинного поэтического стиля. Между театром и поэзией существовал глубокий разрыв. В лирике и эпосе преобладала статичность, и только в драме была динамика, достигаемая в ущерб классицистским понятиям о хорошем вкусе. В ней преобладала «романтика приключений: похищения, поединки, переодевания, узнавания, измена, не упускалось ничего, что могло придать действию живость и ошеломить зрителя хотя бы ценой разумности и правдоподобия».

По определению Гизо, «Корнель произвел революцию, возродившую наш театр, или, вернее, его творческая деятельность вывела наш театр из хаоса». Он приблизил театр к действительности, придал ему величие и значительность, сделал язык драмы более естественным, более поэтичным, придал определенность характерам, – словом, сделал драму подлинным искусством. Признавая заслуги Корнеля, Гизо, однако, отказывает его творчеству в непреходящем значении. Это и было ударом по официальной оценке драматурга.

Гизо рассуждает весьма обстоятельно. Он начинает с того, что Корнель не имел последователей и не создал школы. Уже при жизни он был превзойден Расином в трагедии и Мольером в комедии. «Его энергия, впечатляющая величественность, высокие порывы, – все, что сделало имя Корнеля великим, – это личные достоинства, обессмертившие имя поэта, но не оставившие после него господствующего влияния в драматическом искусстве. Трагедия может быть прекрасной, но и иной, чем ее создавал Корнель; Корнель остается великим, не мешая тому, чтобы другие великие заняли место наряду с ним».

Корнель создавал характеры величественные, но односторонние. Особенно это бросается в глаза в образах его королей. «У Корнеля короли, за исключением Пруссия, умеют только царствовать, не способны ни к чему, что не связано непосредственно с их царственным положением, кажутся не рожденными ни для чего другого». Это, конечно, было направлено против официального культа монарха, восстановленного Наполеоном, но вместе с тем является чертой, действительно присущей образам королей и королей у Корнеля.

Однако не только царственные особы, все герои Корнеля наделены лишь одной чертой, не знают сомнений и колебаний. Благодаря своему мастерству, Корнель захватывает воображение зрителей картинами величия и гражданской добродетели, но в целом его творческий метод исключает возможность всестороннего рассмотрения характера человека. Б. Г. Реизов несомненно прав, когда замечает, что, критикуя Корнеля за односторонность, Гизо имел в виду «противопоставить Корнелю Расина, психология которого более сложна и современна, а герои полны колебаний и нравственного волнения».

Гизо упрекал Корнеля за то, что его персонажи легко переходят от одной крайности к другой. Самый известный пример этого – Химена, которая сначала требует смерти Сиды, а затем с не меньшей страстью выражает готовность стать его женой. Такая моральная неустойчивость коренилась в особенностях эпохи, когда долго длившаяся религиозная междоусобица приучила людей приспособлять свои убеждения к ситуации. Самый известный исторический пример этого Анри (Генрих) IV, который ради трона отказался от гугенотской веры и перешел в католическую. Гизо мог иметь в виду и бывших республиканцев, легко приспособившихся к новой монархии (в их числе был и сам Наполеон). Особенно иронизирует Гизо по поводу политического оппортунизма, оправдываемого и даже прославляемого как «государственная добродетель» (*vertu d'Etat*).

Не может Гизо согласиться и с тем, что Корнель будто бы объективен, когда изображает столкновение различных взглядов и точек зрения. Он с равной силой выражает монархические и республиканские убеждения персонажей.

Гизо отвергает мнение, будто уже Корнель ввел в драму местный колорит и умел показывать своеобразие людей разных наций. «Сам того не желая и не понимая, Корнель наделял свои персонажи комплексом идей своего времени».

Герои Корнеля, продолжает Гизо свою критику, «редко движимы обычными душевными

стремлениями, какие бывают в простых жизненных ситуациях; чаще всего они руководствуются идеями и доктринами, которых придерживаются; поэтому их речи обычно составляют рассуждения, подкрепляемые твердым убеждением и железной логикой, несколько холодной и вращающейся в круге умозрительных комбинаций; верность или ложность принципа определяет поведение персонажей». Отсюда вытекает то, что у Корнеля «абсолютная истина подменена относительной, общечеловеческие черты – чертами французов XVII века».

Даже изображение любви лишено у Корнеля человечности. «Чтобы судить о любви Цезаря и Клеопатры, Антиоха и Родогуны, как судят о наиболее одухотворенных и чувствительных людях XVII века, надо перенестись в XVII век с принятыми тогда понятиями о любви, которых герои Корнеля должны были придерживаться со всей тщательностью хорошо воспитанных людей; для этого надо отказаться от взгляда на любовь как следствие свободного выбора, сходства вкусов, характеров, привычек; ничто из этих видов связи, которые обычно играют роль и которые принято считать естественными причинами, здесь не имеет места: любовь для светского общества времен Корнеля не что иное, как следствие веления небес, влияния звезд, рок, столь же неотвратимый, как и необъяснимый».

Гизо отмечает, что с годами муза Корнеля становилась все более искусственной. Став на ложный путь, Корнель уже не мог сойти с него и, отказавшись черпать материал из наблюдений над естественными чувствами, все больше следовал своему воображению. Создавая свои произведения, Корнель питался не реальностью, а воображением, «не замечал света, отбрасываемого естественными движениями нашей души на предметы, которые эти движения возбуждают. <...> Справедливость была чувством прежде, чем стать идеей. <...> Кто мог бы представить себе великодушие и преданность, если бы чувства не познакомили его с ними?» (пер. Б. Реизова). <...> Исследователь вскрывает подоплеку этого утверждения Гизо: «Апелляция к непосредственному чувству, создающему нравственные отношения между людьми, имеет не только философский, но и политический смысл. В философском отношении – это протест против рационалистического утилитаризма XVIII века. В политическом – протест против якобинского беспрекословного подчинения идее и против императорского беспрекословного подчинения деспоту. Такой ход мысли возник в системе либерализма, находившегося в оппозиции ко всем сменявшим друг друга режимам – феодальной монархии, якобинской диктатуре, империи. Чувство должно корректировать разум, потому что чувство не ошибается. Речь идет не только о нравственном чувстве, а о всяком общественном чувстве – любви, симпатии, жалости».

Эта философия определила и взгляд Гизо на драму. Он отвергает просветительский утилитарный взгляд на драму, видя в ней не учительницу нравственности, а воспитателя душевных качеств, эмоциональных способностей человека, развитие заложенных в нем духовных возможностей. Поэтому Гизо отвергает буржуазную бытовую нравоучительную драму XVIII века и остается приверженцем трагедии как высшей формы драмы. «Подлинная ценность трагедии, – пишет он, – совсем не в том, чтобы спектакль изображал судьбу и чувства, близкие лично нам, а в соответствии человеческим судьбам вообще, нашей интеллектуальной природе и чувствам, притом в соответствии не с чувствами, наиболее доступными нам, но с теми, которые следует наиболее развить: трагедия требует раскрытия того, что таится в сердце человека: она ищет там слез жалости, содрогания от страха, храбрости, чувства любви, негодования на порок, материнской любви, чувства братства, – все, необходимое для жизни или для нашей морали, придает драматическому искусству чрезвычайную силу, ту силу, которую мы так редко имеем возможность полностью проявить в нашей повседневной жизни».

Как показал Б. Реизов, Гизо был знаком с эстетикой Канта и Шиллера. Взгляды последнего особенно сильно повлияли на концепцию трагедии французского мыслителя. Искусство поднимает читателя и зрителя над действительностью в мир, где чувства, обычно подавленные повседневностью, раскрываются во всей полноте; человек как бы живет заново в более чистом и прекрасном мире, где его духовные возможности раскрываются с необыкновенной силой. Корнель как художник обладает способностью оказывать подобное воздействие на читателя и особенно зрителя, но это не мешает увидеть, по зрелом размышлении, недостатки, о которых уже шла речь.

Когда Гизо писал свой труд о Корнеле, он имел в виду продолжить исследование

французской драмы и представить ее следующую и высшую степень развития в творчестве Расина <...>.

(Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980. С. 181–186.)

Задание 6. Познакомьтесь с разделом книги А. А. Аникста, посвященным литературно-эстетическим взглядам Э. Золя, в частности его мыслям о классицизме, и ответьте на вопрос: в чем следует, по мнению Золя, учиться у классицистов?

Высокая оценка классицизма XVII века

Как это ни парадоксально на первый взгляд, Золя выступил с реабилитацией классицизма, скомпрометированного романтиками. Более того, он провозгласил совершенно неожиданный лозунг: «В настоящее время всеми презираемые классики – единственный источник, к которому нам нужно обратиться, если мы мечтаем о возрождении драматургии. Повторяю, следует воспринять их дух, но отнюдь не заимствовать их принципы».

В статьях Золя содержится ряд высказываний, раскрывающих, чему именно следует учиться у классиков.

В оценке классицизма Золя сочетал историзм с четким анализом художественной формы трагедий и комедий XVII века.

Каждая эпоха, отмечает Золя, наиболее ярко воплощалась в том или ином виде искусства. XVII век особенно полно отразился в театре классицизма, более всего отвечающем духу времени. Золя очень точно определяет художественный метод театра классицизма: «Отделяя человека от природы, он изучал его, пользуясь методом тогдашней философии; персонажи в пьесах изъяснялись выпенденно и красноречиво, они были необыкновенно учтивы, как и подобает людям, живущим в обществе, где галантность достигла своего апогея...»

Но эти внешние особенности драматургии XVII века не мешают Золя видеть ее положительные стороны. Более того, он утверждает: «...принципы натурализма вновь заставят нас обратиться к истокам нашего национального театра, к принципам классицизма. Ведь в трагедиях Корнеля, в комедиях Мольера мы находим именно тот постоянный анализ персонажей, которого я требую; интрига здесь на втором плане, пьеса представляет собой подробные рассуждения о характере человека в форме диалога. Но только я хочу, чтобы человека не отделяли от природы, а, напротив, еще глубже погрузили в нее, я хочу, чтобы его изучали в тесной связи с окружающей средой, чтобы анализу подвергались все биологические и социальные причины, которые его определяют».

Правда, поэтика XVII века «была сурова и нетерпима, она не выносила никаких, даже слабых, поползновений к свободе, она подчиняла самые высокие умы своим непреложным законам... И все же в узких пределах данной формы гении воздвигали нетленные памятники из бронзы и мрамора. Эта форма родилась как возрождение греческого и римского театра; их последователи не видели в установленных античным театром ограничениях помех для создания великих произведений».

Классика XVII века для Золя отнюдь не мертвое наследие. Он убежден в том, что из пьес той эпохи можно извлечь много полезного, изучая их с современной точки зрения. Он останавливает внимание на «Горации» Корнеля – пьесе, сюжет которой пробуждает «самые глубокие и благородные чувства». И вот как сопоставляет Золя драмы двух эпох: «Герои (Корнеля. – А. А.) испытывают необычайно сильные эмоции: тут и горячая любовь отца к сыну, и глубокая привязанность жены к супругу, и нежные чувства невесты к жениху. Однако современному зрителю, привыкшему видеть на сцене проявление более деликатных и тонких чувств, подобный героизм покажется довольно-таки варварским. Он обвинит героев в бесполезной жестокости и едва ли досмотрит трагедию до конца. Нравы у нас сильно изменились, и такого рода события для нас допустимы только в легенде».

Продолжая сопоставление, Золя с явной иронией описывает, какую пьесу из этого сюжета «сфабриковали» бы современные драматурги.

Сарду «постарался бы как можно ярче охарактеризовать своих героев, усилить действие и смягчить чересчур резкие контрасты». Дюма-сын и Ожье «первым делом позаботились бы о

композиции пьесы, придумали бы эффектную развязку и лишь после этого начали писать».

В отличие от них Корнель не владеет сложной механикой «хорошо сделанной пьесы», у него лишь один мощный рычаг – патриотизм, фанатическая преданность героев Риму. «Эти могучие импульсы действуют надежнее всех наших выдумок и ухищрений, создают перипетии и приводят к развязке».

Золя отмечает четкость в развитии действия трагедии. В каждом акте ее гораздо меньше событий, чем в современных пьесах. С нынешней точки зрения сюжет «Горация» наивен, а композиция примитивна. В самом деле, брат убивает в сражении возлюбленную сестры, а вернувшись домой, тем же мечом поражает сестру, которая в отчаянии произносит безумные слова. Современные драматурги не сладили бы с таким сюжетом и не сумели бы создать развязку после такого отвратительного убийства. «А Корнель очень просто выходит из положения. После убийства Камиллы он приводит в дом Горациев царя, и все начинают спокойно рассматривать дело. Каждый из присутствующих излагает свои доводы в тирадах этак по пятьдесят-шестьдесят строк. Гораций защищается. Происходит ораторский поединок, а тело жертвы тем временем остывает за кулисами. Потом царь выносит свой приговор, и всему конец».

Золя подчеркивает различие между двумя типами публики, эпохи Корнеля и современной. Зрители Корнеля ничего не имели против чисто литературных пассажей. Золя уподобляет их любителям камерной музыки: «Они с удовольствием слушают преподносимый им на превосходном языке курс человеческих страстей и вовсе не хотят, чтобы действие развивалось слишком быстро – что сбilo бы их с толку».

Характеры Корнеля отличаются мощью и одной ярко выраженной страстью или стремлением: «Камилла – воплощение любви с ее горячими порывами; Сабина – мать семейства, чувствительная и сильная духом; непоколебимый и непреклонный Гораций – олицетворение любви к родине; Куриаций – символ мужества и вместе с тем сердечности».

Современная публика «требует действия, действия, действия! Малейший намек на психологический анализ вызывает упреки в длиннотах. Публика не терпит литературных пассажей». Ученые-критики поддерживают желание публики.

Золя с удовлетворением отметил, что представление «Ифигении» Расина произвело сильное впечатление на зрителей, и пришел к выводу: «Трагическое величие и простота – вот что неизменно вызывает волнение». Действие развивается медленно, в пьесе всего два эпизода. «Поэт ничем не жертвует ради эффекта. Он избегает резких переходов и хитросплетений, он пребывает в некоей возвышенной сфере, поэтому не придает чрезмерного значения фактам и сосредоточивает внимание на анализе чувств и страстей».

Золя согласен, что драматург многое упрощает, замедляет темп действия. Оно превращается в серию диалогов на тему о драматическом происшествии. Оно захватывает зрителя, показывая ему все величие страстей».

Еще раз подчеркивая отличие классики от современной драмы, Золя так характеризует поэтику первой: «В XVII веке автора... удовлетворяла самая простая фабула. Ни малейшего отклонения от основной линии действия. Никаких побочных эпизодов, с начала до конца в пьесе одни разговоры. Но в этих разговорах герои открывают свои души, выявляя все оттенки их чувств».

Золя любил Мольера, считал его первоклассным мастером комедии и, формулируя программу натурализма в театре, приводил в качестве образца художественные свершения великого комедиографа.

Призывая учиться у классиков их глубокому проникновению в сущность человека, Золя четко оговаривает: «Разумеется, нет и речи о возвращении к классической традиции, ее принципы отжили свой век, им место лишь в учебниках литературы. Но весьма полезно поучиться у Корнеля благородной простоте, углубленной характеристике, прекрасному языку и общечеловеческой правде». И то же самое относилось к Расину и Мольеру – полезно поучиться у них жизненной правде.

(Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988. С. 180–183.)

Задание 7. Прочитайте сцены из трагикомедии П. Корнеля «Сид».

Сид
Трагедия в пяти действиях

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление первое

Химена, Эльвира.

Химена

Эльвира! Верно ль то, что сообщила мне ты?
Ужель родитель мой и впрямь сказал все это?

Эльвира

С восторгом я отцу внимала твоему:
Не меньше, чем тебе, Родриго люб ему,
И, если мне читать в чужой душе по силам,
Тебе он повелит на пыл ответить пылом.

Химена

Так повтори опять, как убедилась в том,
Что склонность дочери одобрена отцом;
Поведай вновь, на что надеяться могу я.
Мне слушать без конца не в тягость речь такую:
Ведь любящим сердцам отрадно сознавать,
Что чувство долее им незачем скрывать!
Но как повел себя родитель мой при вести,
Что и дон Санчо мной пленен с Родриго вместе?
Не выдал ли ему твой тон, намек иль взгляд,
Кто для меня из двух желаннее стократ?

Эльвира

Нет, с видом искренним уверила его я,
Что ни один из них не предпочтен тобою,
И ждешь ты, никому надежды не подав,
Кого же изберет тебе в супруги граф.
Он внял мне с радостью, и это подтверждалось
Тем, что в его глазах и голосе читалось,
А коль уж повторить должна я свой рассказ,
Знай, как отозвался родитель твой о вас:
«Блюдет Химена долг, любой из них – ей пара.
В обоих кровь чиста и сердце полно жара.
Хоть молоды они, у них сверкает взор
Отвагой дедовской, нетленной до сих пор.
Особенно черты Родриго непреклонны.
Читается в них дух, бесстрашьем закаленный,
Как и у всех мужчин в их доме, где сыны
С рожденья лаврами отцов осенены.
Дал жизнь ему герой, чья доблесть всех дивила,
Пока на склоне дней в нем не иссякла сила,

И чей суровый лик, что шрамами изрыт,
О подвигах былых наглядно говорит.
Я верю, честь отца Родриго не уронит,
И буду рад, коль он Химены сердце тронет».
Тут твой родитель смолк: он на совет спешил
И, речь едва начав, ее не довершил,
Но после слов таких мне трудно усомниться,
К какому выбору милей ему склониться.
Наставника король намерен принцу дать.
Им нынче твой отец по праву должен стать.
Кто, как не он, никем не превзойденный воин,
Столь важной должности быть может удостоен?
Соперников ему на поле бранном нет,
И саном лишь его пожалует совет,
А так как там, когда вельможи все обсудят,
О сыне говорить с ним дон Диего будет,
Сама сообрази, удастся ль сватовство
И скоро ль с милым вы добьетесь своего.

Химена

Эльвира! Ты меня исполнила смятенья:
Безмерность счастья мне внушает опасенья.
Обличия судьба меняет с быстротой.
Большой успех всегда чреват большой бедой.

Эльвира

Твой страх напрасен – в том даю тебе я слово.

Химена

Идем и будем ждать: я ко всему готова.

Уходят.

Явление шестое

Дон Родриго один.

Дон Родриго

Пронзен нежданною стрелой,
Что в грудь мне бросил рок, мой яростный гонитель,
За дело правое я выступил как мститель,
Но горестно клянусь удел неправый свой
И медлю, теша дух надеждою бесцельной.
Стерпеть удар смертельный.
Не ждал я, близким счастьем ослеплен,
От злой судьбы измены,
Но тут родитель мой был оскорблен,
И оскорбил его отец Химены.

Я сам с собой в войну вступил:

Померяться любовь решила с долгом силой.
Чтоб за отца отмстить, 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 улады?
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?

Милее смерть, чем жизнь моя!
Обязан я отцу и милой в мере равной.
Она за месть меня возненавидит явно
И будет презирать, коль мстить не стану я.
Итак, иль расстаюсь я со своей мечтою,
Иль ее не стою. Лечение мой недуг лишь обострит,
И коль судьбы измена
Смерть нам с тобой, душа моя, сулит,
Умрем, но все ж не оскорбим Химены.

Но умереть, не дав отпор
И зная, что меня Испания осудит;
Что по моей вине бесчестья не избудет
Поруганный мой дом, столь славный до сих пор;
Что, долгу предпочтя любовь, ее утрачу
Я так или иначе!
Нет, нет, отбросим даже мысль о том,
Чтоб встать на путь измены!
Хотя бы честь, рука моя, спасем,
Коль скоро нам не сохранить 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!
За нерадивость я себя корю все злее.
Отмстим же поскорее
И, как бы ни был недруг наш силен,
Не совершим измены.

