

## **Аннотация**

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

После каждой темы предлагается список литературы, что значительно облегчает ориентацию студентов в пределах данного курса.

Вераксих И.Ю.

*История зарубежной литературы  
XVII–XVIII веков*

Курс лекций

## Предисловие

Курс «История зарубежной литературы XVII–XVIII веков» является составной частью вузовского курса «История зарубежной литературы». Пособие, написанное в форме лекций, призвано помочь студентам в освоении трудного, но интересного материала, подготовить их к восприятию литературы XVII–XVIII веков. Весь материал расположен таким образом, чтобы в итоге у студентов сложилось целостное представление об особенностях литературного процесса XVII–XVIII веков.

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, ренессансного реализма. Просветители во многом опирались на опыт своих предшественников в разработке этических понятий (честь, разума, соотношения чести и долга и т. д.).

Подробно рассматриваются художественные системы XVIII столетия (просветительский классицизм, просветительский реализм, сентиментализм). Сложный теоретический материал дополняется анализом произведений наиболее ярких представителей той или иной художественной системы. При этом учитываются известные концепции литературоведов, представленные в учебниках, учебных пособиях по истории литературы и справочных изданиях, что значительно облегчает ориентацию студентов в пределах данного курса.

Количество часов, отводимых учебным планом на изучение курса «История зарубежной литературы XVII–XVIII веков», к сожалению, небольшое, поэтому в настоящем пособии дана система основных знаний, необходимых студентам. После каждой темы студентам предлагается список литературы, изучение которой позволит обобщить знания, полученные на лекциях, а также во время самостоятельной работы по предмету.

## Содержание

Лекция 1. Общая характеристика литературного процесса XVII века.  
Творчество Лопе де Вега.

Лекция 2. Испанская барочная литература XVII века.

Лекция 3. Немецкая литература XVII века.

Лекция 4. Французский классицизм (Корнель, Расин, Мольер).

Лекция 5. Эпоха Просвещения. Общая характеристика английского Просвещения.

Лекция 6. Английское Просвещение. Д. Свифт. Р. Бернс.

Лекция 7. Немецкое Просвещение. Эстетическая программа Лессинга.

Лекция 8. Творчество Гете.

Лекция 9. Французское Просвещение. Вольтер. Ж.-Ж. Руссо.

Лекция 10. Творчество Бомарше.

# Лекция 1

## Общая характеристика литературного процесса XVII века. Творчество Лопе де Вега

### План

1. Особенности развития литературного процесса XVII века.
2. Ведущие литературные направления XVII века:
  - а) классицизм;
  - б) барокко;
  - в) ренессансный реализм.
3. Творчество Лопе де Вега:
  - а) краткий обзор жизненного и творческого пути драматурга;
  - б) идейно-художественное своеобразие драмы «Фуэнте Овехуна»;
  - в) идейно-художественное своеобразие драмы «Звезда Севильи».

### 1. Особенности развития литературного процесса XVII века

Литературные эпохи трудно вместить в строгие рамки календаря. Говоря о литературе XVIII века, мы имеем в виду прежде всего эпоху Просвещения. Есть ли подобное идейное и эстетическое содержание в понятии «зарубежная литература XVII века»? Единого мнения по этому вопросу не существует и в отечественной науке, и за рубежом. Многие литературоведы на этот вопрос отвечают отрицательно и выдвигают немало доводов, звучащих весьма убедительно. Каждого, кто обращается к изучению данной эпохи, поражает прежде всего разнообразие экономических, социальных, политических и культурных процессов, протекавших в то время в разных странах Европы.

В экономике Англии и Нидерландов буржуазные отношения в XVII веке стали преобладающими; во Франции капиталистические порядки восторжествовали в промышленности, в сфере торговли и банковском деле, однако в сельском хозяйстве феодальный уклад оставался еще достаточно прочным; в Испании, Италии, Германии буржуазные отношения едва просматривались, приняв формы ростовщичества.

Столь же очевидны и контрасты в соотношении социальных сил. В начале XVII века завершилась буржуазная революция в Нидерландах, слившаяся с национально-освободительной борьбой против испанского владычества и приведшая к возникновению буржуазного государства Голландии. Произошла буржуазная революция в Англии. Однако в Италии, Испании и Германии феодальные силы пытаются укрепить свою власть.

Не менее пестрая картина политической жизни Западной Европы. В XVII веке господствующей формой государства был абсолютизм. Не случайно рассматриваемое столетие называют веком абсолютизма. Однако формы абсолютистского строя были в европейских странах разнообразными.

XVII век – эпоха непрерывных войн в Европе, продолжающихся колониальных захватов в Новом Свете, Азии и Африке. При этом старые колониальные страны – Испания и Португалия – постепенно оттесняются на задний план молодыми государствами – Голландией и Англией.

При подобной пестроте экономических, политических и социальных отношений в странах Европы, казалось бы, невозможно говорить о каком-либо единстве западноевропейской культуры в XVII веке. И все же мы будем ссылаться на точку зрения С.Д. Артамонова, З.Т. Гражданской, которые рассматривают указанную эпоху как самостоятельный этап в истории зарубежной литературы, так как сквозь многообразие конкретных форм исторического и культурного развития отдельных стран просматриваются черты типологической общности социальных, политических и культурных процессов этой эпохи.

Итак, XVII век – это самостоятельный период в переходную эпоху от феодализма к капитализму, который лежит между Ренессансом и Просвещением. Это промежуток истории, насыщенный событиями, отмеченный крайне обостренной классовой борьбой и характеризующийся растущим освоением природы.

На политическую арену выходят две группировки: Протестантская уния (Франция, Нидерланды, Англия, Дания, Швеция – основана в 1607 г.) и Католическая лига (Австрия, Испания, Ватикан – основана в 1609 г.). Соперничество этих двух политических лагерей привело к 30-летней войне, ключевому событию XVII века. Война началась в 1618 году и характеризовалась борьбой между ранним буржуазным порядком, установившимся в Нидерландах в результате освободительного движения, и особой реакционной формой позднефеодального строя. С другой стороны, возник вооруженный конфликт между феодальными странами с различным уровнем развития.

Война закончилась заключением в 1648 году Вестфальского мира, окончательным признанием Генеральных Штатов (Нидерландов) и Английской буржуазной революцией 1649 года. Так возникли первые буржуазные национальные государства и было сломлено господство реакционной Испании.

Таким образом, мы видим, что главное, что характеризует историю Европы в XVII веке, – это переходность, кризисность эпохи. Рушатся вековые устои; феодальные порядки еще сохраняют господство, но в недрах феодализма выявляются острейшие противоречия, которые предвещают крушение старой системы.

Начало этому периоду положила предшествующая эпоха. На смену ренессансному мировосприятию приходит новое. Его становлению способствовали и сдвиги в области науки. В Европе возникают первые научные сообщества и академии, начинается издание научных журналов. Схоластическая наука средневековья уступает место экспериментальному методу. Ведущей областью науки в XVII веке становится математика.

В данных исторических условиях, а также под влиянием продолжавшейся отчасти традиции Ренессанса выработались концепции постижения действительности, в основе которых лежали противоположные взгляды на мир и назначение человека. Эти процессы не могли не найти отражение в сфере литературного творчества и в развитии философской мысли эпохи.

В то время как писатели, с одной стороны, выступали за освобождение индивида, с другой – они наблюдали постепенное возвращение к старому общественному порядку, который вместо прежнего личного подчинения устанавливал новую форму зависимости человека на материальной и идеологической основе. Это новое порождало веру в судьбу. Новым в концепции человека, выдвинутой литературой этого периода, было понимание ответственности за свои действия и поступки, независимо от политических и религиозных отношений, которыми он был скован.

Вопрос отношения человека к Богу занимал решающее место в мышлении XVII века. Бог представлял высший порядок, гармонию, которая бралась за образец для хаотического земного устройства. Причастность к Богу должна была помогать человеку выстоять в жизненных испытаниях.

## **2. Ведущие литературные направления XVII века**

Обострение политической, идеологической борьбы получило отражение в формировании и противоборстве двух художественных систем – **барокко** и **классицизма**. Обычно, характеризуя эти системы, акцентируют внимание на их различиях. Несходство их бесспорно, но несомненно и то, что этим двум системам присущи типологически общие черты:

1) художественные системы возникли как осознание кризиса ренессансных идеалов;

2) представители барокко и классицизма отвергали идею гармонии, лежащую в основе гуманистической ренессансной концепции: вместо гармонии между человеком и обществом искусство XVII века обнаруживает сложное взаимодействие личности и окружающей среды; вместо гармонии разума и чувства выдвигается идея подчинения страстей разуму.

## **А. Классицизм**

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

**Классицизм** – от лат. classicus – первоклассный, образцовый – зародился в Италии XVI века в университетских кругах как практика подражания античности. Ученые-гуманисты пытались противопоставить феодальному миру высокое оптимистическое искусство древних. Они стремились возродить античную драму, пытались вывести из произведений античных мастеров общие правила, на основании которых якобы были построены древнегреческие пьесы. На самом деле никаких правил античная литература не имела, но гуманисты не понимали, что искусство из одной эпохи «пересадить» в другую нельзя. Ведь любое произведение возникает не на основе определенных правил, а на основе конкретных условий общественного развития.

Во Франции XVII века классицизм не только получает быстрое развитие, находит в философии свое методологическое обоснование, но и становится впервые в истории официальным литературным направлением. Этому способствовала политика французского двора.

Французский абсолютизм (переходная форма государства, когда ослабевшая аристократия и еще не набравшая силы буржуазия одинаково заинтересованы в неограниченной власти короля) стремился во всех областях жизни навести порядок, утвердить принципы гражданской дисциплины. Классицизм с его строгой системой правил был удобен для абсолютизма. Он позволял королевской власти вмешиваться в художественную сферу общественной жизни, контролировать творческий процесс. Именно для такого контроля в 40-е годы XVII века и была создана знаменитая Академия Ренессанса.

Философия Рене Декарта (1596–1650), утверждавшая, что человек, а не Бог – мера всех вещей, во многом противостояла католической реакции того времени. Вместо утверждения аскетизма и послушания Декарт провозглашает «Cogito, ergo sum» – «Я мыслю, следовательно, я существую». Провозглашение человеческого разума носило объективно антиклерикальный характер. Именно это и привлекло в учении французского мыслителя теоретиков эстетики классицизма. Философия рационализма предопределила характер представлений классицистов об идеале и положительном герое. Цель искусства классицисты видели в познании истины, выступавшей как идеал прекрасного. Они выдвигали метод его достижения, основываясь на трех центральных категориях своей



эстетики: **разуме, образце, вкусе.** Все эти категории считались объективными критериями художественности. С точки зрения классицистов, великие произведения – плод не таланта, не вдохновения, не художественной фантазии, а упорного следования велениям разума, изучения классических произведений древности и знания правил вкуса.

Классицисты полагали, что достойным примером является только та личность, которая может подчинить свои чувства и страсти разуму. Вот почему положительным героем классицистической литературы всегда считался человек, способный пожертвовать своими чувствами в угоду разуму. Таким, по их мнению, является Сид, персонаж одноименной пьесы Корнеля.

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

Появляется принцип иерархии (т. е. соподчинения) жанров, утверждавший их неравенство. Этот принцип хорошо согласовывался с идеологией абсолютизма, уподобившей общество пирамиде, на вершине которой стоит король, а также с философией рационализма, требовавшей ясности, простоты, системности в подходе к любому явлению.

Согласно принципу иерархии, есть жанры «высокие» и «низкие».

За «высокими» жанрами (трагедия, ода) закреплялась общегосударственная тематика, в них могло повествоваться только о королях, полководцах, высшей знати. Язык этих произведений носил приподнятый, торжественный характер («высокий штиль»).

В «низких» жанрах (комедия, басня, сатира) можно было касаться только частных проблем или абстрактных пороков (скупость, лицемерие, тщеславие и др.), выступающих как абсолютизированные частные черты человеческого характера. Героями в «низких» жанрах могли быть представители низов общества. Выведение же знатных лиц допускалось лишь в исключительных случаях. В языке таких произведений допускались грубости, двусмысленные намеки, игра слов («низкий штиль»). Использование слов «высокого штиля» носило здесь, как правило, пародийный характер.

Сообразуясь с принципами рационализма, классицисты выдвинули требование чистоты жанров. Смешанные жанры, например трагикомедия, вытесняются. Этим наносится удар по способности того или иного жанра всесторонне отображать действительность. Отныне только вся система жанров способна выразить многообразие жизни. Иначе говоря, в классицизме богатство и сложность действительности выявляется не через жанр, а через метод.

К середине XVII века утвердилось мнение, что самым главным литературным жанром является трагедия (в архитектуре – дворец, в живописи – парадный портрет). В этом жанре законы были наиболее строгими. Сюжет (исторический или легендарный, но правдоподобный) должен воспроизводить античные времена, жизнь далеких государств. Он должен угадываться уже из названия, как и идея – с первых строк. Известность сюжета противостояла культу интриги. Она требовалась для утверждения логичности жизни, в которой закономерность торжествовала над случайностью.

Особое место в теории трагедии занял принцип трех единств. Он был сформулирован в трудах итальянских и французских гуманистов XVI века (Дж. Триссино, Ю. Скалигер), опиравшихся на Аристотеля в борьбе со средневековым театром. Но только классицисты XVII века (особенно Буало) возвели его в непререкаемый закон.

Единство действия требовало воспроизведения одного цельного и законченного действия, которое бы объединяло всех персонажей. Единство времени сводилось к требованию уложить действия в одни сутки. Единство места выражалось в том, что действие всей пьесы должно разворачиваться в одном месте.

Главным теоретическим трудом, в котором были изложены рассмотренные нами принципы, являлась книга Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674).

Наиболее известные представители классицизма: **Жан Лафонтен** (1621–1695), **Пьер Корнель** (1606–1684), **Жан Расин** (1639– 699), **Жан-Батист Мольер** (1622–1673).

## **Б. Барокко**

Существуют разные объяснения термина «барокко». И каждое из них дает многое для понимания самого стиля.

Считают, что название этого направления происходит от португальского *perola barrossa*, обозначающего драгоценную жемчужину неправильной формы, мерцающую и переливающуюся всеми цветами радуги. Согласно второй версии *barosso* – замысловатый схоластический силлогизм. Наконец третий вариант – *barosso* означает фальшь и обман.

То, что эта жемчужина неправильной формы, сразу противопоставляет барокко гармоничному, близкому к классическому идеалу искусству эпохи Возрождения. В сближении с драгоценной жемчужиной отмечено стремление барокко к роскоши, изысканности, декоративности. Упоминание о силлогизме указывает на связь барокко со средневековой схоластикой. Наконец, то, что барокко истолковывается как фальшь и обман, подчеркивает иллюзорный момент, очень сильный в этом искусстве.

В основе барокко лежит дисгармония и контраст. Это контраст между неразумной человеческой природой и трезвым разумом. Барокко свойственен также контраст прозаического и поэтического, уродливого и прекрасного, карикатуры и возвышенного идеала.

Писатели барокко делали акцент на зависимости человека от объективных условий, от природы и общества, материальной среды и обстановки. Взгляд на человека носит у них трезвый и беспощадно жесткий характер. Отказавшись от идеализации человека, составлявшую основу литературы Возрождения, художники барокко изображают людей злых и эгоистичных или прозаических и заурядных. Сам человек является в их глазах носителем дисгармонии. В его психологии они ищут противоречия и странности. Таким образом они оттеняют сложность внутреннего мира человека и подчеркивают в нем как бы взаимоисключающие черты.

Но дисгармоничен не только человек. Одним из принципов литературы барокко является также принцип динамики, движения. Движение рассматривается как основанное на внутренних противоречиях и антагонизме. В этой внутренней дисгармонии, отразившейся в литературе барокко, проявился тот факт, что в самом обществе царит дисгармония, проистекающая из борьбы эгоистических интересов. С этим связана важная особенность понимания прекрасного, идея красоты в искусстве барокко.

Жизнь прозаична, человек по природе слаб и порочен. Поэтому все прекрасное находится вне материального природного начала. Прекрасным может быть только духовный порыв. Прекрасное мимолетно, идеально и принадлежит не реальному, а потустороннему миру, миру фантазии. Для писателей Возрождения прекрасное было заключено в самой природе, например в естественной поэзии народа. Для писателей барокко прекрасное есть результат сознательного мастерства, сознательной умственной деятельности. Оно причудливо, своеобразно, вычурно.

В XVI–XVII веках писатели разных стран спорили о том, что выше: сама эта непосредственность природы или искусство, мастерство. Симпатии писателей барокко были на стороне мастерства. Это относится и к литературному стилю, который они стремились сделать труднодоступным, замысловатым, наполненным сложными метафорами и сравнениями, гиперболами и риторическими фигурами.

Несмотря на то что барокко представляет собой законченный стиль, с идейной точки зрения оно не было цельным. Достаточно указать на ожесточенную политику, которую вели между собой Гонгора и Кеведо.

Гонгора представлял барокко в его аристократическом виде. Действительности он противопоставлял иллюзорный мир, похожий на условную декорацию. Созданию этого мира служил и стиль Гонгоры, изобилующий замысловатыми гиперболами и причудливыми образами и

превращающий жизнь в фантастику. Стиль этот получил название «культеранизм» (от слова *culto* – обработанный, выделанный).

В противоположность Гонгоре его противник Кеведо искал контрасты и противоречия в самой испанской действительности, доводил пороки жизни до карикатуры и гротеска. Его стиль «концептизм» (от слова *concepto* – мысль) противостоит тому, что представлял Гонгора.

Чтобы завершить характеристику барокко, надо добавить следующее. Крупнейшие писатели этой эпохи – Кеведо, Тирсо де Молина, Кальдерон – были людьми религиозными. Многие их произведения проникнуты религиозной идеей и относятся к религиозному искусству. Исходя из этого, очень легко объявить их реакционерами. Однако величайшие из них (Кальдерон, Кеведо, Грасиан, Тирсо де Молина) соприкасались в своем творчестве с народными представлениями и народной точкой зрения. Они дали трезвую и острую критику складывающегося денежного мира, рисовали рядового человека и тем способствовали демократизации искусства.

## **В. Ренессансный реализм**

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

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

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

### **3. Творчество Лопе де Вега**

#### **А. Обзор жизненного и творческого пути драматурга**

На рубеже XVI–XVII веков Лопе де Вега (1562–1635), опираясь на традиции народного испанского театра и мощную реалистическую традицию эпохи Возрождения, создал испанскую драматургию. Среди плеяды выдающихся драматургов ему принадлежит первое место. Испанцы обожали своего национального гения. Его имя стало символом всего прекрасного.

Лопе Феликс де Вега Карпио родился 25 ноября 1562 года в Мадриде. Его отец, выходец из астурийской крестьянской семьи, был состоятельным человеком, имевшим в Мадриде собственное золотошвейное заведение. Он дал сыну хорошее образование и даже дворянство, купив по обычаю тех времен патент на дворянское звание. Получив первоначальное образование в иезуитском колледже, юноша окончил университет. Уже с юного возраста он состоял на службе у знатных лиц, рано выступал с актерскими труппами, для которых писал пьесы, был одно время солдатом, был несколько раз женат, имел бесконечное количество любовных приключений, под пятьдесят лет сделался сотрудником инквизиции, затем монахом и священником, что не мешало ему вести светский образ жизни, не прекращая до преклонных лет любовных походов. Лишь совсем незадолго до смерти, под влиянием тяжелых личных переживаний (гибель сына, похищение дочери), Лопе де Вега стал предаваться аскетическим убеждениям и проявлять склонность к мистике. Он умер, окруженный всеобщим почетом. Более ста поэтов сочинили на его смерть стихи.

Разносторонняя жизнь Лопе де Вега находит отражение в его литературном творчестве. Легкость, с которой он писал, богатство и блеск

его творчества приводили в восхищение современников, называвших его «чудом природы», «фениксом», «океаном поэзии».

В пять лет Лопе де Вега уже писал стихи, а в двенадцать сочинил комедию, которая была поставлена на сцене. Впоследствии, как он уверял, он не раз писал пьесу в один день. Он испробовал все стихотворные и прозаические жанры. По свидетельству самого Лопе де Веги, им было написано 1800 комедий, к которым надо еще прибавить 400 религиозных пьес и весьма большое количество интермедий. Однако сам Лопе де Вега мало заботился о сохранности своих драматических произведений, которые считались низшим видом литературы, вследствие чего большая часть их при его жизни не была издана. До нас дошел текст лишь 400 пьес Лопе де Веги (почти сплошь стихотворных), и еще 250 известны лишь по названиям.

Драматург рано заметил, что пьесы, написанные по строгим правилам классицизма, не находят в народе должного отклика. Пышные фразы героев воспринимаются холодно, страсти кажутся чрезмерными. Лопе де Вега хотел нравиться зрителю, он писал для простого люда.

Зачинатели классицистического театра требовали единства впечатления, для трагедии – трагического, для комедии – смешного. Лопе де Вега от этого отказался, заявив, что в жизни не бывает все трагично или все смешно, и ради правды жизни установил для своего театра «смещение трагического с забавным», «смесь возвышенного и смешного».

Лопе де Вега полагал, что ограничить драматурга двадцатичетырехчасовым временным пределом, требовать от него единства места абсурдно, однако единство фабулы необходимо, единство действия обязательно.

Драматург разрабатывает теорию сценической интриги. Интрига – нерв пьесы. Она связывает пьесу воедино и мощно держит зрителя в плену сцены. С самого начала интрига уже должна крепко завязать узел событий и вести зрителя по лабиринту сценических препятствий.

Лопе де Вега пробовал свои силы в различных жанрах. Он писал сонеты, эпические поэмы, новеллы, духовные стихи. Однако по преимуществу Лопе де Вега был драматургом. Диапазон сюжетов произведений широк: человеческая история, национальная история Испании, особенно героические времена, события из жизни современников различных социальных слоев страны, яркие эпизоды из жизни всех народов.

Выделяют 3 периода в творчестве драматурга:

I период – (1592–1604) в это время он активно обобщает достижения национального театра, утверждает право писателя на свободное творчество. Лучшие пьесы этого периода – «Учитель танцев» (1594), «Валенсианская вдова» (1599), «Новый свет, открытый Христофором Колумбом» (1609).

Во второй период (1605–1613) писатель создает свои национально-исторические драмы, используя при этом сюжеты народных романов «Фуэнте Овехуна» (1613), «Незаконный сын Мударра» (1612). В этот период появляются наиболее известные комедии: «Собака на сене» (1613), «Дурочка» (1613).

III период – (1614–1635) пишет драмы «Лучший алькальд – король» (1620 – 1623), «Звезда Севильи» (1623), комедии «Девушка с кувшином» (1623), «Любить не зная кого» (1622).

При всей сложности классификации наследия писателя по жанрам обычно выделяют три группы произведений: народно-героические, национально-исторические и социальные драмы; бытовые комедии, именующиеся «комедиями плаща и шпаги»; аутос – духовные действия.

## **Б. Идеино-художественное своеобразие драмы «Фуэнте Овехуна»**

Драма «Фуэнте Овехуна» – одна из вершин творчества Лопе де Вега. Ее можно отнести также к числу исторических пьес, так как действие ее происходит в конце XV века, в царствование Фердинанда и Изабеллы. Самое замечательное в этой пьесе, проникнутой подлинно революционным пафосом, то, что героем ее является не какой-либо отдельный персонаж, а народная масса. Местечко Фуэнте Овехуна, в переводе обозначает «Овечий источник», находится в Испании недалеко от города Кордова. Здесь в 1476 году вспыхнуло восстание против произвола командора ордена Калатравы Фернана Гомеса де Гусман. Командор был убит восставшими. Этот исторический факт и воспроизвел в своей пьесе драматург.

Понятие «духовный орден» ведет нас в глубокую древность Испании. Еще в XII столетии в стране были созданы духовно-рыцарские ордена, военно-монашеские организации для борьбы с маврами. Во главе ордена стоял великий магистр, подчинявшийся совету ордена и римскому папе. Власть великого магистра осуществляли командоры – областные военные наместники. Эти ордена вскоре захватили обширные территории, экономически окрепли и так как они подчинялись непосредственно римскому папе, а не королю, то стали своеобразными опорными пунктами феодальной анархии в стране.

Командор ордена Калатравы, Фернан Гомес, расположившийся со своим отрядом в селении Фуэнте Овехуна, чинит насилия над жителями, оскорбляет местного алькальда и пытается обесчестить его дочь Лауренсию. Крестьянину Фрондосо, который любит ее, удается защитить девушку. Но во время свадьбы Фрондосо и Лауренсии командор является со своими приспешниками, разгоняет собравшихся, бьет алькальда, хочет повесить Фрондосо и похищает Лауренсию, чтобы затем силой овладеть ею. Такого бесчестия крестьяне не могут перенести: все они – мужчины,

женщины, дети – поголовно вооружаются и избивают насильников. Во время назначенного королем судебного следствия по этому делу, когда крестьян пытаются, кто именно убил Фернана Гомеса, все как один отвечают: «Фуэнте Овехуна!». Король вынужден прекратить суд: он «прощает» крестьян и берет Фуэнте Овехуну под свою непосредственную власть. Такова сила народной солидарности.

Командор Фернан Гомес, как гласит историческая хроника, овладел местечком Фуэнте Овехуна своевольно, вопреки воле короля и властей города Кордовы. Восставшие против него крестьяне олицетворяли собой не только борцов против угнетателей народа, но и борцов за политическое единство страны, что и подчеркнул в своей пьесе Лопе де Вега. Это совпало с политической программой испанских властей. Поэтому можно было столь смело славить восставших крестьян.

Политическая проблематика пьесы трактуется Лопе де Вегой в исторической перспективе. Брак арагонского инфанта Фердинанда с Изабеллой Кастильской означал присоединение королевства Арагона Кастилии, то есть объединение всей Испании. У Лопе де Веги крестьяне Фуэнте Овехуны преданы Фердинанду и Изабелле, между тем как командор вместе со всем своим орденом выступает как изменник, поддерживая притязания на кастильский трон другого претендента, что привело бы к раздроблению Испании. Таким образом, в пьесе Лопе де Веги национальное единство, народность и подлинное благородство оказываются внутренне связанными между собой.

Центральный персонаж пьесы – Лауренсия. Это простая крестьянская девушка. Обаятельная, гордая, острая на язык, умная. У нее высоко развито чувство собственного достоинства, и она не позволит себя оскорбить.

За Лауренсией ухаживают деревенские парни, но пока она и ее подруга Паскуала решили, что мужчины – все до единого плуты.

Лауренсию пытаются соблазнить подарками солдаты, склоняя ее на благосклонность к командору, но девушка отвечает им с презрением:

*Курочка не так глупа,  
Да для него и жестковата.*

(Перевод К. Бальмонта)

Однако девушка уже знает, что любовь существует в мире; у нее уже сложилась определенная философия на этот счет.

В одной из сцен пьесы между молодыми крестьянскими парнями и девушками завязывается спор о любви. Что есть любовь? Существует ли она вообще? Крестьянин Менго, один из интереснейших характеров пьесы, отрицает любовь. С ним не соглашается Баррильдо:

*Не существуй любви, тогда бы  
Не мог и мир существовать.*

(Перевод К. Бальмонта)



Это суждение подхватывают и другие. Любовь, по мнению Лауренсии, «стремление к прекрасному» и конечная цель ее, – «изведать наслаждение». Перед нами жизнеутверждающая философия Ренессанса.

Характер Лауренсии не сразу открывается зрителю. Мы еще не знаем, какие силы души таит в себе эта крестьянская девушка. Вот сцена у речки: Лауренсия полощет белье, крестьянский парень Фрондосо, изнывающий от любви к ней, говорит ей о своих чувствах. Беспечная Лауренсия смеется над ним. Ей доставляет радость поиздеваться над влюбленным, но он ей нравится, этот честный правдивый юноша. Появляется командор. Увидев его, Фрондосо прячется, а командор, полагая, что девушка одна, грубо пристаёт к ней. Лауренсия в большой опасности, и ей ничего не остается, как позвать на помощь. Она не называет имени Фрондосо, спрятавшегося за кустом, она взывает к небу. Здесь проверка смелости Фрондосо: сильна ли его любовь, достаточно ли он самоотвержен? И юноша спешит на помощь. Ему грозит смерть, но он спасает девушку.

Фрондосо вынужден скрываться. Солдаты командора выслеживают его, чтобы изловить и казнить. Но он неосторожен. Он ищет встреч с Лауренсией, он любит ее и еще раз говорит ей о своей любви. Теперь и девушка не может не любить его, она готова выйти за него замуж.

Итак, беспечная Лауренсия, считавшая всех мужчин обманщиками и плутами, полюбила. Все предвещает ей счастье. Скоро должна состояться свадьба. Родители молодых согласны соединить их. Между тем командор и его солдаты бесчинствуют, переполняя чашу терпения народа.

Страшные вещи происходят в местечке Фуэнте Овехуна. Но поэт не может быть мрачным, рассказывая даже об этом. Настроения уныния и пессимизма ему чужды, как и его героям – крестьянам. Дух бодрости и веры в правду незримо присутствует на сцене.

Фрондосо и Лауренсия обвенчаны. Крестьяне поют задравные песни. Свадебное шествие настигает командор со своими солдатами. Командор приказывает схватить обоих. И праздничная толпа рассеяна, молодые супруги схвачены, несчастные родители оплакивают своих детей. Фрондосо грозит смерть.

После долгих пыток, грязных домогательств Лауренсия бежит от командора. И как она преобразилась! Она явилась в народное собрание, куда не допускались женщины:

*Мне право голоса не нужно,  
У женщины есть право стона...*

(Перевод К. Бальмонта)

Но не стонать пришла она сюда, а высказать свое презрение к жалким мужчинам, неспособным защитить себя. Она отказывается от отца. Она обличает трусливых крестьян:

*Вы – овцы, и Овечий ключ  
Вам для жилища как раз подходит!..  
Вы – дикари, а не испанцы,  
Трусюшки, заячье отродье.  
Несчастные! Вы ваших жен  
Чужим мужчинам отдаете!  
К чему вы носите мечи?  
Подвесьте с боку веретена!  
Клянусь вам, я устрою так,  
Что сами женщины омоют  
Свою запятнанную честь  
В крови тиранов вероломных,  
А вас оставят в дураках...*

(Перевод К. Бальмонта)

Речь Лауренсии зажгла крестьян – они восстали. Ярость восставших беспощадна. Командор убит.

Жизнерадостная и застенчивая, вполне обычная крестьянка в начале пьесы, Лауренсия по ходу действия становится признанным вождем восставших. И уже не только личная обида и любовь к Фрондосо руководят ее поступками, но и общие интересы деревни.

Заканчивается пьеса счастливой развязкой. Крестьяне победили. И не могло быть иначе, так как всегда побеждает жизнь.

В этом главное отличие Лопе де Веги от поэтов и драматургов барокко. Не в темах и сюжетах, не в изображаемых событиях существо вопроса, а в отношении автора к этим темам, сюжетам и событиям.

## **В. Идеино-художественное своеобразие драмы «Звезда Севильи» (1623)**

Действие пьесы происходит в Севилье, центре Андалузии, в далекие времена, когда страной правил крестьянский король Санчо IV Смелый.

Конфликт развивается между королем, не считающимся с человеческим достоинством других, и старой Испанией, хранящей традиции и живущей по законам высокой чести. Два понятия чести и определяют развитие конфликта. Оба воплощаются в центральном персонаже – Санчо Ортисе.

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

Король играет на честности Санчо. Прежде чем отдать приказ об убийстве Бусто Таберы, он выводит Санчо на откровенный разговор о

преданности и верности королю и берет с него слово выполнить все приказы господина беспрекословно. Прекрасно зная гордую натуру Санчо, он вручает юноше бумагу, оправдывающую все последующие действия, но Санчо рвет ее. И только после того как король окончательно убедился в готовности Санчо отомстить за оскорбление монарха, он отдает письменный приказ с именем жертвы и тут же поспешно удаляется с репликой, свидетельствующей о полном равнодушии к судьбам своих подчиненных:

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

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

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

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

Характерной особенностью пьесы является то, что автор вносит в сценическое повествование исторический колорит, присущий эпохе Санчо IV Смелого, который придает действию волнующую поэтичность.

Как и многим другим произведениям, для «Звезды Севильи» характерен и юмор, лукавая шутка. Сразу же после патетического объяснения молодых влюбленных он заставляет слуг, оказавшихся случайными свидетелями этого события, пародировать своих господ.

Здесь Лопе де Вега следует своей традиции, внося в сценическое повествование «возвышенное и смешное».

## **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 16–23.
2. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII–XVIII веков: хрестоматия. Учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1982. – С. 20–53.

3. Виппер, Ю.Б., Самарин, Р.М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века / Ю.Б. Виппер, Р.М. Самарин; под ред. С.С. Игнатова. – М.: Университетское, 1954. – С. 5–68.
4. Ерофеева, Н.Е. Зарубежная литература. XVII век: учебник для студентов пед. вузов / Н.Е. Ерофеева. – М.: Дрофа, 2004. – С. 6–46.
5. Плавский, З.И. Лопе де Вега 1562–1635 / З.И. Плавский. – М.; Л., 1960. – 118 с.
6. Штейн, А.Л. История испанской литературы / А.Л. Штейн. – 2-е изд. – М.: Едиториал УРСС, 2001. – С. 192–194.

## Лекция 2

### Испанская барочная литература XVII века

#### План

1. Особенности развития испанской литературы барокко.
2. Литературные школы испанского барокко.
3. Луис де Гонгора как ведущий представитель испанской барочной лирики.
4. Испанская барочная драматургия (Кальдерон).
5. Франсиско де Кеведо и проза испанского барокко.

#### 1. Особенности развития испанской литературы барокко

XVII век в Испании – эпоха глубочайшего экономического упадка, политического кризиса и идеологической реакции.

Когда в конце XV века возникло единое испанское государство и была завершена Реконкиста, казалось, ничто не предвещало быстрой катастрофы. Колонизация сначала послужила импульсом для развития экономики, возникновения раннебуржуазных отношений в промышленности и торговле. Очень скоро, однако, обнаружился глубокий упадок испанского государства, его экономики и политики.

Золото Америки позволило правящим классам и королевской власти Испании пренебречь развитием отечественной промышленности и торговли. В результате к концу XVI века промышленность захламилась. Исчезли целые отрасли производства, торговля оказалась в руках иностранцев. Пришло в упадок сельское хозяйство. Народ нищенствовал, а знать и высшее духовенство утопали в роскоши.

Резко обострились социальные и национальные противоречия внутри страны.

В 1640 году началось широкое сепаратистское восстание в Каталонии (наиболее развитой в промышленном отношении области тогдашней Испании), сопровождавшееся многочисленными крестьянскими восстаниями и бунтами. Постепенно Испания начала терять свои колонии.

Все это не могло не наложить отпечаток на испанскую литературу XVII века.

#### **Отличительные особенности испанской литературы XVII века:**

1) на протяжении первых десятилетий XVII века в Испании сохраняло прочные позиции ренессансное искусство, хотя в нем уже обнаруживались кризисные черты. Передовые писатели все более отчетливо осознают внутреннюю противоречивость идеалов Возрождения, их несоответствие мрачной действительности;

2) господствующей художественной системой в Испании на протяжении всего века было барокко. Тенденции его присущи творчеству художников XVII века Веласкеса («Венера перед зеркалом»), Мурильо («Иисус раздает хлеба странникам») и др. Взаимодействие барокко и Ренессанса в Испании было более интенсивным, чем в других странах Западной Европы. Не случайно и то, что в творчестве крупных деятелей литературы испанского барокко – Кеведо, Кальдерона и других – отчетливо прослеживаются отголоски ренессансных идеалов и проблем;

3) испанское искусство барокко было ориентировано на интеллектуальную элиту.

В целом искусство испанского барокко отличают:

- суровость и трагичность;
- выдвигание на первый план духовного начала;
- стремление вырваться из тисков жизненной прозы.

Во второй половине XVII века для него характерно нарастание мистических тенденций.

## 2. Литературные школы испанского барокко

В литературе испанского барокко (особенно в первой половине века) шла борьба двух его основных школ – культизма (культеранизма) и концептизма. **Культизм** (от исп. cultos – обработанный, возделанный) был рассчитан на восприятие избранными, тонко образованными людьми. Не принимая реальность, противопоставляя ей совершенный и прекрасный мир искусства, культисты использовали язык прежде всего как средство неприятия безобразной действительности. Они создавали особый «темный стиль», перегружая произведения необычными и сложными метафорами, неологизмами (в основном латинского происхождения), сложными синтаксическими конструкциями. Самым крупным и талантливым поэтом-культистом был **Гонгора** (поэтому культизм называют также гонгоризмом).

**Концептизм** (от исп. conzepto – мысли), в отличие от культизма, претендовал на выражение всей сложности человеческой мысли. Главная задача концептистов – раскрытие глубинных и неожиданных связей между далеко отстоящими друг от друга понятиями и объектами. Концептисты требовали максимальной смысловой насыщенности высказывания. Излюбленные приемы концептистов – использование многозначности слова, каламбура, разрушение устойчивых и привычных словосочетаний. Их язык более демократичный, чем язык культистов, однако он не менее сложен для восприятия. Не случайно крупный испанский филолог Р. Менендес Пидаль назвал манеру концептистов «трудным стилем». Наиболее яркими писателями-концептистами были **Кеведо, Гевара и Грасиан** (последний является и теоретиком концептизма).

Однако у обеих школ больше общего, чем различий. И то, и другое направление превыше всего ставило метафору, в которой «быстрый разум» сопрягал неожиданные и далекие понятия, сочетал несочетаемое.

При крайнем следовании своим догмам школы обогатили литературу новыми выразительными средствами и оказали влияние на ее последующее развитие. Культизм получил наиболее яркое воплощение в поэзии, концептизм – в прозе. И это не случайно. Культисты выражали тончайшие оттенки чувства: их поэзия эмоционально перенасыщена. Концептисты передавали все богатство и гибкость острой мысли: их проза суха, рационалистична, остроумна.

### **3. Луис де Гонгора как ведущий представитель испанской барочной лирики**

**Луис де Гонгора-и-Арготе (1561–1627)** – один из самых сложных и талантливых поэтов мировой литературы, долгое время считался «заумным», «темным», недоступным простому читателю. Интерес к его творчеству возродился в XX веке усилиями таких поэтов, как Р. Дарио и Ф. Гарсиа Лорка. Произведения Гонгоры не были напечатаны при жизни. Они были опубликованы посмертно в сборнике «Сочинения в стихах испанского Гомера» (1627) и в собрании его сочинений, вышедшем в 1629 году.

Романс, летрилья (популярные формы народной поэзии), сонет, лирическая поэма – жанры, в которых обессмертил свое имя поэт.

Гонгора создал в поэзии особый «темный стиль», исключавший бездумное чтение стихов и являвшийся для него своеобразным средством неприятия безобразной реальности. Большое значение для формирования стиля поэта имела средневековая арабо-андалузская лирика (Гонгора родился в Кордове, бывшей столице арабского халифата, хранившей традиции тысячелетней культуры). Она воспроизводила действительность в двух планах – реальном и условном. Постоянная замена плана реального метафорическим – наиболее распространенный прием в поэзии Гонгоры. Темы его стихов почти всегда просты, но их воплощение предельно сложно.

Его строки нужно разгадывать, и это является его сознательной творческой установкой. Автор считал, что неясность выражений, «темный стиль» побуждают человека к активности и сотворчеству, в то время как привычные, стершиеся слова и выражения усыпляют его сознание. Именно поэтому он насыщал свою поэтическую речь экзотическими неологизмами и архаизмами, употребляя привычные слова в непривычном контексте, отказываясь от традиционного синтаксиса.

Поэзия Гонгоры демонстрирует типичные для художественной системы барокко множественность точек зрения на предмет (плюрализм) и многозначность слова. В его поэтическом словаре есть своеобразные

опорные слова, на которых строится целая система метафор: **хрусталь, рубин, жемчуг, золото, снег, гвоздика**. Каждое из них в зависимости от контекста приобретает то или иное дополнительное значение. Так, слово «хрусталь» может обозначать не только воду, источник, но и тело женщины или ее слезы. «Золото» – это золото волос, золото оливкового масла, золото пчелиных сот; «летающий снег» – белая птица, «пряденый снег» – белая скатерть, «убегающий снег» – белоснежное лицо возлюбленной.

В 1582–1585 гг. еще совсем молодой Гонгора создает около 30 сонетов, которые он пишет по мотивам Ариосто, Тассо и других итальянских поэтов. Уже этим, нередко еще ученическим стихам присущи оригинальность замысла и тщательная шлифовка формы. Большинство из них посвящены теме бренности жизни, хрупкости красоты. Мотив знаменитого сонета «Пока руно волос твоих течет...» восходит к Горацию. Его разрабатывали многие поэты, в том числе и Тассо. Но даже у трагического Тассо он не звучит так безысходно, как у Гонгоры: красота не просто поблекнет или увянет, но превратится во всевластное Ничто.

*...Спеши изведать наслажденье в силе,  
Сокрытой в коже, в локоне, в устах.  
Пока букет твоих гвоздик и лилий  
Не только сам бесславно не зачах,  
Но годы и тебя не обратили  
В золу и в землю, в пепел, дым и прах.*

(Перевод С. Гончаренко)

Дисгармония мира, в котором счастье мимолетно перед лицом всевластного Ничто, подчеркивается гармонически стройной, до мельчайших деталей продуманной композицией стихотворения.

Наиболее полно поэтический стиль Гонгоры выразился в его поэмах **«Сказание о Полифеме и Галатее»** (1612) и **«Одиночества»** (1614).

Сюжет о Полифеме и Галатее заимствован из «Метаморфоз» Овидия. Гонгору сюжет привлек своим фантастическим характером и причудливостью образов. Отталкиваясь от классического образа, Гонгора создал законченную и совершенную поэму барокко, причем скорее лирическую, чем повествовательную. Она внутренне музыкальна. Исследователь творчества Гонгоры Бельмас сравнивал ее с симфонией.

Поэма, написанная октавами, построена на антитезах прекрасного, светлого мира Галатеи и ее возлюбленного Асиса и мрачного мира Полифема, а также уродливого внешнего облика циклопа и того нежного, могучего чувства, которое полностью наполнило его.

В центре поэмы – свидание Асиса и Галатеи. Мы не слышим их речи – это беззвучная пантомима или балет. Свидание выглядит идиллией, проникнутой духом гармонии и безмятежности. Его прерывает появление взбешенного ревностью чудовища. Влюбленные бегут, но катастрофа



настигает их. Разгневанный Полифем сбрасывает на Асиса скалу и погребает его под ней. Асис превращается в ручей. Гонгора подводит читателя к мысли: мир дисгармоничен, в нем недостижимо счастье, в нем гибнет красота, как погибает над обломками скалы прекрасный Асис. Но дисгармония бытия уравновешивается строгой гармонией искусства.