Что в том, – коль мой родитель оскорблен,
Что оскорбил его отец Химены!

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явление второе

Граф Гормас, дон Родриго.

Дон Родриго

Два слова, граф!

Граф

Изволь.

Дон Родриго

Ты знаешь несомненно,
Кто дон Диего?

Граф

Да.

Дон Родриго

Скажи мне откровенно:
Известно ли тебе, что в нем воплощены
И честь, и мужество, и слава старины?

Граф

Возможно.

Дон Родриго

Что когда глазами я сверкаю,
В них блещет кровь его?

Граф

А мне печаль какая?

Дон Родриго

Я это объясню отсюда в двух шагах.

Граф

Спесивец молодой!

Дон Родриго

Держи себя в руках.
Не спорю, молод я, но зреет раньше срока
Бесстрашие в душе воистину высокой.

Граф

Как! Меряться со мной? С чего ты стал так смел?
Хоть побывать в бою ни разу не успел?

Дон Родриго

Нет нужды в опыте у тех, что мне подобны:
Им славу мастера удар приносит пробный.

Граф

Ты знаешь, кто я?

Дон Родриго

Да. Твой меч неотразим,
Любого вверг бы в дрожь ты именем своим,
И лавры, что чело тебе отягощают,
Мне смерть, как письма судьбы, предвозвещают.
Я вызов шлю бойцу, что всех собой затмил,
Но у того, кто храбр, всегда довольно сил.
Сын, мстящий за отца, свершить способен чудо.
Непобедим ты? Нет, не побежден покуда.

Граф

Отвагу, что звучит в твоих речах сейчас,
Я у тебя в глазах читал уже не раз
И, видя загодя в тебе опору трона,
Был горд, что просишь ты мою Химену в жены.
Я знаю страсть твою и рад, что долг и честь
Сердечной склонности сумел ты предпочесть;
Что тверд, ей вопреки, ты был в своем решенье;
Что истый рыцарь ты и не ошибся я,
Желанье возымев избрать тебя в зятя.
Растрогал сердце мне ты доблестью своею.
Дивлюсь я храбрецу, но мальчика жалею.
На опыт роковой себя не обрекай,
В кровопролитный спор меня не вовлекай.
Зорно мне тебя губить в борьбе неравной:
Где не опасен бой, там торжество бесславно.
Сочтет молва, что верх взят мною без труда,
И о тебе скорбеть придется мне всегда.

Дон Родриго

Сначала оскорбил, теперь унижить тщишься?
Честь не сробел отнять, а жизнь отнять страшишься?

Граф

Уйди – и поскорей!

Дон Родриго

За мной, и слов не трать!

Граф

Ты жить стал?

Дон Родриго

А ты не хочешь умирать?

Граф

Идем! Так долг велит. Где честь отца задета,
Там сын – презренный трус, коль не отмстит за это.

Уходят.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление первое

Химена, Эльвира.

Химена

Эльвира! Эта весть не выдумка пустая?

Эльвира

Нет, должное его деяньям воздавая,
Все в городе, где страх пред недругом исчез,
Отважного бойца возносят до небес.
Позором кончилась для мавров их затея:
К нам быстро вторгся враг, бежал еще быстрее.
Победа полная и два царя в плену –
Вот как воздали мы тем, кто разжег войну.
Наш вождь не знал преград и всюду ужас сеял.

Химена

Как! Эти чудеса Родриго сам содеял?

Эльвира

Да, сам, и в том числе славнейшее из них –
Сломил в бою и в плен взял двух царей чужих.

Химена

Но как же разузнать все это ты сумела?

Эльвира

Нет места, где б хвала Родриго не гремела.
Его боготворит признательный народ
И нашим ангелом-хранителем зовет.

Химена

А что же государь? Доволен иль гневится?

Эльвира

Родриго не дерзнул к нему еще явиться,
Но дон Диего им отправлен поутру
Венчанных пленников доставить ко двору,
И молит короля ликующий родитель,
Чтоб удостоен был приема победитель.

Химена

А он не ранен?

Эльвира

Он? Насколько знаю – нет.
И не бледней: о нем тревожиться не след.

Химена

Не след слабеть душой и забывать о чести.
Тревожусь я о нем, но более – о мести.
Не заглушить молве, трубящей про него,
Зов крови, совести и долга моего.
Молчи, любовь! Звучать здесь надо гневным стопам.
Он двух царей сломил, но мой отец сражен им,
И первым следствием его геройских дел
Стал траур – знак того, сколь горек мой удел.
Какой хвалой народ Родриго ни венчает,
А мой наряд его в злодействе уличает.
Убранство мрачное: покровы, креп, вуаль, –
В вас облекла меня его оружия сталь!
Напоминайте же мне о моем несчастье,
Чтоб мой дочерний долг возобладал над страстью:
Коль с ним в борьбе начнет она одолевать,
Пусть мужества ему ваш вид придаст опять
И от него, как щит, ее удар отводит.

Эльвира

Умерь, Химена, пыл – сюда инфанта входит.

Явление второе

Те же, инфанта и Леонор.

Инфанта

Пришла я не затем, чтоб скорбь твою целить,
А чтоб свой горький вздох с твоим рыданьем слить.

Химена

Нет, радость общую вы лучше разделите
И небо за нее с восторгом восхвалите.
Крушиться в день такой пристало только мне.
Родриго смёл врага, грозившего стране,
Опасность устранил, нависшую над вами,
И вправе исходить теперь лишь я слезами.
Он спас отечество, он королю помог,
И меч его на скорбь меня одну обрек.

Инфанта

Но то, что он свершил, поистине чудесно.

Химена

Мне, к горю моему, о том уже известно.
Молва везде шумит, сколь взыскан славой он,
Хоть столь же и в любви удачей обделен.

Инфанта

Но почему ты ей с досадой внемлешь явной?
Ведь этот юный Марс был мил тебе недавно,
Тебе все помыслы и чувства посвятил.
Кто похвалил его, тот выбор твой почтил.

Химена

Да, расточаются хвалы ему в избытке,
Но для меня равна из них любая попытке:
Чем выше он ценим, тем боль острее моя,
Затем что мне ясней, кого теряю я.
О, что мучительней быть для влюбленной может!
Он страсть мою к нему своею славой множит,
Но над любовью долг верх все-таки возьмет,
И ждет, ей вопреки, Родриго эшафот.

Инфанта

Вчера возвысилась ты сильно в общем мненье,
В борьбе с самой собой явив такое рвенье,
Что каждый потрясен был доблестью твоей
И сострадал тебе в любви душою всей.
Но дружеский совет я все ж подать желаю.

Химена

Себя бы, вам не вняв, преступницей сочла я.

Инфанта

Иное, чем вчера, сегодня долг велит.
Родриго с этих пор для нас оплот и щит,
Народа нашего надежда и отрада,
Бич мавров и родной Кастилии ограда.
Согласен сам король с молвой народной в том,
Что твой отец воскрес в Родриго молодом.
Короче, коль его погубишь ты из мести,
Все государство с ним погибнуть может вместе.
Ужели для того, чтоб за отца отомстить,
Ты дашь отечество врагам поработить?
Зачем же воздвигать на нас гоненье это,
Коль пред тобой вины отнюдь за нами нету?
Конечно, не должна идти ты под венец
С тем, чьим оружием заколот твой отец, –
Тебя я осужу, и все тебя осудят,
Лиши его любви, но пусть он жив пребудет.

Химена

Не подобает мне быть доброю к нему.
Ни меры, ни границ нет гневу моему.
Пусть мы досель любовь друг к другу с ним питаем,
Пусть он монархом чтим, народом обожаем,
Пусть лучшие бойцы под стяг его сошлись, –
Над лаврами его взращу я кипарис.

Инфанта

Под силу лишь одним сердцам неколебимым,
Отмщая за отца, пожертвовать любимым,
Но благо общее над честью родовой
Всегда поставит тот, кто впрямь высок душой.
Довольно, коль тебя навек утратит милый:
Разрыв с тобой ему стократ страшней могилы.
От мести откажись, отечество любя!
Ведь и король, поверь, не встанет за тебя.

Химена

Пусть так, но все равно мой долг – взывать о мщенье.

Инфанта

Прощай, но взвесь пред тем, как бросить обвиненье,
Не гибельна ль тобой набранная стезя.

Химена

Раз мой отец убит, мне выбирать нельзя.

Уходит.

Явление третье

Дон Фердинанд, дон Диего, дон Ариас, дон Родриго, дон Санчо.

Дон Фердинанд

Наследник доблестный прославленного рода,
Преемник тех, чей меч еще в былые годы
Наш край от недругов отважно охранял
И с кем твой первый бой тебя уже сравнял!
Не сетуй, что тебе достойно не оплатят,
Всей власти короля для этого не хватит.
Врага, грозившего отечеству, разбить,
Своей рукой в моей мой скипетр укрепить
И учинить разгром коварным маврам ране,
Чем отдал я приказ изготовляться к брани, –
Такие подвиги столь громки, что за них
Вознаградить тебя превыше сил моих.
Но это сделано плененными царями,
Что Сидом нарекли тебя в беседе с нами,
А по-арабски Сид – владыка, господин.
Вот этим именем впредь и зовись один.
Будь Сидом, чтоб звучал твой титул как «победа»,
Чтоб в трепет приводил Гранаду и Толедо,
Чтоб возвещал всем тем, кем чтима власть моя,
Что ты свершил и сколь тебе обязан я.

Дон Родриго

Простите, коль меня смущение обьяло,
Но так отозвались вы о заслуге малой,
Что краской, государь, лицо мое залила
Не в меру лестная и щедрая хвала.
Как каждый подданный, всегда я жил в сознанье
Того, что кровь моя есть ваше достоянье
И что, отдав за вас ее в бою с врагом,
Я только выполню свой долг пред королем.

Дон Фердинанд

Не всякий, кто моим считается слугою,
Являет, мне служа, бесстрашие такое,
И должен человек быть беззаветно смел,
Чтоб столь неслыханный успех стяжать в удел.
Итак, хвалам внимай без лишнего стесненья
И расскажи о том, как выиграл сраженье.

Дон Родриго

Известно вам, что в миг, когда враждебный флот
Поверг в смятение и трепет весь народ,

Друзья пришли к отцу, и я, хоть был в печали,
Позволил, чтоб вождем они меня избрали.
Простите, государь, мне этот дерзкий шаг.
Согласья я спросить у вас не мог никак:
Опасность все росла, отряд готов был к бою,
А во дворец идя, я рисковал собою
И потому решил, что голову свою,
Уж коль ее терять, сложу за вас в бою.

Дон Фердинанд

Хотя и поспешил ты с мезтью незаконной,
Ходатай за тебя – наш край, тобой спасенный.
Ты мной прощен и верь, что для Химены впредь
Могу я сделать лишь одно – ее жалеть.

Дон Родриго

Отряд повел я беглым шагом.
Горя отвагой, шло пятьсот бойцов за стягом.
Когда ж достиг реки я с ними через час,
Число их возросло, по крайности, в шесть раз:
Увидев, сколь они исполнены бесстрашьем,
Кто оробел – и тот примкнул к шеренгам нашим.
Две трети воинства я спрятал на судах,
Что там у берега качались на волнах;
Все ж прочие – а к ним подмога попевала
И нетерпение в них пыл подогревало –
Безмолвно залегли и мавров стали ждать,
Погожей полночи вдыхая благодать.
Чтоб обмануть врага спокойствием притворным,
Голов не поднимать велел я и дозорным,
Стараясь делать вид, что был приказ любой,
Который отдал я, от вас получен мной.
Но вот при свете звезд увидели в ночи мы,
Что тридцать кораблей приливом к нам гонимы
И что сейчас туда, где наши боя ждут,
И море и враги вплотную подойдут.
Мы недругам даем пройти, их не тревожа:
Не видно ни души в порту, на стенах – тоже,
И мавры, тишиной введенные в обман,
Считают, что врасплох застигли христиан,
Бросают якоря, галеры покидают
И, на берег сойдя, в засаду попадают!
Тут вскакиваем мы, и, смерть суля врагам,
Тысячеустый клич взлетает к небесам.
С судов нам вторят те, кто мной попрятан в трюмы.
Теряют голову неверные от шума,
Не кончив высадки, кидаются назад
И бой проигранным, хоть он не начат, мнят.
Шли на грабеж они – и на войну попали.
К реке и по реке мы их тесним все дале,
Их кровь ручьями льем и трупы громоздим,
Сомкнуть свои ряды не позволяя им.

Но беглецов цари остановить сумели,
И африканцы страх в себе преодолели:
Так стыдно стало им без боя погибать,
Кривые сабли их во тьме свистят и блещут.
Кровь их и наша кровь одним потоком хлещет.
На вражеских судах, на суше, на воде –
Везде идет резня, и смерть царит везде.
О, сколько образцов отваги беззаветной
От славы и молвы скрыл сумрак предрассветный,
Где, различая лишь свой собственный клинок,
Попал он в цель иль нет – никто решить не мог!
Я всюду попевать, всех ободрить старался,
Шел впереди одних, с другими рядом дрался,
Прибывших вновь равнял, в сражение вводил
И до восхода сам не знал, кто победил.
Но вот разгром врагу денница возвестила.
Увидев, что спешат все новые к нам силы,
Арабы поняли: не взять им верх в бою,
И пыл сменила в них боязнь за жизнь свою.
К судам они бегут в смятении великом,
Канаты прочные с истошным рубят криком
И так торопятся отплыть, что смертный страх
Подумать не дает им о своих царях.
Забыли долг они, его не внемлют зову.
Прилив принес их к нам, отлив уносит снова,
Меж тем как два царя и горстка смельчаков,
Врубаясь в наш строй и там попав в кольцо клинков,
Взять с нас за жизнь свою побольше цену тщатся.
Напрасно силюсь я уговорить их сдаться –
В ответ лишь лязг мечей да звон щитов стальных.
Но видя, что упал последний воин их,
Цари бессмысленно упорствовать кончают,
Зовут вождя врагов и сабли мне вручают.
Шлю к вам я пленников, уводит их конвой,
И за отсутствием бойцов стихает бой.
Так доблесть ваших слуг, чья кровь за вас пролита...

Явление четвертое

Те же и дон Алонсо.

Дон Алонсо

Химена, государь, пришла просить защиты.

Дон Фердинанд

Долг не ко времени! Докучливая весть!

(дону Родриго)

Ступай! Не следует вам с ней встречаться здесь;
Затем и вынужден тебя не чтить, а гнать я,
Но на прощание приди в мои объятия.

Дон Родриго уходит. <...>

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Явление первое

Дон Родриго, Химена.

Химена

Родриго! Здесь – и днем!
Да ты в своем уме ли?
Честь пощади мою и удались отселе.

Дон Родриго

Я должен умереть и к вам в предсмертный час
Явился, чтоб сказать «прости» в последний раз
И чтоб в незыблемой привязанности к милой
Поклясться до того, как буду взят могилой...

Химена

Ты должен умереть?

Дон Родриго

И рад, что жизнь отдам,
Коль скоро это мечь свершить поможет вам.

Химена

Ты должен умереть, ты, вечный победитель?
Ужель дон Санчо впрямь столь опытный воитель?
Давно ль он так силен, а ты так слаб душой,
Что мнишь проигранным не начатый с ним бой?
Иль этой схваткой страх и на того навеян,
Кем мой отец убит и вражий флот рассеян?
Выходит, и тебе знаком порою он?

Дон Родриго

На казнь, а не на бой идти я обречен.
Раз милая моя желает мне кончины,
Жизнь защищать свою нет у меня причины.
Я, как и прежде, смел, но сердце не велит
Мне то оберегать, что в вас вражду селит.
Последней для меня уж эта ночь была бы,
Пытайся лишь со мной расправиться арабы;
Но, за отечество и государя встав,
Я изменил им, взять верх неверным дав,
А мне не столь тяжел груз этой жизни брэнной,
Чтоб сбрасывать его такой ценой презренной.
Теперь не надо мне страну оборонять.
Я вами осужден и казнь готов принять,

И, кто бы в палачи назначен ни был вами
(Раз недостойн я, чтоб им вы стали сами),
Не вздумаю удар смертельный отвратить:
Кто поднял меч за вас, того я должен чтить.
Мысль, что меня не он, а вы разите сталью,
Коль скоро к ней ему прибегнуть приказали,
Отраднa будет мне, и я не отобью
Удар, что милою направлен в грудь мою.

Химена

Уж если горький долг, чье тягостное иго
Меня принудило к вражде с тобой, Родриго,
Велит, чтоб до конца ты верность соблюдал
И моему бойцу с тобою сладить дал,
То все же в толк возьми, слепец, размыслив здраво,
Что ты пожертвуешь не только жизнью – славой:
Как ею подвиг твой сейчас ни озарен,
Узнав, что ты убит, все скажут: «Побежден».
Дороже честь тебе моей любви трикраты,
Коль кровью моего отца покрыл себя ты,
Коль пренебрег, стремясь ко мне душою всей,
Надеждой сладостной назвать меня своей,
И вдруг ты честь попать столь явно умудрился,
Что с поражением до боя примирился!
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.

Дон Родриго

Мне, кем повержен граф и в битве сломлен враг,
Нет нужды убеждать людей, что я смельчак.
Их в этом уверять не склонен я бесцельно:
Всем ведомо и так, что храбр я беспредельно,
Что может все мой меч и что в подлунной есть
Одно, чем никогда не поступлюсь я, – честь.
Нет, как бы обо мне вы строго ни судили,
Я славы не лишусь, когда шагну к могиле
С таким бесстрашием, что победитель мой
Не сможет хвастаться победой надо мной,
И всякий скажет лишь: «Он обожал Химену,
И, так как для него жизнь потеряла цену,
Когда их с милою врагами сделал рок,
На поражение он себя в бою обрек,
Считая, что свершит пред нею преступленье,
Коль помешает ей в осуществленье мщенья.
Пришлось ему за честь любовью заплатить
И пасть, дабы могла любимая отмстить:

Ведь он ценил, как все, что с ним отвагой схожи,
Дороже страсти честь и жизни страсть дороже).
Вот почему конец, что схватка мне сулит,
Умножит честь мою, отнюдь не умалит,
И докажу я, смерть приняв по доброй воле,
Что милой не служил никто верней дотолле.

Химена

Коль так не терпится тебе в могилу лечь,
Что ты ни жизнь, ни честь не хочешь поберечь,
То вспомни, как с тобой друг в друга влюблены мы,
И бейся, чтоб не стал мне мужем нелюбимый.
Дерись, чтоб отдана тому я не была,
Кто столь же мерзок мне, сколь я ему мила.
Дам и другой совет: ступай на поле боя,
Чтоб смолк мой долг, а я склонилась пред судьбою,
И, если дорога тебе донныне я,
Восторжествуй в борьбе, где цель – рука моя.
Прощай! Краснею я за то, что наказала.

Уходит.

Дон Родриго

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.

Уходит.

Явление второе

Инфанта

Считаться ль мне с тобой, мой сан, гнушаясь страстью
И видя преступленье в ней?
Иль покориться вам, любовь и жажда счастья,
На свой природный долг восстав душою всей?
Принцесса бедная, под чьей
Тебе отрадней будет властью?
Сравнил тебя со мной, Родриго, блеск побед,
И все же не король родил тебя на свет.

Жестокая судьба, зачем мои желанья
На честь мою идут войной
И причиняет лишь жестокие страданья
Мне столь оправданный и славный выбор мой?
О небеса, какой ценой

Я заплачу за колебанья,
Из-за которых я не знаю, как мне быть –
Открыться милому иль в сердце страсть убить!

Нет, слишком я робка, коль мыслю так смущенно
О чувстве, что в душе таю.
Пусть предназначена я лишь монарху в жены –
Родриго можно мне вручить судьбу свою:
Кто двух царей сломил в бою,
Тот удостоится короны,
И Сид, прозвание, которым он почтен,
Доказывает всем, что трон ему сужден.