Поэма сюжетно закончена. И при всей внутренней дисгармоничности она обладает равновесием составных частей.

Подлинной вершиной творчества Гонгоры является поэма «Одиночества» (написаны лишь «Первое одиночество» и часть «Второго» из задуманных 4-х частей).

Само название многозначно и символично: одиночество полей, лесов, пустынь, человеческой судьбы. Скитания одинокого странника, героя поэмы, воспринимается как символ человеческого бытия. Сюжета в поэме практически нет: безымянный юноша, разочаровавшийся во всем, страдающий от неразделенной любви, в результате кораблекрушения оказывается на необитаемом берегу. Фабула служит лишь поводом для выявления тончайших ассоциаций сознания героя, созерцающего природу. Поэма перенасыщена образами, метафорами, чаще всего основанными на слиянии в одном образе далеко отстоящих друг от друга понятий (так называемые «кончетто»). Доведенная до предела образная уплотненность стиха и создает эффект «темноты» стиля.

Таким образом, мы видим, что творчество Гонгоры требовало вдумчивого читателя, образованного, знакомого с мифологией, историей, знающего историзмы и афоризмы. Для совершенного читателя его поэзия, конечно, более понятна, но для современников Гонгоры она представлялась загадочной и неземной.

#### **4. Испанская барочная драматургия (Кальдерон)**

Формирование драмы барокко происходило в условиях обострившейся идеологической борьбы театра. Наиболее фанатичные сторонники контрреформации неоднократно выдвигали требования запрещения светских театральных представлений. Однако не только гуманистически настроенные деятели испанского театра, но и умеренные представители господствующей верхушки общества противодействовали этим попыткам, видя в театре могучее средство утверждения своих идеалов. Тем не менее с самого начала XVII века правящие классы всё более решительно наступают на демократические силы, утвердившиеся в испанском театре. Этой цели отвечало сокращение количества театральных трупп, установление строгой светской и церковной цензуры над репертуаром и, в особенности, постепенное ограничение деятельности публичных городских театров (так называемых «корралей») и усиление роли театров придворных. Законодателем театральной моды, естественно, выступает здесь не буйная и непокорная масса горожан, как в «корралях»,

а «благовоспитанная» придворная публика, что привело к существенным изменениям сценической техники, к появлению новых драматических жанров (например, пьес-феерий на мифологические и пасторальные темы), а главное, к изменению идейной направленности драматических сочинений.

Ярким представителем испанской драматургии был Кальдерон.

**Педро Кальдерон де ла Барка** (1600–1681) принадлежал к старинному дворянскому роду и обучался сначала в иезуитской коллегии, а затем в Саламанском университете, где изучал теологию, схоластику, философию и право. Ещё совсем юным он приобрёл известность как поэт и автор пьес, а в 1652 г. стал главным придворным драматургом. Он был обласкан королями и грандами, в 1651 г. принял сан священника и кончил жизнь почётным королевским капелланом.

Конечно, основу мировоззрения Кальдерона составили религиозные идеи, но они были весьма далёки от ортодоксально-формационных принципов и нередко истолковывались им в духе «христианского гуманизма», т. е. раннехристианских демократических идеалов. В мире, где жизнь и смерть, явь и сон образуют какое-то странное, непостижимое единство, человек не способен познать высший смысл бытия. Но разум, по мысли Кальдерона, управляя страстями и подавляя их, может помочь человеку найти вернейший путь если не к истине, то, по крайней мере, к душевному покою.

Своеобразный рационализм кальдероновского мышления обнаруживается и в художественной структуре его произведений. Кальдерон не только доводит до совершенства драму, сложившуюся в школе Лопе де Веги, но и вырабатывает свою собственную драматическую манеру.

Ее отличительные особенности:

- 1) строгая соразмерность всех частей драмы;
- 2) до деталей продуманная и логически стройная композиция;
- 3) усиление интенсивности драматургического действия, его концентрация вокруг одного или двух персонажей;
- 4) необычайно экспрессивный язык, в котором широко используются приёмы и культистской, и концептистской поэзии;
- 5) некоторая схематизация характеров.

В творчестве Кальдерона, насчитывающем 120 светских пьес, 78 ауто и 20 интермедий, исследователи выделяют два направления – светское, или реальное, и клерикальное.

К первому относятся знаменитые комедии «Дама-невидимка» (1629), «Сам у себя под стражей» (1635), драмы чести «Живописец своего бесчестия» (≈1648), «Врач своей чести» (1633–1635), «Саламейский алькальд» (1642–1644). Последняя пьеса является переделкой одноименной пьесы Лопе де Веги, но те изменения, которые вносит в

оригинал Кальдерон, позволяют отнести драму к шедеврам испанской драматургии.

Драматургия Кальдерона строится на противопоставлении обыденного и исключительного, света и тени, земного и небесного. В поисках смысла земного бытия драматург находится постоянно. Его настроения и мысли в полной мере отразила философская драма **«Жизнь есть сон»** (поставлена на сцене в 1635 году). «Это самая величественная драматическая концепция, какую я когда-либо видел или читал. В ней царит дикая энергия, глубокое и мрачное презрение к жизни, удивительная смелость мысли рядом с фанатизмом непреклонного фанатика», – писал И.С. Тургенев о пьесе.

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

Пьеса открывается мрачной картиной. Обрывы, крутые скалы, мрачная башня, сумерки. Появляются Росаура, женщина в мужской одежде, и с ней Кларин, шут. Зачем они здесь? Что привлекло их сюда? Женщина выражается туманно. Какие-то беды гнетут ее сердце. «В слепом отчаянье пойду я меж скал запутанной тропой», – загадочно говорит она. Ясно лишь, что отчаяние владеет ее сердцем.

Это символично-философское вступление уже намечает идейную концепцию пьесы. Мир кошмарен, мир враждебен человеку. Ни жалости, ни помощи, ни сочувствия не найдет человек в мире. Чем дальше мы читаем пьесу, тем мрачнее и безысходнее представляется нам ее жизненная философия.

Странники видят башню, открытую дверь, «ни дверь, а пасть», а в ней «ночь роняет дыханье темное свое». Из башни несутся тяжкие вздохи, подобные стону. Кларин и Росаура в смятении, хотят бежать, но не могут, ноги от ужаса стали тяжелее свинца. В башне – «труп живой», и башня – его могила. Он прикован к стене цепями, на нем звериная шкура, и сам он полузверь, получеловек.

Христианская символика раскрывается. Мир земной – тюрьма для человека. Человек страдает, прикованный цепями к своей судьбе. Но почему же должен страдать человек? В чем его вина? Какое преступление он совершил? Католик Кальдерон ответит нам на этот вопрос: вина

человека в том, что он живет на земле; «грех величайший – бытие», и преступление человека в том, что он посмел появиться на свет; «тягчайшее из преступлений – родиться». Перед нами философия пессимизма, философия отчаяния, философия, проповедуемая католической церковью в противовес ренессансному гуманизму, подавляемому ею.

Эти мысли в пьесе высказывает принц Сехисмундо, заключенный в башню. Мы узнали, наконец, тайну происходящего на сцене. Польский король Базилио получил некогда отчет астролога, касающийся грядущей судьбы его сына Сехисмундо. Король, дабы избежать предначертаний судьбы, помещает сына в тюрьму и держит его там долгие годы на попечении верного Клотальдо. Однако по прошествии многих лет у короля возникли сомнения: правильно ли он поступил, не лгут ли звезды. И вот решено провести испытание. Усыпленный принц перенесен во дворец.

*Для испытания такого  
Необходимым мне казалось  
Его уснувшим перенести.  
Я объясню тебе охотно:  
Когда бы он узнал сегодня,  
Что он мой сын, а завтра снова  
Себя в темнице увидал,  
Вполне с его согласно нравом,  
Что он отчаялся бы в жизни:  
Узнавши, кто он, что имел бы  
Он в утешение себе.  
И потому я счел желанным  
Оставить злу свободный выход  
И дать ему возможность думать:  
«Все, что я видел, было сном».*

(Перевод К. Бальмонта)

И, когда тот просыпается, объявляют ему, что он наследник престола.

*Узнай же, что наследный Принц ты  
Полонии. Ты жил всегда  
В глуши, в неизвестности, затем что  
Неумолимая звезда  
Мильоны бедствий возвестила.  
Толпу трагедий предрекла,  
На случай, если лавр победный  
Коснется твоего чела.*

(Перевод К. Бальмонта)

Толпы слуг исполняют его желания, и даже его суровый тюремщик Клотальдо является, чтобы смиренно припасть к его ногам. Клотальдо

сообщает ему тайну его рождения. Сехисмундо возмущен: его насильно отторгли от мира, его мучили и терзали, из человека сделали полузверя! О, теперь он будет мстить жестоко!

Знаменателен его разговор с королем, который пришел обнять его:

*Меня ты, будучи отцом,  
К себе не допускал бездушно,  
Ты для меня закрыл свой дом,  
И воспитал меня, как зверя,  
И, как чудовище, терзал,  
И умертвить меня старался.*

(Перевод К. Бальмонта)

Все символично в пьесе Кальдерона, и эта речь Сехисмундо полна глубокой философской символики. В данном случае несчастный и безумный принц олицетворяет собой тех мятежных грешников, которые обращают к Богу свой протест. Бог дал людям жизнь, и он же требует от них страданий.

*Когда бы ты мне жизни не дал,  
Я б о тебе не говорил,  
Но раз ты дал, я проклинаяю,  
Что ты меня ее лишил, –*

(Перевод К. Бальмонта) говорит Сехисмундо своему отцу, как грешники говорят Богу. Дать жизнь – это великое благодеяние, но дать жизнь и превращать ее в ад, в сплошное страдание – это низость, бессмысленная жестокость, позорный, гнусный вид тирании. Прямое обвинение бросает отцу сын. Сначала он кипит от гнева, узнав о своем царском происхождении, называет Басилио бесчестным, а затем отвергает своего родителя. В ужасе Басилио восклицает:

*Ты варвар дерзостный.  
Свершилось... Ты гордый, возлюбивший зло.*

(Перевод К. Бальмонта)

Поведение Сехисмундо доказывает это. Природа не заложила в принце добро. Драматург постоянно подчеркивает и в признаниях принца, и в оценках его окружающими, что он одновременно и человек, и полузверь. Дальнейшее призвано подтвердить мысль о человеке как существе опасном, эгоистичном, злом. Он бросает в пропасть поспорившего с ним слугу, вступает в поединок с московским герцогом Астольфо, своим двоюродным братом, хочет силой овладеть Росаурой, покушается на жизнь Клотальдо, угрожает даже отцу. Басилио пытается смягчить его. Он призывает его к человеколюбию и покорности. «Ты, гордый, возлюбивший зло... Смирись!» «Быть может, ты лишь спишь и грезишь», – неоднократно повторяют неистовому и озлобленному юноше. Наконец, отчаявшись исправить сына, король снова отправляет его в башню, дав ему предварительно снотворного.

И опять Сехисмундо закован цепями. Все виденное и пережитое ему кажется сном. Только теперь он постигает тщету жизни. Зачем страсти, зачем честолюбие, зачем поиски наслаждений, зачем даже само счастье – ведь все это только сон.

Какой же вывод делает Сехисмундо? – Надо отказаться от борьбы, от протеста и смириться:

*.. так сдержим же свирепость,  
И честолюбье укротим,  
И обуздаем наше буйство, –  
Ведь мы, быть может, только спим.  
Да, только спим...*

(Перевод К. Бальмонта)

Теперь Сехисмундо преображается. Ничто уже его больше не тревожит. Он приобретает душевный покой.

Власть и народ – еще одна проблема, затронутая в драме. Ее решение вновь обнаруживает противоречие в социальных взглядах драматурга. С одной стороны, он порицает преемственность власти, не допускающей малейшего проявления свободной воли, но с другой – Кальдерон не приемлет и таких ее сторонников, как Клотальдо, способного дочь свою отправить на казнь за то, что она, гуляя в лесу, случайно обнаружила темницу Сехисмундо. Народ, узнав о законном наследнике престола, восстаёт, требуя передать власть в руки Сехизмундо, а не московского принца Астольфо, избранного Базилио себе в преемники.

После недолгих колебаний Сехизмундо становится во главе восставших и одерживает победу, но лишь для того, чтобы «над самим собой победу одержать» и «добро творить».

Сехисмундо уже не тот, что был вначале: он мудр, справедлив, гуманен. И все это ему дало познание той глубокой премудрости, что жизнь есть сон.

Базилио был неправ, отторгнув сына, подвергнув его пытке одиночного заключения. Он хотел воспротивиться судьбе, но тщетно. Он тоже проявил ненужную гордыню. Предначертанное должно совершиться, человек бессилён отвлечь волю Бога. Так рассуждает поэт-католик.

Таким образом, в философской драме Кальдерона нашли отражение противоречивые настроения времени, свидетельствующие о сложных нравственных поисках писателей в условиях испанской действительности XVII века.

В отличие от гуманистов, утверждавших величие и могущество человека, Кальдерон выражает великое разочарование. Он утверждает, что только через познание самого себя человек сумеет обрести желанный духовный покой, ощутить гармонию. Несчастье человека заключено в самом человеке. Он – часть природы, владеет разумом, но от этого страдает еще больше. Отсюда причудливые аллегорические образы драмы,

напоминающие символ, ее метафорический язык, декоративность действия, сближающие Кальдерона с писателями-гонгористами.

## 5. Франсиско де Кеведо и проза испанского барокко

Жизнь *Франсиско де Кеведо-и-Вильегаса* (1580–1645) полна резких поворотов, тяжких испытаний, взлетов и падений. Отпрыск знатного, но обедневшего рода, проведший детство и юность при дворе, он светские развлечения и удовольствия совмещал с углубленными занятиями наукой и стал одним из образованнейших людей своего времени. Выдающийся мыслитель, талантливый государственный деятель, бывший министром Неаполитанского вице-королевства, а затем секретарем короля Филиппа IV, он за свои независимые суждения и критическое отношение к политике испанского абсолютизма не раз расплачивался изгнанием из столицы, а в конце жизни был подвергнут почти четырехлетнему тюремному заключению. Разносторонне одаренный писатель, он вошел в историю испанской литературы как величайший сатирик.

Уже самые ранние сочинения Кеведо – памфлеты **«Генеалогия оболтусов»** (1597), многочисленные пародийные **«Указы»** и **«Уложения»** (1600 – 1620), – давали иногда забавные, чаще язвительные зарисовки дел столичных, карикатурные портреты тупых, наглых, развращенных придворных, горожан, пытающихся подражать светским нравам, обитателей городского дна. Но в изображении всех персонажей еще нет достаточной глубины: Кеведо ограничивается критикой частных и преимущественно бытовых пороков.

Однако все чаще тревога за судьбы родины проникает на страницы его произведений: веселую шутку сменяют гнев и сарказм, юмор уступает место сатире; вместо бытовых зарисовок появляется широкая панорама социальной действительности. Это получило яркое отражение в замысле романа **«История жизни пройдохи, по имени дон Паблос»**.

Этот роман Кеведо начал писать еще в 1603–1604 гг.; позднее, в 1609–1614 гг., он возвратился к работе над ним и внес в него ряд исправлений. Сочинение долгое время ходило в списках и опубликовано было впервые лишь в 1626 г. с навязанными церковной цензурой сокращениями. Полный текст романа появился уже после смерти писателя и вскоре был включен в инквизиционный индекс книг, «требующих очищения».

Книга Кеведо принадлежит к жанру плутовского, или пикареского (от исп. *pícaro* – плут, мошенник) романа, классическими образцами которого являются анонимная повесть **«Жизнь Ласарильо с Тормеса»** (1554) и роман Матео Алемана **«Жизнеописание Гусмана де Альфараче»** (1599–1604). Этот жанр возник в Испании как своеобразная антитеза романам рыцарским и пасторальным, получившим широкое распространение в литературе испанского Возрождения. В противовес

этим произведениям, в которых изображается некая сказочная реальность, вневременная и вненациональная, плутовской роман впервые вводит в литературу историческое время и пространство, описывает современную испанскую деятельность. Уже в первых его образцах отчетливо выявились многие **жанровые особенности**:

- 1) автобиографическая форма повествования;
- 2) открытая эпизодическая его композиция;
- 3) широкая панорама жизни различных слоев общества.

Возникнув в ренессансной литературе, плутовской роман с самого начала выделялся среди других жанров литературы Возрождения глубокой, бескомпромиссной критикой действительности и вместе с тем пессимистической оценкой возможностей её перестройки на разумных и природных началах.

Кеведо в своем романе углубил черты барочного мировосприятия, но решительно отбросил какие бы то ни было попытки христианско-благочестивого и ортодоксально-католического истолкования действительности.

**Композиция** романа повторяет обычную структуру плутовского романа: он состоит из серии эпизодов, объединенных по преимуществу лишь фигурой центрального персонажа. Более того, характерную для пикарески «открытость» композиции, позволяющую включать в повествование любое необходимое для полноты социальной панорамы жизни число эпизодов, Кеведо акцентирует, обрывая свой рассказ совершенно неожиданно на одном из очередных поворотов жизненного пути пройдохи Паблоса.

Огромное структурное значение в плутовском романе вообще и в книге Кеведо в частности получил мотив дороги, странствий. В этом нашли отражение реальные изменения в социальной жизни Испании XVI–XVII вв. Уже давно отошла в прошлое патриархальная замкнутость существования, вся страна как будто покинула насиженные места и пустилась в странствие по белу свету в поисках фортуны. Перед глазами читателя проходят профессиональные нищие, лакеи-плуты, забияки-студенты, респектабельные дамы и девицы легкого поведения, судейские крючкотворы, нищие идальго и служители бога. Над всеми властвует всесильный случай. Но сквозь хаос случайностей прорывается ощущение железной закономерности происходящего, все более отчетливо просматривается ось, вокруг которой кружатся в хороводе все персонажи: эта ось – деньги.

Содержание романа несложно.

Сын парикмахера и проститутки, закончивших свою жизнь на эшафоте, Паблос мальчиком поступает в услужение к молодому дворянину дону Диего. Вместе с ним он проходит через ад голодного существования в пансионате лиценциата Кабры, а затем вместе со своим господином



перебирается в Саламанку, где тот обучается разным наукам. Паблос же бездельничает и проказничает. Прогнанный со службы за свои проделки, Паблос попадает в компанию профессиональных нищих, орудующих в испанской столице, оказывается в тюрьме и освобождается оттуда с помощью взятки. Некоторое время он благоденствует, выдавая себя за знатного дворянина, но разоблачение обмана вновь повергает его на дно: невольный участник убийства полицейского, он вторично оказывается в тюрьме и лишь чудом спасается от казни и обретает свободу. Присоединившись к бродячей актерской труппе, он добирается до Севильи и решает покинуть родину, отправившись в заокеанские колонии Испании.

Паблос – новая разновидность плутовского героя. Если Ласарильо – это «слуга многих господ», плут поневоле, вынуждаемый к мошенничеству обстоятельствами своей безрадостной жизни, а Гусман – скорее плут по призванию, лишь совершенствующийся в своем плутовском ремесле, то Паблос как бы соединяет в себе черты обоих героев. Сама жизнь делает его мошенником, как и Ласарильо; однако, подобно Гусману, Паблос быстро находит в образе жизни пикаро своеобразную прелесть, осмысляя свое существование как форму приспособления к действительности. Многозначие, которым как будто завершается «История жизни пройдох», принципиально. «Никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет образа жизни и своих привычек» – таковы последние слова книги. Кеведо отказывается следовать за Паблосом за океан: ничего нового ни в характер героя, ни в картину его жизни дальнейшее повествование, по мнению автора, не внесло бы.

Широкая сатирическая панорама социальной жизни характерна и для циклов памфлетов Кеведо «Сновидения», долгое время распространенных в списках, а после опубликования запрещенных инквизицией.

Форма «видений» или «сновидений» издавна существовала в литературе, начиная с античных сатир Лукиана и описания путешествия в загробный мир в поэме Вергилия. В средние века этот жанр был одним из самых популярных в клерикальной литературе; благочестиво-назидательное содержание в видениях нередко сочеталось со злободневными намеками и критикой различных пороков современности. Эта обличительная, сатирическая направленность становится особенно характерной для «видений» в эпоху Возрождения. Но ни один из предшественников Кеведо не осмелился столь дерзко нарушать религиозные представления католической церкви о загробной жизни, как это сделал испанский сатирик.

«Час воздаяния» – это сборник новелл, построенный по типу «Сказок тысячи и одной ночи». Кеведо рассказывает о собрании богов на Олимпе. Юпитер, возмущенный тем, что богиня судьбы Фортуна слепо осыпает дарами род людской, решает в некий день и час воздать каждому

по заслугам. Этот «час воздаяния», «час истины» и определяет собой финал каждой из сорока новелл сборника.

Как и в «Сновидениях», Кеведо во многих новеллах подвергает резкой критике различные бытовые, нравственные и социальные пороки. Но свежесть и новизну книге придает прежде всего то, что писатель выдвигает здесь на первый план политическую проблематику.

#### **Своеобразие сатиры Кеведо:**

- 1) охватывает практически все стороны жизни Испании;
- 2) устремленность в современность;
- 3) публицистичность;
- 4) злободневность.

Этим определяются многие специфические черты художественного мастерства писателя:

- в произведениях Кеведо ослаблена роль сюжета: обычно он имеет второстепенное значение;
- сатирические произведения его многолюдны: в одних только «Сновидениях» выведено свыше 270 персонажей, не считая тех, кого писатель не выделяет из массы, обозначая как «великое множество», «несметную толпу», «полчища». Это весьма характерно для искусства барокко;
- характеристики персонажей при этом сводятся лишь к самым существенным признакам без индивидуализации образа;
- характерный литературный прием – гротеск, который у автора динамичен. Хаотичное движение, в котором предстает перед Кеведо мир, размывает контуры изображаемого, придает ему фантастический облик, нередко далекий от реального. Все эти пластические приемы живописания словом – не самоцель. Благодаря им Кеведо добивается полного и всестороннего раскрытия существенных сторон действительности. Смелость художественного видения мира, помноженная на мастерство, и привлекла внимание к Кеведо многих испанских прозаиков – его современников.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 32–86.
2. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII–XVIII веков: хрестоматия. Учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1982. – С. 54–71.
3. Виппер, Ю.Б. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века / Ю.Б. Виппер, Р.М. Самарин; под ред. С.С. Игнатова. – М.: Университетское, 1954. – С. 641–734.

4. Ерофеева, Н.Е. Зарубежная литература. XVII век: учебник для студентов пед. вузов / Н.Е. Ерофеева. – М.: Дрофа, 2004. – С. 28–45.
5. Ерофеева, Н.Е. Зарубежная литература. XVII век: практикум / Н.Е. Ерофеева. – М.: Дрофа, 2004. – С. 25–45.
6. Плавский, З.И. Испанская литература XVII – середины XIX века / З.И. Плавский. – М., 1987. – С. 3–81.
7. Разумовская, М.В. Литература XVII–XVIII веков / М.В. Разумовская [и др.]; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 15–32.
8. Соколова, Н.И. Кальдерон де ла Барка / Н.И. Соколова // Зарубежные писатели: Библиографический словарь в 2 ч. / под ред. Н.П. Михальской. – М.; 2003. – Ч. 1. – С. 494–496.
9. Штейн, А.Л. История испанской литературы / А.Л. Штейн. – 2-е изд. – М.: Едиториал УРСС, 2001. – С. 191–277.
10. Штейн, А.Л. В чем значение «Жизнь есть сон»? / А.Л. Штейн. На вершинах мировой литературы. – М., 1977.

## Лекция 3

### Немецкая литература XVII века

#### План

1. Особенности развития немецкой литературы XVII века.
2. Обзор немецкой поэзии XVII века.
3. Немецкая драматургия XVII века (Андреас Грифиус).
4. Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен и проза его эпохи.

#### 1. Особенности развития немецкой литературы XVII века

Немецкая литература XVII века развивается в условиях, отличных от тех, которые существовали в других европейских странах.

Что представляла собой Германия XVII века? Искусственное государственное образование, состоящее из 296 феодальных княжеств, полутора десятков вольных имперских городов и бесчисленного множества мелких феодальных владений, формально независимых, но экономически и политически нежизнеспособных.

Политическая раздробленность пагубно сказывалась на экономике. 30-летняя война стала подлинной национальной катастрофой. Она истребила большую часть населения, разрушила города, уничтожила культурные ценности, привела к экономической разрухе. Война и ее страшные спутники – голод, эпидемии, пожары – определили и общее трагическое мировоззрение, и темы, и образную систему немецкой литературы XVII столетия.

Среди идеологических факторов, сформировавших духовную атмосферу эпохи, следует выделить противоречие между успехами естественных наук и религиозным мировоззрением.

Большинство немецких писателей XVII века были людьми широко образованными и начитанными. В сознании многих писателей и мыслителей научные теории уживались с суевериями, а религиозные догмы с учениями Коперника и Галилея. Попытки примирить эти полярные позиции оказывались несостоятельными, отсюда ощущение кризиса и растерянности перед сложностью мировоззрения и бессилием человеческого разума объяснить его.

Другой характерной особенностью идеологической атмосферы Германии XVII века является возникновение множества религиозно-мистических сект, оппозиционно настроенных по отношению к официальной лютеранской церкви.

Все эти факторы наложили заметный отпечаток на немецкую литературу, в особенности лирическую поэзию XVII века, насыщенную религиозно-философскими и нравственными мотивами.

Процесс сознания национальной литературы осложнился и языковой ситуацией. Отсутствие общенациональной языковой нормы, засоренность мыслей иностранными (французскими) словами начинают уже с первых десятилетий вызывать тревогу в кругах, озабоченных состоянием национальной культуры.

Периодизация немецкой литературы XVII века определяется Тридцатилетней войной.

**Литература первой половины века** стоит под знаком трагических событий войны и тех идей, которые складываются в этих условиях. Это время расцвета прежде всего лирической поэзии, обнаруживающей большое идейное, жанровое и стилистическое разнообразие.

Тогда же активно разрабатываются вопросы поэтической теории. На исходе войны создаются значительные драматические произведения (трагедии Андреаса Грифиуса), в которых актуальные вопросы общественной, политической и нравственной жизни облекаются в обобщенную и объективную форму.

**Литература второй половины XVII века** пытается осмыслить итоги войны, ее политические, социальные и нравственные последствия. В это время усиливается сатирическая направленность в лирике (эпиграммы Логау), бытовой комедии (К. Вейзе и К. Рейтер), романе (Гриммельсгаузена).

В последней трети века все острее становится социальная поляризация литературы.

Борьба и размежевание художественных направлений не получили в немецкой литературе такого резкого и принципиального выражения, как в литературе Франции.

## **2. Обзор немецкой поэзии XVII века**

В немецкой литературе первой половины XVII века главное место принадлежит лирической поэзии. Ее расцвет в 1620–1650-е годы отмечен появлением, с одной стороны, многих выдающихся творческих индивидуальностей и, с другой стороны, поэтических кружков и школ.

Тематика немецкой лирики этого периода в основном навеяна Тридцатилетней войной: это описание народных бедствий, трагических обстоятельств личной жизни поэтов, выражение их политических надежд и разочарований, симпатии и вражды, обобщенная трактовка войны и мира.

Наряду с этой гражданственной темой культивируются традиционные мотивы античной и ренессансной лирики: любовные стихотворения, застольные песни, всякого рода стихотворения «на случай», посвященные бракосочетанию, рождению, смерти высоких особ, покровителей или друзей поэта. Преобладающими жанрами являются сонет, ода, эпиграмма и различные песенные формы.

Наиболее яркие представители немецкой лирики: Мартин Опиц, Пауль Флеминг, Фридрих фон Логау, Андреас Грифиус и многие другие.

Они принадлежали к разным литературным направлениям, но всех их сближало одно – боль за судьбу Германии, осознание гибели страны, наступление духовного и нравственного кризиса.

Обратимся к творчеству выдающегося представителя немецкой литературы XVII века – **Андреаса Грифиуса (1616–1664)**, творчество которого является вершиной немецкой литературы XVII века.

Краткая биографическая справка:

*Судьба Грифиуса глубоко трагична. Пяти лет отроду он потерял отца, лютеранского пастора в силезском городке Глогау, не вынесшего бесчинств, творимых отступающей протестантской армией. Дальнейшим воспитанием мальчика занимался его отчим – учитель и пастор, вынужденный бежать из Глогау с семьей, чтобы спастись от преследований со стороны католических властей. Нужда, скитания, пожары, уничтожавшие целые города, эпидемия чумы, ранняя смерть матери – все это выпало на долю Грифиуса в пору его детства и юности. Несмотря на невзгоды и лишения, Грифиус получил обширные и основательные знания в академической гимназии в Данциге. По окончании гимназии, в 1636 г., он поступил домашним учителем в семью имперского советника Шенборна, образованного человека, обладавшего превосходной библиотекой. В 1639 г. Грифиус вместе со своими учениками – сыновьями Шенборна – отправился в Лейден, где наблюдал за их занятиями в университете. В дальнейшем Грифиус сам читал там лекции по философии, поэтике, анатомии, географии и математике. Пребывание в этом крупном центре передовой культуры имело важное значение для расширения кругозора Грифиуса. Из Лейдена он отправился в путешествие по Франции и Италии. Его пребывание в Париже совпало с апогеем славы Корнеля. В 1647 году Грифиус вернулся на родину.*

*Окончание войны мало чем облегчило положение лютеранского населения Силезии, где в крайне жесткой форме проводилась контрреформация. Для Грифиуса это было вдвойне тяжело – как для протестанта и как для человека широких взглядов, видевшего свой идеал в терпимости и некоей универсальной религии. Чувство долга перед своими согражданами и единоверцами побудило его отказаться от нескольких почетных предложений занять университетские кафедры в Упсале (Швеция), Гейдельберге и Франкфурте-на-Одере. Вместо этого он принял в 1650 г. пост синдика в своем родном городе Глогау, и отныне главной его заботой была защита традиционных прав местных органов самоуправления от посягательств императорской власти. В последние годы жизни к Грифиусу пришли слава и признание. Он был принят в «Плодоносящее общество», где получил прозвище «Бессмертный».*

*За год до смерти, в 1663 г., Грифиус выпустил полное собрание своих сочинений, которое было в дальнейшем дополнено посмертным изданием, предпринятым его сыном Христианом, второстепенным поэтом.*

Творческая деятельность Грифиуса началась в 30-е годы. В 1632 году молодой поэт выступил с латинской поэмой **«Злодейства Ирода и слезы Рахили»**. Библейский сюжет был только предлогом: поэма, осуждавшая жестокость Ирода, полная отзвуков трагической немецкой действительности, была ответом автора на жестокость и разруху военного времени. Однако античная и библейская литературные традиции заслоняли в поэзии молодого Грифиуса реальность, а латинский язык отдалял его творчество от народа, подчеркивая замкнутость и камерность произведений поэта. Это особенно сказалось в поэме **«Масличная гора»** (1646), воспроизводившей один из эпизодов Евангелия.

Первый сборник немецких стихов Грифиуса вышел в 1637 г. в польском городке Лисса и содержал 31 сонет, в их числе знаменитые «Слезы отечества, год 1636». В 1639 г. в Лейдене вышел другой сборник – **«Воскресные и праздничные сонеты»** (100 сонетов). Формально каждый из них был написан на какой-либо текст из Евангелия, предназначенный для воскресного или праздничного богослужения, но по сути дела они отражали философские, нравственные и общественные вопросы, волновавшие автора.

Лирике Грифиуса присуща мировоззренческая глубина и совершенство формы. В своем творчестве автор опирался на современные ему правила поэзии, его стихи обнаруживают строгое построение частей, логически связанных по содержанию. Наиболее ярко это проявляется в сонетах. Эти достижения поэта, так же как и его выразительный, богатый оттенками язык, сделали Грифиуса самым именитым поэтом столетия.

Идейно-художественную основу творчества Грифиуса составили переживания Тридцатилетней войны.

В сонете **«Слезы Отечества»** Грифиус рисует потрясающие картины немецкого разорения и одичания как результат страшной Тридцатилетней войны. Мир рисуется Грифиусу юдолью слез и страданий:

*Вот наш предел опустошенья и распада:  
Проходит по стране свирепый враг с мечом;  
Как зверь, ревет труба, грохочет пушек гром,  
Мы стали жертвой нищеты и глада.*

*В огне пылает башен городских громада,  
Во прахе ратуша, поруган божий дом;*

*Мужей ждет смерть, покрыты девушки стыдом.  
Пожар, чума и над телами тучи смрада.*

*Уже прошло осьмнадцать лет, как вновь и вновь  
Теченье наших рек в себя приемлет кровь  
И трупы в них легли, подобные запруде.*

*Но я смолчал о том, что хуже смертной тьмы,  
Чудовищней пожара, голода, чумы, –  
Что там сокровище души теряют люди.*

(Перевод А. Э. Сиповича)

Грифиус понимает «сокровище души» в христианском значении слова, но мысль тем не менее примечательна. Страшны даже не сами беды войны, а то опустошение, какое они вносят в человеческое сознание, та моральная деградация, которая захватывает все общество. Уже этот ранний сонет свидетельствует о выразительности поэтического языка Грифиуса. Реализм образов и ритм стиха приковывают к себе внимание и вызывают сопереживание у слушателей.

К этой главной теме примыкает и характерная для мировоззрения эпохи барокко идея бренности и суетности земных благ, которая звучит во многих сонетах как первого, так и последующих сборников:

*Куда ни кинешь взор, все, все на свете бренно...  
Мир – это пыль и прах, мир – пепел на ветру...*

Преходящей видится ему и женская красота, обреченная на быстрое увядание. Традиционный мотив быстротечной юности приобретает в стихах Грифиуса трагическую окраску. Мысль о неизбежности старости и смерти порождает глубоко пессимистический вывод: тщетны попытки изменить ход судьбы, «удержать мгновение». Единственное, что остается человеку, – это стойкость перед лицом страданий, верность своему нравственному долгу, постоянство в убеждениях. Этим путем он может преодолеть зыбкость и текучесть всего сущего и приобщиться к вечности. Подобного рода неостойческие идеи выступают в сонетах Грифиуса в более настойчивой и последовательной форме. Так, в сонете **«Невинно страдающему»** Грифиус ищет утешение в сознании мужества и стойкости, проявленных в суровых испытаниях:

*Огонь и колесо, смола, щипцы и дыба,  
Веревка, петля, крюк, топор и эшафот,  
В кипящем олове обуглившийся рот, –  
С тем, что ты выдержал, сравниться не могли бы,  
И все ж под тяжестью невероятной глыбы  
Твой гордый дух достиг сияющих высот.*

Многие сонеты Грифиуса носят автобиографический характер. Грифиус описывает свое физическое и душевное состояние, перенесенные



муки и отчаяние выразительными, а порой даже натуралистическими красками. Большинство сонетов завершается страстной мольбой, обращенной к небу, – поддержать в нем силу духа, вселить мужество и надежду. Даже обычные для поэзии XVII в. «стихотворения на случай» наполнены у Грифиуса напряженным, трепетным и общественно значимым содержанием. Так, в сонете **«Свадьба зимой»** картина скованной стужей природы служит развернутой метафорой ужасов войны, а радости брачного союза – проблеском надежды в годину тяжелых бедствий.

В поздний период творчества Грифиус охотно обращается к жанру оды, который получает у него разнообразные строфические и композиционные формы. Кроме них он писал также обширные стихотворения, не связанные какой-либо строгой жанровой формой, обычно посвященные все тем же трагическим темам войны (**«Гибель города Фрейштадта»**, **«Плач во дни великого голода»**, **«Мысли на кладбище»** и т. д.)

В мировоззрении Грифиуса теснее, чем у кого-либо из его современников, переплетались такие противоречивые элементы, как глубокая религиозность, философия стоицизма и преклонение перед открытиями в области естественных наук. Так, в стихотворении **«К портрету Николая Коперника»** мы читаем:

*Ни злая ночь времен, ни страх тысячеликий,  
Ни зависть, ни обман осилить не смогли  
Твой разум, что постиг движение земли.  
Отбросив темный вздор бесчисленных лжедогадок,  
Там, среди хаоса, ты распознал порядок...*

(Перевод Л. Гинзбурга)

Поэтика Грифиуса отличается напряженной и суровой выразительностью. Каждый сонет заключает в себе сложный многоплановый смысл. Каждое иносказание сохраняет целостное двуединство смысла и образа. Обильная метафорика никогда не выглядит внешним украшением. Грифиус широко пользуется привычными риторическими приемами – цепочками синонимических перечислений, варьированием различных тем, повторами, риторическими вопросами, обращениями, антитезами, но в его поэзии эти приемы никогда не становятся штампами, они всегда подчинены идейному замыслу стихотворения и господствующему в нем настроению. Глубокая и органическая связь поэта со страданиями его земли, его народа, сплав лично пережитого с обобщенным осмыслением всей трагической эпохи придает стихам Грифиуса подлинно человеческое и гражданственное звучание.

### **3. Немецкая драматургия XVII века (Андреас Грифиус)**

Театральная жизнь являлась важной частью немецкой культуры XVII века, хотя в Германии и не сложились условия для расцвета общенационального театра, как во Франции и Голландии. Однако театральными зрелищами были охвачены все слои немецкого населения, поскольку наряду с придворным театром существовал бюргерский школьный театр, на рыночных площадях торговых городов во время многолюдных ярмарок давали представления бродячие артисты, в домах богатых бюргеров и дворян устраивались любительские спектакли.

Специфически придворной формой театрального искусства барокко стала опера, которая пришла в Германию из Италии. На сценах придворных театров, которые возникают в княжеских резиденциях (Мюнхен, Вена, Дрезден, Вейсенфельс) ставятся оперы преимущественно итальянских авторов. В 1627 г. в результате сотрудничества Мартина Опица и выдающегося немецкого композитора Генриха Шютца рождается первая немецкая опера «Дафна». Значительным событием в культурной жизни Германии явилось открытие в 1678 г. Гамбургского оперного театра.

Особое значение для развития немецкого народного театра, формирования профессиональной актерской среды имели бродячие труппы английских комедиантов. Первые такие труппы появились в Германии в конце XVI в., и их деятельность не прекращалась на протяжении всего XVII столетия, правда, в период Тридцатилетней войны в их репертуаре преобладали кукольные представления (именно тогда возникает кукольная комедия о докторе Фаусте). Подобные бродячие труппы знакомили немецкую публику с пьесами английских, позднее – испанских и итальянских драматургов. В средние века бродячие труппы состояли в основном из немецких актеров – хотя их по-прежнему именуют «английскими» – и играют немецкие пьесы.

Возникновение профессионального театра требовало создания качественно новой драматургии. Первые немецкие драмы нового типа появляются в начале века. В художественном отношении они были несовершенны и служили лишь основой для яркого театрального зрелища на историческую тему. Особое значение в них придавалось риторическим рассуждениям и аллегорическому истолкованию событий на сцене. Авторы этих драм брали за образцы античные трагедии и исторические драмы голландцев и противопоставляли свои произведения немецкой драматургии предшествующей эпохи.

Выдающегося поэта немецкого барокко Андреаса Грифиуса по праву называют создателем высокой немецкой трагедии. Трагедийное творчество Грифиуса составляет единое целое с его поэзией. Трагедии, как и лирика, раскрывают богатый внутренний мир поэта, его напряженную мысль.

Почти все трагедии были созданы драматургом в 40-е годы, и только трагедия **«Папиниан»** приходится на последний период творчества писателя. Первая трагедия Грифиуса – **«Лев Армянин, или Цареубийство»** (1646–1647). В «Предисловии к читателю» Грифиус заявляет, что он хотел показать «суетность земных дел». Однако в этом характерном для искусства барокко мотиве трагедии **«Лев Армянин» получили отражение одновременно философские раздумья поэта над актуальными государственно-теоретическими проблемами своего времени.** При написании трагедии образцом Грифиусу служили исторические драмы его старшего современника голландца Вондела. Сюжет заимствован автором из византийских хроник: *византийский император Лев, армянин по происхождению, достигший власти при поддержке военачальника Михаила Бальба, узнает, что последний готовит против него заговор. Император приказывает схватить Бальба и казнить его. Поскольку действие происходит в канун Рождества, императрица настаивает на отсрочке казни. Сообщники Михаила, облачившись в одежды священнослужителей, проникают в церковь и убивают императора во время торжественного богослужения. Освобожденный из темницы Михаил провозглашается императором. В финале трагедии и ему предрекается судьба тирана и узурпатора.*

Как указывает двойное название трагедии, это не драма характеров, а изложение политического события, «цареубийства», его мотивов. Трагическое вытекает не из внешнего, а из внутреннего конфликта: герой, раз нарушив естественные законы, обрекает себя на гибель. Грифиус первым вводит в немецкую трагедию тип тирана, поправшего своими действиями вечные «божественные» законы.

Любая власть, достигнутая нечестными средствами, пагубна – таков нравственный итог трагедии.

Проблема власти и права и позднее глубоко волновала поэта. В основу второй трагедии, **«Екатерина Грузинская»** (1648), в отличие от первой, положены события недавнего прошлого (Екатерина Грузинская погибла в 1624 г.).

*В трагедии рассказывается о судьбе грузинской царицы, которая, чтобы спасти свой народ, добровольно отправляется в Персию, к своим врагам в качестве заложницы. В нарушение данного царице обещания о полной ее безопасности ее бросают в темницу и подвергают пыткам. Шах Аббас, охваченный любовной страстью к Екатерине, обещает ей свободу, если она согласится стать его женой и отречется от христианской веры. Екатерина мужественно выбирает мученическую смерть, не желая изменить своей вере, своему народу.*

«Екатерина Грузинская» является первой из трех трагедий Грифиуса, в центре которых находится образ мученика; герой-мученик, в

противоположность своему антагонисту, охваченному сиюминутными страстями, действует всегда в соответствии с вечными ценностями.

В трагедии снова развивается барочный мотив суеты, тщеты всего сущего. На контрастах, динамическом единстве противоположностей не только держится композиция трагедии в целом, но каждый ее фрагмент отличается внутренней динамикой и напряженностью.

Трагедия «Убиенное величество, или Карл Стюарт» (1649) является непосредственным откликом на события английской революции, взволновавшие всю Европу. Грифиус видит, что в основе английских событий лежат не религиозные столкновения, а борьба за политическую власть. Понимая это, писатель переводит политическую проблему в этический план. На материале современной борьбы за власть Грифиус разрабатывает основную этическую проблему века: несовпадение сущности вещей и их внешнего проявления. В своей трагедии Грифиус снова проводит идею неприкосновенности суверенной власти, и Карл Стюарт выступает у него в ореоле мученика. В такой оценке событий английской революции сказываются консерватизм и ограниченность взглядов немецкого бюргерского писателя.

Итогом творчества Грифиуса является последняя трагедия **«Мужественный законник, или умирающий Папиниан» (1659).** На этот раз Грифиус обращается к истории императорского Рима. На примере легендарного правоведа Папиниана, отказавшегося даже перед лицом смерти дать юридические обоснования злодеянию, совершенному императором, Грифиус прославляет мужество и нравственную стойкость человека, отстаивающего справедливость. Грифиус мастерски строит диалоги героев-антагонистов. Один из этих героев олицетворяет зло и беззаконие, другой – добро и справедливость. Но для позиции немецкого писателя характерно, что «зло» в трагедии выступает активно, оно движет интригу; добро, напротив, пассивно.

Особое место в драматическом наследии Грифиуса занимает драма **«Карденио и Целинда» (1649),** в которой нашли отражение отдельные автобиографические моменты. Хотя автор называет это произведение трагедией, действие его не завершается гибелью героев, т. е. мы имеем дело с типичным для литературы барокко жанром – трагикомедией. В отличие от других трагедий Грифиуса, действующими лицами этой трагикомедии являются молодые люди из бюргерской среды университетского города Болоньи. Однако души молодых героев охвачены такими же сильными противоречивыми страстями, как и души царственных героев других трагедий. Показ трагизма человеческой жизни на примерах судьбы обыкновенных героев-современников является новым для немецкой драматургии.

Создавая свои трагедии, Грифиус следует аристотелевской традиции. Они должны потрясать зрителя или читателя, вызывать у него чувство

сострадания, страха или ужаса и тем самым помогать ему проникать в тайны мироздания, постигать суть и смысл земного существования человека.

Согласно античной традиции Грифиус делит свои трагедии на пять актов, а в духе своего времени снабжает их предварительным объявлением содержания и комментарием. Между отдельными действиями он вводит хоры, участники которых – либо реальные действующие лица (придворные, музыканты), либо аллегорические фигуры (времена года, Время, Вечность, Человек). Хоры выполняют функцию комментатора, толкователя происходящего на сцене. Иногда, как в трагедии «Папиниан», они вторгаются в действие. Большое значение в структуре трагедий имеют различные видения, сны, пророчества.

Вся система художественных средств трагедий Грифиуса подчинена основному барочному принципу **контрастного построения**, который осуществляется на разных уровнях: идейном, тематическом, композиционном, словесном. Герою, как правило, противопоставлен антагонист. Их противоборство оформляется как непрерывный диспут идей. Значительную роль играет у Грифиуса, писателя барокко, эмблематика, ею пронизаны все риторические рассуждения героев, она определяет действие в трагедии, формирует ее образный мир. Трагедии Грифиуса написаны торжественным александрийским стихом, который Опиц считал наиболее пригодным для высокой поэзии и трагедии.

В трагедиях Грифиуса действуют, как того требует поэтика XVII века, особы высокого происхождения, наделенные не только могущественной властью, но и сильными страстями (исключение составляет трагикомедия «Карденио и Целинда»). Трагедии начинаются всегда в тот момент, когда все коллизии сходятся в одной, роковой для героя, точке, все страсти до предела накалены. Время действия у Грифиуса всегда – краткий промежуток, лежащий между величием и падением героя, между жизнью и смертью. Если Аристотель требовал от драматургов, чтобы время действия их трагедий укладывалось в «одно обращение солнца», то у немецкого поэта барокко время действия ограничено всего несколькими часами одной ночи.

В своих трагедиях Грифиус часто обращается к событиям, удаленным во времени и пространстве: истории Рима, Византии или современным событиям в странах Востока. Обращение к древней истории, истории стран Востока, а также России знаменательно для западноевропейской литературы XVII в. (Кальдерон, Корнель, Расин). На материале чужой истории авторы трагедий хотели уяснить смысл своего времени, века грандиозных и стремительных сдвигов. Политические бури эпохи ставили современников перед новыми философскими и этическими проблемами.

Достижения Грифиуса в сфере трагедии были продолжены его младшим современником Даниелем Каспером Лоэнштейном. Заслугой Лоэнштейна является разработка характеров, особенно женских. В трагедиях «Ибрагим Паша» (1653), «Клеопатра» (1663), «Софонисба» (1680) Лоэнштейн дал ряд выразительных женских образов. В его трагедиях эротика и разум противостоят друг другу как полярные силы, вокруг которых развязывается драматически взволнованное действие, завершающееся гибелью героев. Однако трагедии Лоэнштейна лишены глубокой этической и философской проблематики, характерной для трагедий Грифиуса.

Вторая половина XVII века является временем формирования немецкой комедии. В этот период она подвержена разнообразным иноязычным влияниям: от античной комедии (Плавт) до итальянской комедии масок и театра Мольера. Несмотря на различные воздействия извне, немецкая комедия не теряет живой связи с немецкой бюргерской литературой XV–XVI вв. Это выражается прежде всего в сатирико-дидактической направленности новой комедии, а также в использовании ею традиционных приемов создания комизма, в разработке традиционных комических типов, в обращении к конкретному бытовому слову, к диалекту. По сравнению с трагедией комедия более свободна по форме, и в ней значительнее роль художественного вымысла.

В Германии создаются разные типы комедии. В частности, формируется комедия нравов и характеров. Такая комедия обращается к изображению повседневного быта горожан или крестьян. Сатира сочетается в ней с дидактикой: комедия должна не только обличать пороки, но и способствовать исправлению нравов.

Большое распространение получает также галантная комедия с песнями и танцами, которая возникает под воздействием французской комедии-балета. Ее основой является искусно построенный диалог, полный иносказаний, многозначительных и остроумных реплик, игры слов. Помимо чисто развлекательной функции такая комедия выполняла важную для XVII в. воспитательную задачу – она учила зрителя поведению в обществе, умению вести светскую беседу.

Образцы того и другого типа комедии дал в своем творчестве Андреас Грифиус. Первая его комедия «**Absurda comica, или господин Петер Сквенц**» (1657) является переработкой интермедии из «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Грифиус переносит действие комедии в небольшой немецкий городок. Комедия построена как «театр в театре».

Другая комедия Грифиуса, «**Горрибили Крибрифакс**» (1659), разрабатывает традиционный образ хвастливого и трусливого вояки. Здесь писатель снова, как и в трагедиях и лирике, обращается к барочной теме суеты человеческих страстей и обманчивости яркой внешности, но раскрывает ее средствами комедии.

Комедии Грифиуса «**Влюбленный призрак**» (1660) и «**Любимая Розочка**» (1661) являются двумя частями одной двойной комедии. Двойные комедии предназначались для постановки в один вечер. Два театральные действия с героями, принадлежащими к разным социальным слоям и имеющими разные уровни культуры, чередовались, как бы отражая друг друга в кривом зеркале. Этот характерный для искусства барокко прием контрастного взаимоотражения усиливал комическое воздействие зрелища.

Комедии Грифиуса, в отличие от его трагедий, не имеющих сценической истории, пользовались популярностью, особенно у артистов-любителей.

#### **4. Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен и проза его эпохи**

XVII век в Германии ознаменовался утверждением прозаического романа, которое было подготовлено всем предшествующим развитием немецкой литературы и получило мощные импульсы со стороны других западноевропейских литератур.

В многообразии типов немецкого романа можно выделить две линии развития, имеющие свои четкие признаки. Различие проявляется как в идеологическом наполнении, так и в отборе материала, выборе героев, в приемах организации сюжета. Такое параллельное развитие «высокого» и «низкого» романа отвечало требованиям эпохи.

Если в «высоком» романе действительность представлена в идеализированном виде, то «низкий» роман, для которого характерна сатирическая тенденция, изображает действительность такой, какая она есть.

Обе линии восходят к барочной мировоззренческой концепции о несовершенстве мира, его хаотичности.

Какие же романы появляются в это время в Германии?

**1. Придворно-исторический роман** на сюжеты из древней или библейской истории. Исторический материал в таких произведениях служит обоснованием достоверности действия и является своеобразным маскарадом, за которым скрываются реальные события и лица современности. Подобные романы проникнуты идеей прославления и идеализации монарха и высшего дворянства. Несмотря на то что авторы часто именуют свои романы «любовными историями», любовь подчинена в них государственным интересам.

Примеры: «**Арминий и Туснельда**» Лознштейна,

«**Азиатская Баниза**» Циглера,

«**Светлейшая сириянка Арамена**» и

«**Римская Октавия**» Антона Ульриха Брауншвейгского.

С конца XVII века этот тип немецкого романа претерпевает заметные изменения. Его ответвлением становится «галантный» роман. Авторы таких произведений пытаются углубить психологическую мотивировку поступков героев, усиливают эротические моменты и вводят в качестве героев обычных дворян или даже бюргеров, а действие переносят в современность.

Идеологи раннего немецкого Просвещения высоко ценили придворно-исторический роман, особенно его поздние образцы, за познавательную ценность и психологическую углубленность. Они считали, что такие романы «изощряют ум» и способствуют просвещению юношества.

**2.** Другая демократическая линия немецкого романа, на формирование которого оказал воздействие испанский плутовской роман и французский бытоописательный роман, уходит корнями в традиции бюргерской гуманистической сатиры XV–XVI веков.

**Сатирико-дидактическое направление** получает в Германии широкое распространение и охватывает почти все жанры.

Выдающимся немецким сатириком XVII века является Иоганн Михаэль Мошерош (1601–1665) – в романе «Диковинные и истинные видения Филандера фон Зиттенвальда» (1640–1642), он критикует нравы своего времени. Его книга построена как путешествие героя по Германии времен 30-летней войны.

Крупнейшим представителем демократической линии романа был **Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен** (≈ 1622–1676). Все произведения Гриммельсгаузена выходили под различными псевдонимами, обычно анаграммами имени писателя. Лишь в XIX в. в результате длительного поиска удалось установить имя автора «Симплициссимуса» и некоторые данные его биографии.

Краткая биографическая справка:

*Гриммельсгаузен родился в имперском городе Гельнгаузене в Гессене, в семье зажиточного бюргера. Подростком был затянут в водоворот Тридцатилетней войны. Был конюхом, обозным, мушкетером, писарем. Войну закончил секретарем полковой канцелярии, потом часто менял занятия: был то сборщиком налогов и податей, то трактирщиком, то управляющим имения. С 1667 г. и до конца жизни он занимал должность старосты небольшого прирейнского городка Ренхен, недалеко от Страсбурга, где были созданы почти все его произведения.*

Гриммельсгаузен, как ни один другой немецкий писатель XVII в., был связан с жизнью и судьбой немецкого народа и явился выразителем подлинного народного мировоззрения.

Творчество Гриммельсгаузена представляет собой художественный синтез всей предшествующей немецкой повествовательной прозы и разнообразных иноязычных литературных влияний, прежде всего



испанского плутовского романа. Романы Гриммельсгаузена – яркий пример своеобразия немецкого барокко.

В 1667 году вышел из печати роман **«Затейливый Симплициус Симплициссимус»**. Затем последовали несколько продолжений и другие произведения на эту тему – **«Симплицию наперекор, или Пространное и диковинное жизнеописание прожженной обманщицы и побродяжки Кураже»**, **«Шпрингинсфельд»**, **«Волшебное птичье гнездо»**, **«Симплицианский вечный календарь»** и др.

Вершиной творчества Гриммельсгаузена является роман **«Симплициссимус»**. Имя героя – Симплиций Симплициссимус – означает «наипростейший простак», «величайший простак». В начале романа герой ничего не знает о мире, ничего не видел, кроме «дворца» своего «батьки». В глухой деревушке он пасет овец, наигрывая на волынке. Внезапное вторжение ландскнехтов в усадьбу прерывает мирное течение жизни. С этого момента и начинается путь познания персонажем мира. Спасаясь от лютоющих ландскнехтов, Симплиций оказывается в дремучем лесу, где встречает Отшельника и остается с ним жить. Отшельник становится наставником героя, обучает его грамоте, разъясняет начала христианской веры.

Смертью Отшельника и уходом Симплиция из леса открывается новый этап истории взлетов и падений героя. Если Отшельник, наставляя Симплиция, знакомил его только с идеальной стороной жизни, то теперь герой сталкивается с реальным миром.

Все дальнейшие движения героя по дорогам жизни иллюстрируют одну из главных тенденций литературы барокко и суетности мира: **«Симплиций зрит жизни суетный плен / Всё для него здесь тщета, прах и тлен»** – гласит двустишие, предпосланное главе, повествующей о возвращении героя в мир людей. Симплиций оказывается среди мародерствующих солдат, и отныне его жизнь связана с «военной фортуной», которая бросает его из одного вражеского лагеря в другой. Здесь Симплиций быстро теряет изначальную простоту и наивность. Окружающие поступают с ним безжалостно, превращают его в шута, обрядив в телячью шкуру с длинными ушами. Герой добровольно принимает эту роль и хотя он довольно скоро избавляется от шутовского наряда, маска шута помогает ему устоять во всех превратностях жизни.

Симплиций делает еще одну попытку ускользнуть от «военной фортуны» – скрыться в лесу. Здесь он переживает ряд захватывающих приключений (крестьяне принимают его за черта, он попадает на шабаш ведьм, овладевает заколдованным кладом). Дорога снова приводит его к солдатам, и Симплиций становится лихим воякой, добивается успеха и богатства. Вскоре он теряет всё: имущество, здоровье, красивую внешность – и начинает заниматься шарлатанством, разбойничает на больших дорогах. Затем его охватывает раскаянье, и он отправляется в

паломничество. Вернувшись в родные места, Симплиций случайно узнает, что его настоящим отцом был не крестьянин, а Отшельник, но это ничего не меняет в его жизни. Напротив, именно сейчас он решает заняться крестьянским трудом. Однако вихрь войны уносит его в далекие края: Московию, Корею, Китай, Турцию. После возвращения из далеких странствий Симплиций удаляется в горы и становится отшельником. Мирская суэта вновь манит героя, и он пускается в странствия, терпит кораблекрушение, живет на необитаемом острове, где решает остаться навсегда. На этом завершается жизнеописание Симплиция.

Эпизод жизни Симплиция на острове справедливо считают первой в немецкой литературе «робинзонадой», которая появилась задолго до выхода в свет знаменитого «Робинзона Крузо».

«Роман «Симплициссимус» написан в форме автобиографии героя-рассказчика. Автобиографическая форма служит созданию у читателя иллюзии правдивого рассказа о непосредственно пережитом. Исповедальное повествование используется у Гриммельсгаузена, как и в испанском плутовском романе, не для обрисовки индивидуальной истории жизни, а для показа несовершенства мира, разрушения иллюзий, оно является как бы зеркалом, в котором мир видит себя без прикрас.

Форма повествования от первого лица знаменует рождение рассказчика в структуре романа. Эта форма обладает большими возможностями игры между рассказчиком и объектом его рассказа, т. е. героем. Таким образом, как в любом произведении барокко, один и тот же объект благодаря изменению освещения приобретает различные формы и очертания.

Рассказчик повествует о своих злоключениях с того момента, когда в его жизнь в глухой затерянной деревушке врывается война с ее неумолимой жестокостью. Он намного старше героя и умудрен опытом, что дает ему право судить и оценивать поступки последнего. Четкая временная дистанция между рассказчиком и героем позволяет автору органически включать в художественную ткань романа сведения по истории, географии, литературе и одновременно критиковать действительность, подвергать ее сатирическому осмеянию, «со смехом правду говорить». Таким образом сочетаются и выполняются характерные для литературы барокко функции: сатирическая, дидактическая, информативная, символическая.

Образ главного героя Симплиция Симплициссимуса многоплановый, но на протяжении всего романа он сохраняет свою структурную цельность, выполняя основную сюжетобразующую функцию.

В основе «Симплициссимуса» идея испытания, но она трактуется иначе, чем в придворно-историческом романе. На пути познания мира Симплиций сталкивается с самыми различными людьми – праведниками и злодеями. Его постоянными спутниками в романе становятся Херцбрудер

как олицетворение добра и Оливье, отпетый негодяй и злодей. Симплиций испытывает на себе их разнонаправленные влияния. Но во всех злоключениях Симплиций остается верен своей человеческой сути; будучи не в силах активно противостоять злу, он не может и примириться с ним.

При всей жизненной конкретности этот образ получает символическое обобщение. Судьба героя становится философской притчей о жизни человеческой. «Я – мяч преходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой», – говорит Симплиций о себе, но он является также примером нерушимой внутренней цельности человека.

Через жизненные испытания проходит не только герой, испытанию подвергаются и абстрактные моральные ценности. Примером могут служить три заповеди, которые завещал юному Симплицию воспитавший его Отшельник: «Познай самого себя, беги худого товарищества и пребывай твердым». Эти истины, на первый взгляд, оказываются несостоятельными и не раз опровергаются поступками героя, но они становятся нравственным итогом, к которому приходит Симплиций в конце романа.

Гриммельсгаузен создает в «Симплициссимусе» свою модель мира, которая включает и элементы народной фантазии, например, подводное царство горного озера. Основным местом действия в романе является простор под открытым небом: поле, лес, река, горы, долины, проселочные дороги, где протекает жизнь народа. Гриммельсгаузену удалось дать широкую панораму народной жизни, народных бедствий во время войны. Картины разорения крестьянских дворов, грабежей, убийств, насилий при всей обобщенности и художественной многозначности имеют силу конкретного факта, увиденного очевидцем.

В своем страстном протесте против войны и социального угнетения Гриммельсгаузен выступает как представитель социальных низов. Это проявляется и в его неизменном сочувствии крестьянству, наиболее притесняемому сословию немецкого общества XVII столетия. В начале романа мальчик Симплиций распевает песню, услышанную им от своих родителей. Эта подлинная народная песня XVI века является гимном крестьянскому созидательному труду и всему крестьянскому сословию:

*Презрен от всех мужицкий род;  
Однако ж кормит весь народ...  
Весь свет давным-давно б поник,  
Когда б не жил на нем мужик.  
Пустыней стала бы земля,  
Когда бы не рука твоя.*

(Перевод А. Морозова)

Отношение писателя к крестьянству, понимание его положения и значения в обществе становится очевидным в символической картине

«Древо сословий», которую видит во сне герой. «На каждой вершине» этого дерева «сидело по кавалеру, а сучья вместо листьев убраны были молодцами всякого званья... Корень же был из незначащих людишек, ремесленников, поденщиков, а большей частью крестьян и подобных таких, кои тем не менее сообщали тому древу силу... ибо вся тяжесть того древа покоилась на корнях и давила их такою мерою, что вытягивала из кошельков все золото, будь оно хоть за семью печатями».

Для Гриммельсгаузена крестьянин, труженик и кормилец, – основа всей жизни, символ ее неистребимости. В этом отношении важен образ «батьки», приемного отца Симплиция. «Батька» всего дважды появляется на страницах романа: в самом начале, когда читатель становится свидетелем жуткой картины разорения (крестьянской усадьбы и пыток, учиненных над крестьянами ландскнехтами), а также в конце романа. Несмотря на перенесенные пытки и потерю всего имущества, «батька» остается на своем клочке земли, который он возделывает в поте лица своего.

Картинам страшных социальных бедствий, зла и несправедливости, царящих в мире, Гриммельсгаузен в качестве положительного идеала противопоставляет различные утопии. Такое сочетание сатирического разоблачения действительности с утопическими представлениями об идеальном ее переустройстве характерно для литературы барокко. Пример идеального человеческого общества герой романа видит в словацкой общине перекрещенцев, которая укрылась глубоко в горах и ведет жизнь, соответствующую «истинно христианским» заповедям. Писатель, однако, сразу дает понять читателю зыбкость существования такого островка в суровом мире войны.

Другую утопию, целую программу социальных и политических преобразований Германии, излагает на страницах романа безумец, выдающий себя за Юпитера, который мечтает о справедливом и лучшем порядке для всей Германии. Свои упования Юпитер возлагает на пробуждение Немецкого героя, который с помощью волшебного меча осуществит великие реформы. Эти реформы коснутся прежде всего социальных проблем: отмены крепостного права, барщины, налогов. Германия должна стать единым государством, которым будут управлять монарх и парламент, в котором будет положен конец религиозным распрям. Иллюзорность, несбыточность подобных планов преобразования подчеркивается гротескностью образа безумца Юпитера, которого Симплиций называет «блошиным богом», поскольку тот не может справиться с одолевшими его блохами.

«Симплициссимус» по праву считают тем произведением в литературе XVII в., в котором наиболее ярко проявились реалистические тенденции. Однако это особый реализм эпохи барокко, органически сочетающий аллегорическое, метафорическое видение мира с

пластическим воссозданием действительности. Роман Гриммельсгаузена был практически заново открыт в XX в. и переведен почти на все европейские языки. Он глубоко современен своим страстным призывом к миру, он звучит как грозное предостережение человечеству.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 200–210.
2. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII–XVIII веков: хрестоматия: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1982. – С. 146–154.
3. Виппер, Ю.Б. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века / Ю.Б. Виппер, Р.М. Самарин; под ред. С.С. Игнатова. – М.: Университетское, 1954. – С. 737–813.
4. Гриммельсгаузен, Г.Я.К. Симплициссимус / Г.Я.К. Гриммельсгаузен. – М., 1876.
5. Ерофеева, Н.Е. Зарубежная литература. XVII век: учебник для студентов пед. вузов / Н.Е. Ерофеева. – М.: Дрофа, 2004. – С. 46–58.
6. Ерофеева, Н.Е. Зарубежная литература. XVII век: практикум / Н.Е. Ерофеева. – М.: Дрофа, 2004. – С. 46–70.
7. Морозов, А.А. «Симплициссимус» и его автор / А.А. Морозов. – Л., 1984.
8. Пуришев, Б.И. Очерки немецкой литературы XV–XVII веков / Б.И. Пуришев. – М., 1955.
9. Разумовская, М.В. Литература XVII–XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синоло, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 88–106.

## Лекция 4

### Французский классицизм (Корнель, Расин, Мольер)

#### План

1. Особенности развития французской литературы XVII века.
2. Драматургическое творчество П. Корнеля («Сид»).
3. Отличительные особенности творчества Ж. Расина («Федра», «Андромаха»).
4. Ж.-Б. Мольер как величайший французский комедиограф.

#### 1. Особенности развития французской литературы XVII века

Франция в XVII веке – самая могущественная страна в Западной Европе. Лишь в конце века ее начинает постепенно опережать Англия. В области культуры XVII век во Франции плодотворен и обилён. После первого представления трагедии Корнеля «Сид» (1636) французская литература идет семимильными шагами вперед.

Воспользовавшись художественным опытом двух соседних стран, Италии и Испании, и продолжая традиции своей национальной литературы, французские поэты и писатели создают произведения, которые войдут в фонд мировой культуры. Из трех стилевых направлений, которые господствовали в западноевропейской литературе XVII века, во Франции, как ни в одной другой стране, восторжествовал классицизм. Франция дала классические образы литературы этого направления. Классицизм здесь достиг своего высшего совершенства. Здесь откристаллизовалась теория классицизма.

Французские классицисты сумели сочетать опыт античной литературы с традициями своего народа, что не удалось сделать классицистам других стран.

Традиции ренессансного реализма XVII века были продолжены в художественной прозе, главным образом в романе. Барочное направление проявило себя в аристократической литературе, а также в творчестве позднего Ж. Расина («Гофолия»). Однако это были побочные направления, тогда как классицизм во Франции занимал главенствующее положение.

#### Что же обусловило господство классицизма во Франции?

1) Классицизм во Франции XVII века стал официальным художественным методом, признанным правительством (король, господствующие сословия поощряли поэтов и художников-классицистов);

2) философская основа художественного метода нашла подтверждение в философии Декарта, ставшей для XVII века вершиной философской мысли французского народа;

3) классицизм породил таких гигантов драматургии, как Корнель, Расин, Мольер.

## **2. Драматургическое творчество П. Корнеля («Сид»)**

**Пьер Корнель** (1606–1684) – один из крупнейших французских драматургов.

Родился в Руане. Отец был судейским чиновником и готовил сына к тому же поприщу. Будущий писатель закончил иезуитский колледж в Руане, получил должность адвоката, которую исполнял «без радости и без успеха». В творчестве Корнеля художественная система французского классицизма получила наиболее полное, законченное выражение в жанре трагедии, хотя в поздний период своей литературной деятельности Корнель тяготел к принципам барочной драматургии.

Литературную деятельность Корнель начал с комедии. С 1629 по 1644 год им были написаны «Мелита, или Подмётные письма», «Клитандр, или Спасённая невинность», «Вдова, или Преданный предатель», «Галерея суда, или Подруга-соперница», «Королевская площадь, или Экстравагантный любовник» и другие. При всех условностях сюжета (как правило, взаимоотношения между двумя парами влюблённых) ранние комедии богаты наблюдениями над нравами привилегированной среды. Над всем царят деньги. Компактно построенное лаконичное действие его комедий, умелое раскрытие характеров, точно обозначающих социальную среду, которую они представляют, гибкий лёгкий стих – всё это определило новизну творчества Корнеля, подготовило появление «высокой» комедии Мольера.

### **Своеобразие драматургической манеры Корнеля:**

1. Своеобразие трагедии писателя в её герое, который не является жертвой богов или судьбы.

2. Корнелевские герои готовы к самопожертвованию, их вдохновляет жажда подвига.

3. Стремление к созданию исключительных характеров объясняет критическое отношение Корнеля к требованию теоретиков классицистического театра. Наряду с описанием драматических конфликтов, которые призваны решить корнелевские герои, писатель обнажал и глубокие противоречия действительности.

Впервые специфика художественной системы Корнеля в полной мере проявилась в трагикомедии **«Сид»** (1637). Литературовед Н.А. Жирмунская обращает внимание на жанр произведения, данный самим Корнелем, который объясняется прежде всего благополучным

концом, нетрадиционным «романтическим» сюжетом и тем, что главные персонажи не принадлежат к «высокому» разряду царей и героев.

Итак, Корнель создал пьесу, которая открыла новую эпоху в истории французского театра. В ней разворачивается главный конфликт классицизма – между чувством и долгом. Говоря о новаторстве пьесы, В.А. Луков, исследователь творчества Корнеля, выделяет ещё несколько частных конкретных конфликтов, связанных с понятием «долг». «Первый из них – конфликт между личными устремлениями и чувствами героев и долгом перед феодальной семьёй, или фамильным долгом. Второй – конфликт между чувствами героя и долгом перед государством, перед своим королём. Третий – конфликт фамильного долга и долга перед государством».

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

Действие пьесы разыгрывается в Испании. Оно начинается драматической завязкой – ссорой дон Диего с графом Гормасом. Дон Диего старше, родовитей, заслуженней своего соперника. Король Кастилии (дон Фернандо) назначает дон Диего воспитателем наследного принца. Это обстоятельство приводит в бешенство графа Гормаса, который считает, что монарх ошибся в своём выборе. Однако дон Диего уверен, что король прав и что у каждого человека свой удел. Все попытки утихомирить графа безуспешны. Разговор о близкой свадьбе Родриго и Химены вызывает лишь волну гнева графа Гормаса. Ссора обостряется после ответа дон Диего на слова графа: «Допустим, что король честь оказал седидам». Дон Диего язвительно заявляет: «Непредпочтённому не подобала честь». В следующую минуту граф оскорбляет своего соперника и дает ему пощечину. С этого момента долг чести перед государством уступает место долгу семейному.

Сам дон Диего уже не способен наказать обидчика. Его сын обязан отомстить за отца. Такое же решение после мучительных раздумий принимает и Родриго. Глубоко драматична сцена объяснений отца с сыном. Чтобы передать то огромное напряжение, которое испытывают герои, драматург отходит от традиционного александрийского стиха и обращается к сложной форме с чередованием разноstopных стоп и варьированным расположением рифм. Особенно ярко это показано в монологе Родриго (6 явление, 1 действие), когда он принимает решение – отомстить за отца или сохранить Химену. Именно Химена станет главной



темой лирического монолога Родриго. Внутренняя борьба в его душе передается с помощью антитезы. Только в финале монолога, когда Родриго принимает окончательное решение, стих обретает твердость:

*...Я сам с собой в войну вступил:  
Померяться любовь решила с долгом силой.  
Чтоб за отца отомстить, проститься надо с милой.  
Тот будит гнев во мне, та сдерживает пыл.  
Что я ни изберу – разрыв навек с любимой  
Иль срам неизгладимый,  
Мне все равно от долгих мук сгорать.  
Как ни 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 лишит своей 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!..*

(Перевод Ю. Корнеева)

Исход поединка перемещает действие во дворец и в дом Химены. Узнав о смерти отца, теперь она оказывается перед таким же мучительным выбором между чувством и долгом, как совсем недавно Родриго. Следуя фамильному и дочернему долгу, а также подчиняясь законам чести, она требует казни Родриго, но сама же признается в любви к нему:

*Я в твердости с тобой обязана сравниться.  
Достоин стал меня ты, кровь мою пролив;  
Достойна стану я тебя, тебе отомстив.*

Классицисты доказывали, что выполнение долга является важным критерием в оценке человека, а также приносит ему нравственное удовольствие. Корнель убедительно показывает, как, свято выполняя свой феодальный долг, Родриго и Химена становятся глубоко несчастными.

Таким образом, зритель невольно ощущал, что выполняемый ими долг безнравственен. По ходу трагедии понимание долга изменяется.

Фамильному долгу Корнель противопоставляет долг перед родиной. Феодалная честь должна уступать место чести гражданской. Химену, которая настаивает на казни Родриго, пытаются убедить в несостоятельности ее требований: фамильными интересами необходимо жертвовать ради интересов общественных. И Химена принимает новую мораль, тем более что она вполне отвечает ее личным чувствам.

Корнель убедительно доказал, что новая государственная мораль человечнее морали феодальной. Он показал появление нового государственного идеала в век абсолютизма. Недаром король Кастилии дон Фернандо изображен как самодержец. Он противник своевольной знати, заботится о благе подданных и государства, настаивает на обязательности своей воли.

Таким образом, в трагедии «Сид» утверждалась идея прогрессивности абсолютистской морали.

### **3. Отличительные особенности творчества Ж. Расина («Федра», «Андромаха»)**

Свое наиболее полное и значительное выражение система французского классицизма получила в произведениях Расина, которого следует признать образцовым поэтом этого стиля.

В отличие от П. Корнеля и Ж.Б. Мольера Ж. Расин не испытывал никаких колебаний в вопросах поэтики и никогда не отклонялся от канонов классицизма ни в сторону поэтики барокко, ни в сторону «низовой» литературы. Поэтому Расин был единственным поэтом, творчество которого Буало принял без всяких оговорок; кроме того, устанавливая в своем трактате законы поэтического творчества, Буало опирался в первую очередь на практику Расина.

Как ведущий поэт французского классицизма, Расин сосредоточился на разработке основного жанра этого стиля – классической трагедии, которой придал несколько иной характер, чем его предшественник Корнель. Если Корнель разрабатывал жанр героической, историко-политической трагедии, то Расин, развернувший свою деятельность в период внутреннего замирения страны и пользовавшийся личным покровительством Людовика XIV, создал жанр любовно-психологической трагедии. Но в галантно-изысканную форму своих трагедий он смог вложить большое идейно-политическое содержание, сделав их созвучными настроениям передовых кругов французского общества XVII века. Вот почему Расин стал восприниматься последующим поколением как великий французский национальный поэт.

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

Янсенизм (названный так по имени его основоположника, голландского богослова Корнелия Янсения) представлял собой религиозное течение в католицизме, выступавшее критически по отношению к некоторым его догмам. Центральной идеей янсенизма было учение о предопределении, «благодати», от которой зависит спасение души. Слабость и греховность человеческой природы могут быть преодолены лишь при поддержке свыше, но для этого человек должен осознать их, бороться с ними, постоянно стремиться к нравственной чистоте и добродетели. Таким образом, в учении янсенистов смирение перед божественным промыслом сочеталось с пафосом внутренней нравственной борьбы с пороком и страстями, направляемой анализирующей силой разума. Янсенизм по-своему впитал и переработал наследие рационалистической философии XVII века. Янсенисты мужественно выступали с осуждением развращенных нравов высшего общества и в особенности растлевающей морали иезуитов. Они крайне враждебно относились к театру. Концепция янсенистов явственно ощущается в трагедиях Расина, и прежде всего в **«Андромахе»** (1667), знаменующей наступление творческой зрелости драматурга. В этом произведении Расин освободился от влияния Корнелия и заложил основу нового жанра психологической трагедии с очень простой фабулой и минимумом внешнего действия. Сюжет для своей трагедии Расин почерпнул из античной мифологии и произведений Эврипида, своего любимого греческого драматурга.

В основе её лежала история злоключений Андромахи – вдовы троянского героя Гектора, которая со своим малолетним сыном Астианаксом попала в плен к эпирскому царю Пирру, сыну Ахилла, победителю и убийце её мужа.

Этот древний сюжет приобрёл в трагедии Расина острое и сугубо актуальное звучание. Французская драматургия XVII века не знала ещё произведения, в котором с такой суровой правдивостью был раскрыт антиобщественный характер поведения монарха и его окружения.

Итак, драматург в пьесе ставит две проблемы, которые он решал на протяжении всего творчества: **проблему нравственную** (стремление к внутренней чистоте души) и **проблему политическую** (каким быть монарху).

В образах Пирра, царя эпирского, его невесты Гермiony и посла Греции Ореста писатель разоблачал носителей государственной власти как

эгоистов, приносящих в жертву своим необузданным страстям соображения общественного и государственного порядка.

**Образ Пирра** стал первым в той веренице портретов коронованных тиранов, которая проходит через всю драматургию Расина. Правда, Пирр в трагедии не решается осуществить роковой шаг и окончательно преступить ту грань, которая отделяет придерживающегося рамок законности правителя от неукротимого деспота. Очевидно, что в сознании Пирра созрели все предпосылки для того, чтобы, забыв об интересах страны, взятых на себя политических обязательствах и чести, стать, как говорит один из его приближенных, «игрушкой в руках недостойной страсти». Домогаясь сердца Андромахи, царь заявляет:

*Друзьями, домом – всем я рад был пренебречь  
За взгляд её один, за ласковую речь.*

(Перевод И. Шафаренко и В. Шора)

Пирр, гордый и мужественный воин, забыл всё ради женщины и готов сражаться со всей Грецией, своей родиной, сражаться за женщину, которая его не любит. Понимает ли он, что поведение его недостойно? Понимает, но чувство для него дороже всех суждений холодного ума.

**Андромаха** – яркий, глубокий образ всей трагедии. В противоположность другим героям, она выступает как человек светлый, гармоничный. Андромаха следует возвышенным нравственным и гражданским принципам, предпочитая погибнуть, чем изменить своим принципам. С большой проникновенностью Расин раскрывает в трогательном образе Андромахи черты добродетельной семьянинки, нежно любящей матери, верной жены и горячей патриотки. Она отвергает домогания Пирра. Её не страшат ни пытки, ни смерть. Но и Андромаха в конце концов сдаётся. Её поражение не в том, что она дает согласие на брак, чтобы спасти сына и умереть, не став супругой своего господина, её поражение в том, что она простила Пирра, оценила его любовь, увидела в нём достоинства.

Создавая **образ Гермионы**, Расин проявил не только тонкое знание сложных и скрытых изъянов человеческой души, но и блестящее мастерство социальной типизации. В лице Гермионы он запечатлел и осудил многие характерные черты, присущие честолюбивым и своенравным аристократам его времени. Гермиона ничего не знает, кроме любви. Она обрекает Пирра на смерть только за то, что он не отвечал на её чувство. Она нисколько не задумывается над вопросом о том, имеет ли она право на любовь Пирра. Гермиона любит, и этого достаточно. Пирр обязан её любить потому, что она любит его. Гермиона делает орудием своей мести простодушного Ореста, пользуясь его слепой любовью к ней. Любовь её деспотична и эгоистична. Но и Гермиона – жертва своих страстей. Её смерть неизбежна. Кроме того, властная, уверенная в себе натура всегда ответственна за совершаемые ею поступки.

Таким образом, поддавшись воздействию страстей, Гермiona, Орест, Пирр в своем эгоизме оказались жестокими, способными на преступление людьми. Их не облагораживало понимание нравственного долга. Они стали виновниками несчастья других и своего собственного.

На эврипидовскую тему написана и знаменитая «Федра» (1667), которую автор был готов признать лучшим своим произведением.

Действительно, в этой пьесе Расин поднялся на высшую точку в отношении чисто поэтического мастерства, написав, по выражению Пушкина, «стихами, полными смысла, точности и гармонии». Кроме того Расин довел до высшего совершенства созданный им жанр любовно-психологической трагедии. Автор с потрясающей силой изобразил действие жгучей, слепой и стихийной страсти, овладевшей сознанием женщины помимо ее воли и неудержимо влекущей ее к позору, преступлению и гибели.

Эту тему Расин развернул на материале античного предания о любви царицы Федры к ее целомудренному пасынку Ипполиту. Отвергая любовь мачехи, юноша навлекает на себя ее гнев и падает жертвой клеветы Федры, обвиняющей его перед отцом в посягательстве на ее честь.

Однако, обрабатывая античную фабулу, драматург внес в нее немало нового, приспособив к воззрениям и вкусам своего общества.

#### **Новаторство драматурга:**

- Расин отступил от Эврипида и последовал за Сенекой, ставя в центр своей трагедии не образ Ипполита, а Федры. Отсюда и название произведения.

- Расин внес весьма существенные изменения в характер Ипполита и мотивировку его поведения. У Эврипида Ипполит отвергает любовь Федры потому, что поклоняется богине девственности Артемиде и не признает власти Афродиты, богини чувственной любви. Такое поведение Ипполита навлекает на него месть ревливой Афродиты, которая и является главной виновницей его гибели. Расин отбросил всю мифологическую подоснову сюжета (за исключением финального вмешательства Посейдона) и целиком очеловечил свою трагедию. Эврипидовская мотивировка поведения Ипполита показалась Расину несостоятельной и он отказался от изображения его убежденным девственником. При этом автор учитывал нравы, воззрения и вкусы версальской аристократии, которой образ женоненавистника Ипполита мог бы показаться не только непонятным, но и комичным.

Расин мотивировал холодность Ипполита к Федре его любовью к другой женщине, отсутствовавшей в трагедиях Эврипида и Сенеки, – к афинской принцессе Ариции, дочери смертельного врага его отца Тесея. Таким образом, Ипполит обретает некую вину перед своим отцом.

Если Ипполита Расин счел нужным наделить некоторой виновностью, то в характеристике Федры он, наоборот, решил ослабить то

отталкивающее впечатление, которое она производит, клеветца на Ипполита.

- Главным отступлением Расина от античных образцов явилась глубоко оригинальная обрисовка им образа Федры, который явно доминирует в пьесе. Расиновская Федра довольно мало похожа на античную, которая явилась пассивной жертвой происков Афродиты, использовавшей ее для сведения счетов с Артемидой и ее почитателем Ипполитом. Страсть античной Федры есть результат наваждения, некое эротическое безумие, борьба с которым невозможна. Поэтому, будучи отвергнутой Ипполитом, Федра у Эврипида кончает с собой, оставляя Тесею клеветническое письмо, обвиняющее Ипполита.

Расин последовал в изображении Федры скорее за Сенекой, чем за Эврипидом. Подобно Сенеке, он заставил ее пережить гибель Ипполита и самой раскрыть Тесею свое преступление перед тем, как покончить с собой. Однако у Сенеки Федра изображена крайне бесстыдной и чувственной, тогда как Расин значительно затушеввал эту сторону и, напротив, заставил свою героиню переживать мучительную борьбу с греховной страстью, которую послали на нее боги и которую она, несмотря на усилия, не может побороть.

Федра не открылась бы Ипполиту, если бы не ложная весть о гибели Тесея. Получив эту весть, она начинает считать себя свободной, и ее страсть перестает казаться ей преступной. Именно в этот момент она и делает свое признание Ипполиту, который ее отвергает. Вслед за тем она узнает о возвращении Тесея. Охваченная паническим страхом за свою честь, за себя и за своего ребенка, она поддается увещаниям Эноны и разрешает ей оклеветать Ипполита, сама лишь поддерживает своим молчанием это обвинение, под влиянием которого Тесей проклинает своего сына. Однако скоро совесть начинает мучить Федру, и она, опасаясь за жизнь Ипполита, решает оправдать его, сознавшись мужу в своей вине. Но тут она узнает о любви Ипполита к Ариции, и в ее душе вспыхивает ревность и злоба к сопернице. Под влиянием ревности она теряет самообладание и доходит до последней крайности в своем любовном безумии. Эта сцена в трагедии (действие 4, явление 6) целиком принадлежит Расину и является одной из самых блестящих в смысле раскрытия женской психологии. В конце той сцены Федра, совершенно обезумев, вымещает свое горе и злобу на невинной Эноне, которую она объявляет виновницей своего несчастья и с проклятиями выгоняет. В конце трагедии сознание возвращается к ней, и она сама казнит себя, принимая яд и перед смертью открывая мужу всю правду.

### **Образ Федры**

Расин прослеживает смену психологических мотивов, составляющих духовную драму героини. Она одинока и погружена в свои страдания. Может говорить только сама с собой. Поэтому ее внутренний мир раскрыт

прежде всего в трех ее монологах-исповедях. Монолог-исповедь Эноне, монолог-исповедь Ипполиту, монолог-исповедь Тесею. Каждый ее монолог – открытие, которое ошеломляет. Монолог раскрывает одинокую душу и придает пьесе лирическое звучание.

Из всех героев Расина Федра – самая неопытная в любви. Она не прибегает ни к каким уловкам, даже кокетству. Мучения Федры объясняются не столько грандиозностью совершенных ею преступлений, сколько чувством совести. Это чувство неотделимо у нее от любви.

Проследим психологическую эволюцию образа Федры.

Героиня раздавлена своей болью. Кормилица Энона упрекает Федру в том, что она, отказываясь от жизни, совершает грех по отношению к мужу и детям.