Меня достоин он, но я сама не в пору
Химене отдала его,
И так досель влечет друг к другу их, что скоро
Она про смерть отца забудет своего,
И не сулят мне ничего
Ни страсть моя, ни их раздоры:
Ко мне суров, а к ним столь благосклонен рок,
Что даже он любовь в них угасить не мог.

Явление седьмое

Те же и дон Родриго, инфанта и Леонор.

Инфанта

Утешься и прими из рук моих, Химена,
Героя юного, чья доблесть несравненна.

Дон Родриго

Простите, государь, что на колени пасть
Перед возлюбленной при вас велит мне страсть.
Не за добычей я сюда явился лично,
Но чтобы в дар принести вам жизнь свою вторично,
И не сошлюсь, мне внять смиренно вас моля,
На право сильного иль волю короля.
Скажите, коль в долгу вы перед отчей тенью:
Как, госпожа, мне дать вам удовлетворенье –
Вновь тысячи врагов рассеять и смести?
С победой из конца в конец земли пройти?
Взять в одиночку стан, что недруги разбили?
Отвагою затмить героев древних былей?
Коль этим мне вину с себя удастся снять,
Все, что прикажете, готов я предпринять.
Но если так силен в вас голос мести кровной,
Что он не замолчит, покуда жив виновный,
Других на бой со мной не посылайте впредь:
Сейчас от ваших рук готов я умереть.
Непобедимого лишь вам сразить пристало –
Сил, чтоб за вас отмстить, у прочих слишком мало.

Но пусть вас примирит со мной хоть смерть моя,
Чтобы забвением наказан не был я,
И, так как мой уход из жизни вас прославит,
Пусть в вашей памяти он вечный след оставит,
Чтоб молвить вы могли, слезу тайком пролив:
«Когда б он не любил меня, он был бы жив».

Химена

Родриго, встань!

(Дону Фердинанду.)

От вас я, государь, не скрою,
Что поздно брать назад мне сказанное мною.
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?

Дон Фердинанд

Во многих случаях узаконяет время
То, что считается сперва преступным всеми.
Родриго, победив, тебя завоевал;
Однако же, хоть он и восторжествовал,
Я мог бы повредить твоей, Химена, чести,
Будь вручена ему награда мной на месте.
Но слово данное назад я не возьму:
Женой – пусть не сейчас – должна ты стать ему.
Жди, скажем, год, чтоб дать зажить душевной ране,
А ты, Родриго, вновь готовь себя для брани.
На наших берегах ты мавров разгромил,
Расстроил ковы их и мужество сломил;
Теперь мои полки ты двинешь в их пределы,
Их земли разоришь, войска рассеешь смело.
Они не устоят пред тем, чье имя Сид,
И верь: их край тебя царем провозгласит.
Но милой и тогда будь верен непреложно.
Еще достойней стань ее, коль то возможно,
И пусть так вознесут тебя твои дела,
Чтоб в брак с тобой вступить за честь она почла.

Дон Родриго

Чтоб трону послужить и обладать Хименой,
Чего не совершу я в дни страды военной?
Как мне с возлюбленной разлука ни трудна,

Я счастлив, что хотя б надежда мне дана.

Дон Фердинанд

Надейся: слово я держу ненарушимо.
Ты – удалец и мил по-прежнему любимой,
А скорбь, что делала врагами вас дотоль,
В ней заглушат года, твой меч и твой король.

(Пер. Ю. Корнеева)

Задание 8. С помощью каких выразительных средств Корнель передает сложные внутренние колебания, переживания Родриго в шестом явлении 1-го действия?

Задание 9. Охарактеризуйте внутреннее состояние Родриго перед поединком с графом (действие 2, явление второе) и с доном Санчо (действие 5, явление первое). Какой смысл вкладывает Родриго в тот и другой поединок? В чем противоречие?

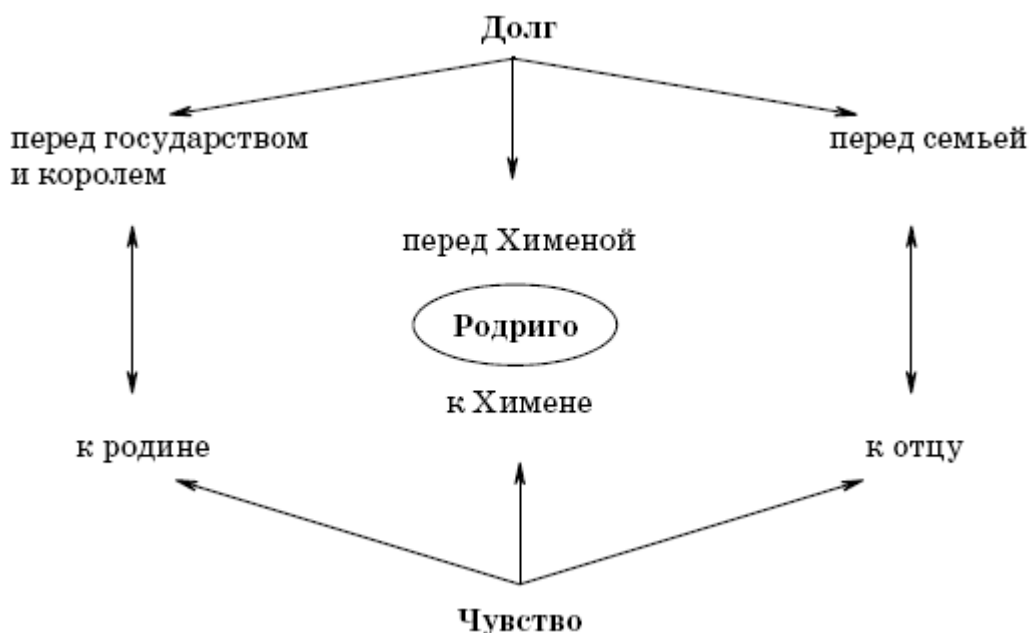
Задание 10. Какое значение для характеристики Родриго имеют эпизоды первого явления 1-го действия (диалог Химены и Эльвиры) и первого – третьего явлений 4-го действия (вторжение мавров)? Как вы оцениваете поведение Химены в последнем эпизоде?

Задание 11. Как Корнель психологически выстраивает образ влюбленной Химены? Проанализируйте первое явление 5-го действия. В чем сила и слабость характера Химены? Что движет ее поступком?

Задание 12. С какой целью Корнель ставит монолог инфанты сразу после этой сцены? Какой смысл вложен драматургом во второе явление 5-го действия? Зачем потребовалась вторая сюжетная линия?

Задание 13. Какой смысл вложен в финальные слова героев в седьмом явлении 5-го действия после переработки Корнелем финала пьесы? Как они соотносятся со словами Родриго в первом явлении и того же действия: «И всякий скажет лишь: «Он обожал Химену...» и т. д. (см. с. 118 данного пособия).

Задание 14. Опираясь на схему, прокомментируйте развитие конфликта в трагикомедии Корнеля с позиций дворянской этики:



Задание 15. Почему первый вариант пьесы Корнеля имел счастливый финал?

Задание 16. За что Французская академия ругала пьесу Корнеля?

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Корнель П. Театр: В 2 т. / Ст. и коммент. А. Д. Михайлова. М., 1984. Т. 1.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

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

Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. М., 1988.

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. М. В. Разумовской. М., 2001.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Балашов Н. И. Пьер Корнель. М., 1956.

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

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.

ЗАНЯТИЕ 5. Комедия Мольера «Мещанин во дворянстве»**Примерный план практического занятия**

1. Взгляды Мольера на жанр комедии. Основные принципы «высокой комедии».
2. История создания комедии «Мещанин во дворянстве».
3. Особенности развития конфликта в комедии.
4. Система образов в пьесе.
5. Господин Журден и его мир.
6. Принципы отражения действительности в пьесе и средства карнавального изображения. Реалистические элементы в комедии.
7. Особенности художественного метода Мольера.
8. Изучение комедии «Мещанин во дворянстве» в школе.

Материалы и задания

Задание 1. Познакомьтесь с фрагментом из лекции-спектакля профессора В. А. Лукова, посвященной раннему творчеству Ж. Б. Мольера, и ответьте на вопросы: чем характеризуется домольеровская комедия? В чем своеобразие фарсовой драматургии? Какие ее элементы заимствует Мольер в своем творчестве?

Раннее творчество Мольера

«...Мольер – это псевдоним Жана Батиста Поклена, появившегося на свет в Париже 15 января 1622 года. Он родился в буржуазной семье и должен был унаследовать профессию своего отца, придворного обойщика. Но уже в детстве его увлекли театральные представления. В десятилетнем возрасте он вместе с дедушкой ходил на Сен-Жерменскую ярмарку смотреть игру знаменитого фарсового актера Табарена (псевдоним Жана Саломона, ум. в 1633 г.). Чтобы представить, как выглядела французская комедия до Мольера, обратимся ко «Второму фарсу» Табарена (не исключено, что Мольер его видел).

**Жан Табарен
Второй фарс**

Действующие лица

Лука Жуффю.

Изабелла, его дочь.

Табарен, его слуга.

Капитан Родомонт.

Лука. Да здравствуют любовь и старость. Я вечно похож на старика, у которого седина в бороду, а бес в ребро. Мы, купцы, должны подвергаться большим опасностям. У нас завязаны отношения с Востоком и Западом. Не так давно я порешил отправиться в Индию. Мне непременно нужно ехать; мои корабли снаряжены, и остается только поднять паруса; ветер попутный, и мельница будет вертеться как следует. Меня беспокоит только одно: дома у меня есть маленькая плутовка, которая любит играть с опасными игрушками. Боюсь, чтобы она не наступила на лимонную корку и не поскользнулась вконец. В самом деле, так как ее честь уже надтреснута, ей не надо падать с большой высоты для того, чтобы окончательно ее разбить. Я оставляю ее на попечении моего слуги Табарена; он малый верный и будет прекрасно за нею следить. Дай-ка позову его. Табарен! Табарен!

Табарен. Тише. Наш осел еще спит; у него уши открыты, на нем нет чепца. Какому черту я понадобился? А, это вы, мой хозяин! Простите, что наш осел еще не готов под седло.

Лука. Ослы вечно бредят ослами. А между тем я должен тебе сообщить очень важную новость: я отправляюсь по моим торговым делам в Индию.

Табарен. Зачем же вы едете в Индию? А что, для этого надо покинуть Париж?

Лука. Вот остолоп! Индия очень далеко отсюда; нужно моря переплыть, океан пересечь.

Табарен. А сядете вы на корабль на Монмартре?

Лука. Вот что значит иметь дело с тупицей! Разве не следует сесть на корабль на воде, чтобы плыть по земле?

Табарен. Черт побери, так бы вы сразу и сказали.

Лука. Слушай, я хотел с тобой поговорить совсем не об этом. Я хочу поручить тебе Изабеллу. Ты знаешь, она молода. Если сюда припрет ее поклонник Родомонт, ты можешь ему обрезать обе ноги.

Табарен. Что же, он будет на заднице прыгать?

Лука. Это неважно, только бы ты охранил честь Изабеллы.

Табарен. Вы сделали правильно, что поручили ее мне. Она уже издали слышит, как пахнет сено, ей-богу!

Лука. Теперь я позову ее и попрощаюсь с ней. Изабелла, дочь моя, идите сюда поговорить с вашим отцом... Вот и она, маленькая сластена.

Входит Изабелла.

Изабелла. Здравствуйте, папа.

Табарен. А у ней гибкие сухожилия, она хорошо реверансик загнула.

Лука. Дочь моя, я уезжаю и хочу проститься с вами. Берегите хорошенько дом, а пуще всего охраняйте дверь девственной комнаты. Что касается меня, то я отправляюсь по торговым делам в Индию. Надо же мне позаботиться о старости.

Изабелла. Неужели вы меня покидаете, отец мой? Как же я буду жить без вас?

Табарен. Ай-ай, бесстыдница, притворилась растроганной. Сама же хотела бы, чтоб он свернул себе шею.

Лука. Табарен, поручаю тебе мой дом и честь моей дочери. Береги их, и я награжу тебя, когда вернусь домой. Ты получишь мой старый бандаж против грыжи и пару башмаков.

Табарен. Будьте спокойны, ваша дочка остается в хороших руках. Я всегда буду над ней или возле нее. Если только она не упадет с большой высоты, ей не удастся сломать ногу. Прощайте, хозяин.

Лука уходит.

Изабелла. Теперь, когда мой отец уехал, я хочу сообщить тебе, Табарен, одну тайну: я без памяти влюблена.

Табарен. Уж не в меня ли, хозяйка? Вот это дело, черт возьми!

Изабелла. Я хочу, чтобы ты доставил мне удовольствие.

Табарен. Сию секунду. Если хотите, ложитесь вот здесь.

Изабелла. Ну, ну, грубиян! Как вам не стыдно говорить мне такие гадости! Оставьте меня. Неужели вы могли подумать, что мои желания останутся на таком неприятном предмете, как вы? Нет, я отдала свое сердце капитану Родомонту и хочу, чтобы вы отнесли ему это кольцо.

Табарен. Ах, черт, значит, мне придется бить отбой. Если дело только за тем, чтоб передать ему это кольцо, положитесь на честь Табарена, ступайте домой и готовьте обед. Я сейчас отнесу кольцо.

Изабелла уходит. Входит капитан Родомонт.

Капитан. Я прибыл из Голландии, из Фландрии, из Италии, из Кастилии. Я самый отважный капитан, какого родила земля. Но куда бы ни бросила меня моя храбрость, повсюду сопровождают меня глаза моей Изабеллы, что прекраснее Киприды и стройнее Минервы.

Табарен. Хозяин поручил мне оберегать его дом. Вот, без сомнения, какой-то прохвост, который желает перемахнуть через стену моей хозяйки Изабеллы и захватить укрепление. Кто там? Чего вам здесь надо, черт побери! Не шевелитесь!

Капитан. С дороги, прохвост! Знаешь ли ты, с кем говоришь? Не смей вступать в спор с капитаном Родомонтом.

Табарен. Тише, сударь! Подумайте, что вы хотите сделать. Если вы проткнете меня, вы проткнете бочонок с горчицей. Разбив стакан, вы потеряете возможность пить из него. Моя госпожа Изабелла поручила мне с вами поговорить.

Капитан. Со мной говорить от моей дорогой Изабеллы? О благословенный посланец, как тебя звать?

Табарен. Меня зовут Табареном, сударь.

Капитан. Пагарен, дорогой мой.

Табарен. Прошу вас не коверкать мое имя: я зовусь Табареном. Ваша возлюбленная посылает вам привет. Она очень несчастна; у нее была такая же цепочка, как та, что на вас, и на улице кто-то украл ее. *(Я хочу добиться, чтобы он дал мне цепочку и кольцо, а потом сыграю с ним штуку, какой он совсем не ждет: я заставлю его влезть в мешок, а моя хозяйка будет выколачивать из него пыль.)*

Капитан. Я хочу подарить ей эту цепочку, Табарен.

Табарен. Вот это прекрасно, сударь. Но вы знаете, что люди злы и всегда превратно понимают чужие поступки. Если вы хотите навестить госпожу Изабеллу, нужно устроить так, чтобы вас не увидели. Потому советую вам влезть в этот мешок, а я вас принесу в дом, не вызывая ни в ком никаких подозрений.

Капитан. Превосходная мысль, Табарен! Давай мешок, я влезу в него.

Табарен засовывает капитана в мешок под тем предлогом, что понесет его к Изабелле.

Табарен. Я намерен честно служить моему хозяину и бороться со всем, что направлено против его чести. Вот один из тех испанских прощелыг, которые называют себя капитанами, хотя они сами составляют весь свой полк. И этот капитан намерен проникать в дом господина Луки, чтобы обесчестить его дочь. Я уже получил от него перстень и цепочку и теперь намерен отдубасить этого дурака. Но я хочу, чтобы это сделала сама Изабелла, своими руками. Необходимо сохранить верность своему хозяину. Теперь ты заключен в темницу, капитан Родомонт. Ты надеешься добиться благосклонности твоей возлюбленной, но я научу тебя, как стучаться в двери этого дома, чтобы совратить честную девушку. Сейчас я пойду разыщу пять или шесть крючников, которые хорошенько намнут тебе бока.

Капитан. О несчастный капитан! О чертов Табарен! Ярость кипит во мне, злоба душит меня. Я несчастнейший капитан во всем мире.

Входит Лука.

Лука. Счастливое путешествие, счастливое путешествие! Мне не пришлось ездить в Индию. Так как мои торговые дела обстоят прекрасно, я хотел бы теперь жениться и взять хорошее приданое, право, даю слово Луки Жужфю.

(Капитан Родомонт придумывает способ выбраться из мешка, убедив Луку Жужфю, что он попал в мешок за отказ жениться на старухе, владеющей пятьюдесятью тысячами экю.)

Но что я вижу вот там? Это, наверно, куль с каким-нибудь товаром.

Капитан. Я должен говорить понятно. Сударь, меня запрятали в этот мешок за отказ жениться на старухе, которая имеет пятьдесят тысяч экю. Но она так уродлива, что я был не в силах взять ее.

Лука. Пятьдесят тысяч экю – это очень хорошо, и нечего заботиться о красоте. Если вы пустите меня на ваше место, я обделаю это дело.

(Лука влезает в мешок, а капитан уходит, радуясь, что не ему достанутся палочные удары, которые получит теперь Лука.)

Когда придут родственники старухи, я заявлю, что хочу жениться на ней и что они должны отсчитать мне пятьдесят тысяч экю. Это будет вторая удача за сегодняшний день.

Входят Табарен и Изабелла.

Табарен. Я должен рассказать вам презабавную историю. Когда вы послали меня искать капитана Родомонта, я повстречал одного из воришек, которые так ловко сдергивают кошельки. Зная, что хозяин в отсутствии, этот парень собирался проникнуть в дом, чтобы похитить вас. Мне удалось заставить его влезть в этот мешок. Теперь я вооружился палками и хлыстами, чтобы поднатореть его от головы до пят.

Лука. Вот и родственники старухи. Мне остается только попросить у них ее руки. Выкладывайте, родичи, выкладывайте пятьдесят тысяч экю.

Изабелла. Мы их выложим тебе и хорошей монетой. Бей, лупи его!

(Луку колотят, потом его узнают. Табарен ужасно удивлен, а Изабелла и того больше. Приходит капитан и разрешает спор, а потом задерживают занавес.)

Фарс окончен.

Нетрудно заметить, что комическое у Табарена носит еще достаточно грубый, примитивный характер. Скабрзности, удары палками, чисто внешние способы вызвать смех, самопредставления героев, упрощенная композиция (герои появляются и уходят только потому, что этого требует стремительное развитие действия, и т. д.) при отсутствии значительного содержания – эти черты «Второго фарса» Табарена присущи домольеровской комедии. Попытки Корнеля в «Лжеце» и Сирано де Бержерака в «Проученном педанте» создать литературную комедию, противопоставленную простонародным фарсам, не решили проблемы (в том числе и из-за своей «литературности»)...

(В. А. Луков. Лекция-спектакль 1. Раннее творчество Мольера // В. А. Луков. Жан Батист Мольер (лекции-спектакли). Штейн А. Л. Французская комедия от Мольера до Бомарше. Комедия «рококо» – серьезный жанр. (Неопубликованная глава из книги А. Штейна «Веселое искусство комедии» (Лекция-текст для самостоятельного изучения): Учеб. пособие для вузов. М., 2001. С. 5–10.)

Задание 2. Опираясь на материалы учебника, используя текст «Критики «Школы жен» Мольера, охарактеризуйте основные эстетические принципы французского комедиографа.

Явление первое

Урания, Элиза.

Урания. Неужели, кузина, никто к тебе не приезжал?

Элиза. Ни одна душа.

Урания. Прямо удивительно, как это мы с тобой провели целый день наедине друг с дружкой.

Элиза. Меня это тоже удивляет; мы ведь к этому привыкли; дом твой, слава Богу, всегда привлекает к себе придворных бездельников.

Урания. По правде сказать, день показался мне очень длинным.

Элиза. А мне так слишком коротким.

Урания. Это потому, кузина, что люди тонкого ума любят одиночество.

Элиза. Тонкого ума? Благодарю покорно! Ты же знаешь, что я на это не претендую.

Урания. А я, признаюсь, люблю общество.

Элиза. Я тоже люблю, но только избранное. Глупцы, которых приходится принимать, нередко заставляют меня предпочитать одиночество.

Урания. Ты слишком взыскательна: ты хочешь вращаться только в изысканном обществе.

Элиза. Нет, я просто не чересчур снисходительна, я не завожу знакомств с кем попало.

Урания. Я люблю разумных людей, а от причудников отворачиваюсь.

Элиза. Это верно: причудники скоро надоедают; с большинством из них при второй встрече уже скучно. Да, кстати, о причудниках: помоги мне избавиться от твоего несносного маркиза! Неужели я должна весь век с ним возиться и терпеть его вечное паясничество?

Урания. Но такой язык нынче в моде! Шутки ради так говорят даже при дворе.

Элиза. Не поздравляю тех, кто так говорит, – они сами устают от этого непонятого жаргона. Чудесное занятие – сыпать в Лувре избитыми каламбурами, подобранными в рыночной грязи, где-нибудь на площади Мобер! Шуточки, как раз подходящие для придворных! Подумай, как это остроумно: «Сударыня, вы до того восхитительны, что вас следует привлечь к суду: вы похитили целый воз сердец». Ах, как изящно, как тонко! Изобретатель подобной игры слов может по праву гордиться!

Урания. Да никто и не выдает это за остроумие. Большинство тех, кто так изъясняется, сами знают, насколько это нелепо.

Элиза. Тем хуже для них, если они нарочно стараются говорить глупости, если они умышленно прибегают к плоским шуткам. Тогда это уж совсем непростительно. Будь я судьей, я бы придумала наказание для этих паяцев.

Урания. Оставим этот разговор – он тебя волнует. Скажи лучше, почему это Дорант так опаздывает? Ведь мы его пригласили к ужину.

Элиза. Может быть, он забыл...

Явление пятое

Дорант, маркиз, Климена, Элиза, Урания.

Дорант. Ради Бога, не беспокойтесь, продолжайте ваш разговор. Вы, конечно, говорите о том, о чем уже несколько дней говорят во всех парижских домах, – нет ничего забавнее этой разноголосицы мнений. Я сам слышал, как иные осуждали в этой комедии именно то, что другим больше всего нравилось.

Урания. Маркиз, например, от нее в ужасе.

Маркиз. Да, это верно; по-моему, она противна, противна, черт возьми, до последней степени, именно противна!

Дорант. А мне, любезный маркиз, противно такое суждение.

Маркиз. Как, шевалье? Ты намерен защищать эту пьесу?

Дорант. Да, намерен защищать.

Маркиз. Черт побери, я ручаюсь, что она противна!

Дорант. Ну, твоя порука не больно-то надежна. Сделай милость, однако, маркиз, растолкуй, что ты такого нашел в этой комедии?

Маркиз. Почему она противна?

Дорант. Да.

Маркиз. Она противна потому, что противна.

Дорант. Ну, тут уж возразить нечего, приговор произнесен. Но ты нам все-таки объясни, в чем же ее недостатки.

Маркиз. А я почему знаю? Признаюсь, я не очень внимательно слушал. Я знаю одно: убей меня бог, но ничего ужаснее этого я не видел. Я сидел как раз за Дориласом, и он того же мнения.

Дорант. Солидный авторитет! Есть на кого сослаться!

Маркиз. Стоит только послушать эти взрывы хохота в партере. Это ли не доказательство, что пьеса никуда не годится!

Дорант. Так, значит, ты, маркиз, принадлежишь к числу тех вельмож, которые полагают, что у партера не может быть здравого смысла, и которые считают ниже своего достоинства смеяться вместе с ним, даже когда играют самую лучшую комедию? Я видел как-то в театре одного из наших друзей, и он-то и был смешон. Он смотрел комедию с наимрачнейшим видом. В тех местах, где все дружно хохотали, он только хмурил чело. При раскатах смеха он пожимал плечами, смотрел на партер с сожалением, а порой с досадой, и приговаривал: «Смейся, партер, смейся!» Его неудовольствие – это была вторая комедия, он бесплатно играл ее для зрителей, и все единодушно признали, что лучше сыграть невозможно. Пойми же ты, маркиз, поймите все, что здравый смысл не имеет нумерованного места в театре, что разница между полулуидором и пятнадцатую су не отражается на хорошем вкусе, что неверное суждение можно высказать и стоя и сидя. Словом, я не могу не считаться с мнением партера, ибо среди его посетителей иные вполне способны разобрать пьесу по всем правилам искусства, а другие станут судить ее судом правды, то есть доверяясь непосредственному впечатлению, без слепого предубеждения, без всяких натяжек, без нелепой щепетильности.

Маркиз. Итак, шевалье, ты защищаешь партер? Черт возьми, рад за тебя! Я тотчас же извещу партер о том, что ты его друг. Ха-ха-ха-ха-ха-ха!

Дорант. Пожалуй, смейся! Я сторонник здравого смысла и не выношу взбалмошности наших маркизов Маскарилей⁶. Меня бесят люди, которые роняют свое достоинство и делаются посмешищем; которые смело и решительно судят о том, чего не знают; которые подымают крик в неудачном месте пьесы, а всех ее красот не замечают; которые ругают и хвалят картину или музыку здравому смыслу и, нахватавшись разных ученых наименований, коверкают их и употребляют некстати. Ах, господа, господа! Уж лучше бы вы молчали, если Бог не дал вам способности разбираться в таких вещах! Не смешите людей, помолчите, авось сойдете за умников.

Маркиз. Черт возьми, шевалье, это ты уже слишком...

Дорант. Да разве я о тебе говорю, маркиз? Речь идет об иных господах, которые позорят весь двор своими нелепыми выходками и создают в народе мнение, что мы все таковы. Я намерен от них отмежеваться, я буду вышучивать их при каждой встрече – в конце концов образумятся.

Маркиз. А как, по-твоему, шевалье, Лизандр неглуп?

Дорант. Очень неглуп.

Урания. Это бесспорно.

Маркиз. Спросите у него насчет *Школы жен* – вот увидите, он скажет, что ему не нравится.

Дорант. Ах, боже мой! Разве мало на свете людей, которых портит избыток ума, которым яркий свет учености слепит глаза, и даже таких, которые готовы оспаривать чужие мнения только потому, что эти мнения не ими высказаны?

Урания. Это верно. Наш друг именно таков. Он любит высказать суждение первый,

⁶ Традиционное название маски слуги.

любит, чтобы все почтительно ожидали его приговора. Всякая похвала, опередившая его похвалу, уже покушение на его авторитет, и он мстит, открыто присоединяясь к противникам. Он желает, чтобы с ним советовались по всем важным вопросам. Я убеждена, что если бы автор показал ему свою комедию перед представлением на сцене, то он нашел бы, что она превосходна.

Маркиз. А что вы скажете о маркизе Араминте, которая всюду говорит, что пьеса ужасна и что ее непристойности недопустимы?

Дорант. Скажу, что это на нее похоже. Есть особы, которые вызывают смех своей чопорностью. Маркиза умна, но она берет пример с тех дам, которые на склоне лет стремятся хоть чем-нибудь заменить то, что утрачено, и полагают, что ужимки показной стыдливости возмещают отсутствие молодости и красоты. Она идет дальше их, ее целомудренный слух до того тонок, что она улавливает непристойности там, где их никто не замечает. Говорят, что ее целомудрие доходит до того, что она готова родной язык исковеркать: нет ни одного слова, у которого эта строгая дама не хотела бы отрубить хвост или голову, ибо она всюду находит неприличные слоги.

Урания. Вы шутите, шевалье!

Маркиз. Ты думаешь, шевалье, что защитишь комедию, если поднимешь на смех ее противников?

Дорант. Нет. Я только утверждаю, что эта дама напрасно возмущается...

Элиза. Но она, быть может, не одинока!

Дорант. Я уверен, что вы-то уже во всяком случае не на ее стороне. Когда вы смотрели комедию...

Элиза. Да, да, но с тех пор я изменила мнение. Госпожа Климена привела столь неопровержимые доводы, что я сейчас же с ней согласилась.

Дорант (*Климене*). Ах, сударыня, прошу прощения! Если угодно, я из любви к вам беру свои слова обратно.

Климена. Пусть это будет не из любви ко мне, а из любви к здравому смыслу. В сущности, эту пьесу защитить нельзя, и я не могу понять...

Урания. А вот сочинитель, господин Лизидас! Как нельзя более кстати! Господин Лизидас, возьмите сами кресло и подсаживайтесь к нам!

Явление шестое

Лизидас, Дорант, маркиз, Элиза, Урания, Климена.

Лизидас. Сударыня, я немного опоздал, но я читал свою пьесу у той самой маркизы, о которой я вам как-то говорил. Меня так долго хвалили, что я задержался на целый час.

Элиза. Для всякого автора похвалы полны неотразимого очарования.

Урания. Садитесь, господин Лизидас, мы познакомимся с вашей пьесой после ужина.

Лизидас. Все те, кто меня слушал, придут на первое представление. Они обещали мне исполнить свой долг.

Урания. Не сомневаюсь. Но что же вы не садитесь? Мне бы хотелось возобновить наш любопытный разговор.

Лизидас. Надеюсь, сударыня, вы тоже закажете ложу на первое представление?

Урания. Там увидим. Давайте, однако, продолжим наш разговор.

Лизидас. Предупреждаю вас, почти все ложи уже расписаны!

Урания. Хорошо. Так вот, вы мне очень нужны, тут все на меня ополчилось.

Элиза. Господин Дорант сначала был на твоей стороне, но теперь он знает, что во главе противной партии стоит госпожа Климена, боюсь, что тебе придется искать себе других союзников.

Климена. Нет, нет, пусть он остается верен вашей кухне! Пусть его разум находится в согласии с сердцем.

Дорант. Итак, сударыня, с вашего позволения я беру на себя смелость защищаться.

Урания. Сперва давайте узнаем мнение господина Лизидаса.

Лизидас. О чем, сударыня?

Урания. *О Школе жен.*

Лизидас. А-а!

Дорант. Как она вам показалась?

Лизидас. Затрудняюсь вам на это ответить. Вы знаете, что нам, сочинителям, надлежит отзываться друг о друге с величайшей осторожностью.

Дорант. А все-таки, между нами, что вы думаете об этой комедии?

Лизидас. Я, сударь?

Урания. Скажите нам откровенно ваше мнение.

Лизидас. Я нахожу, что это прекрасная комедия.

Дорант. В самом деле?

Лизидас. В самом деле. А что? По-моему, это верш совершенства.

Дорант. Гм, гм, какой же вы хитрец, господин Лизидас! Вы говорите не то, что думаете.

Лизидас. Прошу прощения.

Дорант. Боже мой, мне ли вас не знать! Не притворяйтесь.

Лизидас. А разве я притворяюсь?

Дорант. Я вижу, что вы хорошо отзываетесь об этой пьесе только из беспристрастия, а в глубине души вы, как и большинство, считаете, что это плохая пьеса.

Лизидас. Ха-ха-ха!

Дорант. Согласитесь, что это скверная комедия.

Лизидас. Знатоки ее в самом деле не одобряют.

Маркиз. А, шевалье, попался! Вот тебе за твои насмешки!.. Ха-ха-ха-ха-ха!

Дорант. А ну, любезный маркиз, еще, еще!

Маркиз. Теперь ты видишь, что и знатоки на нашей стороне.

Дорант. Совершенно верно, суждение господина Лизидаса довольно основательно. Но пусть только господин Лизидас не рассчитывает, что я так легко сдамся! Если уж я имел смелость оспаривать мнение госпожи Климены, то, надеюсь, он не станет возражать, если я выступлю и против его мнения.

Элиза. Что же это такое? Против вас – госпожа Климена, господин маркиз и господин Лизидас, а вы стоите на своем? Фи! Это просто неучтиво!

Климена. Не понимаю, как это люди рассудительные могут так упорно защищать подобную бессмыслицу.

Маркиз. Клянусь Богом, сударыня, в этой пьесе все скверно, от первого до последнего слова.

Дорант. Суждение скороспелое, маркиз. Рубить сплеча – самое легкое дело. Приговоры твои настолько безапелляционны, что тут даже не знаешь, что и возразить.

Маркиз. Черт возьми! Но ведь даже актеры других театров, которые видели эту пьесу, говорят, что это дрянь невероятная.

Дорант. Тогда я умолкаю. Ты прав, маркиз! Уж если актеры других театров отзываются о ней дурно, так им нельзя не верить. Это люди просвещенные, и притом совершенно беспристрастные. Спорить больше не о чем, сдаюсь.

Климена. Сдаетесь вы или не сдаетесь, все равно вам не удастся меня убедить, что можно терпеть все нескромности этой пьесы и грубую сатиру на женщин.

Урания. А я бы не стала обижаться и принимать что-либо на свой счет. Такого рода сатира бьет по нравам, а если и задевает личность, то лишь отраженно. Не будем применять к себе то, что присуще всем, и извлечем по возможности больше пользы из урока, не подавая виду, что речь идет о нас! Те смешные сценки, которые показывают в театрах, может смотреть кто угодно без малейшей досады. Это зеркало общества, в котором лучше всего себя не узнавать. Возмущаться обличением порока не значит ли публично признать этот порок в себе?

Климена. Я сужу обо всем этом со стороны. Надеюсь, мой образ жизни таков, что мне бояться нечего: вряд ли кто-нибудь станет искать сходство между мной и женщинами дурного поведения, которых изображают на сцене.

Элиза. Конечно, сударыня, никто искать не станет. Ваше поведение всем известно. Есть вещи бесспорные.

Урания (*Климене*). Я, сударыня, ничего не говорила о вас лично. Мои слова, как и все

сатирические места в комедии, имеют общий смысл.

Климена. Я в этом не сомневаюсь, сударыня. Об этом не стоит даже говорить. Не знаю, как вам понравилось то место в пьесе, где осыпают оскорблениями наш пол, а я была страшно возмущена тем, что дерзкий сочинитель обзывает нас «зверьями».

Урания. Да ведь это же говорит комическое лицо!

Дорант. И потом, сударыня, разве вы не знаете, что брань влюбленных никого не оскорбляет? Бывает любовь нежная, а бывает исступленная. В иных случаях странные и даже более чем странные слова принимаются теми, к кому они обращены, как выражение высокой страсти.

Элиза. Говорите что хотите, ая не могу этого переварить, так же как «похлебку» и «пирожок», о которых здесь только что говорили⁷.

Маркиз. Да, да, как же, «пирожок»! Я сразу это заметил – «пирожок»! Как я вам благодарен, сударыня, что вы напомнили мне о «пирожке»! Для такого «пирожка» в Нормандии не хватит яблок. «Пирожок»! Ах, черт возьми, «пирожок»!

Дорант. Ну, «пирожок»! Что ты хочешь этим сказать?

Маркиз. Черт побери, шевалье, «пирожок»!

Дорант. Ну, так что же?

Маркиз. «Пирожок»!

Дорант. Скажи, наконец, в чем дело!

Урания. Не мешало бы, мне кажется, пояснить свою мысль.

Маркиз. «Пирожок», сударыня!

Урания. Что же вы можете против этого возразить?

Маркиз. Я? Ничего! «Пирожок»!

Урания. Я отступаюсь!

Элиза. Маркиз разбил вас блестяще. Мне бы только хотелось, чтобы господин Лизидас несколькими меткими ударами добил противника.

Лизидас. Осуждать – это не в моих правилах. Я к чужим трудам снисходителен. Однако, не желая задевать дружеские чувства шевалье к автору, я должен сказать, что подобного рода комедия, собственно говоря, не комедия: между такими пустячками и красотами серьезных пьес – громадная разница. Тем не менее в наше время все помешались именно на таких комедиях, все бегут на их представления; великие произведения искусства идут при пустом зале, а на глупостях – весь Париж. У меня сердце кровью обливается. Какой позор для Франции!

Климена. В самом деле, вкус нашего общества страшно испортился. Наш век опошвился до ужаса.

Элиза. Как это мило: «опошвился»! Вы это сами придумали, сударыня?

Климена. Гм! Гм!

Элиза. Я сразу догадалась.

Дорант. Итак, господин Лизидас, вы полагаете, что остроумными и прекрасными могут быть только серьезные произведения, а комедии – это безделки, не стоящие внимания?

Урания. Я с этим не могу согласиться. Разумеется, трагедия в своем роде прекрасна, конечно, если она хорошо написана, но и в комедии есть своя прелесть, и, по-моему, написать комедию так же трудно, как и трагедию.

Дорант. Ваша правда, сударыня. И, пожалуй, вы бы не погрешили против истины, если бы сказали: «еще труднее». Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать в стихах с Фортуной, обвинять судьбу, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно. Когда вы изображаете героев, вы совершенно свободны. Это произвольные портреты, в которых никто не станет доискиваться сходства. Вам нужно только следить за полетом вашего воображения, которое иной раз слишком высоко заносится и пренебрегает истиной ради чудесного. Когда же вы изображаете обыкновенных людей, то уж тут нужно

⁷ См.: Школа жен. Акт II, сц. III; акт I, сц. I.

писать с натуры. Портреты должны быть похожи, и если в них не узнают людей вашего времени, то цели вы не достигли. Одним словом, если автор серьезной пьесы хочет, чтобы его не бранили, ему достаточно в красивой форме выразить здравые мысли, но для комедии этого недостаточно – здесь нужно еще шутить, а заставить порядочных людей смеяться – это дело нелегкое.

Климена. Я отношу себя к порядочным людям, а между тем во всей этой комедии я не нашла ни одного смешного выражения.

Маркиз. Клянусь, и я тоже!

Дорант. Это неудивительно, маркиз, там нет никакого паясничанья.

Лизидас. Сказать по чести, сударь, все остроты в этой комедии, на мой взгляд, довольно плоски, так что одно другого стоит.

Дорант. При дворе, однако, этого не находят.

Лизидас. Ах, при дворе!..

Дорант. Договаривайте, господин Лизидас! Я вижу, вы хотите сказать, что при дворе в этом мало смыслят. Таков ваш обычный довод, господа сочинители; если пьесы ваши не имеют успеха, вам остается лишь обличать несправедливость века и непросвещенность придворных. Запомните, господин Лизидас, что у придворных зрение не хуже, чем у других, что можно быть здравомыслящим человеком в венецианских кружевах и перьях, равно как и в коротком парике и гладких брыжах, что лучшее испытание для ваших комедий – это суждение двора; что вкус его следует изучать, если желаешь овладеть своим искусством; что нигде больше не услышишь столь справедливые суждения, как там; что, не говоря уже о возможности общаться с множеством ученых из придворного круга, общение с высшим обществом, где царит простой здравый смысл, гораздо в большей степени способствует тонкости человеческого восприятия, нежели вся заржавленная ученость педантов.

Урания. Это верно: кто туда попадает, перед тем открывается широкое поле для наблюдений, он многому научается, и прежде всего – отличать хорошую шутку от дурной.

Дорант. При дворе тоже есть смешные люди, я с этим согласен и, как видите, первый готов их осуждать. Но, честное слово, их немало и среди присяжных остряков, и если можно выводить на сцену маркизов, то почему бы не вывести сочинителей? Как бы это было забавно – показать все их ученые ужимки, все их смехотворные ухищрения, их преступное обыкновение убивать своих героев, их жажду похвал, их попытки громкими фразами прикрыть свое скудоумие, торговлю репутациями, наступательные и оборонительные союзы, умственные войны, сражения в стихах и в прозе!