Монолог-признание в точных словах раскрывает развитие ее страсти:

*Давно уже больна ужасным я недугом.  
Давно... Едва лишь стал Тесей моим супругом  
И жизнь открылась мне, исполненная благ,  
В Афинах предо мной предстал мой гордый враг.  
Я, глядя на него, краснела и бледнела,  
То пламень, то озноб мое терзали тело,  
Покинули меня и зрение, и слух,  
В смятенье тягостном затрепетал мой дух.  
Тотчас узнала я зловещий жар, разлитый  
В моей крови, – огонь всевластной Афродиты.  
Умилостивить я пыталась божество:  
Я ей воздвигла храм, украсила его;  
Куря ей фимиам, свершая жертв закланья,  
Я мнила, что она смягчит мои страданья.  
Но тщетно было все – фимиам и кровь:  
Неисцелимая пришла ко мне любовь!  
Я, вознося мольбы богине Афродите,  
Была погружена в мечты об Ипполите.  
...Я стала избегать его. Но все едино:  
В чертах отца – увы! – я находила сына!  
Тогда решилась я восстать против себя,  
И, страсть преступную насильственно губя,  
Любимого врага преследовать я стала.  
Роль злобной мачехи искусно разыграла:  
Упреки, жалобы – им не было конца.  
И вынужден был сын покинуть дом отца.  
Уехал он – и тут настало облегченье:  
Дни мирно потекли, ушло мое смятенье.  
От мужа тщетно скрывая, что наш брак*

*Несчастлив, я блюла супружеский очаг,  
Воспитывала я детей своих прилежно...  
О, рок безжалостный... Борьба с ним безнадежна!  
В Трезен, куда мной сослана любовь,  
Привез меня мой муж. Открылась рана вновь.  
В крови пылал не жар, но пламень ядовитый,  
Вся ярость впившейся в добычу Афродиты.  
Какой преступницей, каким исчадьем зла  
Я стала для себя самой. Я прокляла*

*И страсть, и жизнь свою. Я знала: лишь могила  
Скрыть может мой позор – я умереть решила.*

(Перевод М. Донского)

В конце трагедии сознание возвращается к Федре. Героиня сама казнит себя, однако перед смертью открывает мужу правду.

Последний монолог Федры:

*Тесей, преступное молчанье я нарушу.  
Неправда мне давно обременяет душу.  
Невинен был твой сын...  
...Твой сын был чист душой. На мне лежит вина.  
По воле высших сил была я зажжена  
Кровосмесительной неодолимой страстью.  
Энона гнусная вмешалась тут, к несчастью,  
Боясь, что страсть мою отвергший Ипполит  
О тайне, что ему открылась, не смолчит,  
Она отважилась (уговорив умело  
Меня ей не мешать) на ложь. И преуспела.  
Когда же я ее коварство прокляла,  
Смерть – слишком легкую – в волнах она нашла.  
Могла б я оборвать клинком свои мученья,  
Но снять с невинного должна я подозренье.  
Чтоб имя доброе погибшему вернуть,  
Я к смерти избрала не столь короткий путь.  
И все ж кончается счет дням моим унылым,  
Струится по моим воспламененным жилам  
Медеей некогда нам привезенный яд.  
Уж к сердцу подступил ему столь чуждый хлад,  
Уж небо и супруг, что так поруган мною,  
От глаз туманною закрыты пеленою, –  
То смерть торопится увлечь меня,  
Дабы не осквернил мой взор сиянье дня....*



Как видим, трагедия Расина содержит сложные нравственные проблемы, сложное духовное развитие. Психология Федры – психология женщины нового времени.

Само построение характера героини трагедии – типично для искусства классицизма. Расин обрисовывает страсть героини, дает ей сложные оттенки, но изолирует ее от других сторон характера Федры. Страсть нарастает, но в определенный момент происходит надлом, и героиня погибает.

#### **4. Ж.-Б. Мольер как величайший французский комедиограф**

**Жан-Батист Мольер** (1622–1573) первым заставил смотреть на комедию как на жанр, равный трагедии. Он синтезировал лучшие достижения комедии от Аристофана до современной ему комедии классицизма, включая опыт Сирано де Бержерака, которого ученые часто упоминают среди непосредственных создателей первых образцов национальной французской комедии.

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

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

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

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

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

В жизни Мольера-комедиографа были и взлеты, и падения. Несмотря на все споры вокруг его личной жизни и взаимоотношений с двором, до сих пор не увядает интерес к его творениям, ставшим для последующих поколений своеобразным критерием высокого творчества, таким, как «Школа мужей» (1661), «Школа жен» (1662), «Тартюф» (1664), «Дон Жуан» (1665), «Мизантроп» (1666), «Лекарь поневоле» (1666), «Мещанин во дворянстве» (1670) и другие.

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

По художественной структуре, характеру комизма, интриге литературоведы разделяют комедии Мольера на два типа. Один из них включает в себя комедии бытовые, с фарсовым сюжетом, одноактные или трехактные. Комизм этих произведений – комизм положений («Смешные жеманницы», «Сганарель, или Мнимый рогоносец», «Брак поневоле», «Лекарь поневоле», «Плутни Скапена»). Другая группа – это «высокие комедии», представляющие собой комизм характера, комизм интеллектуальный («Тартюф», «Мизантроп», «Ученые женщины» и другие).

Открытием Мольера было создание «высокой комедии», которую Пушкин определял следующим образом: «...высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров и ...нередко близко подходит к трагедии». Внутри этого жанра у Мольера чрезвычайное разнообразие типов и форм: комедия нравов, комедия характеров, комедия интриги, героическая, фантастическая, полемическая, в стихах, в прозе и так далее. Поиски новых форм привели Мольера и к созданию комедий-балетов.

Свои взгляды на театр и комедию Мольер изложил в пьесах «Критика «Школы жен» (1663), «Версальский экспромт» (1663), в «Предисловии к «Тартюфу» (1664) и других. Главный принцип эстетики писателя – «поучать, развлекая». Ратуя за правдивое отражение действительности в искусстве, Мольер настаивал на осмыслении восприятия театрального действия, предметом которого он чаще всего избирал наиболее типичные ситуации, явления и характеры.

Комедия Мольера была тесно связана с жизнью. Поэтому в ней присутствует драматический элемент. Его носителями выступают персонажи, которые воплощают в своих характерах личностные качества, вступающие в противоречия с общепринятыми нормами. Часто на сцене раскрываются серьезные социальные конфликты. В их решении особое место отводится персонажам простого происхождения – слугам. Они выступают и носителями здоровых начал общественной жизни.

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

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

Наиболее ярко черты «высокой» комедии проявились в знаменитой пьесе **«Тартюф»** (1664). А.С. Пушкин, сравнивая творчество Шекспира и Мольера, отметил: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков, обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только, у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан, лицемеря». Слова Пушкина стали хрестоматийными, потому что очень точно передавали суть характера центрального персонажа пьесы, определившей новый этап в развитии французской национальной комедии.

Впервые пьеса была поставлена на празднике в Версале 12 мая 1664 года. М. Булгаков в книге «Жизнь господина де Мольера» скажет: «Комедия о Тартюфе началась при общем восторженном и благосклонном внимании, которое тотчас же сменилось величайшим изумлением. К концу же третьего акта публика не знала уже, что и думать, и у некоторых мелькнула мысль, что, может быть, господин де Мольер и не совсем в здравом уме».

В воспоминаниях современников и в исследованиях литературы XVII века, в том числе по истории театра, отмечается, что пьеса сразу вызвала скандал. Она была направлена против иезуитского «Общества святых даров», а это означало, что Мольер вторгнулся в область отношений, запрещенную для всех, в том числе и для самого короля. По настоянию кардинала Ардуена де Бомона де Перефикса и под натиском возмущенных придворных «Тартюфа» запретили. В течение нескольких лет Мольер переделывал комедию:

- 1) убрал из текста цитаты из Евангелия;
- 2) изменил финал;
- 3) снял с Тартюфа церковные одежды и представил его просто набожным человеком;
- 4) смягчил отдельные моменты и заставил Клеанта произнести монолог об истинно благочестивых людях.

Пьеса окончательно вернулась на сцену только в 1669 году после смерти матери короля, фанатичной католички.

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

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

*...Тартюф – герой, кумир.  
Его достоинствам дивиться должен мир;  
Его деяния – чудесны,  
И что не скажет он – есть приговор небесный.  
А вот, увидевши такого простеца,  
Его своей игрой морочит без конца;*

*Он сделал ханжество источником наживы  
И нас готовится учить, пока мы живы.*

(Перевод М. Лозинского).

Образ Тартюфа строится только на лицемерии. Оно провозглашается через каждое слово, поступок, жест. Никаких других черт в характере Тартюфа нет. Рисуя данный характер, драматург прибегает к сатирической гиперболизации: Тартюф настолько благочестив, что когда во время молитвы раздавил блоху, то приносит Богу извинения, что убил живую тварь.

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

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

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

Противостоит Тартюфу и служанка Дорина, отстаивая интересы своих хозяев. Дорина – самый остроумный персонаж в комедии. Она буквально осыпает Тартюфа насмешками. Ее ирония обрушивается и на хозяина, потому что Оргон – несамостоятельный человек, слишком доверчивый, поэтому его так легко обманывает Тартюф. Дорина олицетворяет собой здоровое народное начало. То, что самым активным борцом против Тартюфа является носительница народного здравого смысла, глубоко символично. Не случайно союзником Дорины становится Клеант, олицетворяющий просвещенный разум. В этом сказался утопизм Мольера. Драматург полагал, что злу в обществе может противостоять союз народного здравого смысла и просвещенного разума.

События развиваются таким образом, что становится очевидной утопичность финала комедии. Более правдивым он, конечно, был в первом варианте. Господин Лояль является исполнить судебный приказ – освободить дом от всего семейства, так как теперь Тартюф – хозяин в этом

здании. Тартюф обманом завладел ларцом с бумагами и представил их королю, добиваясь ареста Оргона. Поэтому он так бесцеремонно ведет себя, когда в дом Оргона приходят офицер и судебный исполнитель. По признанию Тартюфа, он был прислан в дом Оргона королем. Значит, все зло в государстве исходит от монарха! Такой финал не мог не вызвать скандала. Однако уже в переделанном варианте текст пьесы содержит элемент чуда. В тот момент, когда Тартюф, уверенный в своем успехе, требует дать ход монаршему приказу, офицер неожиданно просит Тартюфа пройти за ним в тюрьму. Офицер, указывая на Тартюфа, замечает Оргону, сколь милостив и справедлив монарх, как мудро правит он своими подданными.

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

Среди комедий, свидетельствующих об оппозиционных взглядах Мольера, можно назвать пьесу «**Дон Жуан, или Каменный гость**» (1665). Это единственная пьеса в прозе, в которой равноправными действующими лицами являются аристократ Дон Жуан и крестьяне, слуги, даже нищий и бандит. Здесь Мольер более, чем во всех своих пьесах, отошел от классицизма. Это и одна из самых обличительных комедий драматурга.

Сюжет произведения не нов. О Доне Жуане впервые написал испанец Тирсо де Молина, взяв за основу народные источники, севильские хроники о доне Хуане Тенорио. Позднее тема разрабатывалась итальянскими, французскими драматургами как легенда о нераскаявшемся грешнике.

Мольер совершенно по-новому обработал известный сюжет, отказавшись при этом от религиозно-нравственной трактовки образа главного героя. Его Дон Жуан хоть и живет в Испании, однако это типичный представитель французской дворянской молодежи XVII века (циничный, распутный, бравирующий своей безнаказанностью). Многочисленные легкомысленные похождения и победы над женскими сердцами рассматривались при дворе как озорство. Мольер же взглянул на проделки Дона Жуана с иных позиций – с позиций гуманизма и гражданственности. Он сознательно отказывается от названия пьесы «Севильский озорник», так как не считает поведение Дона Жуана озорством и невинными шалостями.

Драматург смело ломает каноны классицизма и нарушает единство времени и места, чтобы как можно ярче нарисовать образ своего героя.

Общее место действия обозначено в Сицилии, но каждое действие сопровождается ремарка: первое – «сцена представляет собой дворец», второе – «сцена представляет собой местность на берегу моря», третье – «сцена представляет собой лес», четвертое – «сцена представляет собой

апартаменты Дон Жуана» и пятое – «сцена представляет собой открытую местность». Это позволяло показать Дон Жуана во взаимоотношениях с разными людьми, в том числе с представителями разных сословий. В результате драматургу удается в характере Дон Жуана отобразить самые существенные черты «золотой молодежи» из окружения короля.

Главную характеристику своему господину Сганарель дает сразу (первое явление; первое действие), когда заявляет конюшему Гусману: «...мой господин Дон Жуан – величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собака, дьявол, турок, еретик, который не верит ни в небо, ни в святых, ни в Бога, ни в черта, который живет как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал, не желающий слушать христианские поучения и считающий вздором все то, во что верим мы» (перевод А. Федорова). Дальнейшее действие лишь подтверждает все вышесказанное.

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

Образ Сганареля призван оттенить всю низость натуры Дон Жуана, уверенного в безнаказанности, потому что его отец – придворный аристократ.

Антидворянская направленность комедии усиливается и тем, как строится образ главного героя. При изображении Дон Жуана Мольер отступает от эстетики классицизма и наделяет отрицательного персонажа положительными чертами, которые контрастируют с характеристикой, данной Сганарелем.

Дон Жуану нельзя отказать в остроумии, храбрости, мудрости. Он нисходит до ухаживания за крестьянками. Но затем Мольер очень точно, и в этом его мастерство как художника, развенчивает каждое положительное качество своего героя. Дон Жуан храбр, когда дерётся вдвоём против троих. Но когда он узнаёт, что ему придётся сразиться с двенадцатью, то предоставляет право умереть вместо себя слуге.

Дон Жуан щедро кидает золотой нищему. Но сцена с ростовщиком Диманшем, в которой он вынужден унижаться перед кредитором,

свидетельствует о том, что щедрость Дон Жуана – мотовство, так как он бросает чужие деньги.

В пятом акте Дон Жуан надевает на себя маску благочестия. Он принимает вид порядочного человека в корыстных интересах. Это позволяет ему помириться с отцом, от которого он материально зависит, избежать дуэли с братом Эльвиры. «Что за человек, ну и человек!» – с ужасом восклицает Сганарель.

Дон Жуан – лицемер. Однако такое существование, по мнению автора, не исключительное явление. Герой приспособился к действительности, поступает так, как заведено. Мольер вкладывает в уста своего героя мысль о порочности современного ему общества, пронизанного неблагоприятными взаимоотношениями: «... лицемерие – модный порок, а все модные пороки сходят за добродетели... В наше время лицемерие имеет громадные преимущества. Благодаря этому искусству обман всегда в почете: даже если его раскроют, все равно никто не посмеет сказать против него ни единого слова. Все другие человеческие пороки подлежат критике, каждый волен открыто нападать на них, но лицемерие – это порок, пользующийся особыми льготами: оно собственной рукой всем затыкает рот и преспокойно пользуется полнейшей безнаказанностью. Притворство сплачивает воедино тех, кто связан круговой порукой лицемерия» (V; 2).

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

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

Пьеса вызвала огромный скандал. После пятнадцатого представления её запретили. На французскую сцену она вернулась только через 176 лет. Мольера упрекали в том, что его взгляды полностью совпадают со взглядами Дон Жуана.

Новаторство Мольера проявилось также в создании 14 комедий-балетов, чему помогло сотрудничество с лучшими композиторами того времени, мастерами хореографии. Пестрые интермедии всегда пользовались благосклонностью публики, нередко сюжет основного



действия заострялся или пародировался во вставных номерах с участием масок и щедрым использованием восточной экзотики. Однако Мольер видел в новом жанре не только занимательный, весёлый, мозаичный в сочетании слов, музыки и танца спектакль, он сохранил за собой право сатирической трактовки темы и образов, право серьёзной содержательности.

Комедия «**Мещанин во дворянстве**» (1670), поставленная впервые в замке Шамбор на празднике по случаю королевской охоты, не понравилась придворным. Однако великолепный балет (музыку написал композитор Люлли), введённый в пьесу, осмеивающий пышные турецкие церемонии, льстил хорошо. Дело в том, что незадолго перед тем турецкий посол недостаточно восторженно отзывался о великолепии Версаля и тем задел самолюбие Людовика XIV.

Но не пышный дворец, а прекрасные реалистические зарисовки французской действительности снискали комедии восторги современников и потомков.

«Мещанин во дворянстве» – пьеса о том, как богатый буржуа господин Журден любой ценой хочет стать дворянином. Он платит бешеные деньги людям, которые учат его всему, что должен знать и уметь истинный аристократ; устраивает дорогостоящие празднества и позволяет разорившимся аристократам, своим «друзьям», бесконечно вытягивать из него деньги. Ведет он себя смешно, нелепо, его присутствие на сцене постоянно создает комический эффект. Однако его навязчивая идея не только смешна, но и не так уж безобидна для окружающих: мало того, что он разоряет семью, он не хочет разрешить своей дочери Люсиль выйти замуж за любимого ею Клеонта; Журдену во что бы то ни стало надо видеть своим зятем человека знатного. Это вынуждает Клеонта устроить знаменитую турецкую церемонию, чтобы обмануть господина Журдена с помощью игры такой же нелепой, как та, в которую играет сам Журден, пытаясь стать дворянином. Клеонт выдает себя за сына турецкого султана и обещает любителю титулов произвести его в маммуши (слово это, конечно же, придумано Мольером и ничего не означает) при условии, что господин Журден согласится выдать за него Люсиль.

Показав буржуа, готового купить за деньги дворянское звание, Мольер на заре капитализма как бы предугадал роковое всеислие денег, которые в буржуазном, обществе станут буквально всем. В комедии «Мещанин во дворянстве» драматург показал, как один из древнейших человеческих пороков – тщеславие – видоизменяется в новых исторических условиях, когда деньги начинают играть в обществе большую роль, чем знатность и родовитость.

Творчество Ж.-Б. Мольера имеет огромное историческое значение. Унаследовав лучшие традиции народной сцены, обогатив их опытом

классицистского театра, он создал комедию нового типа, определив путь ее дальнейшего развития. В таком сложном переплетении сложились основные принципы театра Мольера. Он сохранил законы сгущенной характеристики маски, насыщенный динамизм действия народной сцены. Одновременно рационализм и поэзия классицизма лишили комическую стихию грубости, придали сюжету строгую выверенность. Гротеск был введен в систему новой эстетики, наличие гиперболы стало условием типологического построения характера. Но Мольер вывел жанр комедии за пределы системы классицизма.

Автор обогатил ее значительным общественным содержанием, придал элементы драматизма, добился многообразия жанровых оттенков.

Драматургическая реформа Мольера неотрывна от реформы театрального аспекта комедии. Как фарсовые пьесы, так и «высокие комедии» были полны комических приемов народной клоунады. Но традиционным комизмом театральность Мольера не ограничивалась. Проникнувшись этической проблематикой, комедия соединилась с формами поэтического театра, восприняла культуру трагедии, оперы, балета, сохранив при этом особенный язык, строй и ритм. Синтез буффонады и поэзии имел в своей основе жизненную правду, отобранную автором и выраженную по строгим нормам рациональной эстетики.

Огромно художественное богатство комедий Мольера. В едином действе слились карнавал красок и обыденная семейная и общественная жизнь, сама действительность. В этом плане творчество комедиографа – огромный рывок к реалистической драме с ее достоверными типическими обстоятельствами, правдиво очерченными характерами.

Комедии Ж.-Б. Мольера, сочетающие в себе обличительную сатиру и жизнеутверждающий смех, призывают к нравственному здоровью, стремлению стать умнее и лучше, освободиться от недостатков и пороков.

## **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 86–180.
2. Андреев, Л.Г. История французской литературы / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М., 1987.
3. Балашов, Н.И. Пьер Корнель / Н.И. Балашов. – М., 1956.
4. Большаков, В.П. Жан Расин // В.П. Большаков. – М.: Знание, 1989. – С. 5–25.
5. Бордонов, Ж. Мольер / Ж. Бордонов. – М., 1983.
6. Бояджиев, Г. Мольер. История пути формирования жанра высокой комедии / Г. Бояджиев. – М., 1967. – 555 с.

7. Булгаков, М. Жизнь господина де Мольера / М. Булгаков. – М., 1991.
8. Виппер, Ю.Б. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века / Ю.Б. Виппер, Р.М. Самарин; под ред. С.С. Игнатова. – М.: Университетское, 1954. – С. 296–640.
9. Гликман, И.Д. Мольер: Критико-биографический очерк / И.Д. Гликман. – М.; Л., 1966. – 279 с.
10. Гордеева, Н.Б. Изучение комедии Ж.Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» в VIII классе / Н.Б. Гордеева // Изучение произведений зарубежных писателей на уроках и факультативных занятиях в средней школе: сборник научных трудов. – М., 1980. – С. 14–41.
11. Гралик, Г.Г. Жан Батист Мольер: Жизнь и творчество / Г.Г. Гралик, Л.А. Концевая // Драматурги, драматургия, театр. – М., 2001. – С. 22–26.
12. Дютур, Ж. Мольер / Ж. Дютур // Ровесник. – 1991. – № 6. – С. 19–21.
13. Ерофеева, Н.Е. Зарубежная литература. XVII век: учебник для студентов пед. вузов / Н.Е. Ерофеева. – М.: Дрофа, 2004. – С. 59–103.
14. Кадышев, В. Расин / В. Кадышев. – М., 1990. – 155 с.
15. Коряушкина, В.А. Знакомимся с классиком и классицистом Мольером / В.А. Коряушкина // Изучение литературы в средней школе по новым программам. – Минск, 1995. – С. 64–79.
16. Мориак, Ф. Жизнь Жана Расина / Ф. Мориак. – М.: Книга, 1988. – С. 15–99.
17. Разумовская, М.В. Литература XVII – XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синоло, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 33–70.
18. Роговер, Е.С. Изучение пьесы Мольера «Мещанин во дворянстве»: IX класс / Е.С. Роговер // Лит. в школе. – 1997. – № 6. – С. 147–152.
19. Царегородцева, Л.Н. Развивать и исцелять: пьеса о жизни и творчестве Ж.Б. Мольера / Л.Н. Царегородцева // Читаем, учимся, играем. – 1999. – № 2. – С. 61–67.
20. Шнейдерман, Р.С. К проблеме характера у Мольера / Р.С. Шнейдерман // Проблемы мастерства писателя. – Тула, 1975. – С. 104–125.

## Лекция № 5

### Эпоха Просвещения.

#### Общая характеристика английского Просвещения

#### План

1. Особенности развития литературного процесса эпохи Просвещения.
2. Ключевые стилевые направления эпохи Просвещения.
3. Английское Просвещение. Общая характеристика.

#### 1. Особенности развития литературного процесса эпохи Просвещения

Термин «**Просвещение**» принято рассматривать многосторонне. В широком смысле это просвещение народа, приобщение народных масс к культуре, наукам, искусству. В узком смысле этим термином принято называть умственное движение, развернувшееся в период борьбы с феодализмом и направленное на его ликвидацию.

Эпоха Просвещения – одна из замечательных страниц в истории западноевропейских культур.

**Просветителями** называют идеологов XVIII в., философов и писателей, выступавших со смелой критикой феодальных порядков. Такая критика стала возможна в условиях нарастающего кризиса феодальной формации. В Англии еще в XVII в. произошла буржуазная революция. Франция стремительно шла навстречу революции 1789–1794 гг. И в других европейских странах все более очевидной становилась необходимость общественных перемен.

В XVIII в. изменились характер и масштабы антифеодальной борьбы. Пришло в движение так называемое третье сословие. Это – буржуазия, крестьяне, ремесленники, т. е. все те слои общества, которые не принадлежали к феодальной верхушке.

Именно сочувствие третьего сословия, т. е. народа, вдохновляло просветителей в их борьбе против старого мира, его политической системы, социальной несправедливости, в особенности против его идеологии.

#### Идеология Просвещения

Кризис затронул и идеологию. С феодальных отношений срывается покров святости: «единственно угодный богу» строй жизни, считавшийся вечным, теперь объявлялся противоречащим законам разума и природы.

Разум и природа были основными критериями для просветителя. По их мнению, элементарный разум и сама природа подсказывают, что все люди равны от рождения.

При всем многообразии философских доктрин просветителей большинство из них разделяли взгляды английского ученого **Джона Локка**, который в своем труде «**Опыт о человеческом разуме**» (1690) решительно отвергал теорию идей Декарта, уподобляя душу чистой доске, на которой опыт пишет свои письмена. Единственным источником человеческих знаний о мире Локк объявлял чувство, ощущение. Только опыт, основанный на восприятии окружающего мира ощущениями и чувствами, способен обогатить человеческий разум.

Из этих идей Локка просветители делали весьма важный вывод о решающем влиянии среды на формирование личности: человек, согласно просветительским представлениям, становится плохим или хорошим под влиянием окружающих его условий.

Гуманистический идеал человека, оптимистическая вера в возможность преобразования личности на основе идей разума и справедливости, провозглашение внесловной ценности человека, свойственный большинству просветителей универсализм мышления и деятельности – все это сближало идеологов Просвещения с деятелями ренессансной культуры.

Как и деятели Возрождения, просветители видели идеал человека в единении с природой. Своеобразие этого идеала заключалось в том, что для деятелей Просвещения он был не результатом истории, а ее исходным пунктом.

Деятели Просвещения нередко были не только писателями, но и философами. Они расценивали свою творческую деятельность как прямое продолжение той борьбы, которую вели в других сферах духовной жизни. Вот почему литература и искусство Просвещения насквозь пронизаны философской проблематикой. Нередко художественное произведение призвано прежде всего иллюстрировать, раскрывать в конкретно-чувственной форме те или иные философские идеи. Этим объясняется появление в литературе такого жанра, как, например, философская повесть.

Характерное для деятелей Просвещения стремление оказать прямое воздействие на умы и сердца современников определило публицистичность их творчества, а следовательно, и акцентированную тенденциозность. Поэтому в литературе Просвещения значительное место отведено публицистическим жанрам – журнальному очерку, трактату-рассуждению, диалогу. Публицистические элементы проникают в традиционные жанры литературы – роман, комедию, поэму и другие.

Просветители признавали огромную роль искусства в общественной жизни, видя в нем едва ли не важнейшее средство просвещения. Бытовавший в эстетике со времен античности принцип «поучать развлекая» получает у просветителей новое толкование: литература и

искусство должны не только поучать, но и воспитывать, формировать человека на идеалах разума.

Основным объектом художественного познания становится современность, получающая в произведениях просветителей конкретно-историческую детализацию.

## **2. Ключевые стилевые направления эпохи Просвещения**

В просветительской литературе обычно выделяют три направления: просветительский классицизм, просветительский реализм и сентиментализм.

**Классицизм** в эпоху Просвещения приобретает отчетливо республиканские, демократические, в конечном счете революционные черты. Высшую цель искусства классицисты видят в перевоспитании человека, в превращении его в идеального героя (в связи с этим ведущим жанром литературы просветительского классицизма стала трагедия). В поисках образцов – примеров гражданской доблести – просветители, как правило, ориентировались на античное искусство и французский классицизм XVII века.

Существенно меняется понимание смысла, задач и характера жанров, например, трагедии. В «высоком классицизме» фабулу трагедии обычно составляла любовная коллизия. У просветителей тема любви вовсе исчезает, сменяясь философской проблематикой. Источником трагедии становится не внутренний психологический конфликт в сознании героя, а столкновение человека с враждебными ему силами.

Сохранив присущую «высокому» классицизму иерархию жанров, представители просветительского классицизма отказываются от их разграничения по социальному, сословному признаку.

Представители: **Вольтер, Александр Поуп.**

Расцвет **просветительского реализма** относится к зрелому этапу Просвещения.

Выдвигая, как и классицисты, принцип «подражания природе», писатели-реалисты истолковывают его гораздо шире. Если в классицизме этот принцип сводился к подражанию античному искусству, то в просветительском реализме этот принцип означал:

- 1) признание способности достоверно воспроизводить реальность;
- 2) необходимость изображения всех сфер действительности – и высоких, и низких;
- 3) огромную преобразовательную роль искусства в жизни человека и общества.

Характерной особенностью просветительского реализма является предпочтение современности как объекта изображения. При этом социальная и географическая среда и сам человек получают здесь гораздо

детализированное конкретно-историческое воплощение, чем в ренессансной и барочной литературе.

Просветительский реализм решительно отвергает иерархию жанров: появляются новые жанры, взрывающие классицистические каноны, например, мещанская трагедия и драма, «слезная комедия» (слово «мещанский» имеет здесь другой, отличающийся от современного смысл: «мещанин» – недворянин, незнатный). Мещанская трагедия или драма возникли в борьбе с классицизмом. В них не соблюдались единства, изображались события из жизни третьего сословия, трагические сцены не исключали комическую ситуацию.

На первый план выдвигается роман, понимаемый как «эпос частной жизни» и обогащающийся новыми разновидностями. Особенно велика в этот заслуга английских писателей: **Дефо, Ричардсона, Филдинга, Смолетта** и других.

Впервые писатели обращаются к изображению судьбы рядового человека, обнаруживая в нем неистопимые запасы человечности, благородства, нравственной стойкости. При этом характер героя дается во взаимодействии с окружающей его средой.

В просветительском романе характер героя представлен в эволюции под воздействием важнейших жизненных обстоятельств. Подобное динамичное воспроизведение человеческого характера породило просветительский жанр «воспитательного романа». Писатели правдиво воспроизводят обстановку, детали быта, но в эту реальную обстановку они вписывают своего главного героя – «естественного человека», носителя просветительского идеала.

При характеристике реализма XVIII века следует учитывать его своеобразие, отличие от реализма XIX века. У писателей разные подходы к изображению жизни, разные методы создания художественного образа.

И Робинзон Крузо у Дефо, и Луиза Миллер у Шиллера – реальные образы. Но они реальны не так, как герои Бальзака или Тургенева. Реалист XVIII века может тщательно, со всеми деталями, изобразить быт, например, того же Робинзона на необитаемом острове. Но ситуация, предлагаемая в романе, заведомо не типичная. И писатель видит свою задачу не в том, чтобы правдиво описать судьбу человека, заброшенного на необитаемый остров. Цель Дефо – философская: доказать, что человек все может, даже если оставить его одного на острове. Поэтому «Робинзон Крузо» не просто приключенческий роман, а роман-притча, философская притча о Человеке.

Исторически позднее других в Просвещении появляется **сентиментализм**. Возникает в эпоху, когда реальность начинает все более решительно опровергать просветительские надежды на движение человечества к царству разума. В противовес разуму выдвигается новый критерий – **чувство**.

Родиной сентиментализма является Англия. Имя ему дал Лоренс Стерн, назвав свое путешествие по Франции «сентиментальным» и показав читателю своеобразное «странствие сердца». Однако культ чувства узаконил до него в литературе, в искусстве, а затем в жизни Ричардсон. В европейских странах сентиментализм проявлял себя по-разному.

В Англии произведения сентименталистов сочетали в себе критику социальной несправедливости с проповедью незлобивости, мистикой и пессимизмом («Векфильдский священник», «Покинутая деревня» Гольдсмита, «Ночные думы» Юнга и др.)

Во Франции сентиментализм представлен главным образом творчеством Руссо и его последователей.

В Германии – движением «Бури и натиска».

При всем конкретном разнообразии идей и художественных форм в мировоззрении и творчестве сентименталистов присутствуют три важных элемента:

**культ чувства;**

**культ природы;**

**культ человека.**

В связи с этим сентименталистами решительно пересматривается проблема воспитания: целью его объявляется формирование чувствительности, то есть особой восприимчивости к красоте природы, состраданию.

У сентименталистов акцент переносится с изображения действительности, присутствующей в их произведениях как губительная сила, враждебная человеку, на исследование внутреннего мира героя, его переживаний.

Углубляется психоанализ; весьма важную роль приобретает пейзаж, одухотворенный человеческим чувством и нередко становящийся зеркалом этих чувств.

Писатели сентиментализма особенно демократичны в выборе героя: нередко это простолюдин, труженик, которого отличает близость к природе, естественность и чувствительность.

Сентименталисты много сделали для возрождения интереса как к народной поэзии, так и к творчеству Шекспира и Рабле, которых особенно ценили за верность природе и народности. Ослабление оптимистической веры в силу разума и в его грядущее торжество придает произведениям сентименталистов оттенок грусти, меланхолической созерцательности.

Менее значительную, чем выше названные направления, но все же заметную роль в просветительском искусстве играет течение **рококо**, возникшее еще в XVII веке в романах классицистского направления (во Франции и Германии).

Для этой литературы характерны небольшие по размеру произведения (в поэзии – сонет, мадригал, рондо, баллада, эпиграмма),



шутливого или шутливо-иронического содержания, ориентированного на узкий круг читателей – посетителей аристократических салонов. Поэты предпочитали воспевать дары Вакха и Венеры и были далеки от прославления гражданских идеалов.

В «легкой», «поверхностной» поэзии и прозе рококо отразился не только очевидный упадок культуры феодальных классов, но и неприятие безрадостной реальности.

Литература рококо – это сознательная эстетическая утопия, возникающая как результат скептической оценки некоторых существенных сторон просветительской мысли.

Наиболее яркое воплощение рококо нашло в живописи. Как правило, изображались пастухи и пастушки на фоне условного пейзажа; нарядные кавалеры и дамы, одетые в тяжелый бархат и ослепительный атлас, прогуливающиеся, танцующие, предающиеся праздности («Равнодушный» Ватто).

### **3. Английское Просвещение. Общая характеристика**

Английские просветители, в отличие от просветителей других стран, выступили в эпоху, не предшествовавшую буржуазной революции, а уже после того, как она свершилась в их стране. Английская буржуазия в XVIII в. утратила свою прежнюю революционность. В то же время антифеодальный и антибуржуазный протест народа, явившийся выражением недовольства аграрным и промышленным переворотом, свершившимся в Англии во второй половине XVIII в., не вылился в мощное революционное движение.

Все это не могло не сказаться на развитии литературы Просвещения в Англии. Английские просветители не ставили, да и не могли ставить перед собой далеко идущих революционных целей. Их борьба против уцелевших феодальных и развивавшихся буржуазных порядков никогда не достигала такой ожесточенности и радикальности, как, например, в соседней Франции, готовившейся к решительному штурму абсолютизма и феодализма.

Среди английских просветителей не было единства взглядов. Одни (**Поуп, Аддисон, Стиль, Дефо, Ричардсон**) в основном одобряли существующий строй, апологетически относились к буржуазному прогрессу, видя в нем залог дальнейшего неуклонного совершенствования человека и общества. Другие (**Свифт, Филдинг, Смоллетт, Гольдсмит, Шеридан**), будучи убежденными демократами, резко критиковали бесчеловечность нарождавшегося буржуазного строя, искали пути к лучшему будущему, но в рамках самого буржуазного общества.

Английское Просвещение в своем развитии прошло три этапа: раннее Просвещение (от «славной революции» 1688 г. до 1740 г.), зрелое Просвещение (40–50-е гг.) и позднее Просвещение (60–80-е гг.)

В первый, ранний период английского Просвещения господствующим направлением в литературе является классицизм.

Важную роль в становлении английской просветительской литературы и, в частности, в развитии просветительского романа сыграли сатирико-нравоучительные журналы («Болтун», «Зритель», «Опекун» и др.), издававшиеся Джозефом Аддисоном (1672–1719) и Ричардом Стилем (1672–1729). Темы для очерков эти журналы черпали из современной английской буржуазной действительности, а это помогло отысканию сюжетов для нравоописательного романа – одного из ведущих прозаических жанров литературы английского Просвещения.

Наиболее выдающимися представителями английской просветительской литературы на раннем этапе ее развития были Даниэль Дефо и Джонатан Свифт, создавшие первые замечательные образцы просветительского романа, который принес мировую славу английской литературе XVIII в. и оказал большое влияние на литературы других европейских стран.

**Даниель Дефо (1660–1731)**, зачинатель английского реалистического романа, принадлежал к умеренно буржуазному крылу просветительского движения. В своих многочисленных работах (их насчитывается около 500) он выступал сторонником сложившихся в Англии буржуазных порядков и критиковал пережитки феодализма в своей стране.

Мировую славу Дефо принес его знаменитый роман **«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка»** (1719). Написанный в увлекательной, авантюрной манере роман «Робинзон Крузо» содержит историю необыкновенных приключений йоркского моряка XVII века (якобы рассказанную им самим), попавшего после кораблекрушения на необитаемый остров и проведшего на нем 28 лет. Благодаря предприимчивости, энергии, трудолюбию и умению заставить работать других (преданного дикаря Пятницу), герой романа Дефо не только выдержал это одиночество и изолированность на протяжении многих лет, но и стал основателем маленькой островной колонии, напоминающей буржуазное государство в миниатюре.

Роман «Робинзон Крузо» более ста лет считался образцовым произведением для детского чтения.

Все романы Дефо написаны в форме автобиографии или мемуаров вымышленных лиц, что создает впечатление полной правдивости изображаемых в них событий. Писатель очень подробно рисует среду и условия существования героев, стремится к конкретным и точным описаниям вещей и действий. Язык романов Дефо отличается

удивительной простотой и ясностью, он близок к живому разговорному языку его времени.

«Отец английского и европейского романа», Дефо оказал большое влияние на развитие реализма в Англии.

Почти одновременно с Дефо жил и творил другой выдающийся деятель раннего английского Просвещения – великий писатель-сатирик и публицист **Джонатан Свифт (1667–1745)**. Принадлежа к радикально-демократическому направлению в английской просветительской литературе, Свифт занимает в ней особое место. В отличие от других столь же радикально настроенных просветителей (Филдинг, Смоллетт), не поднимавшихся до отрицания частнособственнического общества, Свифт в результате глубокого и всестороннего изучения современной ему английской действительности приходит к отрицанию буржуазного государства и буржуазного прогресса.

«Путешествие Гулливера» – одна из величайших сатирических книг в мировой литературе. Необычайно язвительно и с несомненным литературным блеском Свифт обнажил здесь не только ненавистные ему феодальные пережитки, но и уродливые, отвратительные черты нового буржуазного общества, увиденные им с гениальной прозорливостью.

40–50-е гг. – следующий этап в развитии английской литературы XVIII века. Это время широкого распространения просветительских идей, период зрелого Просвещения. Господствующим направлением в английской литературе становится просветительский реализм, господствующим жанром – роман, достигающий в своей эволюции следующей, более высокой ступени развития.

**Сэмюель Ричардсон (1689–1761)** – основоположник семейно-бытового романа. В английской литературе XVIII в. он представляет умеренное буржуазное направление.

Сегодня Ричардсон принадлежит к числу забытых писателей. Его книги читают немногие. А между тем в XVIII в. романы Ричардсона пользовались огромной популярностью не только в Англии, но и далеко за ее пределами. Секрет этой популярности в том, что Ричардсон демократизировал литературу своего времени, смело введя в неё нового героя (буржуа и простолюдина), которому классицистская литература предназначала единственно комические или второстепенные роли. Представители непривилегированных классов в изображении Ричардсона оказываются духовно богаче и достойнее героев-аристократов.

Необыкновенный успех романов Ричардсона в XVIII в. объясняется и пристальным вниманием писателя к внутреннему миру своих героев, к их психологии и морали. Ричардсон ввел в английскую художественную прозу глубокий анализ духовной жизни человека. Этому в немалой степени способствовал жанр романа в письмах, к которому он обратился в своем творчестве.

Самые известные романы Ричардсона – **«Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740)**, **«Кларисса, или История молодой леди» (1747–1748)**, **«История сэра Чарльза Грандиссона» (1754)**.

Если на раннем этапе развития Просвещения в Англии разные идейные направления представляли Дефо и Свифт (первый был певцом буржуазного прогресса, второй показывал его изнанку), то в середине XVIII в. весьма умеренному представителю просветительской литературы Ричардсону противостоит убежденный демократ **Генри Филдинг (1707–1754)**. Во многом различны и их творческие позиции: эстетические принципы, тематический охват действительности, глубина его художественного познания и отражения, жанр романа и т. д.

Роман Филдинга превращается в произведение большого реалистического размаха, приобретает вполне самостоятельное значение «комической эпопеи», служащей разоблачению и осмеянию важнейших пороков английского буржуазного и аристократического общества.

Младшим современником Филдинга был романист **Тобайас Джордж Смоллетт (1721–1771)**. В историю английской литературы XVIII в. Смоллетт вошел как писатель филдинговского, демократического, направления. Основное литературное наследие Смоллетта, творившего в самых различных жанрах, составляют его романы, наиболее известными среди которых являются **«Приключения Родрика Рэндома» (1748)** и **«Приключения Перигрина Пикля» (1751)**. Критика английского буржуазно-аристократического общества носит в романах Смоллетта еще более резкий и непримиримый характер, чем в романах его великого предшественника.

Глубокие изменения претерпевает английская литература в 60–80-е гг. Это третий, заключительный, период в истории литературы Англии XVIII в., период позднего Просвещения. В стране происходит промышленный переворот, обостряющий все общественные противоречия. Существенно изменяется и литературная ситуация. В английской литературе возникает новое направление – сентиментализм, получивший свое название от романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие» (1768).

В этот период выделяется творчество двух наиболее крупных представителей английского сентиментализма – **Лоренса Стерна (1713–1768)** и **Оливера Гольдсмита (1728–1774)**.

Стерн – необычайно оригинальный писатель. Литературную славу Стерну принес роман **«Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767)**, работа над которым продолжалась более семи лет, но так и не была завершена.

Еще не завершив «Тристрама Шенди», Стерн начал писать свой второй знаменитый роман «Сентиментальное путешествие» (1768).

В художественных произведениях Стерна отразились с наибольшей полнотой как сильные, так и слабые стороны сентиментализма: отвращение к эгоистическим собственническим буржуазным отношениям, сочувственное отношение к миру обездоленных, пристальный интерес к сложному внутреннему миру человека – и в то же время социальный пессимизм, ведущий к морализации и юмористическому обыгрыванию несовершенства мира и сущности человека. Социальная критика у Стерна никогда не достигала остроты и резкости Свифта, Филдинга и Смоллетта. Это позволяет утверждать, что в его творчестве уже назревает кризис просветительской литературы.

К сентиментализму примыкает и творчество Оливера Гольдсмита, продолжающего демократическую линию позднего английского Просвещения. Однако его творческий метод не обладает внутренним единством. Если в стихах и поэмах Гольдсмит – представитель чистого сентиментализма, то в драме и в романе он выступает скорее как представитель просветительского реализма.

Литературное наследие Гольдсмита довольно обширно. Он является автором очерков «Гражданин мира, или Письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на Востоке» (1762); ряда пьес, из которых комедия «Она смиряется, чтобы победить» (1773) до сих пор входит в репертуар многих театров мира; поэтических произведений пользующаяся широкой известностью поэма «Покинутая деревня», (1770) и романа «Векфильдский священник» (1766), сыгравшего большую роль в развитии реалистической литературы.

В своем творчестве Гольдсмит демократичен: он с большим сочувствием рисует жизнь разоренного крестьянства, судьбы простых людей Англии, осуждает грубый произвол английских помещиков и купцов. Но его произведения лишены яркой обличительной силы. Даже самые тяжелые картины жизни, нарисованные им, смягчаются незлобивым юмором и элегической грустью. Положительный идеал Гольдсмита – идиллическая, патриархальная жизнь на лоне природы. В этом сказались общие противоречия английского сентиментализма.

## Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 279–344.
2. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов, З.Т. Гражданская. – М., 1960. – С. 3–55.

3. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII–XVIII веков: хрестоматия. / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1982. – С. 164–293.