Лизидас. Счастлив Мольер, что у него такой яростный защитник! Но к делу! Речь идет о том, хороша ли пьеса? Я могу указать в ней сотню явных погрешностей.

Урания. Странное дело! Почему это вы, господа сочинители, вечно хулите пьесы, на которые народ так и валит, а хорошо отзываемся только о тех, на которые никто не ходит? К одним у вас непобедимая ненависть, к другим непостижимая нежность.

Дорант. Они из великодушия принимают сторону потерпевших.

Урания. Так укажите же нам эти недостатки, господин Лизидас! Я их что-то не заметила.

Лизидас. Прежде всего, кто знаком с Аристотелем и Горацием, сударыня, тот не может не видеть, что эта комедия нарушает все правила искусства.

Урания. Признаюсь, с этими господами у меня ничего общего нет, а правила искусства я не знаю.

Дорант. Чудаки вы, однако! Носитесь с вашими правилами, ставите в тупик неучей, а нам только забиваете голову. Можно подумать, что они заключают в себе величайшие тайны, а между тем это всего лишь непосредственные наблюдения здравомыслящих людей, которые учат тому, как не испортить себе удовольствие, получаемое от такого рода произведений. И тот же самый здравый смысл, который делал эти наблюдения в древние времена, без труда делает их и теперь, не прибегая к помощи Горация и Аристотеля. На мой взгляд, самое важное правило – нравиться. Пьеса, которая достигла этой цели, – хорошая пьеса. Вся публика не может ошибаться, – каждый человек отдает себе отчет, получил он удовольствие или не получил.

Урания. Я подметила одно совпадение: те господа, которые так много говорят о

правилах и знают их лучше всех, сочиняют комедии, которые не нравятся никому.

Дорант. Отсюда следствие, сударыня, что к их путаным словопрениям прислушиваться не стоит, ибо если пьесы, написанные по всем правилам, никому не нравятся, а нравятся именно такие, которые написаны не по правилам, значит, эти правила неладно составлены. Не будем обращать внимание на это крючкотворство, которое навязывают нашей публике, – давайте считаться только с тем впечатлением, которое производит на нас комедия! Доверимся тому, что задевает нас за живое, и не будем отравлять себе удовольствие всякими умствованиями!

Урания. Когда я смотрю комедию, мне важно одно: захватила она меня или нет. Если я увлечена, я не спрашиваю себя, права я или не права, разрешают правила Аристотеля мне тут смеяться или нет.

Дорант. Это все равно, что, отведав чудесного соуса, начать сейчас же доискиваться, в точности ли приготовлен он по рецепту *Французского повара*⁸.

Урания. Совершенно верно. Я поражаюсь, почему некоторые пускаются в рассуждение там, где нужно только чувствовать.

Дорант. Вы правы, сударыня, все эти хитросплетения до того нелепы! Если обращать на них внимание, так мы сами себе перестанем верить, наши ощущения будут скованы, – этак мы скоро будем бояться без позволения господ знатоков сказать, что вкусно, а что невкусно.

Лизидас. Итак, сударь, единственный ваш довод – это что *Школа жен* имела успех. Вам дела нет до того, насколько она соответствует правилам, лишь бы...

Дорант. Э, нет, позвольте, господин Лизидас! Я говорю, что нравиться публике – это великое искусство и что если эта комедия понравилась тем, для кого она была написана, то этого достаточно, об остальном можно не заботиться. Но вместе с тем я утверждаю, что она не грешит ни против одного из тех правил, о которых вы говорите. Я их, слава богу, знаю не хуже других и могу вас уверить, что более *правильной*, чем эта пьеса, у нас на театре, пожалуй, и не бывало.

Элиза. Смелей, господин Лизидас! Если вы сдадитесь, то все пропало!

Лизидас. Что вы, милостивый государь! А протазис, эпитазис и перипетия?

Дорант. Ах, господин Лизидас, не глушите вы нас громкими словами! Не напускайте вы на себя столько учености, умоляю вас! Говорите по-человечески, так, чтобы вас можно было понять. Неужели, по-вашему, греческие названия придают вашим суждениям вес. Почему вы думаете, что нельзя сказать «изложение событий» вместо «протазиса», «завязка» вместо «эпитазиса» и, наконец, «развязка» вместо «перипетия»?

Лизидас. Это научные обозначения, употреблять их дозволено. Но если эти слова столь оскорбительны для вашего слуха, то я подойду с другого конца и попрошу вас точно ответить мне на три-четыре вопроса. Терпима ли пьеса, которая противоречит самому наименованию драматического произведения? Ведь название «драматическая поэма» происходит от греческого слова, каковое означает «действовать», а это показывает, что сама сущность драматического произведения заключается в действии. В этой же комедии никакого действия нет, все сводится к рассказам Агнессы и Ораса.

Маркиз. Ага, шевалье!

Климена. Тонко подмечено! Это называется схватить самую суть.

Лизидас. До чего неостроумны или, вернее сказать, до чего пошлы иные выражения, над которыми все смеются, в особенности насчет «детей из уха»⁹.

Климена. Еще бы!

Элиза. О да!

Лизидас. А сцена между слугой и служанкой в доме? Она ужасно растянута и совершенно нелепа.

Маркиз. Вот именно!

⁸ «Французский повар» – популярная в середине XVII в. поваренная книга.

⁹ См.: Школа жен. Акт V, сц. IV.

Климена. Безусловно!

Элиза. Он прав.

Лизидас. И как легковверен этот Арнольф, который отдает свои деньги Орасу! И потом, если это лицо комическое, зачем же он совершает поступок, приличествующий человеку порядочному?

Маркиз. Bravo! Тоже верное замечание.

Климена. Восхитительно!

Элиза. Чудесно!

Лизидас. А разве проповедь и правила не нелепы, разве они не оскорбительны для наших догматов?

Маркиз. Отлично сказано!

Климена. Совершенно верно!

Элиза. Лучше не скажешь!

Лизидас. И, наконец, этот господин Ла Суш! Его нам выдают за человека умного, он так здраво рассуждает, и вдруг в пятом действии, когда он стремится выразить Агнессе всю силу своей страсти, он дико вращает глазами, смешно вздыхает, проливает слезу, так что все покатываются со смеху, и сразу становится лицом преувеличенно, неправдоподобно комическим!

Маркиз. Блестяще, черт возьми!

Климена. Чудно!

Элиза. Bravo, господин Лизидас!

Лизидас. Из боязни наскучить я оставляю в стороне все прочее.

Маркиз. Черт возьми, шевалье, плохи твои дела!

Дорант. Это мы еще посмотрим!

Маркиз. Нашла коса на камень!

Дорант. Возможно.

Маркиз. Ну-ка, ну-ка, ответь!

Дорант. С удовольствием. Надо сказать...

Маркиз. Сделай милость, ответь!

Дорант. Ну, так дай же мне ответить! Если...

Маркиз. Ручаюсь, черт возьми, что ты ничего не ответишь?

Дорант. Конечно, если ты мне будешь мешать.

Климена. Так и быть, выслушаем его возражения!

Дорант. Во-первых, неверно, что в пьесе нет ничего, кроме рассказов. В ней много действия, происходящего на сцене, а самые рассказы – это тоже действия, вытекающие из развития сюжета, ибо они простодушно обращены к заинтересованному лицу, а заинтересованное лицо к удовольствию зрителей внезапно приходит от них в смущение и при каждом новом известии принимает меры, чтобы отвратить грозящую ему беду.

Урания. На мой взгляд, вся прелесть сюжета *Школы жен* заключается именно в непрерывных признаниях. Особенно забавным мне кажется, что сам по себе неглупый человек, к тому же предупреждаемый и простодушною возлюбленною, и опрометчивым соперником, все-таки не может избежать того, что с ним должно произойти.

Маркиз. Пустое, пустое!

Климена. Слабый ответ!

Элиза. Неубедительные доводы!

Дорант. Что касается «детей из уха», то это забавно лишь в той мере, в какой это характеризует Арнольфа. Автор не считает это за остроту – для него это только средство обрисовать человека, подчеркнуть его чудачество: глупость, сказанную Агнессой, он принимает за некое откровение и радуется неизвестно чему.

Маркиз. Невразумительный ответ!

Климена. Неудовлетворительный!

Элиза. Все равно что ничего не сказать!

Дорант. Разве он так легко отдает деньги? Разве письмо лучшего друга – это для него не ручательство? И разве один и тот же человек не бывает смешон в одних обстоятельствах, а в

других – благороден? Наконец, происходящая в доме сцена между Аденом и Жоржеттой. Иным она показалась скучной и тягучей, но она, конечно, не лишена смысла: во время путешествия Арнольф попал впросак из-за наивности своей возлюбленной, а по возвращении ему приходится ждать у ворот своего дома из-за бестолковости слуг, – таким образом, он во всех случаях сам себя наказывает.

Маркиз. Неосновательные доводы!

Климена. Попытка с негодными средствами.

Элиза. Как это беспомощно!

Дорант. Теперь о нравоучении, которое вы называете проповедью. Люди истинно благочестивые, выслушав его, разумеется, не найдут в нем ничего оскорбительного. Слова об аде и котлах всецело оправданы чудачеством Арнольфа и невинностью той, к кому они обращены. Наконец, любовный порыв в пятом действии: его находят преувеличенно, неправдоподобно комическим, но разве это не сатира на влюбленных? И разве порядочные и даже самые серьезные люди не поступают в подобных обстоятельствах...

Маркиз. Молчал бы уж лучше, шевалье!

Дорант. Хорошо. Однако попробуй поглядеть на себя со стороны, когда ты влюблен...

Маркиз. И слышать не хочу!

Дорант. Нет, послушай! Разве в пылу страсти...

Маркиз (поет). Ла-ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Дорант. Что?

Маркиз. Ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Дорант. Я не понимаю, как...

Маркиз. Ла-ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Урания. Мне кажется, что...

Маркиз. Ла-ла-ла-ла-ре, ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!

Урания. В нашем споре много забавного. Мне кажется, что из этого могла бы выйти небольшая комедия, – она была бы недурным довеском к *Школе жен*.

Дорант. Вы правы.

Маркиз. Черт возьми, шевалье, не слишком благодарная у тебя там роль!

Дорант. Твоя правда, маркиз!

Климена. Мне бы тоже хотелось, чтобы такая пьеса была написана, но чтобы все в ней было воспроизведено в точности.

Элиза. Я бы с удовольствием сыграла в ней свою роль.

Лизидас. И я от своей не откажусь.

Урания. Раз этого хотят все, то запишите наш разговор, шевалье, и передайте Мольеру, ведь вы с ним знакомы, а уж он из этого сделает комедию.

Климена. Вряд ли он на это пойдет – здесь ему не больно много расточали похвал.

Урания. О нет, нет, я знаю его нрав! Он критику своих пьес ни во что не ставит, лишь бы их смотрели.

Дорант. Да, но какую же он придумает развязку? Тут нет, может быть, ни свадьбы, ни узнавания, ума не приложу, чем может кончиться подобный спор!

Урания. Тут надо что-нибудь совершенно неожиданное.

Явление седьмое

Галопен, Лизидас, Дорант, маркиз, Климена, Элиза, Урания.

Галопен. Сударыня, кушать подано!

Дорант. А! Вот она, та самая развязка, которую мы ищем, – ничего более естественного не найти. В пьесе будут ожесточенно и яростно спорить две стороны, совершенно так же, как и мы, никто никому не уступит, а потом выйдет лакей и объявит, что кушать подано, тогда все встанут и пойдут ужинать.

Урания. Лучше конца не придумаешь! На нем мы и остановимся!

Задание 3. Анализируя второе явление 1-го действия комедии «Мещанин во дворянстве»,

ответьте на вопросы: зачем г-н Журден хочет получить образование? Только ли ради звания дворянина? Какими предстают в этом явлении учителя и зачем в уста г-на Журдена драматург вложил песенку о Жанетте?

Задание 4. Прочитайте диалог г-на Журдена с супругой. Какие нравственные принципы отстаивает г-жа Журден?

Задание 5. Когда мы перестаем смеяться над г-ном Журденом? Почему?

Задание 6. Какую роль в разрешении конфликта играют молодые персонажи пьесы и слуги?

Задание 7. Как Мольер раскрывает характер Доранта?

Задание 8. Как маскарадные элементы связаны с развитием сюжета? В чем отличительные жанровые признаки «комедии-балета» «Мещанин во дворянстве»?

Литература

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Мольер Ж. Б. Мещанин во дворянстве (любое изд.).

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004.

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

ИССЛЕДОВАНИЯ

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

Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М., 1991.

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

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

ЗАНЯТИЕ 6. Поэма Мильтона «Потерянный рай»

Примерный план практического занятия

1. Английская буржуазная революция и творчество Мильтона.
2. Поэма «Потерянный рай»: тема, идея, особенности композиции.
3. Трансформация ветхозаветной истории в поэме. Роль религиозной символики в произведении.
4. Сатана и Адам. Приемы создания характеров. Философская концепция образов, противоречия между пуританскими воззрениями и гуманистическими настроениями автора.

Материалы и задания

Задание 1. Прочитайте статью Р. М. Самарина и ответьте на вопросы: как оценивается творчество Мильтона советским исследователем? На каких позициях стоит Самарин в оценке жизнедеятельности поэта?

Какие споры шли вокруг личности и творчества Мильтона в XVIII–XX столетиях? В чем их суть? Влияют ли они на современное восприятие Мильтона?

Задание 2. Как оценивали Мильтона русские писатели? Что привлекало их в творчестве английского поэта?

Задание 3. Какое значение для изучения Мильтона в России имеют мысли В. Г. Белинского?

Задание 4. Какие теоретические вопросы решает Р. М. Самарин в связи с анализом

изучения Мильтона в России?

Творчество Мильтона в оценке В. Г. Белинского Фрагменты

Творчество Джона Мильтона, замечательного поэта, выдвинутого английской буржуазной революцией XVII века, было и остается одной из политически острых проблем в изучении западных литератур. Объясняется это тем, что вопрос о Мильтоне – это прежде всего вопрос о художнике и революции.

В 20-х годах нашего столетия профессор Грирсон, обвинявший Мильтона в близости к большевизму, сокрушенно рассуждал на тему о загадках, таящихся в замысле поэм Мильтона, и констатировал бессилие английских и американских литературоведов перед этими «загадками», главной из которых для Грирсона оставался вопрос о Сатане: кто же он для Мильтона – «герой» или «архивраг»?

В высказываниях Белинского о Мильтоне есть ключ к этой мнимой «загадке».

Редкие голоса, защищающие в Мильтоне поэта, замечательного как общественным содержанием, так и художественным мастерством своих произведений, звучат неуверенно и робко в общем хоре реакционной западноевропейской критики. Однако мы помним, что М. Горький назвал Мильтона одним из тех великих писателей, которых окрылило творчество коллектива, которые «черпали вдохновение из источника народной поэзии». М. Горький зорко увидел в Мильтоне поэта, во многом ограниченного буржуазным кругозором, но он же назвал его одним из лучших представителей мировой литературы. Мильтон был участником английской буржуазной революции; это во многом определило его мировоззрение и его творческий метод. Непосредственное участие в революционных событиях 40-50-х годов XVII века духовно закалило Мильтона, дало ему огромный политический опыт, органически слившийся с его энциклопедической образованностью, воспитало в нем поэта, по праву считающегося одним из великих представителей английской литературы.

В течение 250 лет идет борьба вокруг Мильтона. В конце XVII века Мильтон вызывал восхищение врагов абсолютизма и ненависть его защитников. В XVIII веке английские просветители (особенно Аддисон) в своих журналах прославляли Мильтона как великого поэта, а виги вроде Бэрона популяризировали его публицистику, предпосылая новым изданиям трактатов Мильтона предисловия, полные намеков на современные политические события в Англии. В ответ на это торийская критика во главе с С. Джонсоном ополчалась на поэта английской буржуазной революции.

Вместе с тем уже в XVIII веке английские церковники, выдвигая на первый план религиозные элементы творчества Мильтона, пытались превратить его в один из столпов лицемерного британского ханжеского пуританизма в той особо гнусной его форме, которая стала складываться после событий 1688 года. В конце XVIII века французская буржуазная революция обострила борьбу вокруг оценки Мильтона. Для передовых людей Запада и в трактовке представителей революционного романтизма (особенно Шелли) он был поэтом-гражданином и тираноборцем. И как бы ни старались его фальсифицировать романтики-реакционеры, чартистская пресса в 30-40-х годах XIX века пользовалась для обличения буржуазной тирании словами Мильтона, направленными против тирании абсолютизма.

Романтическая критика уделила Мильтону очень много внимания. Не раз представители консервативного романтизма пытались фальсифицировать творчество Мильтона.

С. Т. Колридж в своих лекциях, прочитанных в 1817 году, убеждал аудиторию в том, что Мильтон ушел в поэзию, разочаровавшись в революции. В произведениях Мильтона Колридж видел религиозное покаяние грешника, некогда оправдавшего мятеж и цареубийства.

В интерпретации Шатобриана Мильтон будто бы осуждает в образе Сатаны мятежные силы, ибо поэт познал бессмысленность мятежа, будучи сам его участником. Вместе с тем весь очерк Шатобриана о Мильтоне построен как иносказательное выступление против французской революции: Шатобриан иезуитски заставляет поэта одной революции свидетельствовать против другой революции, участники которой в действительности ценили в Мильтоне республиканца и

тираноборца.

Хэзлитт, один из представителей либерального романтизма, в своей лекции о поэте (1817) снисходительно одобрил Мильтона. Но Хэзлитт сосредоточил все внимание на эстетической стороне поэзии Мильтона и превратил его – оратора, обличителя, мыслителя – в эстетика-формалиста, поглощенного заботой о звуках и образах.

Дизраэли, не раз тревоживший память Мильтона в своих гладких, но бессодержательных этюдах, развязно настаивал на его либерализме, забыв о том, что именно в трактатах Мильтона идея революционного насилия нашла убежденное и яркое оправдание, наложив печать активности и исторического оптимизма на все творчество Мильтона.

В противовес этим концепциям выступил революционный романтик П. Б. Шелли, ценивший в Мильтоне поэта-гражданина. Для Шелли Милтон был «светочем в ночи Реставрации». В «Защите поэзии» (1821) Шелли указывал на пример Мильтона, призывая не поддаваться тлетворному влиянию безвременья.

Но Шелли умер, не успев закончить свою драму об английской буржуазной революции («Карл I»), отмеченную некоторым влиянием Мильтона. В 1825 году Т. Б. Маколей, в будущем один из самых типичных представителей британского буржуазного лицемерия, напечатал в журнале «Эдинбургское обозрение» статью «Милтон», где нашел формулу, широко использованную в дальнейшем многими буржуазными милтонистами: «Он не был пуританином, он не был вольнодумцем; он не был роялистом. В его характере самые благородные качества каждой из партий слились в гармоническое единство».

Так была найдена «точка зрения», давшая буржуазным ученым возможность «обезвредить» Мильтона и перейти к спокойному «академическому» изучению, которое со временем превратилось в новый этап фальсификации великого англичанина.

Русские литературные круги 20-30-х годов, хорошо знакомые с поэзией Мильтона и в подлиннике и во французских или русских переводах, знали о борьбе вокруг его наследия. Более того, борьба эта развертывалась и в русской критике – естественно, не столь активно, как в английской.

Карамзин представил Мильтона читателям «Вестника Европы» как юного джентльмена-меланхолика, влюбленного в сельскую тишь, но весьма не чуждого светских удовольствий и абсолютно далекого от общественной жизни Англии.