4. Разумовская, М.В. Литература XVII–XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синоло, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 107–147.

## Лекция 6

### Английское Просвещение. Д. Свифт. Р. Бернс

#### План

1. Сатира Дж. Свифта в романе «Путешествия Гулливера».
2. Жизненный и творческий путь Р. Бернса.

#### **1. Сатира Дж. Свифта в романе «Путешествия в разные отдаленные страны мира Лемюэля Гулливера, вначале хирурга, а затем капитана нескольких кораблей» (1726)**

В литературе эпохи Просвещения «Путешествиям Гулливера» принадлежит важное место. Свифт положил начало радикально-демократической линии в развитии просветительского искусства. Он не принадлежал к числу сторонников компромисса буржуазии и дворянства, не верил в благотворность буржуазного прогресса и не разделял оптимизма Аддисона, Дефо.

Жанровая природа «Путешествий Гулливера» определяется соединением особенностей романной и памфлетной форм.

Памфлетная основа проявляется в публицистичности и конкретности обличений, в открытой подчиненности всей структуры произведения и созданных в нем образов подчеркнуто тенденциозному замыслу автора.

Но вместе с тем произведение Свифта отмечено особенностями романного жанра. Образ Гулливера, связывая все части произведения, становится его центром. В отношении Гулливера к окружающему миру намечаются определенные сдвиги и изменения. Можно говорить о тенденции сюжета к саморазвитию. «Путешествия Гулливера» – это сатирический философско-политический роман на ранней стадии развития просветительской литературы в Англии, когда жанр романа находится в процессе становления. Специфическая особенность свифтовского романа – ярко выраженное публицистическое начало.

Роман состоит из 4-х частей, в каждой из которых рассказывается о пребывании Гулливера в той или иной стране (у лилипутов, великанов, в Лапуте, в стране гуинггмов). Произведение строится как роман-путешествие приключенческо-фантастического характера, что делает его особенно интересным для детей. Однако каждый из эпизодов романа, помимо занимательности, включает в себе и более глубокий смысл. Путешествия Гулливера – это история обогащения представлений человека о мире. В романе поставлен вопрос об относительности человеческих знаний.

Роман, посвященный путешествиям Гулливера в фантастических странах, развивал одновременно и молодой жанр романа-путешествия, и

традиции реалистической фантастики, давно существовавшие в мировой литературе (Лукиан, Рабле, Сирано де Бержерак и др.). Реалистическая фантастика служит обычно одним из средств социальной сатиры. И роман представляет собой развернутое сатирическое изображение английского общества XVIII века. Впоследствии эту традицию продолжили сатирики и фантасты XIX–XX вв. (Диккенс, Уэллс – в Англии, Вольтер, Франс – во Франции, Салтыков-Щедрин – в России).

Произведение написано от первого лица. Начинается с описания прозаичной жизни доктора Гулливера, сына владельца небольшого поместья. Это средний англичанин, имеющий среднюю английскую семью, – типичный персонаж романа XVIII века. Сам Гулливер полон практических соображений (поселился недалеко от гавани, рассчитывая найти медицинскую практику среди моряков). В характере героя есть такие привлекательные черты, как любознательность и трудолюбие. Часы досуга он посвящает чтению лучших авторов, изучал языки.

Автор очень точен в изображении географии морских путешествий Гулливера. обстоятельно и точно описано в книге, как попал Гулливер в ту или иную страну. Свифт внимательно читал «Журнал моряка», изучал отчеты о морских путешествиях.

Две первые части книги тесно связаны между собой. Именно в них Свифт воплотил свое представление о великанах и лилипутах. Взаимоотношения Гулливера с великанами и лилипутами дают автору материал для своеобразного «юмора относительности», который заключается в осознании относительности всего существующего. Свифт выражает это понимание следующим образом: «Несомненно, философы правы, утверждая, что понятие великого и малого суть понятия относительные. Быть может, судьбе будет угодно устроить так, что и лилипуты встретят людей, столь же малых по сравнению со мной. И кто знает, быть может, в какой-нибудь отдаленной неизвестной части света существует порода смертных, превосходящих своим ростом даже этих гигантов».

Сопоставление и обыгрывание существ разных размеров дает автору возможность показать человека с необычной точки зрения и раскрыть новые стороны его природы. Так, например, если смотреть на человека глазами лилипутов, он покажется огромным, если глазами великанов, он покажется маленьким. Все зависит от точки зрения. Все, претендующее на абсолютность, сравнивается с ничтожным и малым. Такое сравнение преследует критическую цель. Церковь утверждала нечто абсолютное, государство претендовало на незыблемость. «Юмор относительности» способствовал расшатыванию всех установленных канон.

I часть – «Путешествие к лилипутам». Слово «лилипут» искусно создано Свифтом. Оно восходит к англ. *lililittle* – малюсенький, а *put* - что было в то время презрительным термином.



Итак, лилипуты – маленькие и мелкие люди. Но несмотря на их малую величину, у них есть свои города, нравы, обычаи, государство, император, двор, министры. У них были старинные мудрые установления, которые постепенно вытеснились отвратительными современными нравами, очень похожими на те, которые существуют в Англии. Подобное противопоставление справедливых патриархальных обычаев и отвратительных современных нравов проходит через весь роман.

Свифт прибегает к материализованной метафоре, чтобы показать угодничество и ловкость, требующиеся для достижения карьеры. Необходимо с детских лет тренироваться в том, чтобы плясать на канате. Свою ловкость необходимо показать и в том, чтобы перепрыгнуть через палку, которую держит император, или подлезть под нее. Такие материализованные метафоры делают мысль Свифта наглядной, осязаемой. Главный секретарь по тайным делам признается Гулливеру, что государственный организм Лилипутии «разъедают две страшные язвы: внутренние раздоры партий и угроза нашествия внешнего могущественного врага». Из дальнейшего выясняется, что враждующие партии (Свифт имеет в виду вигов и тори) отличаются друг от друга лишь высотой каблуков на башмаках. Разница между обеими партиями ничтожна. И борьба их служит определенной цели: отвлечь людей от насущных вопросов жизни. Партийную борьбу дополняет изображение религиозных распрей, которые показаны в виде борьбы тупоконечников и остроконечников. Из-за того, с какого конца разбивать яйцо, фанатики идут на смерть. Война двух стран – Лилипутии и Блефуску – аллегоричное изображение войны Англии и Франции за испанское наследство.

Таким образом, первая часть книги запечатлела общую картину подхалимства, шпионажа, мелочных интриг как отражение реальной жизни правящих классов.

Во второй части – **«Путешествие в Бробдингнейг»** – жители страны – великаны, и уже Гулливер оказывается в роли лилипута. Он выглядит как ничтожное существо, зверек, насекомое. Кошелек Гулливера с высыпанными из него монетами не производит на фермера-великана никакого впечатления. Монеты очень малы, и они оказываются ничем.

С другой стороны, маленький рост Гулливера и соответственно иной прицел его глаз дают ему возможность видеть то, чего не видят большие люди.

Великаны показаны автором двояко. Это существа огромных размеров, существа грубо материальные, не облагороженные духовностью. Их большой рост сочетается с умственной ограниченностью, грубостью. Они и ведут себя с Гулливером бесцеремонно и грубо. Так, например, хозяин-фермер в погоне за барышом объездил почти все крупные города, заставляя Гулливера показывать свои номера 10 раз в день. Грубость и жадность подорвали здоровье героя. Он стал похож на скелет.

Но этим не исчерпывается характеристика великанов. Король и королева большие не только своими размерами, но и нравственно и интеллектуально.

Тема Англии вводится в эту часть книги несколько иначе. Центральное место занимают здесь беседы Гулливера с королем, в которых герой выступает как средний англичанин со свойственными ему предрассудками и неосознанной жесткостью. Гулливер хочет возвысить свое отечество, изображая политическое устройство как идеальное.

Король – «естественный человек», наделенный здравым природным смыслом. В ответ на рассказы Гулливера монарх глубокомысленно заметил, как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые могут стремиться к нему. Свифт высказал эту мысль, сопоставляя лилипутов с Гулливером. Он повторяет ее, сопоставляя Гулливера с великанами. Взглядам и представлениям о жизни короля противопоставлены взгляды и представления о ней англичанина Гулливера. Он рассказывает королю об изобретении пороха и пушек, уничтожающих людей, в результате чего король приходит в ужас.

В общественных принципах великанов есть нечто общее с установлениями, бывшими некогда у лилипутов. В старину у лилипутов при выборе политического деятеля обращали внимание на его нравственные качества, а не на таланты. К тому же из управления государственными делами не делали никакой тайны. Нечто сходное мы видим у великанов. Политика не возведена у них на степень науки.

Король – противник государственных тайн, интриг и изоэтрности и в управлении акцент делает на здравом смысле, разумности, справедливости и кротости.

«Юмор относительности» объединяет две первые части романа, которые подготавливают восприятие второй половины произведения. Знаменитый английский критик Сэмюэль Джонсон сказал: «Если привыкли к великанам и лилипутам, воспримут и все остальное».

Третья часть книги кажется разбросанной и хаотичной, но и она имеет свой план и тематику, трактуя вопрос о соотношении науки и жизни, причем делая это в философском аспекте. Искусство Свифта и заключается в том, что автор умеет самые отвлеченные и абстрактные вещи выразить конкретно.

Гулливер попадает на остров Лапута, который парит в небесах. На нем проживают, в основном, знатные люди, представители аристократии. Они погружены в размышления, причем эти размышления настолько глубоки, что специальные хлопальщики приставлены к ним, чтобы выводить их из задумчивости. Жители заняты математикой и слушают музыку сфер. Даже пища подается в виде геометрических фигур и музыкальных инструментов. Наука, которой заняты жители Лапуты, – наука абстрактная и умозрительная. Остров не просто населен учеными.

Он – чудо науки, однако это чудо оторвано от народа. Сама столица государства и большинство селений помещаются на земле. Там живут подданные, передающие на остров продукты и прошения.

В городе Ландолино произошел мятеж. Жители восстали, и летающий остров используется для того, чтобы этот мятеж подавить. Чудо науки используют против народа. Все это не просто выдумка Свифта. Автор выразил в остроумной и наглядной форме реальное противоречие общества – отрыв народа от культуры и науки.

Гулливер спускается на континент, где знакомится со знатным человеком по имени Мьюноди. У него великолепный дворец и прекрасно обработанные поля. Всё у него сделано «во вкусе умной старины», а между тем его считают человеком отсталым и безнадежно ретроградным. По всей же стране царит разруха: поля не обработаны, здания полуразрушены или построены плохо. Люди одеты в лохмотья. Всё дело в Академии прожекторов, члены которой когда-то побывали на острове и вернулись с поверхностными знаниями. Это полужайки, причем упрямые и надменные. Их задача: осчастливить человечество, основывая свои открытия на совершенно нереальных основаниях, стремясь к невозможному. Ни один их проект не доведен до конца. Они разрушили старое, но не создали новое. Поэтому страна в развалинах.

Свифт развивает глубокую мысль: он высмеивает людей, одержимых манией всё менять, людей, которые останавливаются на полпути, которые заняты неосуществляемыми идеями. Чванство полужаек, презирающих старое, – модная болезнь.

Гулливер посещает Великую Академию и становится свидетелем многих научных «открытий»: один ученый муж восемь лет разрабатывает проект получения солнечной энергии из огурцов, другой занимается пережиганием льда в порох, третий открыл способ пахать землю с помощью свиней, с тем чтобы избавиться от расходов на плуги; четвертый предлагал усовершенствовать родной язык путем сокращения разговорной речи выведением многосложных слов и упразднения глаголов и причастий, путем упразднения всех слов и замены их вещами.

В этой же части трактуется вопрос о развитии человечества – его историческом и биологическом развитии, о жизни и смерти.

Гулливер едет на остров Глобдобдриб – остров чародеев и волшебников, которые могут вызывать призраки умерших. Перед героем проходит вся история человечества. Автор знакомит нас со своей исторической концепцией: он питает глубокое уважение к древности, ее героям. Древние времена противопоставлены современности. Идеалами автора являются Брут, Сократ, Томас Мор. Сопоставление историй необходимо для того, чтобы показать историю и деградацию человечества.

Заканчивается 3-я часть книги посещением Гулливером восточных стран. Посетив Лаггнег, Гулливер столкнулся с нелепостью и жестокостью

придворного обихода, выступающих в особенно откровенных и унижительных формах. Так, например, в странах существовал обычай лизать пол у подножия трона. Причем король мог приказать посыпать ядовитый порошок, от которого человек сразу умирал.

Особую группу жителей этой страны составляли струльдбруги, или бессмертные. Концепция струльдбругов имеет аналогию с исторической концепцией Свифта. Подобно тому как человечество деградирует в общественном смысле, деградирует и каждая личность в отдельности.

Третья часть книги объединена одной темой и проблематикой: она повествует о биологической и социальной деградации человека, о бессилии науки найти рецепты его спасения.

Последняя часть романа содержит главное обличение бесчеловечного общества, порождением которого являются звероподобные существа йеху. Внешний облик и внутренняя суть йеху отвратительны. Эти существа похожи одновременно на обезьян и на людей, хитры, злобны, вероломны и мстительны. «Они сильны и дерзки, но вместе с тем трусливы, что делает их наглыми, низкими и жестокими». Они жадны и честолюбивы, неопрятны и уродливы, драчливы и безнравственны. Больше всего они ценят цветные блестящие камешки. Из-за них они готовы убить, за право обладать ими могут пролить кровь.

Вернувшись в Англию, Гулливер обнаружил у своих соотечественников черты йеху. Наблюдения за извращениями человеческой природы вызывают у писателя глубокий пессимизм. Противопоставляя йеху гуигнгмам и называя последних «совершенством природы», Свифт делает это с грустной улыбкой: он понимает и присущую гуигнгмам ограниченность, и невозможность возрождения патриархальных устоев жизни. Свифт не видел выхода из противоречий буржуазного общества. В связи с этим создаваемая в его романе картина безысходна. Завершая «Путешествия Гулливера», писатель был далек от своего прежнего политического идеала – государства, возглавляемого просвещенным гуманным монархом, окруженным честными и умными советниками. Свифт с горечью отмечал, что и независимое крестьянство, которое он считал самой здоровой частью общества, существенно изменилось, деградировало в связи с процессом обезземеливания. Вспомним эпизод из романа, когда, оказавшись в стране волшебников, Гулливер сравнивает «английских поселян старого закала, некогда столь славных простотою нравов, пищи и одежды, честностью в торговле, подлинным свободолюбием, храбростью и любовью к отечеству», с современным ему крестьянством. Гулливер замечает: «Я был сильно удручен при виде того, как эти отечественные добродетели опозорены внуками, которые, продавая свои голоса при выборе в парламент, приобрели все пороки и развращенность, каким только можно научиться при дворе». Свифт разочаровался и в просвещенном абсолютизме, и в

возможности провести существенные преобразования с опорой на силы народа. Свифт включает в свою орбиту не только нелепости несовершенного мира, но и собственные надежды, которые оказываются несбыточными, утопичными. Потому и последняя часть романа о путешествиях Гулливера – это в одно и то же время утопия и пародия на утопию.

## **2. Жизненный и творческий путь Р. Бернса**

В творчестве **Роберта Бернса** (1759–1796) – последнего и едва ли не самого значительного поэта XVIII века – отразились во всем блеске лучшие гуманистические идеи века Просвещения. Однако поэзия Бернса выходит за рамки Просвещения. Народный поэт, современник Французской революции, Бернс создал произведения, исполненные такой революционной страстности, какая была чужда большинству английских просветителей. Своей пылкой непримиримостью и гуманистическим пафосом творчество Бернса уже в XVIII веке предвосхищает лучшие особенности английского революционного романтизма XIX века.

Роберт Бернс родился в семье бедного шотландского фермера. Вильям Бернс, отец поэта, всю жизнь то на одном скудном клочке земли, то на другом боролся с призраком нищеты и умер, сломленный этой неравной борьбой, оставив нищую семью и имущество под опекой. Он все же стремился дать сыновьям хотя бы начатки образования и в складчину с соседями нанял им учителя. «К 10 или 12 годам, – говорит Бернс, – я был решительно знатоком существительных, глаголов и междометий». Но знатоку грамматики приходилось также помогать отцу во всех полевых работах. Учиться он мог только после долгого изнурительного трудового дня. Всю юность поэт впоследствии описывал «безрадостное прозябание отшельника в соединении с неустанным трудом каторжника на галерах». Это непосильное напряжение подорвало здоровье поэта и положило начало недугам, которые в 37 лет свели его в могилу.

После смерти отца в 1784 году Роберт Бернс стал самостоятельным арендатором в Мосджиле. Три первых года пребывания здесь были, пожалуй, наиболее плодородными в творческом отношении. Уже в самых ранних из своих многочисленных сатир поэт насмехался над реакционным шотландским духовенством, которое держало в трепете и подчинении значительную часть крестьянства. По рукам односельчан ходили его стихотворения, высмеивающие местных проповедников. Эти сатиры и многочисленные любовные увлечения поэта, открыто нарушавшие неписанные законы пуританской морали, привели к тому, что Бернса не раз пытались поставить к своеобразному «позорному столбу» – особому месту, отведенному в пресвитерианской церкви для публичного покаяния «согрешивших». Не раз он был темой громовых проповедей. Как бы

отвечая на них, Бернс пишет дерзкое стихотворение «Привет поэта своей незаконнорожденной дочери» (1784).

Возлюбленной поэта стала Джин Армор, его будущая жена, но отец не захотел отдать ее за бедного арендатора. Подавленный разрывом с Джин и упорными неудачами во всех своих хозяйственных начинаниях, Бернс задумал отправиться на остров Ямайку, где можно было получить место бухгалтера на плантациях. Чтобы собрать деньги на проезд, поэт решил издать произведения своей «сельской музыки». Так появился знаменитый сборник «Стихотворения преимущественно на шотландском диалекте» (1786). Стихотворения, входившие в сборник, произвели сенсацию. Бернсу предложили приехать в Эдинбург, чтобы подготовить второе издание. Поэт-фермер стал вхож в дома эдинбургской аристократии, профессоров и адвокатов.

Но Бернс не обманывался насчет своей славы. «Чаша славы, – писал он, – не вызывает во мне опьянения. Новизна на время привлекает внимание людей; именно ей обязан я всей теперешней шумихой; но я уже предвижу то недалекое будущее, когда волна популярности, вознесшая меня на высоту, которой я, быть может, и недостоин, молча и быстро отхлынет, оставив меня на песке, предоставляя мне возможность вернуться в прежнее низкое положение» (Письмо пастору Лоури, 5 февраля 1787 г.).

Работой на бесплодной земле Бернс не мог прокормить свою увеличивавшуюся семью. Поэтому, как ни чуждо было ему это занятие, ему все же пришлось стать акцизным чиновником. Современник пишет: «И вот кому мир не нашел лучшего занятия, как ссориться с контрабандистами и виноделами, исчислять таможенные пошлины на сало и обмерять пивные бочонки. В таких трудах печально растрачивался этот мощный дух».

Служебной «карьерой» поэта явно помешала его плебейская непримиримость и открытое сочувствие французской революции.

Но целиком отдаться творчеству Бернсу так и не удалось. До конца жизни он занимался им между делом. Беспросветная нужда отравила его последние дни. За неделю до смерти гениальный певец шотландского народа едва не попал в долговую тюрьму.

К первому периоду бернсовского творчества относятся: «**Джон Ячменное Зерно**» (1782), «**Субботний вечер поселянина**» (1785), «**Веселые нищие**» (1785), «**Молитва святого Вилли**», «**Святая ярмарка**» (1786), «**Две собаки**» (1787).

Во второй период (после 1787 года), кроме многочисленных лирических песен, были созданы «**Тэм О'Шентер**» (1790), «**Честная бедность**» (1795), «**Ода, посвященная памяти миссис Освальд**» (1789).

При всем своем многообразии творчество Бернса было подготовлено предшествующим развитием шотландской поэзии. В XVIII веке шотландский язык перестал быть языком национальным, заняв

скромное положение диалекта, на котором говорило, главным образом, крестьянство в селах. Языко церкви, литературы и всей общественности был английский. Бернс был певцом «сельской Музы». И не случайно первый сборник носит название «Стихотворения, преимущественно на шотландском диалекте». Часть стихотворений Бернса написана на литературном английском языке. Именно в них особенно ясно ощущается связь поэта с сентиментализмом. Большинство этих стихотворений принадлежит к жанру элегий и философских отступлений.

Бернс, однако, выходит за рамки буржуазно-демократической идеологии. Он подвергает ожесточенной критике не только все пережитки сословного общества, но и власть денежного мешка. Плебейским презрением к богатым пронизана «**Ода, посвященная миссис Освальд**». Бернс с улюлюканьем и свистом провожает в могилу жену богатого лондонского купца и радуется тому, что, по крайней мере, в аду ей не помогут «десять тысяч блестящих фунтов в год».

В своих лучших произведениях поэт поднимается до критики буржуазно-дворянского общества и его государственности. Необычайной силы бунтарство достигает в стихотворении «**Веселые нищие**». Солдат в красных лохмотьях, любвеобильная маркитантка, старая воровка и поэт-бродяга – все они для поэта не «преступный мир», а прежде всего люди, свободные от уз собственности. Компания, собравшаяся осенним вечером в кабаке Пузи Нэнси, повторяет припев, в котором возникают грозные очертания народного бунта:

*Дрянь все – кому закон по вкусу.  
Свобода – светлый праздник нам.  
Суды полезны только трусу,  
А церковь – выгодна попам.*

(Перевод С. Маршака)

Ненавистью Бернса к сословному обществу и буржуазной цивилизации объясняются руссонстские мотивы его творчества. Титулу, рангу, почетной должности и богатству автор противопоставляет все полученное человеком от самой природы: светлый разум, сильные и ловкие руки, веселый нрав. Так в бернсовской поэзии возникает культ «естественного человека», ничем не обязанного несправедливым общественным отношениям. Можно десятками создавать носителей разных высоких званий, но никто, кроме самой природы, не может сотворить обыкновенного хорошего парня.

*Вот этот хлыщ – природный лорд.  
Ему должны мы кланяться,  
Но пусть он чопорен и горд,  
Бревно бревном останется!*

*При всем при том,  
При всем при том,  
Хотя весь он – в позументах, –  
Бревно останется бревном  
И в орденах, и в лентах!*

*Король лакея своего  
Назначит генералом,  
Но он не может никого  
Назначить честным малым!*

(Перевод С. Маршака)

В «Честной бедности» и других песнях Бернс лишь подхватывает жившую в фольклоре мечту об обществе, где человека не будут заслонять деньги и титулы. Поэтому от французской революции он ждал того, что она по самой природе своей дать не могла. Ведь уже первые избирательные законы во Франции показали, что права людей ставятся в зависимость от их собственности.

Бернс тяготеет к идеализации сельской простоты и умеренности. Семейные, дружеские и прочие связи между людьми могут процветать только в обстановке благородной бедности. «Честная бедность» – мотив очень устойчивый в творчестве Бернса. Этой бедности поэт противопоставляет роскошь, развращающую людей и искажающую все естественные отношения. В сатире «**Две собаки**», живописуя семейные радости бедных арендаторов, которые отдыхают в кругу своих жен и веселых детей, Бернс с насмешкой говорит о скучной жизни богатых и светских людей, сохнувших от безделья.

Настоящим гимном этой священной простоте является идиллия «**Субботний вечер поселянина**». Патриархальная семья скромного фермера изображается образцом человечности и нежности. Вернувшегося с поля хозяина радостно встречают дети. В скромном домике царят чистота и уют. Взрослая дочь фермера скромно краснеет, когда появляется ее благонравный жених. Трапеза за столом, где стоят простые и здоровые блюда «родной Скоттии», превращается у Бернса почти в патетическое зрелище. Собравшиеся благочестиво прислушиваются к голосу отца, читающего Библию.

Находит свое выражение в балладе «**Джон Ячменное Зерно**» и бунтарская жизнерадостность шотландского фольклора. Автор берет под защиту индивидуальные права личности. Это особенно ясно чувствуется в постоянном споре поэта с идеологией шотландского кальвинизма, на борьбу с которым Бернс высылал самые различные жанры – от насмешливой эпиграммы до беспощадной сатиры.



Самым замечательным произведением в этом плане является поэма «Тэм О'Шентер» – лукаво-задорный ответ шотландского народа на мрачную доктрину кальвинизма.

Приветствуя свободную игру естественного влечения, Бернс вместе с тем далек от эгоистического эпикурейства. Героям Бернса, умеющим наслаждаться, совершенно чужда роскошь: им не нужны ни пышные одеяния, ни столы, уставленные яствами. Неистовые любовники и веселые пьяницы Бернса необыкновенно человечны, они всех призывают следовать своему примеру. Поэт ведет борьбу за «наслаждение для всех». Особенно это заметно в «Веселых нищих». Герои этого произведения, казалось бы потерявшие человеческий облик, затравленные буржуазным обществом, настойчиво цепляются за свое мимолетное счастье, упорно хотят получить свою долю бесплатных радостей. Сквозь их лохмотья просвечивают грязные дела, но, вопреки всему, в кабачке то и дело раздаются звуки поцелуев. И безрукий солдат-инвалид с деревянной ногой, и старая воровка, муж которой погиб на виселице, и бродячий музыкант-горбун, – все они поют громкие гимны наслаждению.

О тесной связи Бернса с шотландским фольклором особенно ясно свидетельствуют его лирические песни. Иногда поэт сочиняет новые слова на старые мелодии, бытующие в сельской среде, иногда перерабатывает старые песни, изменяя в них лишь отдельные фразы и строки. Чаще же всего бернсовская песня является совершенно самостоятельной, вырастает из фольклорного припева.

Любимые жанры поэта – дружеские послания, задравные песни, веселые «застольные» – свидетельствуют о том, что он выходит за рамки камерной лирики. Стихи поэта, какова бы ни была их тема, пронизаны духом народного коллективизма.

Едва ли не основным мотивом бернсовской лирики является противопоставление подлинного человеческого чувства стяжательским инстинктам. Поэт все время повествует о двух соперниках – любви и деньгах, провозглашая задравные гимны в честь первой. Так, доярка Бетти не хочет выходить замуж за Джона, потому что тот «слишком занят своим богатством»; вернувшись домой, солдат не жалеет, что у него нет ни гроша в кармане: с любовью можно прожить и без денег; подруга угольщика, отвергая богача, сулящего ей золотые горы, прямо говорит ему, что она «обменивает любовь только на любовь».

Презирая богатство, состоящее из звонких монет, Бернс славит богатство естественно-человеческих возможностей. Один из бернсовских героев «богат прекрасной любовью». В программном стихотворении «Доволен немногим» герой заявляет, что его карманные деньги – веселье и добрый нрав.

Так как подлинный герой Бернса никогда не оглядывается на то, что лежит вне чувства, то в лирических песнях поэта страсть побеждает деньги

и почти всегда достигает желанной цели. Ее всегда благословляет природа, со всех сторон обступающая любовников. На положении комических героев оказываются все, кто почему-то не хочет признать власть этой непобедимой страсти.

Песни Бернса изобилуют типично фольклорными параллелизмами, в которых эмоциональная жизнь человека сравнивается с тем, что происходит в природе. Бернс, в отличие от поэзии английского классицизма, отходит от буржуазной цивилизации. Шотландский пейзаж оказывается единственным фоном его лирических стихотворений и единственным арсеналом метафор. *«Она стройна, как молодой ясень, растущий между буквиц», «ее дыхание – аромат жимолости», «она порхает по берегам Эрна, как птица в кустах терновника».* Иногда, как в народной поэзии, песни Бернса строятся на одном распространенном сравнении. Так, в песне **«Берега Дуная»** дан образ сорванной розы, символизирующей девушку, обманутую любовником.

Бернс оказал значительное влияние на дальнейшее развитие английской поэзии. Ему многим обязаны некоторые романтики. Влияние Бернса чувствуется в стихах Вордсворта, изображавшего идеализированный быт английского крестьянства. Бернсовский культ любви и наслаждения продолжает жить в лирике Байрона. В России первые переводы из Бернса появились еще в конце XVIII века. В XIX веке русского читателя познакомили с Бернсом Костомаров и Михайлов. В XX веке переводами Бернса занимались Э. Багрицкий, С. Маршак, Т. Щепкина-Куперник.

## **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Аникст, А.А. Джонатан Свифт и его «Путешествия Гулливера» / А.А. Аникст // Свифт Дж. Путешествие Лемюэля Гулливера в некоторые отдаленные страны света, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей. – М.: Худ. лит., 1982. – С. 5–24.
2. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 270–344.
3. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов, З.Т. Гражданская. – М., 1960. – С. 3–155.
4. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII–XVIII веков: хрестоматия: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1982. – С. 164–293.
5. Брандис, Е. Послесловие / Е. Брандис // Путешествие Лемюэля Гулливера в некоторые отдаленные страны света, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей. Д. Свифт. – М.: Правда, 1989. – С. 316–333.

6. Дубашинский, И.А. Путешествия Лемюэля Гулливера / И.А. Дубашинский. – М.: Высш. школа, 1969. – 112 с.
7. Елистратова, А.А. Английский роман эпохи Просвещения / А.А. Елистратова. – М.: Наука, 1996.
8. Колесников, Б.И. Роберт Бернс: очерк жизни и творчества / Б.И. Колесников. – М.: Просвещение, 1967.
9. Муравьев, В.С. Джонатан Свифт / В.С. Муравьев. – М.: Просвещение, 1968. – 79 с.
10. Муравьев, В.С. Судьбы книг. Путешествие с Гулливером / В.С. Муравьев. – М.: Книга, 1972. – 207 с.
11. Непомнящий, Н. Странники Вселенной / Н. Непомнящий. – М.: Олимп, 1999.
12. Разумовская, М.В. Литература XVII–XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синило, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 120–126.
13. Урнов, Д.М. Робинзон и Гулливер: судьба двух литературных героев / Д.М. Урнов. – М., 1973.

## Лекция 7

### Немецкое Просвещение. Эстетическая программа Лессинга

#### План

1. Отличительные особенности немецкого Просвещения.
2. Периодизация немецкого Просвещения.
3. Эстетическая программа Лессинга.
4. Жизненный и творческий путь Ф. Шиллера.

#### 1. Отличительные особенности немецкого Просвещения

Просветительское движение в Германии разворачивалось в очень трудных условиях. Развитие капитализма тормозилось политической, экономической и идейной отсталостью страны. Формально она входила в Священную Римскую империю, государственные учреждения которой (имперский сейм, суд, канцелярия) были нежизнеспособными и являли собой одну фикцию. Само единство Германской империи оставалось символическим: 300 княжеств и 50 имперских городов жили по своим законам. Не случайно Лессинг назвал свою несчастную страну «лоскутным одеянием». В каждом из княжеств царил уродливая, полупатриархальная форма абсолютизма, которая лишала третье сословие (бюргеров и крестьян) политических прав.

Экономическая отсталость государства зависела как от внешних условий (после перенесения торговых путей в Атлантический океан Германия оказалась на задворках мировой торговли), так и внутренних (в стране был сильно ограничен внутренний рынок, политическая раздробленность препятствовала развитию торговли).

В сложившихся условиях сознание бюргеров созревало крайне медленно: они не видели общих интересов, боролись, как правило, за права отдельной личности. Многие из них находились под властью консервативных верноподданнических настроений. Все это и определило характер немецкого Просвещения. Оно было умозрительным и отличалось углубленным изучением вопросов исторического, философского, религиозного, культурного развития человечества. Тем не менее, немецкие просветители выдвигали активные политические требования: объединение страны, ликвидация феодальной сословности, уничтожение крепостного права. Просветители в Германии не принимали существующего политического порядка, но идеалы их были незрелы и расплывчаты. Это ярко отразилось в их отношении к Французской революции. Сначала немецкие просветители бурно приветствовали ее. Но

этот энтузиазм носил чисто метафизический характер: как только якобинцы от теории перешли к практике и установили свою диктатуру, они стали самыми яркими ее противниками.

Трагедия великих людей Германии заключалась в том, что они были прикованы к той среде, которую презирали.

## **2. Периодизация немецкого Просвещения**

**Первый этап (20–40-е гг.)** характеризовался известным оптимизмом; в основе его идеологии лежала рационалистическая философия: распространение разумных воззрений снимет все неурядицы в обществе. Наиболее характерной для этого периода была деятельность **Иоганна Христофа Готшеда** (1700–1766), который в 30-х годах пытался провести литературную и театральную реформы. Готшед был сторонником разумного преобразования жизни. Его философские воззрения основывались на убеждении, что распространение образования, совершенствование интеллекта будет содействовать уничтожению общественного и морального зла.

**Второй этап развития немецкого Просвещения (50–60-е гг.)** отличается зрелостью, активностью просветительской мысли. Большую роль начинают играть литературные споры, появляются критические манифесты. Создается национальная литература, основанная на изучении немецкого характера, на отражении насущных потребностей страны. В области эстетики обосновываются принципы реалистического отражения действительности. Наиболее полно тенденции этого периода были представлены в творчестве Лессинга. Ключевые фигуры: И. Винкельман (1717–1768), Ф.Г. Клопшток (1724–1803), Х.М. Виланд (1733–1813).

**Третий этап (70-е гг.)** получил название «Бури и натиска». Он представляет собой немецкий вариант европейского сентиментализма, отмеченный ярким бунтарским характером и сильными реалистическими тенденциями. Участники движения утверждали равенство всех людей в чувстве, которое выдвигали на первый план в противовес рассудку, потому что видели в нем главную ценность человека. В забитом, униженном бюргере они открыли глубокий внутренний мир. Это был бунт против деспотизма, сословных предрассудков, нравственного подавления человека. В плане философском штюрмеры выступали против чистого рационализма, противопоставляя ему культ природы и чувства, в котором видели жизнедеятельную основу. Природу они воспринимали как иное, отличное от цивилизации бытие, в котором нет неравенства.

Эстетические теории «Бури и натиска» основывались на принципах сентиментализма. Штюрмеры воспитывали бюргерское самосознание, стремились заложить основы национального единства хотя бы в области культуры. Их основной целью было создание немецкой национальной

литературы. Отсюда их пристальное внимание к фольклору, к памятникам старины.

Идейным вождем и вдохновителем движения «Бури и натиска» стал немецкий философ и писатель **И.Г. Гердер** (1744–1803), основоположник фольклористики в мировом масштабе.

Название всему движению дала пьеса Клингера «Буря и натиск» (1776), в которой провозглашается идея бунта скорее ради самого бунта, чем ради какой-либо осознанной практической цели.

Теоретики «Бури и натиска» предъявили особые требования к художественному творчеству: необходимость постановки общественных тем, борьбы за «естественные права» индивида». В их сочинениях появился новый герой – яркая, сильная личность, «бурный гений», наделенный страстным стремлением к действию.

Бунтарское по духу штюрмерское движение оставалось индивидуалистическим: в раздробленной Германии возможно было требование борьбы за права отдельной личности, но не за утверждение прав всего третьего сословия. Поэтому герои «Бури и натиска», одаренные личности, всегда находились в разладе с окружающим миром и были обречены на гибель.

Штюрмеры провозгласили абсолютную свободу творчества, полностью отрицая все правила (что было причиной несценичности многих их драм). Их языку свойственна особая напряженность, страстность и в то же время демократичность, использование диалектов и просторечия. Самая яркая примета штюрмерского стиля – контрастное сочетание высокой патетики и обыденно-разговорной речи.

Самыми талантливыми представителями движения «Бури и натиска» были молодые **Гёте** и **Шиллер**, с именами которых связан заключительный этап Просвещения в Германии.

**Четвертый этап** в истории литературы немецкого Просвещения (90-е гг.) получил название «веймарского классицизма» (по названию города Веймара, где поселились Гёте и Шиллер). В этот период нашло выражение разочарование в бунтарстве, понимание невозможности в условиях Германии борьбы со злом. Гёте и Шиллер убеждаются в том, что действовать можно только в сфере искусства. Вместо идеи политического переустройства они выдвигают идею эстетического воспитания человека, преобразование действительности средствами искусства.

В области эстетики «веймарский классицизм» основывался на признании демократического идеала античной красоты, на реалистической эстетике Лессинга, на достижениях школы чувствительности. Искусство должно не только воссоздавать природу, но преобразовать ее, постигать художественную правду. В связи с этим особое значение приобретает идея гармонического единства формы и содержания (этот этап в творчестве

Гёте и Шиллера вошел в историю литературы как «художественный период»).

### **3. Эстетическая программа Лессинга**

**Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781)** – один из крупнейших мыслителей европейского Просвещения, самый последовательный и решительный из немецких просветителей. Именно он открыл новые горизонты перед немецким искусством. Философской основой его эстетических взглядов был материализм. Наряду с Дидро он явился одним из крупнейших теоретиков реалистического искусства XVIII века.

Уже в годы учения в Лейпцигском университете (1746–1748) его влечет театр, а затем в Берлине (1748–1760) он полностью отдается журналистике и литературе. Лессинг был первым из немецких писателей, кто отверг официальную чиновничью карьеру и сделал литературную деятельность основой и смыслом существования.

Лессинг известен прежде всего как теоретик Просвещения. Главную свою задачу он видел в том, чтобы вывести немецкую литературу из узкого придворного мирка, избавить ее от рабской подражательности всему иностранному. Лессинг ратует за национальную самобытность литературы.

Лессинг создал два монументальных эстетических труда: трактат «**Лаокоон**» (1766) и сборник театральных рецензий под названием «**Гамбургская драматургия**», (1767–1769).

В трактате «**Лаокоон**», посвященном известной античной скульптурной группе, Лессинг определяет границу между двумя видами искусства – живописью и поэзией. Каждая сфера искусства имеет свою специфику, свои законы, пренебрегать которыми нельзя. Живопись – область пространства, поэзия – времени. Эту разницу между пластическим и тоническим искусством нужно всегда помнить; живописец располагает один предмет подле другого, он фиксирует какой-то момент действия; между тем поэт описывает действия в их временной последовательности, в движении. Поэтому «никакая описательность в поэзии недопустима». Щит Ахиллеса дан Гомером не в пространственном представлении, как сделал бы это живописец, а во временном. Древний поэт показывает щит в процессе его обработки Гефестом. Перед читателем открываются одна за другой яркие, полные движения картины. Гомер превращал «совместно данное в последовательно являющееся и через это делал из скучной рисовки тела оживленную картину действия», – писал Лессинг.

Другой пример: описание красоты Елены. Как бы поэты ни старались точно воспроизвести облик человека, подробно описывая все детали его лица, они не вызовут у читателя достаточно ясного представления об этом лице. В поэме Гомера красота Елены есть главнейшая причина длительной войны между троянцами и греками.

Поэтому читатель должен верить, что Елена действительно красива, что ее красота могла стать причиной раздора. А между тем Гомер нигде не дает портрета Елены, как сделал бы это современный поэт описательной школы. Он показывает красоту Елены через восприятие старцев. Убеленные сединой, с сердцами, в которых потухли страсти, старцы при виде Елены не могут сдержать чувства восхищения:

*Старцы лишь только узрели идущую к башне Елену,  
Тихие между собой говорили крылатые речи:  
– Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят.  
Истинно, вечным богиням она красотой подобна!*

Лессинг настаивал на активной, волевой роли искусства. Его сочинение, в сущности, было направлено против описательности и созерцательного характера поэзии. Оно произвело огромное впечатление на современников и совершило подлинный переворот во взглядах на искусство. Гете в своих воспоминаниях («Поэзия и правда») писал:

«Надо превратиться в юношу, чтобы понять, какое потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», переселив наш ум из области печальных и туманных созерцаний в светлый и свободный мир мысли. Фальшиво толковавшееся до тех пор было отброшено в сторону, и разница между искусствами пластическими и словесными объяснена».

Вклад Лессинга в эстетику оценили русские просветители. Н. Добролюбов писал: «Лаокооном» Лессинг создал новую теорию поэзии, внося в нее жизнь и разбив мертвенную формалистику, которая господствовала до тех пор во всех эстетиках. С чрезвычайной ясностью и силой мысли, с неотразимой логической убедительностью он доказал, что существенный предмет поэзии, в отличие от всех других искусств и особенно от живописи, составляет действие... С появлением «Лаокоона» жизнь в своем течении, а не бездушная форма признана существенным содержанием поэзии».

Стародавние споры о том, что выше – искусство или жизнь, Лессинг решил в пользу жизни. «Жизнь превосходит картину». Высшая форма красоты – красота живого человека. Красота отнюдь не отвлеченный идеал, она заключена в самой действительности, и действие как проявление бытия человека должно составлять душу поэзии.

Отвергая французский классицистический театр, Лессинг зовет поэта в творческую лабораторию древнегреческих драматургов и Шекспира. У них надлежит учиться умению изображать реальную жизнь общества. Однако нужно научиться их умению понимать жизнь в ее конфликтах, но отнюдь не подражать этим поэтам и не заимствовать у них. «Шекспир требует изучения, но не допускает, чтобы его обкрадывали».



Таким образом, трактат Лессинга нанес сокрушительный удар описательному идеалу классицизма и заложил основы реалистической эстетики.

Развернутую теорию просветительского реализма Лессинг дал в «Гамбургской драматургии», которая возникла из серии статей, написанных в годы пребывания в Гамбурге (новый Немецкий национальный театр пригласил Лессинга на должность заведующего литературной частью). Видя в искусстве отражение действительности, автор отвергает нежизненность театра классицизма. Характер в драме должен быть правдоподобным, таким, как у большинства людей, только тогда он сможет стать типическим. В то же время нельзя требовать от драматурга слепого следования историческим фактам. Лессинг оставляет место творческой свободе и воображению, приближаясь к диалектике общего и единичного.

В своем учении о трагедии Лессинг настаивал на мысли, что она должна изображать не эстетически прекрасную действительность, а диссонансы жизни, которые являются проявлением ее внутренней гармонии. Его теория «трагической вины» выражала мысль о том, что характер трагического героя должен быть связан с его несчастливой участью. Несчастье героя не только случайность, но и закономерное проявление естественных причин. Герой виновен и невиновен в своей судьбе, он навлекает несчастье собственной слабостью: повинуется естественным дозволенным слабостям (тут он невиновен), но эти стремления могут развиваться до степени, когда превышает закон и принятые нормы (тогда он виновен). Таким образом, несчастье героя заслужено не только им самим, но имеет объективные причины.

Драматургия Лессинга является подтверждением его теоретических взглядов.