Гнедич выбрал для перевода вступление к III книге поэмы «Потерянный рай» (стихи 4-55), подчеркивающее личную трагедию Мильтона – слепоту. Слепой поэт, ассоциирующийся у Гнедича с Гомером, возвеличен и абстрагирован. В нем трудно узнать Мильтона, потерявшего зрение за работой над трактатами, где защищалась честь английского народа и молодого республиканского строя.

Безыменные авторы, наспех стряпавшие предисловия к новым русским переводам Мильтона, часто подсовывали русскому читателю клеветнические материалы на поэта, опубликованные за рубежом.

Наконец, университетские профессора – авторы руководств и курсов 20-х и 40-х годов Мерзляков, Давыдов, Шевырев – рассматривали творчество Мильтона, согласно традиции, в разряде «эпопей», превознося моральные достоинства его поэм и осторожно осуждая «странности» стиля.

Тем разительнее контрастируют со всем этим высказывания о Мильтоне Пушкина, рассеянные в ряде его законченных и незавершенных критических заметок и систематизированные в поздней статье «О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая». На основании сверки текста статьи в «Современнике» с ее черновиками мы узнали, что Милтон для Пушкина – «пылкий суровый защитник 1648 года» (т. е. революции), «защитник прав английского народа», «политический писатель, славный в Европе».

Кроме этой весьма сочувственной характеристики, статьи и заметки Пушкина ценны и интересны не только заостренностью внимания к общественному содержанию творчества Мильтона, но и чрезвычайно верным подходом к его творческому методу, в котором Пушкин увидел противоречия, не отрицающие друг друга, а находящиеся в некоем диалектическом единстве. Белинский, несомненно, присматривался к отзывам Пушкина о Мильтоне. Великий русский критик одобрительно упоминал в своих статьях о том, как Пушкин вступился за

Мильтона, высмеяв Гюго и Виньи за легкомысленную фальсификацию биографии и творчества Мильтона.

Пушкин был не одинок в своем отношении к Мильтону. За его высказываниями чувствуется целая традиция, восходящая к Радищеву, к декабристам (Кюхельбекер) – русским ценителям мильтоновой гражданственности.

Мнения Пушкина о Мильтоне выгодно отличаются от того, что писалось о нем эссеистами и критиками Западной Европы. Высказывания Белинского о Мильтоне отразили новый этап в истории русской науки, ознаменованный деятельностью революционера-демократа.

У Белинского нет специальных статей, посвященных творчеству Гёте, Байрона, Диккенса, но в его работах рассыпано так много замечаний о творчестве этих писателей, что понятно желание собрать их и присмотреться к ним.

Высказывания о Мильтоне встречаются реже и кажутся менее значительными. Они нередко остаются в стороне от основных теоретических вопросов, решаемых критиком.

Тем не менее эти высказывания представляют большой интерес. Они не только свидетельствуют об исключительной широте историко-литературного кругозора В. Г. Белинского. Они важны не только для литературоведа, занимающегося английской литературой или западноевропейским литературным процессом XVI–XVII веков, в котором очень заметное место принадлежит эпопее. Важны эти высказывания потому, что они, даже в таком второстепенном для Белинского вопросе, как творчество английского поэта XVII века, с большой убедительностью говорят о передовой роли русской революционно-демократической мысли в литературоведении XIX столетия. Достаточно представить себе систему мнений Белинского о Мильтоне не обособленно, а в связи со всем движением критической и литературоведческой мысли в России и на Западе, как будет ясно, что система эта далеко опережает построения и догматы многих современников Белинского, занимавшихся Мильтоном усидчиво и специально. Попутно это сопоставление разоблачает реакционные истолкования творчества Мильтона, очень характерные для буржуазного литературоведения уже в те годы. В тех случаях, когда Белинский вводит Мильтона в круг тем и явлений, охватываемых той или иной его статьей, немедленно проявляется превосходство метода, которым пользуется Белинский.

Еще в студенческие годы Белинского, когда накапливались его читательские впечатления, связанные с русской поэзией XVIII века, Мильтон, постоянно интересовавший ее корифеев, должен был остановить на себе внимание будущего критика.

«Петров занимается переводом «Потерянного рая» на русский, стихами – и переводит-лихо!» – писал Белинский П. П. и Ф. С. Ивановым в январе 1831 года. Подчеркнутое определение – «стихами» – представляется нам косвенным указанием на то, что В. Г. Белинскому к этому времени должны были быть известны какие-то (или какой-то) из существующих русских переводов в прозе. Устанавливаемое по письмам общение с Петровым, первым из русских переводчиков, применившим белый стих для перевода поэмы Мильтона, могло дать Белинскому немало в смысле более непосредственного ощущения художественных особенностей поэмы Мильтона.

Минуя случаи, когда Белинский просто называет Мильтона среди других замечательных европейских писателей, мы остановимся на тех его высказываниях о поэте, которые в известной мере развернуты.

С первым из этих наиболее интересных упоминаний о Мильтоне мы встречаемся в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» («Телескоп». 1835. № 7–8). Констатируя искусственность европейской эпопеи XVI–XVIII столетий, Белинский, не отказывая в таланте ее авторам, указывал на ложность методов, которыми они пытались создать эпос, подражая Вергилию. Подлинным эпосом нового европейского общества Белинский считал роман, указывая на его генетическую связь с эпопеей. Говоря о том, что авторы эпопей придают «своим поэтическим созданиям колорит идеальный», Белинский тут же констатирует неудачу этой попытки примирить новый исторический опыт человечества с отжившей формой: «Упрямо, назло природе, держится он прошедшего и в духе и в формах, и опытный муж, невозвратно утративший веру в чудесное, освоившийся с опытом жизни, силится придать

своим поэтическим созданиям колорит идеальный. Но так как у него поэзия не в ладу с жизнью, чего никогда не должно быть, то удивительно ли, что... его чудесное переходит в холодную аллегорию...» (Т. I. С. 105–106). Среди произведений, которыми он иллюстрирует эту мысль, Белинский называет поэму Мильтона: «...скажите, бога ради, что такое эти «Энеиды», эти «Освобожденные Иерусалимы»? «Потерянные раи», «Мессиады»? Не суть ли это заблуждения талантов, более или менее могущественных, попытки ума, более или менее успевшие привести в заблуждение своих почитателей?» (Т. I. С. 106).

«Чудесное переходит в холодную аллегорию» – эти слова замечательно точно характеризуют слабость некоторых образов Мильтона; они буквально применимы к образу Бога в обеих поэмах, к образу Мессии в «Потерянном рае». Слабость творческого метода английского поэта, сказавшегося в этом «холодном аллегоризме», Шатобриан объявил его достоинством. Революционер-демократ Белинский не только подчеркнул эту слабость, но и дал ей историко-литературное объяснение.

С этими мыслями Белинского о судьбах европейской эпопеи XVI–XVIII веков тесно связаны некоторые его высказывания в другой работе: «Разделение поэзии на роды и виды» («Отечественные записки». 1841. № 3). Соответственно опыту, накопленному за пять лет, разделяющих эти работы, Белинский развил и уточнил свои соображения об эпопее, дав сжатый очерк развития эпических жанров.

Это уточнение выразилось прежде всего в том, что Белинский с замечательным лаконизмом отмечает национально-исторические особенности эпопей, сводимых им в единое явление, но отличных друг от друга. Историческая конкретность Белинского в подходе к каждой эпопее видна и в решении вопроса о «Потерянном рае». Белинский подчеркивает, что это поэма «кромвелевской эпохи»; в своем анализе он опирается на политические условия ее возникновения.

В этом очерке «Потерянный рай», вместе с «Освобожденным Иерусалимом» Тассо, назван «лучшими попытками в эпопее у новейших народов». Белинский называет поэму Мильтона «произведением великого таланта». Но, пишет он, «форма этой поэмы неестественна, и при многих превосходных отдельных местах, обличающих исполинскую фантазию, в ней множество уродливых частных, не соответствующих величию предмета». Белинский объясняет это несоответствие тем, что «форма» поэм, о которых он говорит, «чужда содержанию и духу времени». Так Белинский приходит к мысли об известном отставании формы от содержания; общий наглядный пример такого отставания он видит в целом в эпопее XVI–XVIII веков (от Тассо до Вольтера), в качестве частного приводит «Потерянный рай» Мильтона и повторяет вывод, уже сделанный им в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «эпопея нашего времени есть р о м а н».

В общем ходе мысли Белинского эпопея предпосылается роману, что, как помним, даже закреплено его фразой: «поэма превратилась в роман»; эпопея становится как бы этапом, предшествующим роману в литературном процессе. Недаром Белинский так прозорливо отделяет от других эпопей «Неистового Роланда»:

«Хотя Orlando Furioso Ариоста и далеко не пользуется такой знаменитостью, как «Освобожденный Иерусалим», но он в тысячу раз больше рыцарская эпопея, чем пресловутое творение Тасса» (Т. II. С. 35). В этой поэме действительно гораздо меньше черт того нового романа, который начал складываться в «Дон Кихоте» Сервантеса и особо развился, по концепции Белинского, в XVIII веке: «Философские повести Вольтера и юмористические рассказы Свифта и Стерна – вот истинный роман XVIII века» (Т. III. С. 206).

Мысль Белинского о превращении поэмы в роман подтверждается, как известно, изучением эпопеи; в применении к «Потерянному раю» определение романа, данное Белинским, уже характеризует известные черты поэмы Мильтона – именно те, в которых это «превращение» сказывается особенно определенно: «Роман может брать для своего содержания... историческое событие и в его сфере развить какое-нибудь частное событие, как и в эпосе: различие заключается в характере самих этих событий, а следовательно, и в характере развития и изображения...» (Т. II. С. 38).

В восстании Сатаны против Бога развито «частное событие» – отношения Адама и Евы, по характеру весьма отличные от эпической темы борьбы и как раз во многом предвещающие

будущий буржуазный роман.

До Белинского «Потерянный рай» Мильтона безоговорочно считали эпопеей, а часто и образцовой. Аддисон и Вольтер, «швейцарцы», Клопшток, Шатобриан при всем различии своих взглядов на Мильтона подтвердили престиж Мильтона как эпического поэта. Однако накапливались и критические замечания относительно особенностей этой эпопеи: Мильтона упрекали то в дурной композиции, то в странности образов, то в недостаточной обработке стиля, и это сочетание упреков с комплиментами сделалось в применении к Мильтону обязательным, было закреплено школьными поэтиками XVII–XIX веков, в том числе и русскими.

Авторы английских критических работ о Мильтоне первой трети XIX века – Колридж, Хэзлитт, Дизраэли, Маколей – создали эмпирическую описательную традицию разбора произведений Мильтона, игнорирующую вопросы анализа. Но и они привыкли констатировать «странности» стиля Мильтона, уже не задумываясь над их причинами.

Белинский, рассматривая поэму XVI–XVIII веков, поставил попутно вопрос о противоречиях в поэме Мильтона и, как мы могли убедиться, разрешил этот вопрос, указав на искусственность эпопеи – устарелой формы, в которую все еще втискивается новое содержание. Конечно, это новое содержание во многом преображало старую форму, что особенно видно в «Потерянном рае». Но и оно, это новое содержание, искажалось и омертвлялось канонами старой формы.

Замечательная мысль Белинского находит себе обоснование и подтверждение в известном высказывании К. Маркса: «...возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музыки, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»

В статьях, о которых мы сказали выше, Белинский включил Мильтона – эпического поэта – в общий историко-литературный процесс, чего не сделали до него ни критики XVIII века, рассматривавшие Мильтона только в рамках поэтики жанра (Аддисон, Вольтер, Бодмер), ни критики начала XIX века, рассматривавшие его изолированно как великую индивидуальность (Колридж, Шатобриан, Хэзлитт, Маколей).

Но Белинский решил вопрос и о месте Мильтона в английской литературе. Самые глубокие и плодотворные мысли критика о Мильтоне встречаются в одной из его поздних и наиболее значительных работ – в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» («Современник». 1848. Т. VII). Только зрелостью критической мысли Белинского и огромным опытом участника ожесточенной литературно-политической борьбы можно объяснить тот факт, что Белинский, специально не занимавшийся ни Мильтоном, ни его эпохой, нашел ключ к истолкованию особенностей образа Сатаны, над которым лишь иногда задумывались немногие пытливые западные мильтонысты XIX века. Большинство и не пыталось никак его истолковать, довольствуясь признанием в Мильтоне поэта-«сатаниста», подыскивая Сатане политические параллели (Колридж, Хэзлитт) или сравнивая его с другими образами дьявола в литературе. Из многочисленных замечаний о загадочной роли Сатаны в поэме «Потерянный рай», где он одновременно и явный «враг», «тиран» и вместе с тем «герой», как на том настаивал еще Драйден, наиболее примечательны соображения Шелли: «Поэма Мильтона содержит в себе философское опровержение той самой системы, для которой она, силою странного и естественного противопоставления, явилась главною всенародной поддержкой. Ничто не может превзойти энергию и величие в характере Сатаны, как он выражен в «Потерянном рае».

Однако даже рядом с этими очень глубокими соображениями Шелли, внимательно изучавшего литературное наследие Мильтона, мысль, высказанная Белинским, выглядит гораздо более точной: «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».

В этой короткой фразе заложено принципиальное решение «загадки» Сатаны. Если бы Мильтон не был поэтом своей эпохи, т. е. эпохи буржуазной пуританской революции, то он не стал бы делать Сатану «апофеозой восстания против авторитета».

Нам кажется возможным предположить, что слово «авторитет» в данном случае – термин

из словаря эзоповых выражений, к которым прибегал Белинский, чтобы избежать цензурных придинок. Если бы Белинский здесь думал о буквальном смысле библейской легенды, которой пользовался Мильтон, он просто назвал бы Бога противником Сатаны: восстание против авторитета – выражение, звучащее тем более многозначительно, что ему предпослано утверждение: «поэзия Мильтона явно произведение его эпохи».

Итак, сын революционной эпохи, сам участник «восстания против авторитета», Мильтон изобразил в своем Сатане «апофеозу восстания». Но Белинский вместе с тем помнил о пуританских религиозных чертах английской буржуазной революции.

Дважды, говоря о Мильтоне, Белинский напоминает читателю о том, что Мильтон – поэт-пуританин; он связывает его с «пуританским движением» в цитируемой статье, как связывал его с пуританизмом и в статье «Разделение поэзии на роды и виды».

Белинский прекрасно понимал отрицательное влияние пуритански-религиозного начала на творчество Мильтона и осторожно, иносказательно указал на это влияние: «Потерянный рай» есть произведение великого таланта; но подобная поэма могла бы быть написана только евреем библейских времен, а не пуританином кромвелевской эпохи, когда в верование вошел уже свободный мыслительный (и притом еще чисто рассудочный) элемент» (Т. II. С. 35). В этом «но» и лежит причина того, что Мильтон «думал сделать совершенно другое», а его Сатана, невзирая на это пуританское «другое», стал «апофеозом восстания против авторитета».

Так Белинский раскрыл мнимую «загадку» Сатаны Мильтона, разобравшись в противоречиях писателя – участника буржуазной революции, но революции пуританской. Пуританское начало омрачило творческий мир Мильтона, говорит Белинский. Это видно в контексте всего цитируемого отрывка: «Шекспир был поэтом старой веселой Англии, которая, в продолжение немногих лет, вдруг сделалась суровою, строгою, фанатическою. Пуританское движение имело сильное влияние на его последние произведения, наложив на них отпечаток мрачной грусти. Из этого видно, что, родись он десятилетиями двумя позже, гений его остался бы тот же, но характер его произведений был бы другой. Поэзия Мильтона явно произведение его эпохи: сам того не подозревая, он в лице своего мрачного и гордого Сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое. Так сильно действует на поэзию историческое движение общества» (Т. III. С. 792).

Следовательно, не будь этого «исторического движения» – «пуританского движения», как выше уточнил сам Белинский, и герой «восстания против авторитета» не был бы «мрачным и гордым» Сатаной.

Культурно-историческая школа буржуазного литературоведения – Массон и Патиссон, а за ними Дауден в Англии, Лотайсеен и Штерн в Германии, позитивист Тэн во Франции – связывали творчество Мильтона с пуританской революцией то вульгарно и поверхностно, то эмпирически скрупулезно.

Тори Джонсон в XVIII веке упрекал Мильтона за эту связь с «мятежниками», Массон видел в нем великого поэта «великого мятежа», Тэн издевался над прямыми отголосками политических событий в «Потерянном рае». На основании данных изучения Мильтона виги и либералы считали его своим, Маколей, извращая историю, объявил его поэтом «над партиями». И никто не мог воспользоваться этими данными для объяснения особенностей творчества Мильтона, как это сделал, пусть в общих чертах, Белинский, обладавший в данном случае меньшим историко-литературным материалом, но применивший к нему свой метод критика-материалиста, представителя революционной демократии.

Западноевропейская буржуазная критика была труслива в решении вопроса о революционных особенностях творчества Мильтона; трусила и лгала она и в вопросе о влиянии религии на его творчество, умиляясь, подобно Колриджу и Шатобриану, пиетистским элементам поэмы Мильтона.

И в этом случае особое значение имеют соображения Шелли; его склонность к диалектике и здесь подсказала ему гораздо более глубокое суждение о религиозности Мильтона: «Искаженные представления о невидимом, которым Данте и его соперник Мильтон дали идеальное олицетворение, являются как бы маской и мантией: великие поэты облеклись в них...»

Но не говоря о прочих, и Шелли не мог так сформулировать отрицательное влияние

пуритански-религиозного начала на поэзию Мильтона и исторически объяснить это влияние, как сформулировано и объяснено оно у Белинского. Превосходство исследовательского метода Белинского было основано в данном случае на тех элементах революционного, материалистического мировоззрения, которые выражены в его подходе к Шекспиру и Мильтону как писателям, выдвинутым разными эпохами английской истории.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» их творчество было примером, доказывающим положение, сформулированное Белинским: «...вполне признавая, что искусство прежде всего должно быть искусством, мы тем не менее думаем, что мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало» (Т. III. С. 791).

Приложив этот тезис к английской литературе XVI–XVII веков, Белинский создал свою общую концепцию английской литературы: Шекспир – поэт «старой и веселой Англии», в своих трагедиях, однако, уже предсказывающий нарастающий в ней кризис, Милтон – «пуританин кромвелевской эпохи», Свифт – создатель «истинного романа XVIII века», – а за ними Байрон и Диккенс.

Место, отводимое В. Г. Белинским Мильтону в истории английской литературы, представляется нам вполне обоснованным. Что бы ни говорили англо-американские буржуазные литературоведы 30-40-х годов XX века, заслоняющие Мильтона то «метафизиками» с Донном во главе, то писателями Реставрации во главе с Драйденом, ни одно из этих явлений и никакой другой английский писатель XVII века не запечатлели в прозе и поэзии эпоху буржуазной революции в Англии так, как запечатлел ее Милтон.

Суждения Белинского о Мильтоне и эпохее были в корне противоположны рутинным взглядам, развиваемым в университетских поэтиках 20-40-х годов XIX века. Их авторы, постоянно переносившие в русскую науку устарелые и ложные западноевропейские теории, были бессильны дать научное объяснение историко-литературных явлений. В противоположность несамостоятельной и ограниченной мысли Белинский, обгоняя и опровергая своих противников, стремился осмыслить историко-литературный процесс. Он закономерно объединял в нем явления европейской литературы в целом, включая литературу русскую, но помнил и о национально-исторических особенностях, формирующих развитие отдельных литератур. В этом процессе критик отвел конкретное место и Мильтону.

* * *

Революционно-демократическая сущность оценки Мильтона в работах зрелого Белинского делается особенно заметной в сравнении с мыслями Пушкина о Мильтоне, для своего времени весьма значительными и верными.

Пушкин, вопреки обычному мнению мильтонистов начала XIX века, установил, что противоречия стиля «Потерянного рая» не были отклонением от нормы классицистской эпопеи, а являлись выражением самой художественной сущности поэзии Мильтона, отнесенного им к числу смелых поэтов-новаторов.

Видал Пушкин и другую сторону деятельности Мильтона: как помним, он считал его замечательным политическим писателем, выдвинутым историческими событиями середины XVII века, прежде всего революцией 1648 года. Но то, что Пушкин констатировал, Белинский мог объяснить, раскрыв при помощи анализа исторической ситуации особенности противоречий Мильтона.

Пушкин назвал Мильтона «фанатиком». Если такой эпитет в применении к Мильтону и неточен, то Пушкин все же был прав в том, что (хотя бы так, сгущая краски) отметил в творчестве английского писателя ограничивающее религиозное начало, определившее многие недостатки творчества Мильтона – среди них и противоречия стиля.

Революционер-демократ Белинский не только выявил отрицательную роль этого религиозного начала, но и дал ему отрицательную же оценку, совершенно основательно указав на то, что в английской литературе XVII века далеко не все писатели, даже находившиеся во власти религиозных предрассудков, подчиняли свое творчество религиозному началу в такой

степени, как это было в «Потерянном рае» – поэме, написанной в эпоху, «когда в верование вошел уже свободный мыслительный (и притом еще чисто рассудочный) элемент». Тем самым Белинский подчеркнул ограниченность Мильтона. Эти замечания Белинского давали историческую перспективу развития английской литературы XVII века, отмечали в ней наличие борющихся сил.

Так в оценке творчества Мильтона, поэта, казалось бы, весьма далекого от русской литературно-политической борьбы середины XIX века, проявились передовые методологические принципы, свойственные революционеру-демократу Белинскому.

Для изучения западноевропейской литературы XVII века, в особенности тех ее явлений, которые связаны с революционными движениями этого столетия, проблема Мильтона представляет серьезный интерес. Белинский указал нам пути ее решения, закрепив в данном случае безусловный научный приоритет за русским революционно-демократическим литературоведением.

(Самарин Р. М. Зарубежная литература. М., 1987. С. 115–123.)

Задание 5. Прочитайте лекцию протоиерея Александра Меня и ответьте на вопросы: кто в европейской литературе разрабатывал известный библейский сюжет? Как трактуются судьбы человечества этими авторами?

Задание 6. Согласны ли вы с трактовкой образа Сатаны?

Задание 7. Что нового вносит Милтон в разработку библейского сюжета?

Библия и литература XVII века

Итак, мы с вами продолжаем наше путешествие по векам и по жанрам, в которых отражалась библейская традиция на протяжении истории. XVII век! Это был потрясающий, грозный, чреватый многими великими и трагическими событиями век. Это был век протопопы Аввакума, патриарха Никона, Ришелье... В России его называли «бунтарочным» веком – век Кромвеля, английской революции, Смутного времени в России, век, когда жил еще Шекспир (в XVII веке был написан «Гамлет»); век, когда эпоха Ренессанса уже пережила свой кризис и чувствовалось приближающееся веяние иных, трагических перемен; век, когда начало бушевать барокко, с его тревожной динамикой и подвижностью. И естественно, что именно этот век сумрачного Тинторетто, этот век был очень чуток, особенно чуток к Священному Писанию, к тем его грандиозным страницам, которые, подобно фрескам, навсегда врезались в сознание и память человечества. Три имени хочу я сегодня напомнить вам... Среди них первый – Гуго де Гроот, голландец, который был известен как Гуго Гроциус (латинизированная форма его имени), или просто Гроций, человек, имя которого и сейчас является важнейшим в том смысле, что он заложил основы международного права. Его книга о международном праве есть на русском языке и издана тридцать лет назад, в 56-м году, книга «О праве войны и мира». Но мало кто знает, что Гуго Гроций был одним из крупнейших исследователей Библии, человек, который по-своему начал новую эпоху в библеистике.

Судьба его была удивительна. Это поистине был вундеркинд, человек, родившийся в Нидерландах в семье образованного муниципального, впоследствии университетского, деятеля. Он окончил университет уже в четырнадцать лет! Владел множеством тогдашних наук, языков и степень докторскую получил в шестнадцать лет. И в это же время Гуго Гроций написал свое первое художественное произведение на библейскую тему «Адам в изгнании». Это была юношеская драма, трагедия, написанная по образцу любимых Гроцием трагедий римского философа и писателя Сенеки: философские трагедии, в которых было мало действия, много размышлений, длинные монологи. Гроций не включил в свои собрания сочинений эту юношескую поэму, однако она оказала огромное влияние на всю литературу XVII века и на важнейших ее представителей – на Йоста Вондела и Мильтона.

Гроций был человеком, в чем-то похожим на Дон Кихота. Даже на портретах этот худощавый человек с остроконечной эспаньолкой напоминает нам Дон Кихота. И жизнь его была похожа на приключения странствующего рыцаря. Он становится адвокатом, когда ему еще не было двадцати лет, и совершенно юным получает огромную популярность в

Нидерландах.

Изучает различные науки, занимается философией, богословием, филологией, юриспруденцией. В это время в Нидерландах бушует религиозно-политическая война. В то время эти войны охватили всю Европу, включая Россию. Не надо думать, что раскол, старообрядчество и определенным образом связанное с ним восстание Разина и другие мятежные события XVII века, что все это какие-то изолированные факты истории, скажем, принадлежащие только нашей стране. Нет. Тогда поколебались основы всей христианской Европы. И религиозные войны, которые бушевали на Западе, по-своему имели место и в России.

В Голландии быстро распространялась строгая кальвинистская доктрина. Дело в том, что, когда пошатнулась старинная, исконная, выверенная, но уже ставшая несколько склеротичной, система церковная, католическая, когда пришли на ее место вольные течения протестантизма, после первого глотка религиозно-церковной свободы стало быстро наступать отрезвление. И стало ясно, что человек в массе своей нуждается в церковной структуре. Разрушив старую, отказавшись от нее, необходимо было строить новую. И вот с этим замыслом и с этой практикой выступил Жан Кальвин, женеvский религиозный диктатор. Если кто-либо из вас знает о нем мало, найдите недавно вышедшую книгу Стефана Цвейга «Совесть против насилия» (она вышла в переводе, по-моему, в прошлом году). Там дается, правда, я бы сказал, несколько утрированный, омраченный образ и без того сумрачного Кальвина. Да, он, конечно, был диктатор. Но недостаточно сказать, что он был просто диктатором. Иначе не было бы у него таких масс последователей – и до сих пор ведь существует довольно обширная Реформатская Церковь. Все это было определено Кальвином. Потому что он взамен старой, отвергнутой церковной системы, которая была свойственна католической церкви, предложил новую систему, достаточно жизнеспособную. Но для свободных людей, для просвещенных людей, таких, как Гроций, эта система оказалась тесной. И поэтому он примкнул к последователям другого голландца, Якоба Арминия.

Арминий был замечательный человек, который выступил с богословской полемикой против Кальвина, утверждая, что тот несправедливо, неверно, неадекватно истолковал апостола Павла, приняв буквально его учение о предопределении, рационализировав его. И получилось, что все люди жестко запрограммированы либо на вечное совершенствование, либо на вечную гибель.

Эта мрачная, я бы сказал, доктрина была подвергнута Арминием критике. Но полемика по поводу сущности человека и его свободы переплеталась все время с политической борьбой. И втянувшись в эту борьбу, Гроций оказался в тюрьме, в пожизненном заключении. Но через три года жестокий режим в тюрьме ослабел. Ему стали давать книги. Его жена, необычайно энергичная дама, постоянно носила ему книги целыми корзинами (видите, какие в то варварское время были способы держать людей в тюрьме). И корзины были часто столь большие, что у жены Гроция возник смелый план, который она и осуществила. Однажды ее слуги вынесли из тюрьмы большую корзину с якобы прочитанными книгами, но в этой корзине был ее муж. Таким образом, пробыв три года в тюрьме, он покинул свое узилище.

Гроций уехал во Францию, потом в Швецию – такой человек всюду был нужен, потому что он владел множеством различных полезных знаний. Он стал послом Швеции во Франции (правда, с Ришелье ему не удалось установить хороших отношений). Тогда он написал свои замечательные научные комментарии к Ветхому Завету. Это был один из первых опытов комментировать Священное Писание на основании сравнительного метода. Это метод, который был применен в той же Голландии, в том же столетии, но уже в более развернутом виде известным философом – пантеистом Барухом Спинозой. Хотя Голландия и изгнала своего сына Гроция, но мир его признал. Его трактат о международном праве вышел тогда же множеством изданий. Гроций продолжал писать и на богословские темы. Любопытно отметить, что его книга против атеистов, в защиту христианской веры, была переведена на русский язык вскоре же и была издана у нас в XVIII веке – «Рассуждения против атеистов».

Я не буду останавливаться на всех перипетиях судьбы Гроция. Умер он вскоре после тяжелого морского путешествия, где едва не погиб – корабль потерпел крушение. Гроций вернулся домой больным и умер сравнительно молодым. У него был друг, единомышленник,

Йост Вондел, который был младше его всего на два года (Гроций родился в 1585-м, а Вондел в 1587 году). Но Вондел прожил почти девяносто лет и был свидетелем бесчисленных потрясений, которые тогда происходили в Европе. Драматическая поэма Гроция впервые позаимствовала материал не только из Библии, но и связала его с народными апокрифическими мотивами. Тогда, в эпоху расцвета бурных драм и трагедий, всех волновала проблема первопричины – где начало, как началось зло, которое терзает человеческий род? Поэтому тайна Сатаны, тайна Люцифера, тайна падения прачеловека Адама была в центре внимания. В средние века не раз на народных празднествах устраивались спектакли-сказания об Адаме и его падении. Это было и на Руси времен Алексея Михайловича, и на Западе. Этот опыт сказаний с вольной интерпретацией Библии использовал Гуго Гроций.

Должен вам сказать, что Библия не содержит рациональной теодицеи. То есть, иными словами, в Библии нет строго логического последовательного объяснения природы и причины зла. Библия учит нас о том, что зло реально существует и человек должен противостоять ему, бороться с ним. Она не рационализирует, не раскладывает по полочкам, не дает какой-то теории, оставляя человека перед тайной, навстречу которой он должен всегда идти, набравшись смелости, веры и твердости духа. Но есть в Библии слова, как бы брошенные вскользь, что сперва дьявол согрешил. Эти слова заслуживают внимания. Потому что многие люди, читая Библию, полагают, что зло пришло с человеком, что до него все было благополучно. Но оказывается, по словам апостола Иоанна, зло уже вошло в мир до человека, и когда человек повернулся в сторону зла, то есть вопреки Богу, он уже имел кем-то проторенную дорогу.

И еще одно. В Библии есть образ, фигурирующий как бы на заднем плане, – это образ гигантского морского чудовища, символ хаоса, символ мятежной стихии, которая все разрушает. Это Сатана (Шайтан по-древнееврейски, что значит «противный»). Бог есть торжество света. Как говорил поэт Алексей Константинович Толстой:

Бог один есть свет без тени. Нераздельно с Ним слита Совокупность всех явлений, Всех сияний полнота. Но усильям духа злого Вседержитель волю дал, И свершается все снова Спор враждующих начал. В битве смерти и рожденья Основало Божество

Нескончаемость творенья, Мирозданья продолженье, Вечной жизни торжество.

Свобода предоставляет возможность зла, и битва начинается до появления человека. Гроций пытается эту битву изобразить в лицах, он ее конкретизирует, мы бы сказали, – мифологизирует. А я бы даже сказал: чрезмерно очеловечивает. Он рисует царство каких-то существ, духов (которых он называет ангелами), но это совсем не таинственные духовные существа в понимании современного человека, а это обитатели каких-то иных миров. Более всего они похожи на инопланетян, на неких братьев по разуму. И надо так их и трактовать.

Однажды, когда я смотрел известный фильм «Star Wars» («Звездные войны») и читал этот, такой смешной, детский роман, как в космосе сталкиваются светлые и темные силы, мне это очень напомнило поэмы Мильтона, Вондела и Гроция. Потому что схватки в космосе, показанные в этом фильме, очень близко напоминают то, что пытались изображать эти великие писатели. Итак, некое царство обитателей иных миров в некотором пространстве во Вселенной. И вдруг они узнают, что Творец сделал царем Вселенной обитателя Земли – малой планеты! Более того, Он этого обитателя хочет в конце концов размножить и предоставить его потомкам всю Вселенную. И это вызывает ненависть, зависть, мятеж главы этих существ – Люцифера – «носителя света» (Люцифер – «светоносный»). Он восстает против Бога, происходит сражение, он терпит поражение и, пытаясь нанести победителю урон, отравляет сознание, соблазняет человека. Человек оказывается, хотя и ненадолго, на стороне Люцифера, который объясняет ему, что если он соединится с ним и восстанет против власти Бога, они вместе будут царствовать в творении. Разумеется, это был обман, и люди не стали как боги.

Гроций изображает момент нарушения запрета как помрачение ума у Адама и Евы, у первых людей – они становятся безумными! И потом, когда они приходят в себя, они понимают, что перешли какую-то мистическую линию, какую-то черту – и наступила катастрофа. Трагедия такова, что выхода нет, но, следуя Писанию, Гроций указывает на будущее спасение человечества. Человек не отвергнут.

Иначе подошел к этой теме Йост Вондел. Это был человек другой судьбы. Он был очень разносторонним, как Гроций: ученый, поэт, прозаик, драматург, – и страдал оттого, что

христианский мир раздирается войнами.

Родился он в семье ремесленника. Его не устраивала жесткость реформаторов, он искал полноты Церкви, более свободной, более многогранной церковной жизни. И уже в зрелом возрасте, когда ему было за пятьдесят, он воссоединился с Католической Церковью. Библия была неразлучным спутником жизни и творчества Йоста Вондела. Через нее он воспринимал события своего времени. В драме «Пасха» он описывает освобождение израильтян из египетского рабства, и мы чувствуем в ней гимн свободе Нидерландов, которые боролись с Испанией за свою независимость. Он обращается к различным сюжетам библейской истории, к истории Иосифа Прекрасного, Давида, который взлетел на высоту славы и потом из-за неблагодарности и измены своих детей находился в изгнании и страдал. Вондел учился уже не у Сенеки, а у греческих трагиков. В его произведениях дышит дух Эсхила и Софокла. Могучие характеры, грандиозные столкновения воли и сил! Сейчас, впервые с XIX века, мы имеем в переводе всю библейскую трилогию Вондела, которую он назвал «трагедией трагедий», началом всечеловеческой драмы. Этот небольшой томик блестяще переведен. Сюда входят «Люцифер», «Адам в изгнании» и «Ной». То есть восстание демонов (ангелов), восстание Адама и восстание исполинов. В прекрасном переводе Витковского, который блестяще овладел языком, духом и стилем той эпохи.

Что нового появляется у Вондела? Он видел пафос борьбы, знал могущество демагогов, знал, как они вовлекают массы на ложные пути, запутывают их в сети. Таким предстает у него Люцифер. Это истинный демагог, который обольщает толпы... люциферистов. Вслед за ним они безумно идут навстречу своей гибели, потому что они хотят изменить мировые законы и восстают против Бога. А потом битва, космическая битва. Все это начертано эпически грозно. Вы, может быть, помните, есть картина художника Тинторетто «Архангел Михаил поражает дьявола»: сумрачные тона, длинное копье, и вниз катятся темные силы. Вондел, конечно, знал эту картину. Во всяком случае, она очень созвучна ему. И вот на сцене появляется человек. Идеальный человек! Адам и Ева – это гимн человечности, гимн любви. Единство с природой, единство мужа и жены там даны в совершенной гармонии. И все это на фоне сказочного леса, первичного сада эдемского. Появляется соблазнитель. Он пытается вовлечь в грех Адама как разумное начало, но Адам не поддается. Тогда он обращается к Еве и обещает ей знание. Знание или равенство с Богом! Ева соблазняется, поддается, несет плод Адаму, который ужасается (Вондел все это передает очень драматично). И вдруг она понимает, что она от него оторвалась, она погибнет, а он не хочет оставлять ее одну. И вот вместе они совершают это нарушение, вкушают плод, и тут начинается внутреннее разрушение их души. Сначала впервые между ними возникает конфликт: они начинают обвинять друг друга! Небесный голос взывает к ним – это конец... Но это конец не полный. А перед тем как уйти из Эдема, они слышат пророчество о том, что Бог не покинет их и весь человеческий род.

Потом следующая драма – «Ной». Мир населен исполинами, гордыми титанами, которые бросают вызов небу. На землю обрушивается потоп. Вондел был ученым, историком; в предисловии к драме «Ной» он подробно пишет о свидетельствах народов, древних мифов и легенд о том, что потоп действительно был. Если вы сейчас захотите познакомиться с этим, то вы можете обратиться к книге Кондратова, нашего известного писателя, популяризатора, который пишет на тему геологии и истории. У него есть несколько отличных книг, посвященных вопросу о потопе. Одна из них – «Великий потоп – миф или реальность?». Но, поверьте мне, для Священного Писания этот материал имеет лишь второстепенное значение. Для Вондела он был важен: его вдохновляло, что он пишет о событиях реальных, действительных. Но нам важно совсем иное. Сколько было в истории человечества катастроф, наводнений, извержений и других бедствий! Для Библии важно другое. Она хочет нам сказать, что природа имеет своим главой и царем человека; она вышла из бездны, бездны моря – начальная стихия, согласно поэтике библейского сказания о сотворении мира. И если человек оказывается недостойным своего звания, если человек разрушает все, то разрушается и вся природа – она возвращается в исходное состояние первичного водного хаоса. Природа жива! Она реагирует на зло, воздвигаемое человеком. И это вечный и важнейший для нас урок сегодня, человек ответствен перед Богом за себя и за окружающий мир.

Вондел хочет показать, что восстание зла становится все меньше и меньше и последствия

его смягчаются. Если восстание Сатаны это абсолютная чернота и он выбрасывается за пределы божественных замыслов, то восстание Адама получает как бы прощение и надежду в будущем. А Ной вообще не погибает, а сохраняется и дает начало будущему человечеству.

Вот такие размышления о судьбах человечества были в Нидерландах. И в скором времени мы находим великий образец тех же размышлений над теми же сюжетами в Англии времен английской революции, низвержения Стюартов, диктатуры Кромвеля.

Джон Мильтон. Человек, родившийся уже в XVIII веке, в 1708 году. Тоже трагичная судьба. Интеллектуал, с юности зарытый в книги, до тридцати лет ничем кроме интеллектуальной работы не занимавшийся, он оказывается втянутым в великую борьбу пуритан. Он сторонник Кромвеля, помощник его, он составляет латинские тексты для международной борьбы восставшей Англии. Но он убеждается, что те, кто подняли знамя свободы, свергнули и казнили короля, они оказались столь же деспотичными и столь же жестокими, как и представители старой династии. Оказывается, диктаторство, насилие, зло – не только в структуре общества, но и в самой природе человека! Потом, когда началась Реставрация и королевская власть вернулась, Мильтон едва избежал казни. К тому же он ослеп. Одинокий, всеми брошенный, еще достаточно молодой (ему еще не было пятидесяти), он начинает диктовать свою великую поэму «Потерянный рай».