Его первая пьеса «Мисс Сара Симпсон» (1755) – первая семейно-буржуазная драма в Германии («бюргерская трагедия»). Впервые на немецкой сцене появились простые люди, была показана повседневная жизнь. Главная героиня пьесы, девушка из добропорядочной буржуазной семьи (действие происходит в Англии), гибнет, соблазненная мотом Меллефонтом, от руки его бывшей возлюбленной. Драматург следовал еще канонам классицизма, соблюдая правила трех единств, придерживаясь одноименной характеристики героев, хотя во многом и отошел от них: использовал новый материал, перевел сюжет и коллизии в обыденный мир. Однако Лессинг сразу увидел узость идейного содержания мещанской драмы, в которой самоотречение героев совершается ради семейных, а не государственных интересов, а домашние несчастья трактуются без связи с общественными конфликтами. В следующей своей пьесе он дал образец национальной самобытной драмы.

**«Минна фон Барнхельм»** (1767) – это «серьезная комедия», в которой частные судьбы связаны с общественными конфликтами, а характеры разработаны реалистически.

*Действие происходит после Семилетней войны. Майор фон Тельхейм, прусак, любит саксонку Минну. Они давно уже обменялись обручальными кольцами. Страны их были в состоянии войны, но это не мешало им любить друг друга. По окончании войны Тельхейм уволен в отставку. К тому же на него пало подозрение в попытке присвоить чужие деньги, между тем он из своих личных денег уплатил контрибуцию за жителей одного города. Теперь, оставшись без средств и с запятнанным именем, он не решается предложить свою руку любимой девушке. Девушка, зная благородство натуры Тельхейма, притворяется потерявшей свое состояние, чтобы он снова считал себя равным ей. Вмешиваются друзья Тельхейма. Все идет к лучшему, имя его реабилитировано, он восстановлен в правах. Счастье двух любящих сердец в конце концов устраивается.*

Итак, комедия имеет общественное содержание: в ней осуждается прусская монархия, грубый произвол и несправедливость властей, прусский милитаризм. Майор фон Тельхейм – это тип передового человека своего времени, но не портрет прусского офицера: война для него – дело вынужденное. Это произведение утверждало гражданский идеал независимой личности, содержало призыв к национальному единению Германии.

Вершиной драматургии Лессинга считается самая острая и смелая его пьеса **«Эмилия Галотти»** (1772). В ней конфликт свободной личности и феодального общества принял трагический характер.

Действие происходит в Италии, но чужие имена и костюмы только внешняя драпировка: в вымышленном княжестве Гвасталла легко было узнать любое из немецких княжеств.

Сюжет заимствован из античной истории: это легенда о римской девушке **Виргинии**, которую заколол кинжалом отец, чтобы она не досталась насильнику – патрицию. Эмилия Галотти также становится жертвой сластолюбия принца **Гонзага**, в угоду которому коварный и подлый камергер принца – **Маринелли** убивает в день свадьбы Эмилии ее жениха, **графа Аппиани**, а невесту похищает. Девушка просит отца, случайно оказавшегося в загородном доме принца, убить ее, чтобы избежать позора. Смерть Эмилии воспринималась как протест против феодально-деспотического мира.

Трагедия отличается глубиной и убедительностью образов. Психологически сложен прежде всего образ самой Эмилии.

По эстетике Лессинга, гибель героя трагедии должна быть вызвана не только трагическими обстоятельствами, но и трагической виной самого героя. Гибель абсолютно безупречного человека, как полагал драматург,

может лишь вызвать досаду зрителя, вместо того, чтобы нравственно облагораживать его. Следуя своей теории о трагической вине героя, Лессинг показал человеческие слабости Эмилии. Она боится не насилия, а соблазна, искушения, она не верит в свои нравственные силы и потому просит отца убить ее.

«Соблазн – вот настоящее насилие... В моих жилах кровь, батюшка, молодая, горячая кровь. И чувства мои – человеческие чувства. Я ни за что не отвечаю. Я не способна бороться. Я знаю дом Гримальди. Это дом веселья. Один только час, проведенный там на глазах моей матери... и в душе моей поднялось столь сильное смятение, что строжайшие наставления религии едва смогли унять его в течение нескольких недель», – говорит она.

Типическим является образ фаворита Маринелли, готового на любую подлость в своем стремлении угодить принцу. Убедителен и характер графини Орсины, которую уязвленная женская гордость делает обличительницей гнусностей и разврата, царящих при дворе.

Беспорной удачей Лессинга является образ принца. Драматург намеренно изобразил его обычным человеком, а не исчадьем ада. Он не лишен обаяния, тонко чувствует искусство, уважает и ценит порядочность. И тем страшнее последствия его поступков. Трагедия подводит к мысли, что неограниченная, деспотическая власть искажает, уродует душу человека.

«**Натан Мудрый**» (1779) – последняя великая драма Лессинга. Драматург использовал в ней тот образ типизации, при котором каждый образ становится воплощением определенной идеи.

Используя древнюю притчу о трех кольцах, завещанных отцом своим трем сыновьям, кольцах, долженствующих всегда напоминать сыновьям, что они братья, Лессинг иносказательно применяет ее к трем религиям – христианской, иудейской, магометанской. Какая истинная из них? Все одинаковы. Одно лишь бесспорно: люди – братья, к какой бы вере они ни принадлежали. Так проповедует мудрый старец еврей Натан.

Натан – человек высокой гуманности. Он любит людей и хочет служить делу их нравственного совершенствования. Натан осуждает своего друга дервиша Аль Гафи, такого же честного и гуманного, как и он сам, но неспособного жить среди людей, а гордо удаляющегося в пустыню, чтобы там в одиночестве сохранять свою нравственную чистоту. Натан осуждает это бегство от активной деятельности. Он, рассказывая притчу о трех кольцах, вовсе не хочет утверждать необходимость той или иной религии. В сущности, он равнодушен к ней. Истинный бог природы, ради которого стоит жить и трудиться, – это человек:

*...Ах, Дайя,  
Поверь ты мне, поверь, что человеку  
Всегда милее человек, чем ангел.*

Он воспитал христианскую девочку Реху в качестве своей приемной дочери. Реха любила его, как отца. Но христианский патриарх, «упитанный, румяный», «самодовольный жрец», считает, что Натан совершил преступление, избавив христианскую девочку от нищеты и погребели. «Жид должен быть сожжен. Ребенку в нищете погибнуть лучше, чем быть на гибель вечную спасенным», – рассуждает этот мрачный служитель церкви.

«Натан мудрый» – благороднейший памятник гуманистическим идеалам немецкого просветительского движения.

#### **4. Жизненный и творческий путь Ф. Шиллера**

**Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759–1805)** вошел в историю мировой культуры как защитник свободы человеческой личности. В его творчестве общечеловеческое, органически сочетаясь с национальным, всегда стояло на первом месте. Свободолюбивый дух Шиллера сформировался в условиях общественной и личной несвободы.

Шиллер родился в Марбахе-на-Неккаре (владения герцога Вюртембергского) в семье военного фельдшера. В 1773 году, после окончания латинской школы, становится учеником военной Карлсшуле в Штутгарде, где получает разностороннее образование. В 1781 году написана его первая пьеса «Разбойники», после премьеры которой в Мангейме 13 января 1782 года стало ясно, что в литературу пришел талантливый драматург. Но всего лишь за одну поездку в Мангейм герцог посадил поэта под арест. Но Шиллер решается на побег. 22 сентября 1782 года начинаются его скитания, борьба за существование, обретение самостоятельного пути в литературе.

Талант Шиллера многообразен. За свою 45-летнюю жизнь он проявил себя как выдающийся поэт, драматург, прозаик, историк, философ. Художественный метод Шиллера отразил всю сложность литературного процесса конца XVIII века, в нем переплелись черты сентиментализма, просветительского реализма, классицизма, тенденции реализма.

Первый период его творческой деятельности связан с движением «Бури и натиска».

Общественно-эстетические принципы в духе идеи штюрмерства начали складываться у Шиллера ещё в годы пребывания в Карловой школе. Очевидно, что основой их стало несогласие с крепостническим режимом, вера в возможности республиканского образа правления.

Уже в юношеской сентиментальной поэзии, собранной в «Антологии на 1782 год», были видны яркие прогрессивные взгляды Шиллера. Это стихи философские и политические: «Дурные монархи», «Спиноза», «Руссо» и др.

Молодой поэт славил идею бунта, политического протеста, угрожал тиранам:

*...страшитесь силы песнопенья!  
Пурпур ваш пробив, пронзит стрела отмщенья  
Сердце королей!*

Весьма значительны и показательны в этом плане и ранние теоретические выступления Шиллера, в частности – о театре. Писатель был глубоко убеждён в необходимости для современной драмы авторской декламации, постоянной немецкой сцены, которые в совокупности должны оказывать влияние на «дух нации» и нравственность.

В творчестве Шиллера всё больше проявляется смелая художественная программа «бурных гениев». Это и осуждение несправедливых немецких порядков, и идеализация «естественного человека», и выступление против стесняющих поэта правил и ограничений, и борьба за правдивое изображение жизни простым языком, пусть даже грубым и непривлекательным, но естественным.

Так, ненавистью к тогдашним феодальным правителям были пронизаны и ранние драмы Шиллера. Именно у Шиллера все бунтарские особенности «Бури и натиска» приобрели политически острую окраску, что выражается в каждой строке, написанной автором. К этому периоду творчества относятся такие юношеские романтико-реалистические прозаические пьесы, как «Разбойники» (1780), «Заговор Фисско в Генуе» (1783), «Коварство и любовь» (1784).

Чтобы доказать принадлежность Шиллера к движению «Бури и натиска», достаточно рассмотреть самое первое его творение – драму «Разбойники», в которой видны все особенности литературы «бурных гениев» и прогрессивные взгляды самого автора.

Итак, пьеса построена на резких контрастах, проявившихся в основных конфликтах, в образной системе и в самой речи персонажей.

Пьеса, написанная под впечатлением тирании принца Карла Евгения, уже самим эпиграфом прямо говорит о ее социальном назначении: «In tyranos!» – «Против тиранов!»

Главный конфликт «Разбойников» – конфликт между смелой, свободолюбивой личностью и трусливым, отравленным духом подлости и торгашества обществом.

Главный герой драмы **Карл Моор** – студент, увлечённый, как и автор, жизнеописаниями великих мужей Греции, составленными историком Плутархом, читает пылкие строки Руссо. Ему противен его век, в котором нет ничего героического. Он видит лишь скучную житейскую прозу, которая заполонила всё. «Людишки мудрят, точно крысы, скребущие по палице Геркулеса... Французский аббат пресерьёзно доказывает, что Александр был трусом; чахоточный профессор, при каждом слове нюхающий нашатырный спирт, читает лекцию о силе.

Господа, от каждого пустяка падающие в обморок, критикуют тактику Ганнибала. Пропади же пропадом, хилый век кастратов, который способен только пережёвывать деяния отдалённых времён и исказить в трагедиях и калечить комментариями героев древности».

Перед нами типичный герой «Бури и натиска», который отвергает упорядоченность, рассудочную уравновешенность, протестует против тирании во имя свободы личности, *но* понимающий свободу как полную раскованность, независимость от общественных норм. В то время как французские просветители всюду следовали принципу законности, признавая закон главным гарантом свободы и независимости личности, герой Шиллера вообще отвергает все законы. «Мне ли стягивать себя корсетом и шнуровать свою волю в закон? Закон поставил ползать улиткой то, что должно летать орлом. Закон ещё не создал ни одного человека, тогда как свобода творит колоссов и крайности». Он верит в то, что даже единицы могут свершить самые сильные перемены в обществе: «Дайте мне несколько таких смелых голов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями».

Карл – бурный гений, который пламенно протестует против *«гадкого чернильного века»*.

Начало своего протеста Карл свёл к свободной жизни бесшабашного гуляки, тем самым подчёркивая своё презрение к морали *«благомыслящих»* людей. Но однажды, одумавшись, он пишет покаянное письмо своему отцу.

Его брат Франц, лицемерный, жестокий и коварный, препятствует примирению отца с сыном. Карл уходит в богемские леса, где набирает шайку разбойников и становится её атаманом.

Даже в этих условиях Карл благороден в своих побуждениях и грезит о том, чтобы перестроить общество. Его действия направлены на то, чтобы отомстить тиранам. «Этот алмаз я снял с одного советника, который продавал почётные чины и должности тому, кто больше даст, и прогонял от своих дверей скорбящего о родине патриота. Этот агат я ношу в память гнусного попа, которого я придушил собственными руками за то, что он в своей проповеди плакался на упадок инквизиции». Герой резко осуждает продажность, эгоистичность господствующих классов. «Они ломают себе головы над тем, как могла природа создать Искарота, а между тем далеко не худшие из них продали бы триединого бога за десять сребреников... »

О ненависти Карла к произволу говорит один из его товарищей, Рацман: «Он убивает не для грабежа, как мы. О деньгах он, видно, и думать перестал с тех пор, как может иметь их вволю; даже ту треть добычи, которая причитается ему по праву, он раздаёт сиротам или жертвует на учение талантливый, но бедным юношам».

Очевидно, что Карл не просто разбойник, это бунтарь, политический мятежник.

Однако его товарищи далеки от гуманных и благородных идеалов своего атамана. Они грабят и убивают детей, женщин, и Карл в итоге в ужасе отшатнулся от них: «Подло убивать детей! Подло убивать женщин! Подло убивать больных!» «О, я глупец, мечтавший исправить свет своими преступлениями и поддержать законы беззаконием. Я называл это местью и правом. Прости, творец, ребёнка, вздумавшего предварять тебя. Тебе одному принадлежит право мести. Ты не нуждаешься в руке человека».

Несомненно, в образе Карла Моора Шиллер выразил все бунтарские и идеалистические черты своего собственного мировоззрения, не говоря уже о всеобщей прогрессивной настроенности общества.

Образ Франца Моора предстаёт как олицетворение ханжества и лицемерия, причём в очень сложном отображении характера. Свои аморальность и жестокость Франц объясняет необходимостью борьбы с несправедливым порождением феодальной системы – правом майората; свою коварную месть красивому и здоровому брату, который пользуется расположением прекрасной кухни Амалии, Франц объясняет ревностью.

Этот герой тоже по-своему бурный характер, но действия его направлены на злодейство. Франц – вульгарный материалист, эгоист, который олицетворяет не только жестокость крепостнической системы, но и грубость, «безыдеальность» бюргерства.

Шиллер весьма типичной в условиях системы феодального строя историей двух братьев, сыновей одного дворянина, отобразил этический и социальный конфликт, раскрытие которого в пьесе достигло огромных масштабов. Образы героев, их характеристики, поведение показывают объективную картину того времени, без смягчений и приукрашиваний, со всеми пороками и недостатками, что и характерно для творчества поэтов-штюрмеров.

Весьма соответствуют штюрмеровскому направлению в драме и стилевые приёмы в духе патетических жизнеописаний великих людей Плутарха, умение передать колорит эпохи.

Своего героя Шиллер стремится показать, не сдерживая себя рамками классицистического канона. Так, он отказывается от стихотворной формы драмы, что обязательно у классицистов; его герои говорят простым разговорным языком, богатым оттенками диалектной речи. Нередко в выражениях встречаются и грубые обороты. Карл говорит, что он «плюёт на бессильный век кастратов», его возлюбленная Амалия, по её словам, чувствует в себе «силу коня, мечущего из ноздрей искры, ярость тигрицы... » Весьма «красноречивыми» в этом плане и выражения других действующих лиц: «Я клыками распорю им дрюхо, так что у них кишки повылезут!», «Что там брешет эта баранья голова? Осёл хочет думать за всех остальных?», «Зайцы вы, калеки, хромоногие собаки... » и т. д.

Такая раскованность и свобода изложения весьма необычна и дерзка для того времени. Она, казалось бы, выходит из всех рамок, общепризнанных канонов. Но не следует забывать, что здесь целиком и полностью на взгляды Шиллера оказало влияние движение молодых поэтов-штюрмеров.

Наряду с «приземлённым» языком изложения, характерным для «бунтарской» литературы, в пьесе Шиллера есть и изменение таких параметров классического канона, как единство времени и места действия.

Место действия «Разбойников» меняется почти в каждой из пятнадцати сцен. Например, действие первой сцены – Франкония. Зал в замке Мооров; сцена вторая – Корчма на границе Саксонии; сцена третья – В замке Моора. Комната Амалии и т. д.

Достаточно велик и временной охват событий – около двух лет бурной эпохи Семилетней войны.

В пьесе Шиллера на сцене происходят самые драматические и динамические события, немислимые до этого в классическом театре: Франц Моор вешается на глазах у зрителей, горит замок Мооров, летят камни, бьются стёкла. Ранее ни один поэт не мог позволить себе такого. Но именно такая яркая откровенная образность сделала пьесу популярной и бессмертной.

Республиканские настроения отразились и в следующей драме Шиллера – «**Заговор Фиеско в Генуе**» (1782). Не случайно автор назвал произведение «республиканской трагедией». Место действия – Генуя, время – XVI век. Основной герой – граф Фиеско, «молодой человек цветущей красоты». Среди действующих лиц – старый дож Генуи Андреа Дориа и группа заговорщиков-республиканцев. Вместе с последними – благородный республиканец Веррина.

Шиллер ставит в своей драме очень важную политическую проблему: что порождает деспотизм? Многие мыслители, в том числе и французские просветители, видели корень зла в характере властителя, разделяли монархов на добрых и злых. Немецкий поэт решительно отверг такие суждения. Старый дож Генуи Андреа Дориа добр и благороден и много сделал хорошего генуэзцам. Однако он все же тиран. Безнаказанно позволяет бесчинствовать своему наследнику – племяннику Джанеттино Дориа.

Джанеттино груб, невежествен, порочен. Он не считается ни с чем ради удовлетворения своих желаний. С холодной ненавистью относится он и к своему дяде, который слишком зажился и мешает ему занять первое место в государстве.

Так же порочна сестра Джанеттино, Джулия, графиня Имперали, пытавшаяся отравить жену Фиеско. При «добром» правителе Генуи, старом Дориа, совершаются страшные злодеяния. Неудивительно, что благородные республиканцы ненавидят старого «доброего» Дориа, при



попустительстве которого возможны такие злодеяния. Мудрый и стойкий Веррина знает, что только в республике можно избежать деспотизма. Не так думает Фиеско. «Власть не всегда порождает тиранов», – заявляет он (д. 5, явл. 16). Опровержению этой мысли посвящена вся пьеса Шиллера, написанная взволнованно и горячо.

Образ Фиеско вычерчен ярко. Перед нами отнюдь не злодей. Он умен, силен, решителен, способен на благородные поступки. Его любит народ, в нем видят надежду республики. Но невидимо для всех в молодом человеке происходит природный внутренний переворот. Политические взгляды его изменились: он уже сторонник монархии. И он один, втайне от всех, даже от своих друзей-республиканцев, готовит переворот.

Иногда Фиеско овладевают сомнения. Правильно ли поступает он, стремясь к власти? Не лучше ли посвятить себя служению народу и учредить крепкие основы республики? Однако честолюбие взяло верх. Отсюда все его несчастья и как логический финал трагедии – гибель.

Подлинной вершиной штюрмерского периода творчества Шиллера считается **«Коварство и любовь»** (1783). Это – трагедия социальная, политическая, хотя главной в ней является любовная интрига.

Назвав «Коварство и любовь» мещанской трагедией, Шиллер следовал популярному жанру, заметно изменив его, придав ему глубокое гуманистическое содержание и усовершенствовав его форму.

Пьеса построена на столкновении двух миров: феодального, деспотического, мира лжи и коварства, и третьесословного, мира простых и честных людей, мира любви. С одной стороны, герцог (невидимый для зрителя, но постоянно незримо присутствующий на сцене, связывающий именем своим трагическую цепь событий); его президент фон Вальтер, холодный, расчётливый карьерист, убивший своего предшественника, способный на любое преступление во имя карьеры; любовница герцога леди Мильфорд, гордая светская красавица; подлый и пронырливый Вурм, секретарь президента; надутый франт, глупый и трусливый гофмаршал фон Кальб. С другой стороны, честная семья музыканта Миллера, его простодушная жена, его милая, умная, тонко чувствующая дочь Луиза, а также сын президента Фердинанд, человек трудовых убеждений, питающий отвращение к аристократической среде. К этой группе принадлежит и тот старый камердинер леди Мильфорд, который с презрением отвергает кошелек с деньгами, предложенный ему его госпожой.

Перед нами два мира, разделённые глубокой пропастью. Одни живут в роскоши, притесняют других, жадны, эгоистичны; другие – бедны, гонимы, угнетены, но честны и благородны. К ним, к этим обездоленным людям, пришёл Фердинанд, сын герцогского министра, майор в двадцать лет, дворянин с пятисотлетней родословной.

Он пришёл к ним не потому только, что его увлекла красота Луизы; он понял порочность моральных устоев своего класса. Университет с его новыми просветительскими идеями вдохнул в него веру в силы народа, общение с которым просветляет и как бы возвышает человека (Шиллер действительно это подчёркивает).

Фердинанд в семье Миллера обрёл ту моральную гармонию, ту духовную ясность, какой не мог найти в своей среде. Перед Фердинандом две женщины. Одна – блестящая светская львица, вторая – непритязательная, прекрасная в своей простоте и непосредственности горожанка. И Фердинанд может любить только эту девушку из народа, только с ней он способен обрести нравственную удовлетворённость и душевный покой.

Но в самой идиллии любви уже заключено предчувствие близкой трагедии. Президент Вальтер, пришедший к власти ценой преступления, решает женить сына на леди Мильфорд, фаворитке герцога, и тем самым упрочить свое положение. Низкий и коварный Вурм, отвергнутый Луизой, расчетливо спешит донести президенту о любви Фердинанда и Луизы. Сцена появления разъяренного президента в доме бедного учителя – одно из самых ярких выражений бюргерского самосознания и бюргерского бесправия. Фердинанд полон решимости защищать свою любовь: «Нет, я разрушу его коварство, я порву железные цепи предрассудков, я выберу, кого хочу, как подобает мужчине, и пусть у мелких людишек закружится голова при взгляде на великий подвиг моей любви!» (перевод Н. Любимова). Но Фердинанд не смог до конца оценить всю силу коварства: когда не удалось прямое насилие, пускается в ход насилие изощренное – клевета. Оклеветана Луиза, и оскорбленный, поверивший клевете Фердинанд лишает жизни и ее, и себя. Любовь погибает в царстве лжи, насилия, коварства. Пьеса звучала как гневный протест против уродливой действительности, против деспотизма. В ней прекрасно была воссоздана душная атмосфера карликового немецкого государства, феодального гнета, попрания человеческого достоинства.

«**Дон Карлос**» (1787) – первая историческая драма Шиллера, ставшая переходной от штюрмерского к новому этапу творчества. Новые идеи сказались уже в самой форме пьесы: на смену экспрессивной, подчас грубоватой прозе приходит классически ясный стих. Действие происходит в Испании начала XVII века, предстающей как зловещий символ всего феодального мира. Дон Карлос, сын жестокого и властного Филиппа II, решает стать на сторону восставших Нидерландов. Кроме того, Дон Карлос – соперник Филиппа в любви: он любит королеву Елизавету, ранее предназначенную ему в жены. Король подозревает жену и сына в измене.

Дух свободолюбия, ненависти к тирании поддерживает в Карлосе его друг и наставник маркиз Поза. Он свято верит в человеческий прогресс, в неизбежность победы гуманных идей и пытается воздействовать на разум

и совесть короля. Маркиз Поза уповает не на бунт, а на преобразования, осуществленные мудрым монархом. В противоположность Карлу Моору, собственными руками убивавшему жестоких помещиков, мечтатель-гуманист Поза бросается на колени перед королем со страстным призывом даровать подданным свободу мысли. Однако драматург показывает крушение планов Позы, который осознает неосуществимость своих идеалов в современных ему условиях:

*Нет, для моих священных идеалов  
Наш век еще покуда не созрел.  
Я гражданин грядущих поколений.*

(Перевод В. Левика)

Благородный маркиз Поза гибнет, чтобы спасти Карлоса. Однако Дон Карлос, потрясенный гибелью друга, самоотверженно отказавшийся от любви, тоже обречен: Филипп передает сына в руки инквизиции.

По своему тираноборческому, антихристианскому пафосу «Дон Карлос» тесно связан с ранними пьесами Шиллера. Но в нем уже содержались черты будущей программы «веймарского классицизма», и прежде всего идея преобразования мира путем воспитания прекрасного человека.

К середине 80-х годов Шиллер отказывается от принципов «Бури и натиска». Отголоском бунтарских настроений и светлой надеждой на будущее прозвучало знаменитое стихотворение «**К радости**» (1789), вдохновившее Бетховена (оно венчает его Девятую симфонию). Ода отразила великую веру поэта в Человека, в грядущее братство людей.

*Обнимитесь, миллионы!  
Смейтесь в радости одной!  
Там, над звездною страной, –  
Бог, в любовь пресуществленный.*

(Перевод И. Миримского)

После завершения «Дон Карлоса» наступает десятилетний перерыв в драматургическом творчестве Шиллера. Это время глубокого осмысления философских и эстетических проблем, время прямого обращения к истории. Исторические работы Шиллера «**История отпадения Соединенных Нидерландов**» (1788) и «**История Тридцатилетней войны**» (1789) проникнуты верой в прогресс человечества; в то же время история предстает в них в идеалистическом освещении, как история сильных личностей.

Сложным и противоречивым было отношение Шиллера к Великой Французской революции. Приветствуя ее вначале, он затем осуждает якобинскую диктатуру. Поэт все больше склоняется к мысли о том, что главную роль в преобразовании мира играет не политическая борьба, а эстетическое воспитание человека. Не случайно именно в разгар якобинской диктатуры появляется теоретическая работа Шиллера

«Письма об эстетическом воспитании человека» (1783–1785). Поэт убежден, что «путь к свободе ведет только через красоту». Так закладывается одна из важнейших теоретических основ «веймарского классицизма».

В 1794 году Шиллер обратился к Гете с предложением совместно издавать журнал «Оры». Так начинается дружба двух художников.

1794 год вошел в историю литературы как «балладный год» в творчестве обоих поэтов.

Одна за другой появляются блестящие баллады Шиллера – «Кубок» (название дано В. А. Жуковским, у Шиллера – «Водолаз»), «Перчатка», «Ивиковы журавли», «Порука», «Рыцарь Тогенбург», талантливо переведенные на русский язык В. А. Жуковским.

Баллада – это хоровая песня в средневековой западноевропейской поэзии»; позднее балладой стали называть небольшое сюжетное стихотворение, в основе которого чаще всего лежит какой-то необычный случай. Многие баллады связаны с историческими событиями или преданиями, с фантастическим, таинственным происшествием.

Шиллер обновляет жанр баллады, добиваясь необычайной яркости и пластичности в воссоздании исторической обстановки, достигая высокого психологизма в изображении характеров. В основе каждой баллады лежал острый драматический конфликт. Созданные на материале античных и средневековых легенд, баллады отличаются притчевым характером. Их главная проблематика – нравственная, философская, эстетическая.

В балладах поэт воспевает благородные идеи дружбы, верности, чести, героизма, самопожертвования, величие человеческого духа. Так, в балладе «Порука» он прославляет дружбу, ради которой не останавливаются ни перед какими жертвами; о смелости и мужестве рассказано в балладах «Перчатка», «Кубок».

Основой баллады Шиллера «**Перчатка**» послужили предания о развлечениях французского двора времени короля Франциска I (1515–1547).

Прототип (лицо, которое легло в основу создания образа) героя «Перчатки» – шевалье Делорж, о смелости и любовных приключениях которого существовало много легенд.

Балладу условно можно разделить на четыре части. В первой обозначается время и место действия: король, и его свита, и гости перед зверинцем. Вторая часть – самая большая, в ней подробно описываются дикие звери, внушающие страх. Такие подробности показывают читателю размер опасности, ожидающей рыцаря: «грозный зверь// с огромной головою // косматый лев». Третья часть – описание происшествия с перчаткой; красавица рыцарю повелевает достать якобы случайно упавшую перчатку. В четвертой части, в которой происходит самое главное, действия описываются крайне скудно:

*Делорж, не отвечав ни слова,  
К зверям идет,  
Перчатку смело он берет  
И возвращается к собранью снова.*

(Перевод В. Жуковского)

Это немногословность в описании отважных действий рыцаря говорит о его мужестве, сдержанности, скромности и гордости, умении сохранить хладнокровность.

В балладе почти ничего не говорится о внешности героев, потому что главное в балладе – их слова и поступки. Главная героиня бездушная, жестокая, лицемерная красавица, которая ради мелкого тщеславия посылает на явную гибель преданного ей рыцаря. Главный герой Делорж – гордый рыцарь, ему присуще чувство собственного достоинства. Он не хочет награды от дамы, которая надеялась унижить его.

Баллада «**Кубок**» написана вместе с другими балладами того же года в творческом соревновании с Гете. Русское название баллады принадлежит Жуковскому (у Шиллера «Водолаз»). Сюжет баллады восходит к средневековому преданию о сицилийском водолазе Николае, по прозвищу Рыба. Но у немецкого поэта герой баллады совсем не водолаз по профессии, а юный смельчак, который с гордостью принимает то тяжелое испытание, которое подготавливает для своего двора король. Смелый юноша ныряет в морские волны, чтобы найти золотой кубок, который специально бросил в воду король. Шиллер показывает яркую картину морской стихии:

*И воеет, и свищет, и бьет, и шипит,  
Как влага, мешаясь с огнем,  
Волна за волною; и к небу летит  
Дымящимся пена столбом;  
Пучина бунтует, пучина клокочет...  
Не море ль из моря извергнуться хочет?*

(Перевод В. Жуковского)

Кажется, из такого круговорота никому не выплыть. Шиллер даже приводит мысль одного из зрителей:

*Хоть брось ты туда свой венец золотой,  
Сказав: Кто венец возвратит,  
Тот с ним и престол мой разделит со мной! –  
Меня твой престол не прельстит.*

(Перевод В. Жуковского)

Молодому пажу посчастливилось, он нашел кубок и вырвался из опасной морской бездны, а потом рассказал придворным и королю про таинственную морскую мглу, которую он видел.

Но счастливо закончился только первый акт, потом перед читателями разворачивается другой, более напряженный и трагический.

Одного испытания королю было недостаточно, он требует повторить подвиг, предлагает отдать за юношу свою дочку. Паж, который был влюблен в царевну, снова бросается в водоворот. Но осуществленное однажды не может повториться дважды, и финал баллады трагический:

*Утихла бездна... и снова шумит...*

*И пеною снова полна...*

*И с трепетом в бездну царевна глядит...*

*И бьет за волною волна...*

*Приходит, уходит волна быстротечно,*

*А юноши нет и не будет уж вечно.*

(Перевод В. Жуковского)

Что объединяет эти две баллады и в чем разница между ними?

В балладе «Кубок» прославляется красота подвига. Рисуя с глубокой симпатией отважного юношу, погибшего в морской пучине, поэт противопоставляет ему капризного, своенравного короля, по пустой прихоти обрекающего юношу на смерть. Юноша гибнет безропотно. А рыцарь Делорж оказывается способен на протест против жестокости.

Так мы пришли к основной мысли этих двух баллад: Шиллер показывает образец благородства, отваги, бесстрашия, чувства собственного достоинства, ценность человеческой жизни, которую никто не имеет права играть.

После десятилетнего перерыва Шиллер вновь обратился к драматургии. Он начал работу над давно задуманной трилогией о Валленштейне, полководце Тридцатилетней войны. Ее отличают грандиозность замысла, масштабность событий, острота исторических конфликтов.

Перу Шиллера принадлежат также драмы, в которых исследование законов человеческого сердца сочетается с глубоким знанием эпохи, – «**Мария Стюарт**» (1800), «**Орлеанская дева**» (1801), «**Мессинская невеста**» (1803). Последняя законченная пьеса Шиллера – «**Вильгельм Телль**» (1804), подлинно историческая драма, посвященная швейцарскому народному восстанию против австрийского ига в начале XIII века.

Творчество Шиллера оказало огромное влияние на развитие мировой культуры, в том числе и русской. К нему не раз обращались А. Пушкин, В. Белинский, А. Герцен, Ф. Достоевский. Пьесы Шиллера пользовались огромным успехом у русского зрителя. Стихотворения и баллады переводили Г. Державин, В. Жуковский, М. Лермонтов, А. Фет, Ф. Тютчев, в советское время – Н. Заболоцкий.

На белорусский язык баллады Шиллера перевел Ю. Гаврук, драму «Вильгельм Телль» – поэт А. Дудар.

## Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Абуш, А. Шиллер: величие и трагедия немецкого гения / А. Абуш. – М., 1964.
2. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 491–541.
3. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII–XVIII веков: хрестоматия: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1982. – С. 433–504.
4. Бахмутский, В.Д. История зарубежной литературы XVIII века / В.Д. Бахмутский, Ю.И. Божор, В.С. Буняев. – М., 1967.
5. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов, З.Т. Гражданская. – М., 1960. – С. 314–382.
6. Егорова, Н.В. Лирика Шиллера / Н.В. Егорова. – М.: ВАКО, 2004.
7. История немецкой литературы: в 3 т. / под ред. А. Дмитриева. – М.: Радуга, 1985. – Т. 1: От истоков до 1789 / под. ред. А. Дмитриев. – 1985. – С. 219–329.
8. Ланштейн, П. Жизнь Шиллера / П. Ланштейн. – М., 1984.
9. Разумовская, М.В. Литература XVII – XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синоло, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 186–211.
10. Стадников, Г.В. Лессинг: литературная критика и художественное творчество / Г.В. Стадников. – Л., 1987.
11. Фридендер, Г.М. Лессинг / Г.М. Фридендер. – М., 1957.

## Лекция 8

### Творчество Гёте

#### План

1. Эволюция лирического творчества И.В. Гёте.
2. Идеино-художественное своеобразие романа Гете «Страдания юного Вертера».
3. Идеино-художественное своеобразие «Фауста» Гёте
  - а) история создания произведения;
  - б) роль вступлений в замысле автора;
  - в) история Фауста;
  - г) Мефистофель – антипод Фауста;
  - д) главные идеи первой части;
  - е) особенности второй части трагедии «Фауст».

Творчество **Гёте Иоганна Волфганга** (1749–1832) – вершина не только немецкого, но и европейского Просвещения. Гете – художник необычайной творческой мощи: лирик, романист, новеллист, драматург. Кроме того, он – практик и эстетик, философ и естествоиспытатель, чьи изыскания и сегодня сохраняют свое значение.

Сложен и не поддается однозначному определению творческий метод Гёте: в его творчестве есть черты барокко и рококо, сентиментализма и классицизма, просветительского реализма и даже романтизма. Всё это позволяет определить метод Гёте как своеобразный художественный универсализм. Чрезвычайно сложен и творческий путь великого поэта: на каждом новом витке своего развития он отрицает самого себя и возрождается в новом качестве. И все же этот путь можно условно разделить на два неравных во временном отношении периода – до 1775 года (год переезда в Веймар) и после. Первый связан с движением «Бури и натиска», второй – с «веймарским классицизмом».

#### 1. Эволюция лирического творчества И.В. Гёте

Гёте начал писать стихи в 8 лет, и лирическое вдохновение не покидало его до последних дней. Без малого три четверти века создавал он свои стихотворения, ставшие вершиной лирики на немецком языке.

Детские стихотворения представляют интерес как показатель раннего развития поэтических способностей Гёте, но художественного значения еще не имеют. Гёте уже предстает как одаренный поэт, однако еще не нашедший собственного стиля. Ранняя лирика Гёте, относящаяся к 1765–1770 годам, в основном написана в стиле галантной поэзии рококо.



Жизнерадостная и игривая, она трактует темы любви и природы. Хотя Гёте в них отдал значительную дань литературной моде, все же в его стихотворениях нередко пробивается живое чувство и мироощущение, характерное для личности Гёте. Таковы стихотворения «**Аннете**», «**Крик**», «**Прекрасная ночь**», «**Смена**», «**Прощание**». Легкость и изящество поэтической манеры свидетельствуют о необыкновенном поэтическом даре молодого Гёте. В стихотворениях лейпцигского периода Гёте воспевал Анну Катарину (Кетхен) Шенкопф. Ее имя послужило для создания собирательного образа возлюбленной вообще.

***Прекрасная ночь***

*Покидаю домик скромный,  
Где моей любимой кров.  
Тихим шагом в лес огромный  
Я вхожу под сень дубов.*

*Прорвалась луна сквозь чащи:  
Прошумел зефир ночной,  
И, склоняясь, льют все слаще  
Ей березы ладан свой.*

*Я блаженно пью прохладу  
Летней сумрачной ночи!  
Что душе дает отраду,  
Тихо чувствуй и молчи.*

*Страсть сама почти невнятна.  
Но и тысячу ночей  
Дам таких я безвозвратно  
За одну с красой моей.*

С переездом Гёте в Страсбург в 1787 году начинается важнейший период в развитии творческого гения поэта. Огромную роль в этом сыграл его друг, выдающийся мыслитель и писатель Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803), который помог Гёте порвать с искусственностью стиля рококо и открыл ему, что источником подлинной поэзии является народное творчество. Благодаря влиянию французского мыслителя Жан-Жака Руссо (1712–1788), Гёте проникается стремлением приблизиться к природе. Его литературными кумирами становятся поэты, сочетающие величие и естественность чувств с близостью к природе: Гомер, Шекспир. Именно в это время происходит формирование Гёте как совершенно самостоятельного художника. В стихотворениях этого периода впервые раскрывается титаническая мощь лирического гения Гёте, вводящего в поэзию новые мотивы и создающего новые поэтические формы.

В автобиографии («Из моей жизни. Поэзия и правда») Гёте с большой проникновенностью рассказывает историю своей любви к Фридерике Брион, дочери пастора в деревушке Зезенгейм. Любовь к Фридерике совпала с новым пониманием поэзии как выражения непосредственного чувства. Лирика этого времени представляет собой решительный разрыв с рассудочностью поэзии классицизма. Человек и природа в новой лирике Гёте слиты, чувства сильны и лишены галантного жеманства рококо. Недаром многие из этих стихотворений – песни («Фридерике Брион», «Скоро встречу Рику снова», «Жмурки», «Свидание и разлука», «Майская песня»).

Показательным стихотворением данного периода времени является стихотворение «Свидание и разлука». Оно показывает, в какую поэтическую форму вылились собственные переживания поэта под влиянием немецких народных баллад. Стихотворение Гёте дышит страстью; оно передает душевную взволнованность, характерную для народных баллад; это само переживание любви без погружения в мечтательное раздумье. Поэтическое новаторство проявилось в динамической ритмике стихотворения, передающего темп стремительной скачки на коне. Чувства героя сливаются с видами природы, возникающими перед ним во время поездки на свидание с любимой. Само свидание лирически не воспроизведено; сразу после встречи возникает мотив прощания и разлуки. Стихотворение передает вершинные моменты страсти: нетерпеливое стремление к любимой, радость встречи, и даже расставание окрашено сознанием счастья в любви.

*Душа в огне, нет силы боле,  
Скорей в седло и на простор!  
Уж вечер плыл, лаская поле,  
Висела ночь у края гор.  
Уже стоял, одетый мраком,  
Огромный дуб, встречая нас;  
И тьма, гнездясь по буеракам,  
Смотрела сотней черных глаз.*

*Исполнен сладостной печали,  
Светился в тучах лик луны,  
Крылами ветры поавали,  
Зловещих шорохов полны.  
Толпою чудищ ночь глядела,  
Но сердце пело, несся конь,  
Какая жизнь во мне кипела,  
Какой во мне пылал огонь!*

*В моих мечтах лишь ты носилась,*

*Твой взор так сладостно горел,  
Что вся душа к тебе стремилась  
И каждый вздох к тебе летел.  
И вот конец моей дороги,  
И ты, овеяна весной,  
Опять со мной! Со мной! О боги!  
Чем заслужил я рай земной?*

*Но – ах! – лишь утро засияло,  
Угасли милые черты.  
О, как меня ты целовала,  
С какой тоской смотрела ты!  
Я встал, душа рвалась на части,  
И ты одна осталась вновь...  
И все ж любить – какое счастье!  
Какой восторг – твоя любовь!*

(Перевод Н. Заболоцкого)

Свободолюбивые стремления движения «Бури и натиска» получили наиболее сильное выражение в культе «гениальности».

Культ гениальности получил у Гёте выражение в образах людей, возвышающихся над средним человеческим уровнем, порывающих с обществом, выделяющихся своей незаурядностью, силой воли, мощью характера. Титанические фигуры героев, создаваемые средствами лирики, выражают вечную неудовлетворенность миром, ограничивающим их; это люди, полные внутреннего огня, гордые и смелые, чувствующие себя равными богам. Гете обращается к свободным размерам стиха, которые одни способны передать всю силу лирического волнения и страстей бурных гениев.

В «больших гимнах» лирика обретает космический характер, ибо полем действия лирического героя является весь мир, вселенная, его судьба связана с судьбами народов, всего человечества («Путешественник и поселанка», «Прометей», «Ганимед», «Морское плавание»).

«Прометей» – одно из вершинных стихотворений молодого Гёте и всего движения «Бури и натиска». Это поэтический манифест творческой личности, утверждающей себя в реальном мире. Прометей Гёте – не тот страдалец, который за непослушание богам был прикован Зевсом к скале, а свободный творец, создавший людей, похитивший для них огонь у богов, которых он с презрением отвергает. Стихотворение проникнуто духом смелого отрицания догматической религии. Человеку бесполезно ждать благодати свыше; им должно руководить собственное «святым огнем пылающее сердце».

Гёте создал по мотивам и сюжетам народной поэзии ряд баллад, предназначенных для песенного исполнения. Свою задачу Гёте видел не в том, чтобы переработать произведения народной поэзии; он стремится приблизить их язык к современному, отточить их ритмическую форму, сохранив эпическую простоту и лиричность. Ему это удалось в такой степени, что некоторые стихотворения, например «**Дикая роза**», неротличимы от аналогичных памятников народного творчества. Гердер призывал изучать дух разных народов через их поэзию. Гёте следовал за ним и в этом. Его баллады имеют не только немецкие корни. «**Цыганская ночь**» – один из примеров этого. «**Фульский король**» имеет древнескандинавские корни: Фула – название легендарной страны на Крайнем Севере. Эту балладу Гёте включил в текст «Фауста»: ее поет возлюбленная героя – Маргарита.