Сюжет все тот же. Мы его видим на этот раз уже не в драме, а в огромном, грандиозном эпосе. Образы поразительные и в то же время внушающие изумление и недоверие. Опять инопланетяне! Опять какие-то совершенно плоские существа, восставшие против Бога, которые убрались в некое царство, там они строят огромный дворец Пандемониум (то есть «собрание всех демонов»), там они замышляют все свои мятежи против Неба, пока глава их, Сатана, не решается нанести Богу удар через человека. И вот космическая картина: Сатана, подобно черному грифу, распростер исполинские крылья и через звездные сферы несется к шару Земли. Бог видит, что эта черная тень приближается к Земле. Но победы Сатана не достигает. Он проходит через всевозможные космические препятствия, бури, туманы, скалы... И вдруг мы чувствуем, что этот Сатана вызывает у нас симпатию! Что это мощный герой, отважный космический путешественник, который способен преодолеть (пусть ради мести, ненависти), но преодолеть гигантские пространства. Он вторгся на нашу планету, идет по ней и достигает... райских садов – великолепных джунглей, где он блуждает в унынии, в отчаянии, находит людей и совершается опять все та же самая драма. Почему Сатана у Мильтона выглядит симпатичным? Потому что в процессе поэтического творчества он перестает быть Сатаной. Он становится просто героем борьбы за какую-то цель. И здесь Мильтон вложил в него часть своей души несгибаемого борца! Пушкин восхищался именно Мильтоном, его стойкостью, верностью принципам до конца жизни! На самом деле, конечно, это уже не дьявол, не Сатана – это поэтический образ, отражающий душу человека, автора.

Замечательный момент: в конце, когда Адам и Ева должны покинуть рай, ангел говорит им, что они найдут другой рай, они не будут жалеть об этом, покинутом. Есть рай: это любовь, это милосердие. Это будет рай внутренний. Внутренний рай! И он будет лучше, чем вот этот земной, внешний. Во второй поэме, написанной вскоре, которая называется «Возвращенный рай», Сатана уже лишен полностью черт героизации. Очевидно, сам поэт почувствовал героические черты в своем черном герое и изображает его иначе. Он встречается с Иисусом Христом. Он уже богатый владелец всех соблазнов земли! Он предлагает будущему Избавителю мира пойти по пути славы, силы, удовлетворения всех желаний. Но Иисус побеждает все его искушения, и Сатана отступает. Отступает потому, что у него нет главного – нет величия духа. Есть все соблазны мира – нет величия духа.

В конце жизни Мильтон пишет драму «Самсон-борец». Всей силой своей страсти прикидает он к той главной библейской истине, что подлинная вера есть свобода! Христос говорил: «Вы познаете истину, и истина сделает вас свободными». С самого начала, когда Моисей провозгласил народу: «Выходите из дома рабства!», начинается в Библии поход из рабства: из рабства греха, из рабства зла, рабства самых серых, цепляющихся за человека начал. Свобода! Самсон выступает как народный герой. Его образ даже глубже, чем в эпосе библейском, потому что тоньше показаны его переживания, его, так сказать, всевозможные искушения. Он ослеплен врагами, приведен в цирк на посмеяние, и он стоит там, думая о том,

что он отступил от Бога и вот он теперь у них в руках, ему выкололи глаза, он бессилён. Но вдруг он вспоминает, что у него отросли волосы, которые давали ему необычайную силу. Он двумя руками сдвигает столпы-колонны, на которых держится все здание, и обрушивает их на себя и на врагов. Он предпочитает умереть, чем оставаться в рабстве. Этот пафос свободы взят из Библии и помножен на пафос борьбы духа в тот смутный, великий и тревожный XVII век.

Все это напоминает нам грандиозные картины, мощные фрески, все это остается в памяти. Я думаю, не случайно мы можем возвращаться к этим темам, потому что это вечные проблемы, они всегда были великими проблемами. А драма Адама – это драма наша общая! Человек выбирает свой путь. Он выбирает сегодня! Адам живет в нас, и мы живем в Адаме, в первом человеке, в прачеловеке, в едином и единственном человеке. И то, что происходит в истории сейчас – между народами, внутри государства, внутри обществ, городов и семей, это все та же драма человека и драма Адама <...>

(Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы. М.: Фонд имени Александра Меня, 1997.)

Литература

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

Мильтон Дж. Потерянный рай // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976 (1999).

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988.

Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. 2-е изд., перераб. и испр. М., 1985.

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. М. В. Разумовской. М., 2001.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Павлова Т. А. Мильтон. М., 2000.

Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. М., 1964.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Контрольные работы для студентов заочного отделения филологического факультета

Контрольная работа по курсу «История зарубежной литературы XVII века и эпохи Просвещения» вводится впервые учебным планом, и это не случайно, так как она призвана систематизировать важный в теоретическом плане материал и помочь в профессиональном становлении будущего учителя-филолога. Цель контрольной работы – выявление аналитических способностей студентов, их умений и навыков литературоведческого анализа художественного произведения в историко-литературном контексте и, в частности, в связи с эстетическими и социально-политическими, философскими взглядами писателя.

Если студент испытывает трудность при написании контрольной работы по теме, он может выбрать один из ее вариантов.

Темы контрольных работ предполагают варианты, рассчитанные на студентов среднего и слабого уровня подготовки, ориентированные в большей степени на изучение литературоведческих и критических источников по указанной проблеме, поэтому выполнение задания не будет сложным для любого обучающегося. Каждая тема сформулирована так, чтобы, раскрывая ее, студент показал хорошее знание произведения, понимание эстетической программы автора, умение работать с научной и критической литературой.

Как правило, много вопросов возникает при оформлении цитирования и списка литературы в конце работы. Мы предлагаем ориентироваться на нижеприведенные образцы.

Объем контрольной работы – одна ученическая тетрадь. Обязательные компоненты – описание научных и критических источников по теме, представленное во введении, правильное цитирование текста, список использованной литературы.

Образец оформления цитаты. Таким образом, принцип предыстории «был призван воплотить и утвердить представление просветителей о достижимости естественного состояния, скрытого от человечества его пороками, заблуждениями, неразумным устройством общества»¹⁰.

Образец оформления списка литературы. Под первым номером всегда указывается автор и произведение, которое анализируется в работе: 1. *Данте А.* Божественная комедия. М., 1992.

Затем в алфавитном порядке указываются коллективные труды, словари и справочники, монографии, статьи и пр. Например:

1. *Баткин Л. М.* Данте и его время. Поэт и политика. М., 1965.
2. *Гарэн Э.* Образ мышления Микеланджело // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 296–330.
3. История всемирной литературы: В 9 т. Т. 1. М., 1983.

Тема I. ТВОРЧЕСТВО ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ

ВАРИАНТЫ

1. Испанская литература XVII века. Творчество Лопе де Веги и литература ренессансного реализма

Цель работы – дать характеристику литературного процесса в Испании XVII века, выделить эстетические принципы ренессансного реализма как литературного направления того времени, его основные черты, проанализировать суть споров представителей ренессансного реализма с писателями барокко. В контексте развития испанской литературы названного периода дать анализ творчества драматурга Лопе де Веги.

2. Идеино-художественное и жанровое своеобразие комедий Лопе де Веги

Цель работы – проследить пути становления жанра комедии в творчестве Лопе, дать характеристику жанровых модификаций комедии драматурга на примере анализа двух пьес разных периодов.

3. Анализ комедии «Собака на сене»

Цель работы – дать анализ комедии. Необходимо определить характер конфликта, рассмотреть образную систему комедии, художественные приемы создания характеров и особенности развития действия. Следует обратить особое внимание на вопросы феодальной чести и сословной иерархии, поднимаемые драматургом. Проследите, какую роль играют второстепенные персонажи в действии и в целом в решении главной идейной задачи комедии.

4. Характер конфликта в драме «Фуэнте Овехуна»

Цель работы – опираясь на различные точки зрения отечественных литературоведов, дать определение характеру конфликта в драме, обосновать свой вывод анализом произведения.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лопе де Вега. Избранные произведения. М., 2003. Западноевропейская литература: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. 3-е изд., испр. М., 2002. С. 88–127.

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 11–27.

Ерофеева Н. Е. Лопе де Вега // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской: В 2 ч. М., 2003. Ч. I. С. 659–665.

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

¹⁰ *Кургинян М. С.* Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 300.

Тема II. ЛИТЕРАТУРА БАРОККО

Цель работы – рассмотреть исторические условия развития барокко как художественного направления в европейской культуре и литературе XVII века. Основное внимание при написании контрольной работы рекомендуется сосредоточить на выявлении особенностей барокко в испанской литературе, раскрыть эстетические принципы культизма и концептизма как единой художественной системы барокко с его внутренними противоречиями. На примере анализа поэзии Гонгоры и романов Кеведо показать художественное своеобразие литературы барокко.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Гонгора-и-Арготе Л. Лирика. М., 1977.

Коведо-и-Вильегас Ф. Избранное. Л., 1981. Западноевропейская литература: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. 3-е изд., испр. М., 2002. С. 72–75, 188–205.

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

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. М. В. Разумовской. М., 2001. С. 23–41.

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 28–45.

Тема III. ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Цель работы – изучить вопросы теории классицизма как художественной системы XVII века.

Необходимо изучить материалы указанных критических работ и представить в виде конспекта ответ на вопрос о том, какие исторические условия обусловили формирование классицизма, какова его философская основа, какие эстетические принципы классицизма представлены в трактате Н. Буало «Поэтическое искусство». Обязательно объяснить, как в эстетике классицистов представлена иерархия жанров, что мы понимаем под «высокой трагедией» и «высокой комедией», каким является положительный герой, как строится его характер на основе абстрактно-логического способа типизации, в чем заключаются особенности классицистского конфликта и как проявляется его связь с социальной задачей времени.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. 3-е изд., испр. М., 2002. С. 618–630.

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988. С. 84–97.

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

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 59–66.

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

Тема IV. ОСОБЕННОСТИ РЕШЕНИЯ КОНФЛИКТА В ТРАГИКОМЕДИИ КОРНЕЛЯ «СИД»

Цель работы – дать анализ трагикомедии Корнеля в контексте эстетики классицизма.

Анализируя трагикомедию Корнеля, необходимо обратить особое внимание на новаторский подход драматурга к принципам классицистской эстетики, на связь характера Родриго с ренессансным типом личности и соотнести его с классицистским характером, выявить жанровое своеобразие пьесы.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Корнель П. Избранные трагедии. М., 1956.

Театр французского классицизма: Пьер Корнель, Жак Расин. М., 1970.

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988. С. 97–118.

Луков В. А. Корнель // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской. В 2 ч. М., 2003. Ч. I. С. 570–575.

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

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 66–74.

Обломиевский Д. Д. Корнель // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 4. М., 1987.

Тема V. ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРАГЕДИИ Ж. РАСИНА (на примере анализа пьес «Андромаха», «Федра»)

Цель работы – дать анализ трагедий Расина в сравнении с трагедиями других классицистов, например Корнеля, и выявить их идейно-тематическое и художественное своеобразие. Необходимо внимательно изучить взгляды драматурга на театр и жанр трагедии, соотнести их с требованиями эстетики классицизма. Сравните героев Корнеля и Расина, покажите, что нового внес в развитие классицистской трагедии Расин.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Расин Ж. Трагедии. Л., 1977.

Расин Ж. Сочинения. М., 1984.

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

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988. С. 118–139.

Ерофеева Н. Е. Зарубежная литература. XVII век. М., 2004. С. 74–82.

Луков В. А. Расин // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской. В 2 ч. М., 2003. Ч. II. С. 243–248.

Кадышев В. С. Расин. М., 1990.

Тема VI. МОЛЬЕР (ЖАН БАТИСТ ПОКЛЕН)

ВАРИАНТЫ

1. Эстетические взгляды Мольера и отражение их в комедии «Мизантроп»

Цель работы – изучить взгляды Мольера на комедию и театр, проследить пути развития жанра «высокой комедии» в творчестве драматурга и дать анализ комедии «Мизантроп». Предметом анализа должны стать особенности конфликта комедии, система образов, образ Альцеста и человеконенавистничество как порок, новаторство Мольера в постановке проблемы соотношения личности и общества – «Альцест – человек XVIII века, в XVII столетии ему негде приложить свои моральные силы» (В. А. Луков), особенности комического в «Мизантропе».

2. Анализ комедий «Школа мужей» и «Школа жен». Жанровое своеобразие комедии-«школы»

Цель работы – дать анализ жанрового своеобразия ранних комедий Мольера. Особое внимание рекомендуется обратить на способы выражения воспитательных задач искусства через решение темы воспитания и образования, необходимо проследить, как трансформируется ренессансная традиция свободного выбора в новых социальных условиях. Отдельно необходимо сделать анализ образной системы комедий, определить новаторство драматурга в их создании.

3. Анализ комедии Мольера «Дон Жуан»

Цель работы – дать анализ комедии, проследить, как трансформируется известный литературный прототип в пьесе Мольера, определить, с чем это связано. Характер Дон Жуана и особенности его построения в комедии. Станарель и его роль в раскрытии сущности главного конфликта пьесы. Проанализируйте также особенности комического в «Дон Жуане», проследите, какие отступления от правил классицизма допускает драматург и как это меняет содержание действия.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Мольер Ж. Б. Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1965–1968.

Мольер Ж. Б. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994.

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988. С. 139–178.

Бордонов Ж. Мольер. М., 1983.

Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М., 1991.

Ерофеева Н. Е. Мольеровская концепция жанра «школы» // Ерофеева Н. Е. «Школа» как драматургический жанр во французской и русской литературе XVIII века. Орск, 1997.

Луков В. А. Жан Батист Мольер (лекции-спектакли) // Штейн А. Л. Французская комедия от Мольера до Бомарше. Комедия «рококо» – серьезный жанр (Неопубликованная глава из книги А. Штейна «Веселое искусство комедии») (Лекция-текст для самостоятельного изучения). М., 2001.

Луков В. А. Мольер // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской: В 2 ч. М., 2003. Ч. II. С. 83–91.

Тема VII. ТВОРЧЕСТВО ЛАФОНТЕНА И ЖАНР БАСНИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

Цель работы – дать характеристику особенностей развития жанра басни во французской литературе XVII века и показать ее художественное своеобразие на примере творчества Лафонтена.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лафонтен Ж. Классическая басня. М., 1981.

Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. 3-е изд., испр. М., 2002. С. 637–644.

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

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. М., 1988. С. 185–191.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. М. В. Разумовской. М., 2001. С. 126–134.

Трыков В. П. Лафонтен // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь / Под ред. Н. П. Михальской: В 2 ч. М., 2003. Ч. I. С. 611–613.

Межпредметные связи на практических занятиях по зарубежной литературе XVII века

Тема занятия	Основные понятия курса «История зарубежной литературы XVII века и эпохи Просвещения»	Понятия из курса «Теория литературы», «Литература античности», «Зарубежная литература средних веков и эпохи Возрождения»	Основные умения и навыки, формируемые на занятии
1	2	3	4
Драма <i>Lone de Vega</i> «Фуэнте Овехуна»	Драма, конфликт, героическое, трагическое, сюжет, образ, литературная традиция	Драма, трагедия, конфликт, героическое, комическое, монолог, диалог, поэтика, сонет, ренессансный тип личности, литературная традиция	Анализ конфликта, системы образов, поэтики драматургического текста
Драма <i>Кальдерона</i> «Жизнь есть сон»	Аллегория, метафора, рефлексия, философия, ауто, драма, психологизм, хорнада	Хор, драма, аллегория, метафора, пейзаж	Анализ поэтики драматургического текста

Окончание

Роман <i>Гриммельсгаузена</i> «Симплиций Симплициссимус»	Барокко, реализм, маска как литературный прием, гротеск, вставные новеллы, фольклорные образы, фон, народность, аллегория, фантастика	Роман, фабула, сюжет, литературный герой, способы типизации, гротеск, комическая маска, эпос, эпические жанры	Анализ романной формы, образной системы, способов выражения авторской позиции, роли вставок, речи персонажей
Комедия <i>Мольера</i> «Мещанин во дворянстве»	Комедия, жанр, характер, диалог, фарс, карнавальная смех, драматическое, юмор, сатира, литературная традиция	Комедия, комедия дель арте, конфликт, комедийное, юмор, сатира, карнавальная смех, сюжет, фабула, принципы реалистической типизации, гротеск	Умение делать анализ драматургического текста, выявление жанрового своеобразие, соотнесение литературного явления с историко-культурным контекстом времени и эстетическими взглядами писателя, анализ конфликта, художественных средств
Трагикомедия <i>Корнеля</i> «Сид»	Жанр, трагедия, комедия, драма, конфликт, трагическое, гражданское, пафос, психологизм	Драма, трагедия, комедия, конфликт, система образов, ренессансный тип личности, героическое, психологизм	Анализ драматургического текста в контексте эстетики определенного направления и художественной системы, соотнесение эстетики автора с его творчеством, анализ конфликта и образной системы
Поэма <i>Милтона</i> «Потерянный рай»	Мифологизм, фантастика, трансформация сюжета, Библия, образ, личность, аллегория, реалистическая деталь	Эпос, эпическая поэма, мотив, легенда, колорит, метафора, аллегория, образ, монолог	Анализ поэтического текста больших форм, особенностей стиха, образной системы, позиции героев поэмы

Контрольные задания по истории зарубежной литературы XVII века

I. РЕНЕССАНСНЫЙ РЕАЛИЗМ

1. Человек в концепции ренессансного реализма.
2. Основные принципы художественного творчества, декларируемые в эстетике Лопе де Веги.
3. Особенности изображения мира в пьесах Лопе де Веги.

II. БАРОККО.

1. Общая характеристика барокко как художественной системы.
2. Отражение принципов барочной литературы в драме П. Кальдерона «Жизнь есть сон».
3. Гриммельсгаузен Г. Я. К. «Симплициссимус»: черты барокко и реализма в романе.

III. КЛАССИЦИЗМ

1. Классицизм как художественная система.
2. Особенности классицистского конфликта в трагикомедии П. Корнеля «Сид» и трагедии Ж. Расина «Андромаха». Проблема положительного героя в пьесах.
3. Жанровое своеобразие комедий Ж. Б. Мольера. Анализ одной из «высоких комедий» драматурга (по выбору студента – «Тартюф», «Мизантроп», «Мещанин во дворянстве»).

IV. АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

1. Художественное своеобразие эпической поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай».
2. Развитие английской драмы периода Реставрации.
3. Проблема духовных поисков в творчестве Дж. Беньяна.

Вопросы к экзамену

1. Характеристика развития литературы в XVII веке, основные литературные направления эпохи.
2. Особенности развития испанской литературы. Творчество Лопе де Веги.
3. Драма Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна» как образец литературы ренессансного реализма.
4. Барокко как художественная система. Творчество Гонгоры и Кеведо.
5. Художественное своеобразие драматургии Гирсо де Молины.
6. Характеристика развития немецкой литературы в XVII веке.
7. Творчество Г. Я. К. Гриммельсгаузена. Барочное и реалистическое в романе «Симплициссимус».
8. Классицизм как художественная система XVII века. Значение трактата Н. Буало «Поэтическое искусство» для утверждения новой эстетики.
9. Творчество П. Корнеля. Отражение эстетических взглядов драматурга в его произведениях.
10. Анализ трагикомедии «Сид» П. Корнеля. Споры и суждения о пьесе и художественном методе драматурга.
11. Творчество Ж. Расина. Эстетические взгляды драматурга и их отражение в его трагедиях «Андромаха» и «Федра».
12. Французская комедия XVII века. Раннее творчество Ж. Б. Мольера – «Смешные жеманницы», «Школа мужей», «Школа жен». Проблема литературной традиции и становления новых жанровых форм в ранний период творчества Мольера.
13. Анализ комедии «Тартюф» как одной из лучших «высоких комедий» Мольера. Сатирическое мастерство драматурга.
14. Вопросы эпохи и буржуазной этики в комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». Жанровое своеобразие комедии-балета.
15. «Дон Жуан» Мольера и вопросы «преодоления» эстетики классицизма.
16. Английская литература XVII века. Характеристика основных литературных направлений.
17. Творчество Дж. Мильтона.
18. Творчество Дж. Беньяна.
19. Анализ поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай».
20. Литература периода Реставрации. Творчество Дж. Драйдена.
21. Драма Реставрации. Комедии У. Конгрива.