*Король жил в Фуле дальней,  
И кубок золотой  
Хранил он, дар прощальный  
Возлюбленной одной.*

*Когда он пил из кубка,  
Оглядывая зал,  
Он вспоминал голубку  
И слезы утирал.*

*И в смертный час тяжелый  
Он роздал княжеств тьму  
И всё, вплоть до престола,  
А кубок – никому.*

*Со свитой в полном сборе  
Он у прибрежных скал  
В своем дворце у моря  
Прощальный пир давал.*

*И кубок свой червонный,  
Осушенный до дна,  
Он бросил вниз с балкона,  
Где была глубина.*

*В тот миг, когда пучиной  
Был кубок поглощен,  
Пришла ему кончина,  
И больше не пил он.*

(Перевод Б. Пастернака)

История любви к Анне Элизабет Шенеман воспета в стихотворениях «К Лили» и «К Белинде». Если стихотворения, посвященные Фридерике Брион, проникнуты бурной восторженностью, то чувства, вызванные Лили, сложны и противоречивы. Страсть лирического героя сильна, но есть в его любви нечто тягостное. Между ним и возлюбленной нет полного взаимопонимания, он ревнует, мучится, жаждет близости и боится стать рабом своей страсти. Лирический герой этих стихотворений глубже заглядывает в свой внутренний мир, чем возлюбленный Фридерики, более живший красотой ее и окружающей природы. Любовь к Лили прониркнута у поэта элегическими нотами («Белинде», «Томление», «К Лили Шенеман»).

***К Лили Шенеман***

*В тени долин, на оснеженных кручах,  
Меня твой образ звал:  
Вокруг меня он веял в светлых тучах,  
В моей душе вставал.  
Пойми и ты, как сердце к сердцу властно  
Влечет огонь в крови  
И что любовь напрасно  
Бежит любви.*

В Веймарский период Гёте пишет стихи о Лиде. Этим именем Гёте называл свою возлюбленную Шарлотту фон Штейн. По сравнению с предшествующими любовными циклами этот отличается отсутствием бурных порывов, мягкостью тона, большей раздумчивостью и вместе с тем уверенностью в том, что обращения к возлюбленной встретят глубокое понимание с ее стороны. Полнее всего их отношения выражены в стихотворении «**О, зачем твоей высокой властью...**». Влияние Шарлотты фон Штейн сказалось не только в стихах, посвященных ей, но и в других произведениях этого периода.

Проходит время, и на смену идеям «Бури и натиска» приходят новые мысли и новые стихотворения. Особенно показательны в этом отношении новые гимны: «**Границы человечества**», «**Песнь духов над водами**», «**Моя богиня**», «**Божественное**». Гёте сохраняет в них верность своему пантеизму (религиозное философское учение, отождествляющее Бога с природой и рассматривающее природу как воплощение божества), вере в единство человека с силами природы, но лирический герой его поэзии уже не прежний бунтарь, а человек, сознающий, что он может осуществить свое земное назначение не в противоборстве с миром, а в тесном слиянии с ним.

*О, зачем твоей высокой властью  
Будущее видеть нам дано  
И не верить ни любви, ни счастью,  
Как бы ни сияло нам оно!*

*О судьба, к чему нам дар суровый  
Обнажать до глубины сердца  
И сквозь все случайные покровы  
Постигать друг друга до конца!*

*Сколько их, кто, в темноте блуждая,  
Без надежд, без цели ищут путь  
И не могут, о судьбе гадая,  
В собственное сердце заглянуть,  
И ликуют, чуть проникнет скудно  
Луч далекой радости в окно.  
Только нам прельщаться безрассудно  
Обоюдным счастьем не дано.*

Его стихотворение идет не навстречу буре – он жаждет мира и покоя. Этим настроением пронизаны обе новые «Ночные песни странника», особенно непревзойденный образец лирики Гёте – «Горные вершины».

*Горные вершины  
Спят во тьме ночной;  
Тихие долины  
Полны свежей мглой;  
Не пылит дорога,  
Не дрожат листья...  
Подожди немного,  
Отдохнёшь и ты.*

(Перевод М. Лермонтова)

Если в балладах периода «Бури и натиска» преобладали любовные мотивы, то в новом цикле Гёте вводит в этот вид лирики таинственное и разумом непостижимое; поэт размышляет о тайнах, сокрытых в природе. Гёте воплощает это в конкретные образы, родственные по духу оюразам народных легенд, но эти баллады являются плодом творчества самого Гёте («Рыбак», «Песня эльфов», «Лесной царь», «Певец»).

### **Рыбак**

*Бежит волна, шумит волна!  
Задумчив, над рекой  
Сидит рыбак; душа полна  
Прохладной тишиной.  
Сидит он час, сидит другой;  
Вдруг шум в волнах притих...  
И влажною всплыла главой  
Красавица из них.*

*Глядит она, поет она:  
«Зачем ты мой народ*

*Манишь, влечешь с родного дна  
В кипучий жар из вод?  
Ах! если б знал, как рыбкой жить  
Привольно в глубине,  
Не стал бы ты себя томить  
На знойной вышине.*

*Не часто ль солнце образ свой  
Купает в лоне вод?  
Не свежей ли горит красой  
Его из них исход?  
Не с ними ли свод неба слит,  
Прохладно-голубой?  
Не в лоно ль их тебя манит  
И лик твой молодой?»*

*Бежит волна, шумит волна...  
На берег вал плеснул!  
В нем вся душа тоски полна,  
Как будто друг шепнул!  
Она поет, она манит –  
Знать, час его настал!  
К нему она, он к ней бежит...  
И след навек пропал.*

Началом нового периода явилась поездка Гёте в Италию (1786–1788). Итальянское путешествие возбудило у Гете стремление возродить в современном искусстве и поэзии дух античной классики, ее «благородную красоту и спокойное величие» (И. Винкельман). Сближение с Фридрихом Шиллером, происшедшее в 1794 году, укрепило Гёте в этом стремлении. Оба поэта совместно вырабатывают теоретические основы так называемого «веймарского классицизма», определившие весь строй лирики Гёте в этот период.

Отъезд Гёте в Веймар осенью 1775 года стал вехой не только в его личной и творческой биографии, но и создал предпосылки для формирования заключительного этапа немецкого Просвещения и особой разновидности европейского классицизма. Внешние условия жизни Гёте в Веймаре сложились очень благоприятно. Оказавшись на положении любимца и друга молодого герцога Карла Августа, воспитанного в духе «просвещенного абсолютизма», Гёте получил неожиданную возможность разнообразной практической деятельности на государственном поприще.

Он был введен в Тайный совет, позднее назначен министром и возведен в дворянское звание. Он энергично занимался усовершенствованием государственного дела, упорядочением финансов,

вопросами просвещения, культуры, пытаясь обновить жизнь маленького герцогства. Постепенно в нем происходит перелом: отход от мятежных порывов и крайностей «Бури и натиска», признание высшего объективного закона, нравственного, социального, эстетического, которому надлежит покориться. Внутренний конфликт привел к тому, что Гёте решил бежать от своих обязанностей в Италию. Он посетил Неаполь, Рим, Сицилию, общался с немецкими и итальянскими художниками, погрузился в мир античного и ренессансного искусства, восхищение которым сохранил до конца жизни.

Однако Гёте привлекают в те годы не только темы, сюжеты, близкие к искусству Древней Греции и Рима. Он остается современным поэтом, поэтом национальным. Особенно важной считает он задачу – привить немецкому народу развитое чувство прекрасного.

«**Римские элегии**» – самый непосредственный и яркий результат итальянского путешествия Гёте. Вдохновляясь образцами любовной лирики древнеримских поэтов Катулла, Овидия, применяя античную стихотворную метрику, Гёте вместе с тем оставался современным поэтом, создающим образ нового для него лирического героя. В центре римской лирики Гёте – человек, радостно приемлющий жизнь, всецело погруженный в ее красоту, способный возвести до уровня прекрасного даже повседневность. Любовь нового лирического героя неприкрыто чувственна, он бросает вызов всем светским условностям, воспевает наслаждение. Несмотря на свое название, эти стихи были созданы не в Риме, а уже по возвращении поэта в Веймар, где и произошли важные перемены в его личной жизни: он порвал связь с Шарлоттой фон Штейн и ввел в свой дом девушку из народа – Христиану Вульпиус. Возлюбленная, воспетая в «Римских элегиях», – образ собирательный. Она воплощает и память о любовных радостях, испытанных в Италии, и чувства, возбужденные новой возлюбленной. Откровенная эротичность этих стихотворений нарушала чопорные понятия светского общества и вызвала осуждение даже у близких Гёте людей. Элегии Гёте представляли собой прямой вызов аристократическому и мещанскому ханжеству.

### **Элегия IX**

*В осени ярко пылает очаг, по-сельски радушен;  
Пламя, взвиваясь, гляди, в хворосте буйно кипит.  
Ныне оно мне отрадно вдвойне: еще не успеет,  
В уголь дрова превратив, в пепле заглохнуть оно, –  
Явится милая. Жарче тогда разгорятся поленья,  
И отогретая ночь праздником станет для нас.  
Утром моя домоводка, покинув любовное ложе,  
Мигом из пепла вновь к жизни разбудит огонь.  
Ласковую Амур наделил удивительным даром:  
Радость будить, где она словно заглохла в золе.*



В 1790 году Гёте совершил вторую поездку в Италию и посетил Венецию. Если первое путешествие возбудило его энтузиазм, то второе посещение страны вызвало противоположные чувства. Теперь внимание поэта привлекли не красота природы и прелесть искусства, а нищета народа, отсутствие культуры у современных итальянцев, безнравственность духовенства, политическое разложение правящих кругов. Здесь Гете подражал не римским лирикам, а прославленному римскому сатирику Марциалу (I век). Эпиграммы Гёте прекрасный образец социально насыщенной поэзии, свидетельствующей о том, что поэт сочетал восхищение классической древностью с пристальным вниманием к современной жизни. В отличие от «Римских элегий», проникнутых единством темы и настроения, **«Венецианские эпиграммы»** разнообразны и в том и в другом отношении.

#### **Эпиграмма 14**

*Я уподоблю страну наковальне: молот – правитель,  
Жесть между нами – народ, молот сгибает ее –  
Бедная жесть! Ведь ее без конца поражают удары  
Так и смят, но котел, кажется, все не готов.*

Новый цикл баллад создавался Гёте в пору творческой дружбы с Шиллером. В них получил воплощение стиль «веймарского классицизма». Сочетание лирического, эпического и драматического начала делает балладу очень емким жанром поэзии. В основном баллады Гёте этого периода делятся на два типа. К одному принадлежат стихотворения, представляющие собой песенный диалог, – **«Предательство дочки мельника»** и др. Второй тип – рассказ о таинственных и фантастических путешествиях, призванных вызвать у читателя раздумья о сущности жизни и ее противоречиях. Таковы **«Коринфская невеста»**, **«Бог и баядера»** и подобные им. Эти произведения сложны и многозначны по смыслу.

Глубокая двойственность пронизывает **«Коринфскую невесту» (1758)**. В ней скрестились два мира — языческий и христианский. Завязку фабулы составляет осуждение религиозной нетерпимости, помешавшей браку юноши-язычника и девушки-христианки. Вполне жизненная тема постепенно сменяется фантастическим мотивом. К спящему юноше приходит на ночное свидание его возлюбленная и, как вампир, выпивает его кровь. Языческому жизнелюбию в балладе противопоставлен иссушающий человека христианский аскетизм.

Мрачной тональности **«Коринфской невесты»** противостоит жизнеутверждающая индийская легенда, положенная в основу баллады **«Бог и баядера» (1797)**. Высшее индийское божество Рама полюбил жрицу любви баядеру, чьи ласки доступны всем. Ночь, проведенная с божественным возлюбленным, преобразует жрицу любви в женщину, одержимую единой всепоглощающей страстью. Увидев утром, что рядом с

ней мертвое тело, баядера приходит в отчаяние. Когда его сжигают, она бросается в пламя костра –

*Но из пламенного зева  
Бог поднялся, невредим,  
И в его объятьях дева  
К небесам взлетает с ним.*

Красивая восточная легенда звучит вызовом ханжеской морали, – в этом отношении Гёте-классик не уступал Гёте-штюрмеру.

Перу Гёте принадлежат и **сонеты**. Их лирический герой – известный человек, чей облик запечатлен в мраморе. В основном сонеты посвящены Минне Херцлиб, приемной дочери книготорговца в Иене; ей было 18 лет, когда она привлекла внимание 60-летнего Гёте. Предполагают, однако, что некоторые сонеты отражают переписку Гёте с другой девушкой, влюбленной в него, – Беттиной Брейнтано («Встреча», «Она пишет», «Шарада»).

### ***Шарада***

*Два слова есть. Их слог упруг и краток.  
Их звуками мы часто слух ласкаем,  
Хотя отнюдь в их суть не проникаем –  
Они не ткань вещей, а отпечаток.*

*Мы радостно огонь беспечных радуг  
Из их противоборства высекаем,  
Но лишь когда их вместе сопрягаем,  
Душа внушает сладостный порядок.*

*И я не оставляю упования  
В единый звук слить жизни отголоски,  
И счастья жду наперекор седидам:  
Ласкать имен влюбленных сочетанье,  
Две сущности прозреть в одном наброске  
И заключить в объятии едином.*

Давний интерес Гёте к Востоку получил новый стимул с появлением немецкого перевода стихотворений персидского поэта XIV века Гафиза, выпущенного Иозефом Гаммером в 1812–1813 гг. Восхищение личностью и творчеством Гафиза сплелось у Гёте с его новым любовным увлечением – Марианной фон Виллемер, запечатленной в образе Зулейки. Хатель, главный лирический герой, – не Гёте, и Зулейка – не портрет возлюбленной поэта. Оба – поэтические образы, в которые Гёте воплотил свое сложное видение восточной, в первую очередь персидской, культуры, духовного мира людей, свободных от условностей западного цивилизованного мира.

«Диван» означает «сборник», «собрание». Первоначально Гёте хотел озаглавить свой цикл стихов «Восточный сборник (диван) западного поэта». Обращение к темам и образам Восточной поэзии дало Гёте возможность вернуться к свободной творческой манере и преодолеть некоторые сковывавшие его принципы «веймарского классицизма». **«Западно-восточный диван»**, несомненно, представляет собой новый период в лирике Гёте. В стихотворениях отразились военные и политические бури, пережитые Европой в годы наполеоновских войн, личные переживания поэта, его непрекращающаяся борьба за духовное освобождение немецкого народа.

Некоторые стихотворения являются вольными переводами из Гафиза, другие написаны по мотивам его поэзии и других восточных поэтов. «Западно-восточный диван» – поэтическая энциклопедия гуманизма Гёте, мощное выражение его жизнеутверждающей философии, объединяющей прошлое и настоящее, Запад и Восток. Цикл разделен на тематические части:

**1. «Книга певца»** – поэтическая декларация Гёте, объясняющая выбор тем, соотношение западных и восточных мотивов (**«Признание»**).

*Что утаить нам трудно? Пламя.  
Днем на земле впадает его дым,  
Ночью – зарево под небесами.  
Трудно тому, кто любовью томим:  
В сердце от мира утаена,  
Открыто в глазах засверкает она.  
Но стих утаить – трудней всего:  
Не запихнешь под спуд его.  
Ведь песня, что от сердца спета,  
Владеет всей душой поэта.  
Стихи напишет гладко он,  
Чтоб миром труд был оценен,  
И рад ли встречный иль зевает,  
Поэт их гордо всем читает.*

**2. «Книга Гафиза»** (Гафиз – хранитель Корана) дает собирательный образ поэта, мудрого, уравновешенного жизнелюба. Гёте подчеркивает, что не отождествляет себя с ним, хотя и ощущает духовное родство («Прозвище», «Гафизу», «Еще Гафизу»).

#### ***Еще Гафизу***

*Нет, Гафиз, с тобой сравниться –  
Где уж нам!  
Вьется парус, точно птица,  
Мчится по волнам.  
Быстрый, легкий, он стремится  
Ровно, в лад рулю.*

*Если ж буря разразится –  
Горе кораблю!*

*Огнекрылою орлицей  
Взмыла песнь твоя.  
Море в пламень обратится, –  
Не сгорю ли я?  
Ну, а вдруг да расхрабриться?  
Дай-ка, стану смел!  
Сам я в солнечной столице  
Жил, любил и пел.*

**3. «Книга любви» (Образцы), «Хрестоматия», «Сокровенное»).**

***Хрестоматия***

*Хрестоматия любви –  
Вот всем книгам книга.  
Я читал ее прилежно:  
На мильон страниц страданий  
Пять страниц блаженства,  
Рубежом – глава разлуки.*

*Крошечный раздел свиданий  
Дан в отрывках. Том печали  
С приложением объяснений,  
Не имеющих конца.  
О Низами! Ты, блаженный,  
Верную нашел дорогу.  
Кто развяжет этот узел?  
Только любящие сами.*

**4. «Книга размышлений» (по определению самого Гёте – книга «посвящена практической морали и жизненной мудрости, согласно восточному обычаю и складу» («Пять свойств», «Чти незнакомца дружеский привет...», «К женщине снисходителен будь»)).**

***К женщине снисходителен будь!***

*Она, из кривого ребра возникая,  
Не получилась у Бога прямая:  
Ломается, чуть начнёшь её гнуть.  
Не тронешь – совсем искривится, и точка!  
Да, братец Адам, дал нам Бог ангелочка!  
К женщине снисходителен будь.  
Ребро не ломай и не гни – в этом суть.*

**5. «Книга недовольства» отражает сложные отношения Гёте с публикой его времени, а также с другими представителями литературного мира («Тот французит, тот британит», «Власть вы чувствуете сами...»).**

6. «**Книга Тимура**». По замыслу Гёте, книга должна была отразить современные мировые события. План остался неосуществленным, так как Гете не мог в полной мере высказать свое отношение к политической реакции, наступившей после разгрома Наполеона («Зулейке»).

7. «**Книга Зулейки**» посвящена любви Гёте к Марианне фон Виллемар («Мне и в мысли не входило...», «Высокий образ», «Ночь полнолуния»).

***Ночь полнолуния***

*Госпожа, ты шепчешь снова?  
Что и ждать от алых губок?  
Шевелятся! Экий вздор!  
Так пригубливают кубок,  
Иль плутовка знает слово  
Для приманки губ-сестер?*

*«Поцелуев! Поцелуев!»*

*Видишь, сад подобен чуду,  
Все мерцает, все сверкает,  
Искры сыплются во тьму.  
Зыбкий мрак благоухает.  
Не цветы – алмазы всюду,  
Только ты чужда всему.*

*Я сказала: «Поцелуев!»*

*Он навстречу испытаньям  
Шел к тебе, своей колдунье,  
В горе счастья он достиг.  
Вы хотели полнолуние  
Встретить мысленным свиданьем,  
И настал блаженный миг.*

*Я сказала: «Поцелуев!»*

8. «**Книга чашника**» проникнута духом восточной «анакреонтики», утверждает жизнь, полную наслаждения не только вином, но и духовным общением с умеющими думать и чувствовать людьми («Сижу один, сам себе господин...», «От века ли существовал Коран?»).

9. «**Книга притчей**». Притча – иносказание, литературный вид, весьма распространенный на Востоке. Гёте различал пять разновидностей притчей: этические (нравоописательные), морализующие, аскетические (проповедующие отречение от благ), притчи о чудесах и совпадениях, мистические (подготавливающие человека к загробной жизни). Поэт

представлял читателю решить, к какому типу относятся отдельные сочиненные им притчи («У шаха было два кассира»).

*У шаха было два кассира,  
Один для даянья, другой для взиманья.  
Один не считал и давал для вниманья,  
Другой не знал, где добыть полтумана.  
Даятель умер. Шах был не рад:  
Найти такого – нелегкое дело!  
А публика и моргнуть не успела,  
Как стал взиматель безмерно богат,  
Стоило выплате прекратиться,  
Дворец от золота начал ломиться.  
И только тогда до шаха дошло,  
Откуда беда, где кроется зло.  
Казалось бы – случай, а пользы немало:  
Даятеля место потом пустовало.*

Сатира на ограбление народа государственной казной имела в виду не Восток, а современную Гёте Германию.

**10. «Книга Парса».** Парсы – персидские огнепоклонники, бежавшие в Индию от преследований сторонников исламской религии. Гёте было близко в их верованиях то, что их почитание богов основывалось на созерцании природы. В толковании Гёте религия огнепоклонников сближается с его собственной философией природы в последние годы жизни.

Поздняя лирика Гёте содержит многочисленные примеры его поэтической зрелости, классической ясности и силы. Лирические образы становятся символами, обретают прекрасное – метафорическое, притчевое значение. Указание поэта, что прежде всего следует изображать нечто общее, общепринятое, делиться своим жизненным опытом, побудило его к созданию «шпрухов» – стихотворных изречений, которые занимают важное место в его поздней лирике. Здесь автор следует традиции немецких пословиц, сочиняет емкие рифмованные строфы. Это меткие суждения о жизни, о морали, которые нередко преподносятся в виде коротких диалогов. Здесь сочетаются ирония и благожелательное наставление. Отдельные шпрухи становятся **максимами** – кратко сформулированными правилами этики и морали:

*Коль вчера твое достойно –  
Ты сегодня бодр и прям.  
В завтра ты глядишь спокойно,  
И довольно счастья там.*

Наряду со шпрухами Гёте создавал большие стихотворения обобщающего созерцательного характера, говорящие о связи человека с

мирозданием. В знаменитом стихотворении «**Завет**» прославляется бытие, вселенная, вечный космос, частицей которого является человек.

В стихотворении «Одно и всё» поэт воспевает неустанное творчество человека в космическом масштабе.

### **Завет**

*Кто жил, в ничто не обратится!  
Повсюду вечность шевелится.  
Причастный бытию блажен!  
Оно извечно; и законы  
Хранят, тверды и благосклонны,  
Залоги дивных перемен.*

*Издравле правда нам открылась,  
В сердцах высоких утвердилась:  
Старинной правды не забудь!  
Воздай хваленья, земнородный,  
Тому, кто звездам кругоходный  
Торжественно наметил путь.*

*Теперь – всмотрись в родные недра.  
Отроешь в них источник щедрый,  
Залог второго бытия.  
В душевную вчитайся повесть,  
Поймешь, взыскательная совесть –  
Светило нравственного дня.*

*Тогда доверься чувствам, ведай!  
Обманы сменятся победой,  
Коль разум бодростью дарит.  
Пусть свежий мир вкушают взоры,  
Пусть легкий шаг пройдет  
просторы,  
В которых жизнь росой горит.*

*Но трезво приступайте к чуду!  
Да указывает разум всюду,  
Где жизнь благодворит живых.  
В ничто прошедшее не канет,  
Грядущее досрочно манит,  
И вечностью заполнен миг.*

*Когда ж, на гребне дня земного,  
Дознанием чувств постигнешь слово:  
«Лишь плодотворное цени!» –  
Не уставай пытливым оком  
Следить за зиждущим потоком,  
К земным избранникам примкни.*

*Как создает, толпе незримый,  
Своею волей мир родимый  
И созерцатель и поэт,  
Так ты, причастный богатиям,  
Высокий дар доверишь братьям.  
А лучшей доли смертным – нет!*

## **2. Идеино-художественное своеобразие романа Гёте «Страдания юного Вертера»**

«**Страдания юного Вертера**» (1744) – эпистолярный роман (в форме писем), в котором автор обращается к современному герою. В основе этого произведения, проникнутого глубоко личным, лирическим началом, лежит реальное биографическое переживание.

Летом 1774 года Гёте проходил адвокатскую практику в канцелярии имперского суда в маленьком городке Вецларе, где познакомился с

секретарем Ганноверского посольства **Кестнером** и его невестой **Шарлоттой Буфф**. Уже после возвращения Гёте во Франкфурт Кестнер сообщил ему о самоубийстве их общего знакомого, молодого чиновника **Иерузалема**, которое глубоко потрясло его. Причиной была несчастная любовь, неудовлетворенность своим общественным положением, чувство униженности и безысходности. Гёте воспринял это событие как трагедию своего поколения.

Сюжет романа не сложен. Действие разворачивается в небольшом провинциальном городке. **Вертер** – молодой образованный человек из бюргерской среды, впечатлительный и мечтающий юноша, тонко чувствующий искусство и поэзию, – знакомится на деревенском празднике с дочерью уездного судьи **Шарлоттой**. Она привлекает его своей простотой, безыскусственностью, чистосердечием и добротой. Вертер горячо полюбил Лотту. Между ними возникает чувство глубокой близости. Но Лотта уже помолвлена. Ее жених **Альберт** – порядочный, хотя и заурядный человек. Вертер не хочет нарушать покой Лотты и уезжает. Но не только любовный конфликт, а и причины более глубокого характера заставляют Вертера покинуть этот городок. Его тяготит жизнь провинциального захолустья, бедного духовными интересами, отталкивает узость и ограниченность мещан, томит собственное бездействие. Так начинается конфликт между гуманной, внутренне богатой личностью и окружающим ее обществом. В ходе дальнейшего повествования этот конфликт углубляется все более и более и в конце приводит к трагической развязке.

В поисках полезного дела Вертер поступает служить секретарем в одном из немецких княжеств. Но он горько разочарован: его служба не приносит ему пользы. Он подает в отставку и возвращается в тот город, где оставил Лотту. Жизнь провинциального городка раскрывается ему теперь в еще более мрачном виде. Любовь к Лотте, которую снова встречает Вертер, – это единственное, что согревает его душу. Но Лотта уже замужем. Вертер должен расстаться с ней навсегда. В лице ее он теряет доброго и близкого ему человека, который мог бы разделить его чувства и страдания. И Вертер, пережив тяжелую любовную драму, кончает жизнь самоубийством.

Истинной причиной его смерти послужила не любовная драма, а неразрешенный конфликт между гуманными идеалами и уродливой обстановкой. Примириться с немецким убожеством Вертер не мог, но и путей к новой жизни он не знал. «Только немногим благородным даровано было пролить кровь свою за близких и возжечь своей смертью новую, стократную жизнь в друзьях своих», – говорит Вертер в своем последнем письме к Лотте.

Осуждение затхлой, уродливой феодальной Германии пронизывает весь роман. В то же время в нем отразился кризис штюрмерских идеалов.



Гёте понимает, что герой-индивидуалист, в одиночку борющийся против существующего общества, не может победить.

Еще раз вернемся к главному герою. Итак, он бюргер по происхождению. Автор ничего не сообщает о его родителях, кроме некоторых упоминаний о матери. Молодого человека недолго любит местная знать, завидуя его талантам, которые, как думается ей, даны ему не по праву. Местную знать бесят также независимые взгляды Вертера, его равнодушие и пренебрежительное отношение к титулам. В своих письмах Вертер отзывается об этих людях нелестно.

Гёте очень скупо говорит о внешней обстановке, окружающей Вертера. Все его внимание обращено на духовный мир молодого героя. Герой чувствителен, немного сентиментален. Он счастлив, он любит жизнь. «Душа моя озарена неземной радостью, как эти чудесные утра, которыми я люблю от всего сердца», – пишет он своему другу. Вертер любит природу до самозабвения: «Когда вокруг от милой моей долины поднимается пар, и полдневное солнце стоит над непроницаемой чащей темного леса, и лишь редкий луч проскальзывает в его святыне святынь, я лежу в высокой траве у быстрого ручья и, прильнув к земле, вижу тысячи всевозможных былинки и чувствую, что снуёт между стебельками...когда взор мой туманится в вечном блаженстве и все вокруг меня и небо над мной запечатлены в моей душе, точно образ возлюбленной, – тогда, дорогой друг, меня часто томит мысль! Ох!. Как бы выразить, как бы вдохнуть в рисунок то, что так полно, так трепетно живет во мне».

Вертер носит с собой томик поэм Гомера и на лоне природы читает и перечитывает их. Он восхищается наивным мировоззрением, безыскусственной простотой и непосредственностью чувств великого поэта. В последних письмах Вертер мрачен, уныние и мысли о смерти приходят ему на ум, и от Гомера он переходит к Оссиану.

Вертер ведет жизнь созерцательную. Наблюдения влекут за собой печальные размышления. «Удел рода человеческого повсюду один! В большинстве своем люди трудятся почти без устали, лишь бы прожить, а если остается у них немножко свободы, они до того пугаются ее, что ищут, каким бы способом от нее избавиться. Вот оно – назначение человека!»

Верный последователь Руссо, Вертер любит простых людей, живущих на лоне природы. Он общается с крестьянами, с их детьми и находит в этом большую радость для себя.

Подобно штюрмерам, он протестует против филистерского понимания жизни (филистер – человек с узким, обывательским кругозором и ханжеским поведением).

«Ах вы, разумники – с улыбкой произнес я. – Страсть! Опьянение! Помешательство! А вы, благородные люди, стоите невозмутимо и безучастно в стороне и хулите пьяниц, презираете безумцев и проходите мимо, подобно священнику, и, подобно фарисею, благодарите бога, что он

не создал вас подобными одному из них. Я не раз бывал пьян, страсти мои всегда были на грани безумия, и я не раскаиваюсь ни в том, ни в другом, ибо в меру своего разума я постиг то, почему всех выдающихся людей, совершивших нечто великое, нечто с виду непостижимое, издавна объявляют пьяными и помешанными. Но и в обыденной жизни несносно слышать, как вслед всякому, кто отважился на мало-мальски смелый, честный, непредусмотрительный поступок, непременно кричат: «Да он пьян! Да он рехнулся!» Стыдитесь, вы, трезвые люди, стыдитесь, мудрецы!»

(Фарисей – лицемер и ханжа).

Подобно штурмерам, Вертер – противник рационализма и противопоставляет рассудку чувство и страсть: «Человек всегда остается человеком, и та крупица разума, которой он, быть может, владеет, почти или вовсе не имеет значения, когда свирепствует страсть и ему становится тесно в рамках человеческой природы».

В литературе были попытки отождествить Гёте с его героем, Вертером. Однако поэт в своем романе изображал не самого себя (хотя некоторые автобиографические черты нашли здесь отражение), а настроения и чувства, типичные для молодежи его времени. В Вертере он изобразил тех молодых людей Германии, которые искали нового, но не нашли ни четких принципов, ни ясных идей, ни достаточной воли, чтобы их осуществить.

Книга произвела впечатление сенсации. Она приобрела сразу же мировое значение. Переведена на все европейские языки. Молодой Наполеон перечитывал ее неоднократно и брал с собою как Библию в Египетский поход. Роман вызвал моду на любовные страдания, даже на самоубийство из-за любви.

### **3. Идеино-художественное своеобразие трагедии Гёте «Фауст»**

Трагедия «Фауст» – самый значительный памятник немецкой литературы конца XVIII – начала XIX века, своеобразный художественный и философский итог немецкого Просвещения.

А. С. Пушкин сравнивал это величайшее, по его мнению, создание поэтического духа с гомеровским эпосом, считая, что «Фауст» служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» В. Г. Белинский писал: «Фауст есть полное отражение всей жизни современного ему немецкого общества. В нем выразилось все философское движение Германии в конце прошлого и начале настоящего столетия».

Сам Гёте придавал исключительное значение этому произведению, считая его делом всей своей жизни.

Между тем временем, когда набрасывались первые сцены трагедии (1773 г.), и июлем 1831 года, когда был закончен «Фауст», протекла почти вся сознательная жизнь Гёте, целых шестьдесят лет, на протяжении которых поэт снова и снова обращался к сюжету, глубоко захватившему его со времен юности.

### **А. История создания произведения**

Так как Гете работал над произведением почти всю жизнь, то будет уместно выделить основные стадии работы над произведением.

Начальный период (1768–1775) – постепенное возникновение замысла и первый вариант драмы – так называемый «про-Фауст», написанный в 1773–1775 гг.).

Второй период (1788–1790) – Гёте возвращается в Веймар из Италии и пишет целый ряд сцен, отсутствовавших в «про-Фаусте».

Третий период (1797–1808) – Гёте завершает первую часть «Фауста». Она напечатана. 1800 год – возникает зерно второй части «Фауста» – Елена.

Четвертый период (1825–1832). После долгого перерыва Гёте работает над второй частью, которая закончена в 1831 году.

Легенда о Фаусте была немецкой народной легендой, возникшей в XVI веке, в эпоху Реформации и Крестьянской войны, в эпоху начавшегося кризиса средневековой идеологии.

Сохранилось несколько документов, касающихся реально существовавшего Фауста. Он родился около 1485 года. По-видимому, Фауст учился в нескольких университетах, как это было принято в Германии, и получил степень бакалавра в Гейдельберге. Он странствовал по стране, общался с гуманистами, занимался магией и астрологией. Он умер около 1540 года. Сейчас трудно сказать, был ли он только шарлатаном или в какой-то мере близок к титанам Возрождения, овеянным авантюрным духом того времени. Но вскоре вокруг его имени стала складываться легенда; какие бы формы она ни принимала, в ней неизменно выступало на первый план удивление перед необыкновенной личностью человека, который держался независимо, верил в магическую силу своих знаний и про которого стали говорить, в соответствии с предрассудками того времени, что он смело пошел на договор с самим дьяволом.

В дальнейшем история «знаменитого чернокнижника и чародея» послужила основой для нескольких изданий, одно из которых, по-видимому, попало в руки юноши Гёте.

Итак, в основу «Фауста» легла немецкая легенда XVI века о маге и чернокнижнике, заключившем договор с дьяволом. Но старинный сюжет был для автора лишь поводом для того, чтобы запечатлеть свои раздумья над жгучими вопросами современности. В этом смысле «Фауст» – произведение, характерное по своему художественному методу для

литературы Просвещения. Это притча о Человеке, о его долге, призвании, о его ответственности перед другими людьми.

### **Б. Роль вступлений в замысле автора**

Гёте предваряет «Фауста» тремя вводными частями. Сначала перед нами стихотворение «Посвящение». В нем поэт вспоминает о том, как возник его замысел, сюжет, как распался круг его первых читателей, и обращается к новому поколению читателей не вполне уверенный, поймут ли они его. Своим «Посвящением» Гёте напоминает, что «Фауст» – создание одного человека. Автор хочет, чтобы читатели не забывали, что это именно его произведение, в котором он при всем своем стремлении к объективности выражает свой, личный взгляд на мир.

«Театральное вступление» или «Пролог на театре» дает читателю пояснение о характере произведения. В беседе директора театра, комического актера и поэта выясняется, что всё дальнейшее – плод творчества тех, кто создает зрелище. Директору важно, чтобы оно привлекло больше публики и принесло доход. Поэту претит такой подход к искусству, а комический актер стремится примирить обе точки зрения. Публике нужно занимательное зрелище, но в него следует вложить глубокий смысл.

«Пролог на небе» имеет важное значение, так как в нем определяется тема произведения. «Пролог» начинает собой историю героя, давая ключ к пониманию идейного смысла трагедии. В «Прологе» Гёте пользуется традиционными образами христианской мифологии, но вкладывает в них совершенно иное – гуманистическое, просветительское содержание.

В торжественных песнопениях архангелов восхваляются красота и совершенство мира. Но появляется Мефистофель и разрушает эту идеальную картину, говоря, что на земле есть люди, которые далеки от совершенства. Мефистофель утверждает, что человеческая жизнь – маята: хотя человек и мнит себя «божком вселенной», т. е. господь наделил его разумом, но толку от этого нет, так как разумом он пользуется лишь для того, чтобы стать хуже всех скотов. Мефистофелю возражает Господь; признавая, что людям свойственны слабости и заблуждения, Господь выражает убеждение, что люди в конце концов способны к совершенствованию и добру. Господь спрашивает у Мефистофеля, знает ли он Фауста. Тот отвечает, что хотя он и отличается от других, но также неразумен. В глазах Мефистофеля он безумец, желающий невозможного. Господь же думает иначе: Фаустом движут благие побуждения. Мефистофель берется доказать, что искания Фауста – благо и его легко «свернуть». Он просит у Господа разрешения увести Фауста с пути искания истины. Бог позволяет, так как уверен, что настоящий человек при всей смутности своих стремлений сумеет найти верный путь. Почему же

Господь разрешает дьяволу испытать человека? На это дают ответ слова Господа:

*Слаб человек, покорствуя уделу,  
Он рад искать покоя, – потому  
Дам беспокойного я спутника ему.  
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу!*

Так в «Прологе» Гёте дает завязку борьбы вокруг Фауста и предсказывает оптимистическое ее разрешение.

## **В. История Фауста**

Из предыстории Фауста по ходу действия мы узнаем, что его отец был врачом, привил сыну любовь к науке и воспитал стремление служить людям. Пройдя долгий жизненный путь, герой пришел к выводу, что годы были потрачены зря и все его усилия познать истину оказались бесплодными. Он решает покончить жизнь самоубийством, но в этот момент до него доносится песнопение молящихся в храме, и кубок с ядом выпадает из рук Фауста. Молитва верующих напоминает, что людям нужна помощь в их многотрудной жизни.

Фауст остается жить, чтобы искать решения тех вопросов, которые стоят перед всем человечеством. Его решимость крепнет от сознания того, что люди верят ему и ждут от него добра.

Раскрывая отношение Фауста к науке, Гёте противопоставляет ему другой тип ученого – Вагнера, для которого существует только книжное знание. По-своему он тоже предан науке, но он кабинетный ученый, далекий от жизни и боящийся ее.

В отличие от него Фауст приходит к выводу, что смысл жизни можно постигнуть, только приняв в ней самое деятельное участие.

Разочаровавшись в науке, Фауст пробовал было обратиться к магии, но она не помогла. И тогда перед ним появился Мефистофель, предложивший союз. Любое желание будет исполнено, но за это должна быть продана дьяволу душа.

В народной книге о Фаусте ученый заключил договор с дьяволом на определенный срок – на 24 года. За этот срок Фауст мог наслаждаться всеми благами жизни, после чего наступала расплата – черт уносил его душу в ад. Фауст Гёте заключает договор с Мефистофелем не для того, чтобы предаться безудержным наслаждениям. На совет Мефистофеля предаться радостям жизни Фауст отвечает:

*Нет, право, мы не подражаем  
О радостях и речи нет –  
Скорей о буре, урагане,  
Угаре страсти разговор.  
С тех пор как я остыл к познанию,  
Я людям руки распростер.*

*Я грудь печалям их открою  
И радостям – всему, всему,  
И всё их бремя роковое,  
Все беды на себя возьму.*

Убедившись, что книжное знание не дает глубокого понимания жизни, Фауст отворачивается от него. Он жаждет погрузиться в подлинную жизнь, испытать все радости и горести людей. Знаком полного удовлетворения в жизни должны быть слова: **«Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»**

Цель Фауста велика и безгранична. Под силу ли она одному человеку? Этим вопросом он не задается. Фауст – человек огромной духовной мощи, подлинный титан мысли. Он смело берется за задачу, решения которой не добились все мудрецы за много веков.

Мятежный дух Фауста получает яркое воплощение в его страстной речи:

*«Смирйя себя!» – вот мудрость прописная,  
Извечный, нескончаемый припев,  
Которым с детства прожужжали уши,  
Нравоучительною этой сушью.*

Таков герой, созданный Гёте, – человек смелой мысли, стремящийся любой ценой понять смысл жизни.

## **Г. Мефистофель – антипод Фауста**

После Фауста второе главное действующее лицо – **Мефистофель**. Он воплощает полное отрицание всех ценностей человеческой жизни и достоинства человека вообще.

Фауст и Мефистофель – два антипода. Первый жаждет, второй насыщен, первый алчен, второй сыт по горло, первый рвется по-монтеневски *au dela* («за пределы»), второй знает, что там нет ничего, там пустота. Мефистофель играет с Фаустом как с неразумным мальчиком, смотря на все его порывы как на капризы, и весело им потакает – ведь у него, Мефистофеля, договор с самим Богом.

Черт был популярным персонажем средневековых мистерий, где он выступал то в смешном виде, то представлял перед испуганным зрителем со всеми атрибутами своей адской профессии. В «Народной книге о докторе Фаусте» действует именно такой, обыкновенный средневековый дьявол, «враг рода человеческого», за «грехи» забирающий душу Фауста.

Мефистофель у Гёте не похож на традиционного средневекового черта. Скептик и остроумец, он словно вышел из литературного салона XVIII века. Недаром ведьма его не сразу узнает.

*Цивилизация велит идти вперед:  
Теперь прогресс с собой и черта двинул.*

*Про призрак северный забыл везде народ,  
И, видишь, я рога, и хвост, и когти кинул ...*

В трагедии Гёте Мефистофель играет сложную и противоречивую роль. Циник и человеконенавистник, как он заявил о себе в «Прологе на небесах», Мефистофель на протяжении всей трагедии противостоит Фаусту, соблазняет, отвлекает его от высоких целей, оглушает волшебным напитком («Да, этим зельем я тебя поддену. Любую бабу примешь за Елену»), сводничает, заставляет лжесвидетельствовать (в истории с Мартой), вывозит его на шабаш ведьм, вовлекает в бесконечные приключения во второй части.

Но зло у Гёте не метафизически противостоит добру. В этом плане следует понимать автохарактеристику Мефистофеля:

*Часть вечной силы я,  
Всегда желавшей зла, творившей лишь благое.*

Злодейские замыслы не являются простой профессиональной потребностью Мефистофеля. Его поступки часто только обратная сторона деяний Фауста. Мефистофель циничен, но тем самым он оказывается часто трезвее, реалистичнее Фауста. Фауст сам в себе несет два начала («ах, две души живут в груди моей») в борьбе с цинизмом Мефистофелями, и вместе с тем с помощью этого трезвого и беспокойного спутника он пытается разрешить это противоречие.

Мефистофель уравновешен, страсти и сомнения не волнуют его грудь. Он смотрит на мир без ненависти и любви, он презирает его. В его колких репликах много печальной правды. Это отнюдь не тип злодея. Он издевается над гуманным Фаустом, губящим Маргариту, но в его насмешках звучит правда, горькая даже для него – духа тьмы и разрушения. Это тип человека, утомленного долгим созерцанием зла и разуверившегося в хороших началах мира.

Мефистофель Гёте подчас добрый малый. Он не страдает, ибо не верит ни в добро, ни в зло, ни в счастье. Он видит несовершенство мира и знает, что оноечно, что никакими потугами его не переделать. Ему смешон человек, который при всем своем ничтожестве пытается что-то исправить в мире. Смех этот снисходительный. Так смеемся мы, когда ребенок сердится на бурю. Мефистофель даже жалеет человека, полагая, что источник всех его страданий – та самая искра божья, которая влечет его, человека, к идеалу и совершенству, недостижимому, как это ясно ему, Мефистофелю. Мефистофель умен. Сколько иронии, издевательства над ложной ученостью, тщеславием людским в его разговоре со студентом, принявшим его за Фауста!

*Теория, мой друг, суха,  
Но зеленеет жизни древо.*

Он разоблачает потуги лжеучения («Спешат явления обездушить»), иронически поучает юнца: «Держитесь слов», «Бессодержательную речь

всегда легко в слова облечь», «Спасительная голословность избавит вас от всех невзгод», «В того невольно верят все, кто больше всех самонадеян».

#### **Д. Главные идеи первой части**

Гёте утверждает, что жизнь не есть нечто просто и легко постижимое. Люди, мнящие, что они могут все понять и объяснить, легко могут впасть в ошибку. Жизнь не станет яснее тому, кто стоит в стороне и наблюдает за ней. Она больше открывается тому, кто принимает в ней деятельное участие, ищет, стремится к благородной цели, отдает силы борьбе за насущные потребности и интересы народа. Но все равно для вдумчивых людей жизнь остается несколько загадочной. Активная деятельность то приближает человека к пониманию смысла жизни, то отдаляет от понимания его.

В образах, созданный Гёте, это особенно наглядно. Казалось бы, что может быть прекраснее такой чистой девушки, как Гретхен. Между тем обстоятельства делают ее преступницей. Фауст – человек безусловно благородный по характеру и стремлениям, но вина за гибель его возлюбленной лежит и на нем. А Мефистофель при всем том, что воплощает полное отрицание нравственных ценностей, обладает чертами, делающими его участие в человеческой жизни небесполезным.

Иными словами, Гёте показывает то, что философы называют диалектикой добра и зла.

#### **Е. Особенности второй части трагедии «Фауст»**

Вторая часть «Фауста» во многих отношениях противоположна первой. Если первая состояла из 25 сцен, неразделенных на акты, то вторая часть построена, как и всякая классическая трагедия, из 5 актов.

Сцены первой части, контрастные и неравные по объему, демонстрировали природу, жизнь, охваченную многообразием и текучестью, чуждую рационалистической симметрии и устроенности. Первая часть «Фауста», несмотря на колоссальное содержание, в ней заключенное, разворачивает по-существу, одно событие – любовь к Гретхен.

Пятиактная же организация второй части имеет несколько причин: прежде всего она указывает на поворот поэта к античности: отражает сумму идей, рожденную шестьюдесятью годами творчества; каждый акт демонстрирует особый этап фаустовых исканий; каждый акт – это и этап истории всего человечества. Текст во второй части уплотнился, что резко увеличивает долю символики, аллегории, метафоричности, различных категорий художественной условности.



Во второй части место событий непрерывно меняется (Германия, Греция), расширяется и событийное время – античность и современность, омоложенный Фауст в начале и 100-летний патриарх в финале.

Во второй части Фауст утрачивает свое безусловное художественное господство. Мир второй части – внеличностен, в ней нет ничего субъективного.

Если в первой части история дана через Фауста, то во второй она обретает самостоятельность. Фауст перестает быть честным человеком, каким он был в отношениях с Маргаритой. Введенный в историю, он становится человеком политики.

Первый акт второй части «Фауста» открывается сценой **«Красивая местность»**, которая строится на анализе «Фауст-природа». Природа, луга поражают цветением, гармонией и красотой. Человек же в гармоничном мире природы – дисгармоничен. Эта сцена насыщена персонажами и реалиями античной мифологии, продолжающими античные мотивы первой части. По существу, здесь провозглашено античное начало.

В сцене значительны литературные заимствования. Один из духов – Ариэль – заимствован из шекспировской «Бури», а всю сцену завершает монолог Фауста, написанный терцинами, размером, которым была написана «Божественная комедия» Данте.

Таким образом, вторая часть, благодаря апелляции к Шекспиру и Данте, открывается провозглашением надежды, грядущего человеческого торжества, обретаемого в битве с миром и самим собой.

Фауст во второй части иной, чем в первой. Он преобразован природой, в нем опять оживает стремление к истине. Воскресение Фауста и человечества демонстрируется символической картиной утра, наступающего после сумрака.

Но монолог Фауста, помимо того что является гимном природе, включает в себе и другой, философский смысл («Вот солнце показалось!..»). Солнце, по символической системе Гёте, – это абсолютная истина, к которой стремится человек, к которой некогда стремился Фауст. Но проникновение в истину невозможно так же, как и невозможно созерцание солнца. Человек познает истину не непосредственно, а косвенно, отраженный в разного рода предметах и явлениях, человек постигает не абсолютную истину, а относительную. Если прежде относительность истины воспринималась Фаустом как величайшая трагедия, то теперь он приемлет ее как нечто бесспорное и в своей бесспорности прекрасное.

В последующих сценах первого акта изображена феодальная государственность. Первый акт, как и акт четвертый, демонстрирует феодализм в его завершающей стадии.

В сценах, развернутых в императорском дворце, обрисована ситуация в государстве: истощена казна, разрушена экономика,

своевольничает знать и буйствуют низы. Но при всем этом высшая аристократия погружена в праздники и наслаждения, идет необузданный, противоестественный пир во время чумы.

Первый акт, таким образом, свидетельствует о возможности революции.

Мефистофель в первом акте обретает общественный и политический смысл: если государственный совет и канцлер воплощают феодальную доктрину, то Мефистофель с его проповедью преобразований – доктрину антифеодальную, буржуазную.

Фауст в этих сценах введен Мефистофелем в высшую государственную, придворную сферу феодального общества, чтобы подвергнуть его испытанию властью, славой, тщеславием, повседневностью. Но герой выступает здесь на периферии, не определяет события, а лишь усваивает уроки феодальной государственности, он внутренне чужд сфере, его окружающей.

Второй акт распадается на две, противоположные друг другу, части.

Вначале акта Фауст возвращен в свой кабинет – это возвращение Гете к проблемам науки. Природа и наука – так можно определить один из центральных для акта конфликтов: вечная проблема открывается здесь новыми гранями. После ухода Фауста наука пребывает в застое, кабинет покрыт пылью и паутиной. Мир науки, покинутый Фаустом, низменен и узок, в нем царит бывший ученик Фауста – Вагнер. Он – отрицатель природы, создающей в колбе Гомункула, искусственного человека. С помощью Мефистофеля это удастся. Цели Гомункула и Фауста – противоположны. Гомункул несовершенен, несмотря на поразительный интеллект, ибо физически он ущербен. Таково и вагнеровское начало в науке.

В финале акта Гомункул выполняет свое назначение, он обретает для себя материальное воплощение. С точки зрения Гомункула, человеческая целостность заключена в единстве духа и плоти, идеального и материального, разъединение того и другого чревато неполноценностью; единство же духа и плоти возможно лишь в античном мире, на античной почве. И в этой части акта снимается противоречие Гомункула и Фауста, оба они движутся к одному – к античности, от односторонности и неполноценности – к единству и целостности.

Второй акт – это открытие Севером Эллады, это взаимопроникновение классики и романистики, духа и материи, то, что ранее существовало как разорванное, существует теперь как единое, как синтез.

Затем следует сцена классической Вальпургиевой ночи. Мефистофель воплощает здесь всё антиклассическое, мир Эллады ему чужд. Гете в этой сцене демонстрирует всевозможные стадии формирования природы и жизни. Грифы, муравьи, дриады, форкиады,

пигмеи, сирены, сфинксы – наиболее первичная, живая материя только что отделившаяся от материи неживой: Мефистофель лишь пребывает в этой сфере.

Следующий, более высокий этап развития живого, разумного мира представляют нимфы, Хирон, именно здесь находит покровителей Фауст; в отличие от Мефистофеля, уже готовый для постижения Эллады. Наконец, в результате непрерывного совершенствования возникает человеческая мысль, философы Фалес и Анаксагор; Гомункул оказывается в этом наивысшем круге как самая могущественная умственная организация, четко и ясно представляющая свои задачи и столь же четко и ясно их решающая. И завершается акт появлением Галатеи – итога продемонстрированного движения.

Галатея – это олицетворение эстетического прогресса, она предвосхищает появление Елены Прекрасной и соединяет Гомункула с океаном жизни.

Второй акт – это акт несовершенств, стремящихся к полноценности, непрерывного движения и воплощения, не ставящий точек, оставляющий перспективу вечной эволюции.

Третий акт «Фауста» – это кульминация античного начала, его всеобщее безусловное торжество. Занимая во втором акте большую часть текста, оно здесь уже правит единодержавно. Торжество античного выражено через реконструкцию структурно-античной трагедии. На протяжении всего акта на сцене находится хор – один из важнейших компонентов греческой драмы, комментирующий действия и события. Предметом изображения в третьем акте становится воспетая Гомером Елена, олицетворяющая совершенство, античную норму красоты.

Первый и второй акты готовят демонстрацию Елены не только как цели фаустовских устремлений, но и как цель природного, всемирного процесса. Третий акт являет античность как реальность, поставленную в один ряд с современностью.

По характеру событий третий акт распадается на две части: в первой изображается возвращение Елены из Трои, во второй – супружество Елены и Фауста. Эти части контрастны: и по типу отраженной в них действительности, и по реплике, и по характеристике Елены.

Первая сцена акта строится на противопоставлении Елены и Форкиады, красоты и уродства. Это две крайние точки античного мира.

Во второй сцене Елена обожествлена. Став женой Фауста, она вводит его в античный мир. Но сквозь весь акт проводится тема неустойчивости красоты в фаустовском мире, невозможности ее безусловного торжества.

Брак Фауста и Елены – это синтез ранее разрозненных, существовавших независимо и даже враждебно культур – античной и германской, классической и романтической.

Античный период Фауста – один из наиболее ответственных и драматических периодов его жизненного пути. Суть Фауста – вечная, неугасающая неудовлетворенность – является пружиной его духовного и мировоззренческого совершенствования. Конечная цель Фауста со времен отказа от науки – обретение гармонии. В третьем акте вечно движущийся Фауст обретает, наконец, долгожданную цель – Елену, то, что мнилось ему венцом.

Третий акт – акт обретенной цели, будущее здесь стало настоящим. Фауст, достигший Елены, красоты и совершенства, находится на грани отказа от собственной своей сущности. На устах его висят, готовые сорваться, роковые слова: «Мгновение, повремени!»

Но гибель Эвфориона разрушает Аркадию. Елена, следуя за сыном, возвращается в подземный мир.

Судьба Фауста и Елены утверждает невозможность реставрации античности, невозможность воплощенной гармонии и воплощенного совершенства. В контексте драмы провозглашается всеисилие античности, но не как реальности, а как мечты, как идеального.

Четвертый акт возвращает действие в мир распадающегося феодализма. смыкается он с первым актом. Античность вытеснена современностью. Четвертый акт контрастен третьему акту, наполнен смутами и катастрофами. Здесь изображено сражение между императором и его противниками, которые воплощают стихийно-разрушительную, неразумную сущность войны. За изображенными конфликтами и смутами угадывается век Реформации и Великая крестьянская война, а также Французская революция.

Победа, одержанная императором с помощью Мефистофеля, оборачивается поражением человечества. Это не что иное, как торжество антинаполеоновской коалиции. Фауст вовлечен в систему организуемых Мефистофелем событий, в драму умирающего мира, но в деградирующем обществе он хранит в себе античное начало. Ему видятся иные цели и задачи. Он намерен создать новый мир, создать из ничего. Он возлагает на себя функции господа-творца.

Пятый акт – это акт свершений и итогов. Мечта о практической деятельности, столь остро прозвучавшая в четвертом акте, воплощена в реальности: на месте моря – сёла, нивы, сады.

Фауст и Мефистофель преобразуют природу, а в оппозиции к ним находятся Филемон и Бавкида. Мир Филемона и Бавкиды – это мир патриархальной гармонии и добродетели. Патриархальное поставлено лицом к лицу с прогрессом, осуществляемым Фаустом и Мефистофелем. Отношения их конфликтны и откровенно враждебны. Любая перемена для стариков невозможна, ибо уничтожает их сущность, вводит в круг преобразований.

Конфликт стариков и Фауста принципиален, за ним стоит вопрос о существовании представляемых ими миров, речь идет о праве на жизнь. Это и определяет драматизм конфликта.

Столкновение между прогрессом и патриархальной стариной неизбежно, для истории человечества оно извечно: простое уступает место будущему не добровольно, а в борьбе. Препятствующее прогрессу в ходе истории должно быть преодолено.

На стороне Фауста – общество, цивилизация, сила. Филемон и Бавкида не могут противопоставить Фаусту ничего реального. Фауст насильно решает их переселить.

Преобразования Фауста изменяют мир и обеспечивают прогресс человечества, но строятся тем не менее на трагедии людей, на попрании отдельной человеческой воли, свободы человеческих поступков и суждений.

Гёте один из первых вторгается в проблему – прогресс и человек. Патриархальное человечно, прогрессивное бесчеловечно. Фаустов прогресс строится на отнятии у людей радости и счастья. И вершителем Фаустовых преобразований является Мефистофель, обретающий функции буржуазного творчества и созидания.

Фауст, всецело погруженный в преобразовательскую деятельность, этой деятельностью не удовлетворен: созидание Фауста объективно противоречиво, что ощущается и самим создателем.

В пятом акте магия берет реванш, Фауст утрачивает контроль над своим творением. Мир растворяется в фантастике.

Фауст дискутирует с Заботой, которая символизирует духовный раскол между прогрессом и этикой. Забота ослепляет Фауста, но это символический знак ослепленности Фауста делом: ему кажется, что вокруг кипит созидательный труд, но на самом деле он означает движение в смерть, по приказу Мефистофеля лемуры роют ему могилу. Творящее человечество оказывается ослепленным своим же творением. Прогресс, совершаемый Фаустом, имеет конечным результатом гибель человечества. Испытание Делом становится тягчайшим испытанием Фауста. Мефистофель, игравший прежде роль слуги, вступил в абсолютное управление Фаустом.

Фауст, имеющий за плечами вековой жизненный опыт, приходит к ряду значительных итогов, среди которых первостепенное значение имеют ответы на, казалось бы, неразрешимые проблемы, терзавшие его в первых четырех сценах трагедии и явившиеся причиной отказа от науки.

Камнем преткновения Фауста-ученого являлась проблема познания. Для Фауста-ученого было характерно стремление к абсолюту, к конечному знанию.

Фауст в финале пришел к пониманию относительности характера истины, к диалектической мысли о том, что истина – это процесс, что

незнание – это не свидетельство бессилия человека, а источник нового познания, свидетельство вечности и бесконечности мироздания, что человек – часть природы, а не Господь, всё себе подчиняющий и природе равный.

Идеи Фауста в финале согласовываются с идеями Господа в «Прологе на небесах», с его концепцией движения как непрерывного совершенствования, непрерывного постижения истины и смысла существования.

Столетний путь Фауста своим содержанием и имел постижение развития, истории, движения. В последнем монологе Фауст устремлен в будущее. Он уходит из трагедии, уходит из мира, из жизни, прогнозируя будущее, в этом будущем находясь. Последний монолог отрывает Фауста от настоящего, от сотворенного им миропорядка. Будущее, как оно видится Фаусту, – это мир непрерывной борьбы со стихией, и как результат этой борьбы – достижение свободы. Будущее, провидимое Фаустом, подобно настоящему, заполнено преобразованиями природы, оно лишено фантастики, дьяволиады, освещено гуманизмом, не знаемым современностью; будущее – это «народ свободный на земле свободной».

В последнем монологе Фауст произносит слова о «высшем миге», некогда указанные в договоре с Мефистофелем и столь долго ожидаемые последним. Он произносит их, вооруженный новым знанием, огромным жизненным опытом, прожив жизнь, равную не только отдельной исторической эпохе, но и истории всего человечества; слова Фауста продиктованы картиной грядущего мира.

Фауст переживает «высший миг» не потому, что достиг соответствия реальности и идеала, не потому, что идеал воплотился в реальности, а только потому, что предвидит его непременно воплощение в будущем; в настоящем же он по-прежнему остается неудовлетворенным.

Переживая «высший миг», умирая, Фауст сохраняет свою сущность: человек движения, он отвергает настоящее во имя более совершенного будущего, он уходит из жизни, находясь в движении. Именно потому победа Мефистофеля – чисто формальная победа.

Последняя сцена «Фауста» («Горные ущелья, лес, скалы, пустыня...») – грандиозный апофеоз Фаусту, его бессмертной сущности. Фауст – земной, противоречивый, грешный – сливается воедино с райским, ангельским, господним, обретая все достоинства истинного «раба божьего». Ангелы, парящие в «высшей атмосфере» с «бессмертной сущностью» Фауста, ставят последнюю точку в построении идеи гетевского творения.

Таким образом, торжество Фауста и человечества объявляется результатом двустороннего, встречного процесса – человеческого саморазвития и благодати божьей любви. Любовь олицетворяется в Богоматери, «госпоже Вселенной». Она – и любовь, и сострадание, и

милосердие, и святость. Все, кто пережил на земле любовь, удостоиваются вечного блаженства. В этом заключен и смысл «голоса свыше» по отношению к Маргарите (конец первой части), оказавшейся в раю и как бы растворившейся в образе Богоматери, ставшей частью ее сути, что, с другой стороны, позволяет говорить о слиянии Фауста и Господа. Не только вечное движение Фауста определило его торжество, его спасение, его приобщение к ангельскому собору, но и «высшее покровительство» Гретхен.

Мир «Фауста» – грандиозный, величественный мир, вместивший человеческую историю, мироздание. Психология личности, мирозерцание эпохи, философия культуры, стратегия политики – это поистине фантастическое многообразие проблем делает последнее преобразование Гёте неисчерпаемым и в своей неисчерпаемости загадочным.

«Фауст» обращен ко всем эпохам, так как актуальнейшей проблемой каждого человека становится проблема пути, жизненного предназначения, проблема поиска истины, истины, не механически усвоенной, а выстраданной, явившейся плодом мучительного, многотрудного опыта; и в этом смысле каждый человек не только обязан быть Фаустом, но и обречен на Фаустов путь.

Уроки «Фауста» – это уроки свободной героической мысли, тяжелого пути познания правды, справедливости, истины, это уроки человечности.

Современники были поражены мощью и богатством поэтического мира «Фауста». Под влиянием его создал фрагмент своего «Фауста» А.С. Пушкин, «Фауста» переводили А.С. Грибоедов, Д.В. Веневитинов, Ф.И. Тютчев. Первый полный перевод на русский язык был сделан Э.И. Губером, затем А.А. Фетом, В.Я. Брюсовым. Наиболее удачный и точный из переводов XIX века принадлежит Н.А. Холодковскому. Однако подлинный дух гетевского «Фауста», его языковую мощь удалось передать Б.Л. Пастернаку. Крупным явлением белорусской культуры стал перевод «Фауста» на белорусский язык, выполненный поэтом В. Семухой. Переводчик сохранил гибкость языка оригинала, его метафоричность и пластику. Прекрасные переводы на белорусский язык лирических стихотворений Гёте принадлежат поэту О. Лойко.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Аникст, А.А. Творческий путь Гёте / А.А. Аникст. – М.: Худ. лит., 1986. – 544 с.
2. Аникст, А.А. Гёте и Фауст / А.А. Аникст. – М.: Книга, 1983. – 270 с.

3. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 524–582.
4. Аникст, А.А. «Фауст» Гёте: литературный комментарий / А.А. Аникст. – М., 1957. – 136 с.
5. Вильмонт, Н. Гёте: история его жизни и творчества / Н. Вильмонт. – М., 1959. – 335 с.
6. Жирмунский, В.М. Гёте в русской литературе / В.М. Жирмунский. – Л., 1982. – 558 с.
7. Конради, К.О. Гёте: жизнь и творчество: в 2 т. / К.О. Конради. – М., 1987.
8. Волков, И. «Фауст» Гёте и проблема художественного метода / И. Волков. – М., 1970.
9. Кессель, Л.М. Гёте и «Западно-восточный диван» / Л.М. Кессель. – М., 1970.
10. Разумовская, М.В. Литература XVII–XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синило, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 212–229.
11. Якушева, Г.В. Фауст и Мефистофель / Г.В. Якушева. – М.: ЭКСМО, 1998. – 158 с.



## Лекция 9

### Французское Просвещение. Вольтер. Ж.-Ж. Руссо

#### План

1. Отличительные особенности французского Просвещения.
2. Периодизация французского Просвещения.
3. Творчество Вольтера. Общая характеристика:
  - а) краткий обзор жизненного пути Вольтера;
  - б) философские взгляды Вольтера;
  - в) драматургия Вольтера («Заира»);
  - г) особенности философских повестей Вольтера.
4. Творчество Ж.-Ж. Руссо. Общая характеристика:
  - а) философские трактаты Руссо;
  - б) социально-политические взгляды Руссо;
  - в) реализация идей писателя в романах «Юлия, или новая Элоиза» и «Эмиль, или о Воспитании».

#### 1. Отличительные особенности французского Просвещения

Начавшись столь блистательно, царствование Людовика XIV закончилось весьма плачевно: бессмысленные разорительные войны, финансовый кризис привели народ к крайней нищете, поставили Францию на грань катастрофы.

XVIII век во Франции – это время упадка и разложения абсолютной монархии и подъем буржуазии, ее классового самосознания. После смерти Людовика XIV (1715) наследнику престола было всего пять лет. Установилось Регентство Филиппа Орлеанского (1715–1723), которое характеризовалось разгулом и аморальностью нравов, что явилось реакцией на ханжескую сдержанность, господствовавшую в последние годы при дворе «короля-солнце». Правление Людовика XV (1723–1774), оставившего миру два афоризма: «На мой век хватит» и «После меня хоть потоп» – не могло поправить пошатнувшихся дел в государстве. Его внук Людовик XVI (1774–1793), казненный в годы революции, также оказался не в состоянии провести необходимые реформы.

Во Франции настоящая пропасть разделяла господствующие привилегированные сословия (дворянство и духовенство) и политически бесправное третье. Во второй половине 80-х годов во Франции сложилась революционная ситуация, вылившаяся в Великую Французскую революцию (1789–1794), которая привела к полной победе буржуазии.

Основным содержанием идейной жизни Франции этого времени является напряженная борьба с политической, общественной, культурной

системой феодального абсолютизма. Эта идеологическая подготовка революции и составила главную суть французского Просвещения.

Французское Просвещение было боевым, воинствующим, оптимистическим. Просветители верили в разум, прогресс, в совершенствование человеческого рода. Это они дали миру благородный призыв: «Свобода, равенство, братство». Просветители обращались к самым актуальным вопросам своего времени, отличались энциклопедичностью познаний и широтой интересов. Они разрешали проблему человека и его природы, признавая, что люди от природы равны, умственное и нравственное их отличие объясняется различным воспитанием и условиями жизни. Под воспитанием французские просветители, как английские, понимали воздействие на человека не семьи, а среды, в первую очередь – общественных учреждений.

Философской основой идеологии просветителей во Франции является французский материализм XVIII века (Мелье, Дидро, Гольбах, Гельвеций), сыгравший огромную роль в истории философии. Он был тесно связан с развитием наук (особенно естественных), накоплением фактического материала во всех областях научного познания мира.

Литература эпохи Просвещения являлась неотъемлемой частью просветительского движения. Художественные формы ее во Франции отличались большим разнообразием. На протяжении столетия развивался просветительский классицизм. В традиционных классицистических жанрах – оде, трагедии, эпической поэме – появилась новая, актуальная, политическая и философская проблематика. В литературе рококо, представленной малыми повествовательными и поэтическими сочинениями и комедией, сочетались развлекательность и сатиричность. Просветительский реализм, получивший теоретическое обоснование в трудах Дидро, наиболее полно выразился в жанре романа. Во второй половине XVIII века окончательно сформировался сентиментализм.

Литература периода Просвещения во Франции носила боевой, воинствующий характер. В ней преобладали публицистические, пропагандистские, сатирические тенденции. Эта направленность и обусловила основные жанры, характерные для нее: политический философский трактат, философский роман, гражданская трагедия.

Наиболее значительное влияние на французскую литературу XVIII века оказала литература Англии, как самой передовой в экономическом и политическом отношении страны Европы. Многие французские писатели посвящают себя пропаганде английской литературы. Вольтер пропагандирует английских философов и Шекспира. Во второй половине XVIII века началось восторженное увлечение французской публики Шекспиром.

## **2. Периодизация французского Просвещения**

Эпоху Просвещения во Франции разделяют на три этапа:

**Первый (1715–1750)** отличался умеренной оппозиционностью: в политике господствовали монархические воззрения, в философии — деистические. Это было время собирания просветительских сил, формирование жанров в литературе. Ключевые фигуры этого периода — Монтескьё и Вольтер.

**Второй (1751–1789)** связан с деятельностью Дидро и энциклопедистов. Вера в буржуазный прогресс возвала к жизни более радикальный материализм и атеизм, в политических течениях — республиканские взгляды. Это годы непосредственной подготовки революции.

**Третий период** хронологически совпадает со вторым (1751–1789) — его выделение связано с расслоением в рядах просветителей (что вызывалось социальной дифференциацией внутри третьего сословия) и образованием плебейско-демократического крыла, возглавляемого Руссо. Сторонники этого движения увидели оборотную сторону буржуазного прогресса, бедственное положение народных масс и отразили их идеологию в своих сочинениях, написанных в духе сентиментализма.

## **3. Творчество Вольтера. Общая характеристика**

### **А. Краткий обзор жизненного пути Вольтера**

В творчестве и в самой жизни Вольтера ярче всего воплотились характерные черты эпохи Просвещения, её проблемы и сам человеческий тип просветителя: философа, писателя, поэта, драматурга, историка, общественного деятеля. Именно поэтому его имя стало как бы символом эпохи, дало название целому умственному течению европейского масштаба («вольтерьянству»), хотя многие из его современников существенно опередили его в области философских, политических и социальных идей.

Франсуа-Мари Аруэ (1694–1778), вошедший в историю под именем Вольтера, родился в семье богатого парижского нотариуса. Отцовское состояние, приумноженное в дальнейшем благодаря его собственным деловым способностям, обеспечило ему материальную независимость, которая позволила в опасные минуты жизни менять местожительство, надолго покидать Париж и Францию, не рискуя впасть в нужду.

Вольтер обучался в лучшем по тем временам иезуитском колледже Людовика Великого, где кроме традиционного классического образования (над которым он потом жестоко смеялся) он приобрёл прочные дружеские связи с отпрысками знатных семей, впоследствии занимавшими знатные государственные посты. Юность Вольтера протекала в аристократических литературных кружках, оппозиционно настроенных по отношению к официальному режиму. Там он прошёл первую школу вольнодумства и

сумел обратить на себя внимание остроумием, изяществом и дерзостью своих стихов. Литературный успех стоил ему кратковременного заключения в Бастилию – его сочли автором памфлета на регента Филиппа Орлеанского. После освобождения осенью 1718 г. в театре Французской комедии была представлена его трагедия «Эдип», на афише которой впервые появился литературный псевдоним «Вольтер» (в дальнейшем он прибегал к множеству других псевдонимов, когда хотел скрыть своё авторство).

Литературная работа Вольтера в 1726 г. была прервана новым арестом – на этот раз в результате ссоры с надменным аристократом кавалером де Роган, который приказал своим лакеям избить Вольтера палками. Этот демонстративный жест аристократа по отношению к буржуа и позиция невмешательства, занятая знатными друзьями Вольтера, дали ему ясно почувствовать свою неполноправность перед лицом сословных привилегий. Противник Вольтера, воспользовавшись семейными связями, упрятал его в Бастилию. Выйдя из заключения, Вольтер по совету друзей уехал в Англию, где пробыл около двух лет.

Знакомство с политической, общественной и духовной жизнью Англии имело огромное значение для мировоззрения и творчества Вольтера. Свои впечатления он отразил «Философских (или Английских) письмах». Изданная во Франции в 1734 году книга эта сразу же была запрещена и сожжена. В ней Вольтер, сохраняя критическое отношение к английской действительности, подчёркивал её преимущество перед французской.

Острокритическая позиция Вольтера по отношению к церкви и ко двору навлекла на него преследования, которые могли обернуться новым арестом. Он счёл разумным укрыться вдали от Парижа в поместье своей подруги маркизы дю Шатле, одной из самых умных и образованных женщин того времени. Пятнадцать лет, проведенные им в замке Сире в Шампани, были наполнены активной и разнообразной деятельностью. Вольтер писал во всех литературных и научно-публицистических жанрах. За эти годы им написаны десятки театральных пьес, множество стихотворений, поэма «Орлеанская девственница», исторические труды, популярное изложение теории Ньютона, философские сочинения («Трактат о метафизике»), полемические статьи. На протяжении всей жизни Вольтер вёл обширную переписку, составившую десятки томов. Эти письма раскрывают перед нами облик неутомимого борца за свободу мысли.

Отношения Вольтера с французским двором носили напряжённый характер. Его попытки сделать дипломатическую карьеру потерпели неудачу. Королевская фаворитка маркиза де Помпадур препятствовала как его придворной, так и литературной карьере, её интриги и происки иезуитов тормозили его избрание во Французскую академию (оно

состоялось только в 1746 году после трёх неудачных попыток). Вольтеру приходилось бороться за постановку своих трагедий, которые подвергались запретам цензуры. После смерти маркизы дю Шатле (1749) Вольтер по приглашению Фридриха II приехал в Пруссию. Три года, проведённые в прусской резиденции в Потсдаме (1750–1753) на королевской службе, раскрыли ему глаза на подлинный смысл «просвещенного правления этого философа на троне». Фридрих охотно демонстрировал перед мировым общественным мнением свою религиозную терпимость. Он сформировал свою Академию из французских учёных на родине за вольнодумство. Но и с этими людьми он оставался тем же грубым и коварным деспотом, каким бил со своими подданными. После конфликта с королём Вольтер подал в отставку и пожелал покинуть прусский двор. Разрешение было дано, но на пути во Францию Вольтер был задержан жандармами, подвергнут грубому и оскорбительному обыску.

Возвращение на родину не сулило ему ничего утешительного, и он предпочёл обосноваться на территории Женевской республики, вблизи от французской границы. Он приобрел нескольких имений, из которых Ферней стал его главным местопребыванием и центром мирового культурного паломничества. Здесь Вольтер провёл последние 24 года жизни. Здесь его посещали писатели, актёры – исполнители его пьес, общественные деятели, путешественники из разных стран Европы (в том числе и из России). Именно в эти годы приобретает особенный размах общественная деятельность Вольтера и достигает своего апогея его мировой авторитет.

В последние годы жизни имя «Фернейского патриарха» было окружено ореолом всемирного признания, но вернуться в Париж он не решался, опасаясь возможных репрессий. Только после смерти Людовика XV, когда у многих современников возникли надежды на более либеральное правление его преемника (иллюзии, оказавшиеся кратковременными), он позволил убедить себя и весной 1778 г. приехал в столицу. Вольтера ожидал настоящий триумф – толпы народа встречали его карету с цветами, в театре Французской Комедии он присутствовал на представлении своей последней трагедии «Ирена», актёры увенчали его бюст лавровым венком. Через несколько дней Вольтер скончался. Его племянник увёз его тело тайком из столицы, предвидя возможные осложнения с похоронами, – церковь не упустила бы случая свести с ним счёты. Действительно, на следующий день после похорон (в аббатстве Сельер в Шампани) пришло запрещение местного епископа хоронить Вольтера. В 1791 году его прах был перенесён в Пантеон в Париже. Обширная библиотека Вольтера, хранящая множество его помет на полях, была куплена Екатериной II у его наследников и в настоящее время хранится в российской национальной библиотеке в Петербурге.

## **Б. Философские взгляды Вольтера**

По своим философским взглядам Вольтер был деистом. Он отрицал бессмертие и нематериальность души, решительно отвергал учение Декарта о «врожденных идеях», противопоставляя ему эмпирическую философию Локка. В вопросе о Боге и об акте творения Вольтер занимал позиции сдержанного агностика. В «Трактате о метафизике» (1734) он привёл ряд доводов «за» и против существования Бога, пришёл к выводу о несостоятельности тех и других, но уклонился от окончательного решения этого вопроса. К любым официальным верованиям он относился резко отрицательно, религиозные догмы и обряды высмеивал как не совместимые с разумом и здравым смыслом (особенно в «Объясненной Библии» (1776) и «Философском словаре» (1764), однако считал, что критику религии может позволить себе только просвещенная элита, между тем как простой народ нуждается в религиозном учении как сдерживающем нравственном начале («Если бы Бога не было, его стоило бы выдумать»).

В ряде философских вопросов взгляды Вольтера заметно эволюционировали. Так, до 1750 года он разделял оптимистическое миропонимание, свойственное европейскому Просвещению на раннем этапе (Лейбниц, Шефтсбери, Поул), и связанный с ним детерминизм – признание причинно-следственной связи, господствующей в мире и создающей относительный баланс добра и зла. Эти взгляды отразились в его ранних философских повестях («Задиг» (1747) и поэмах «Рассуждение о человеке» (1734)). В середине 1750-х годов Вольтер отходит от этой концепции и предпринимает решительную критику оптимистической философии Лейбница. Толчком послужил, с одной стороны, его прусский опыт, с другой – Лиссабонское землетрясение 1755 г., разрушившее не только большой город, но и оптимистическую веру многих современников в мудрость всеблагостного высшего Промысла. Этому событию посвящена философская поэма Вольтера о гибели Лиссабона, в которой он прямо выступает против теории мировой гармонии. На более широком материале эта полемика развита в философской повести «Кандид, или Оптимизм» (1759) и ряде памфлетов («Невежественный философ» и др.).

## **В. Драматургия Вольтера («Заира»)**

Драматургия была одной из основных областей творчества Вольтера. Начиная с «Эдипа» и кончая «Ириной» и «Агафоклом», он всю жизнь создавал, ставил на театре свои пьесы и сам играл в них, когда представлялась возможность. Перу Вольтера принадлежит более полусотни драматургических произведений, в том числе 30 трагедий.

В своих трагедиях Вольтер сохраняет все правила классицизма и все его условности. Но Вольтер динамичен, он человек действия и полностью не мог бы примириться с торжественной приподнятостью, медлительной

величественностью классического театра. «Трагедия – это движущаяся живопись, – писал он, – это одушевленная картина, и изображаемые в ней люди должны действовать. Сердце человеческое жаждет волнений...» Вольтер делает свои трагедии эмоциональными и действенными. Не прошло для него бесследно и знакомство с шекспировским театром.

Отношение Вольтера к Шекспиру было двойственным. Порой он вовсе отрицал значение для театра шекспировского гения. Однако в пьесах Вольтера видно влияние великого английского драматурга. Сюжет «Заиры» подражателен, а иерусалимский султан Оросман во многом тождествен венецианскому мавру Отелло. Замечание Вольтера, что «изображаемые в трагедии люди должны говорить так, как люди говорят в действительности», также восходит к шекспировскому реализму.

Сохраняя основу классической трагедии, Вольтер вводит в нее и ряд новшеств. В большинстве своих трагедий он отказывается от традиционного античного сюжета и переносит зрителя в Индию, Китай, Перу, Ассирию, правда, достаточно условные. Но главное у Вольтера в том, что он в своих драматических произведениях, как и везде, пропагандирует просветительские идеи. Именно это имел в виду А.С. Пушкин, когда писал, что в своих трагедиях, «не заботясь о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии».

Драматургическое наследие Вольтера огромно и разнообразно по жанрам, оно состоит из трагедий, прозаических драм, комедий, либретто, опер и дивертисментов. Театр Вольтера – это прежде всего и исключительно политическая трибуна. Рассеивать мрак суеверий и предрассудков, воспитывать ненависть к религиозному фанатизму и тирании, славить идеи свободы и гражданского равенства – вот задачи, какие автор ставил перед собой. «Брут», «Смерть Цезаря», «Магомет», «Альзира» и другие его трагедии насыщены политическими идеями.

В одной из самых известных трагедий, «**Заире**» (1732) действие происходит в эпоху крестовых походов на Ближнем Востоке. Противопоставление христиан и мусульман проведено явно не в пользу первых. Веротерпимому и великодушному султану Оросману противостоят нетерпимые рыцари-крестоносцы, требующие от Заиры – христианки, воспитанной в гареме, чтобы она отказалась от брака с любимым ею Оросманом и тайком бежала во Францию с братом и отцом. Тайные переговоры Заиры с братом, неверно истолкованные Оросманом как любовное свидание, приводят к трагической развязке – Оросман подстерегает Заиру, убивает ее и, узнав о своей ошибке, убивает себя.

История ревности навеяна Вольтеру шекспировским «Отелло», которому Вольтер подражал. Однако он делал это подражание весьма свободным, создав типичную французскую классическую трагедию, в центре которой стоит конфликт в душе героини между любовью и

религиозным долгом. Если у Шекспира главным героем является Отелло, то у Вольтера главная роль предназначена Заире, которая испытывает мучительную душевную борьбу и является жертвой не только ревности, но и религиозного фанатизма. Ставя в «Заире» вопрос, может ли женщина ради любви изменить своему народу и своей вере, Вольтер приближается больше к Расину, чем к Шекспиру.

Оросман, несмотря на стремление Вольтера к турецкому колориту, очень мало похож на восточного человека и лишен непосредственности шекспировского Отелло, так как даже в порыве страсти он соблюдает аристократические приличия и условности. Вольтер обрисовал Оросмана самыми положительными чертами, подчеркнув этим, что добродетель человека необязательно связана с его принадлежностью к христианам.

В целом, «Заира», – чисто просветительская трагедия, вызвавшая решительный отпор со стороны реакционных писателей. Пьеса проникнута чувственностью, в ней отсутствует героический пафос, что именно приближает пьесу к зарождающемуся жанру мещанской драмы.

## **Г. Особенности философских повестей Вольтера**

Самым ярким и живым в художественном наследии Вольтера остаются по сей день его философские повести. Этот жанр сформировался в эпоху Просвещения и впитал основные ее проблемы и художественные открытия. В основе каждой такой повести лежит некий философский тезис, который доказывается или опровергается всем ходом повествования. Нередко он намечен уже в самой заглавии «Задиг, или Судьба» (1747), «Мемном, или Благоразумие людское» (1749), «Кандид, или Оптимизм» (1759).

Жанр философской повести был создан Вольтером под совокупным влиянием Монтескье, как автора «Персидских писем» и Свифта, как автора «Путешествий Гулливера». От первого Вольтер воспринял пристрастие к восточной экзотике и ее противопоставление французской современности как средство заостренного, критического показа французских нравов и порядков. От второго он заимствовал сатирическое использование сказочной фантастики, вырастающей до комических масштабов и преподносимые в шутливой, псевдонаучной форме. Однако в отличие от обоих своих предшественников Вольтер использовал в своих повестях технику авантюрного романа с крепко построенным занимательным сюжетом, представляющим собой нагромождение самых невероятных неожиданностей, совпадений, встреч, появлений исчезнувших лиц. Простоте фабулы соответствует в повестях Вольтера пестрота стиля и тона повествования, в которой сочетаются элементы фантастики и реализма, а легкая изящная ирония временами прерывается серьезными философскими размышлениями или резкими саркастическими выпадами против разных гнусностей и уродств общественного строя.



Авантюрный сюжет носит в повестях Вольтера ярко выраженный рационалистический характер, отдельные эпизоды включаются далеко не случайно, а по строго продуманному плану, служа различными иллюстрациями определенного философского тезиса, проводимого в данной повести.

В ранних повестях 1740-х годов Вольтер широко пользуется привычной для французской литературы XVIII в. восточной стилизацией. Так, «**Задиг**» посвящен «султанше Шераа» (в которой склонны были видеть маркизу де Помпадур) и представлен как перевод с арабской рукописи. Действие развёртывается на условном Востоке (в Вавилоне) в столь же условно обозначенную эпоху. Главы повести представляют собой совершенно самостоятельные новеллы и анекдоты, основанные на подлинном восточном материале и лишь условно связанные историей злоключений героя. Они подтверждают тезис, высказанный в одной из последних глав: «Нет такого зла, которое не породило бы добро». Испытания и удачи, ниспосланные судьбой Задигу, каждый раз оборачиваются непредвиденным и прямо противоположным ожидаемому смыслом. То, что люди считают случайностью, на самом деле обусловлено всеобщей причинно-следственной связью.

В этой повести Вольтер ещё прочно стоит на позициях оптимизма и детерминизма, хотя это ни в малой степени не мешает ему сатирически изображать развращённые нравы двора, произвол фаворитов, невежественность учёных и врачей, корысть и лживость жрецов. Прозрачная восточная декорация легко позволяет разглядеть Париж и Версаль.

Гротескно – сатирическая манера повествования, характерная уже для этой повести, резко усиливается в «**Микромегасе**» (1752). Здесь Вольтер выступает учеником Свифта, на которого прямо ссылается в тексте повести.

Используя свифтовский приём «изменённой оптики», он сталкивает гигантского жителя планеты Сириуса – Микромегаса – со значительно меньшим по размерам жителем Сатурна, потом показывает увиденных их глазами ничтожных, еле различимых насекомых, населяющих Землю: эти крошечные существа, всерьёз мнящие себя людьми, копошатся, злобствуют, истребляют друг друга из-за «нескольких кучек грязи», которых они никогда не видели и которые достанутся не им, а их государям. Они ведут глубокомысленные философские споры, которые нимало не подвигают их на пути познания истины. На прощание Микромегас вручает им свой философский труд, написанный для них мельчайшим почерком. Но секретарь Академии наук в Париже не обнаруживает в нём ничего, кроме белой бумаги.

В самой глубокой и значительной повести Вольтера «**Кандид**» отчётливо выступает философский перелом, происшедший в сознании

писателя после возвращения из Пруссии и Лиссабонского землетрясения. Оптимистическая идея Лейбница о «предустановленной гармонии добра и зла», о причинно-следственной связи, царящей в этом «лучшем из возможных миров» последовательно опровергается событиями жизни главного героя – скромного и добродетельного юноши Кандида: за несправедливым изгнанием из баронского замка, где он воспитывался из милости, следует насильственная вербовка в рекруты, истязание шпицрутенами (отголосок прусских впечатлений Вольтера), картины кровавой резни и мародерства солдат, Лиссабонское землетрясение и т.д. Повествование строится как пародия на авантюрный роман – герои переживают самые невероятные приключения, которые следуют друг за другом в головокружительном темпе; их сбивают (но не до конца), вешают (но не совсем!), потом они воскресают; любящие, разлученные, казалось бы, навеки, встречаются вновь и соединяются счастливым браком, когда от их молодости и красоты не осталось и следа. Действие переносится из Германии в Португалию, в Новый Свет, в утопическую страну Эльдорадо, где золото и драгоценные камни валяются на земле как простые камешки; потом герои возвращаются в Европу и, наконец, обретают мирное убежище в Турции, где разводят плодовый сад. Уже сам контраст между приземленно бытовой концовкой и напряжённо-драматическими событиями, предшествующими ей, характерен для гротескной манеры повествования. Действие с его неожиданными, парадоксальными поворотами, стремительной сменой эпизодов, декораций и персонажей оказывается нанизанным на непрекращающийся философский спор между лейбницианцем Панглоссом, пессимистом Мартеном и Кандидом, который постепенно, умудрённый жизненным опытом, начинает критически относиться к оптимистической доктрине Панглосса и на его доводы о закономерной связи событий отвечает: «Это вы хорошо сказали, но надо возделывать наш сад». Такая концовка повести может означать нередкий у Вольтера уход, от какого-либо определённого решения, от выбора между двумя противоположными концепциями мира. Но возможно и другое толкование – призыв обратиться от бесполезных словопрений к реальным, практическим, пусть даже малым делам.

Действие повести «**Простодушный**» (1767) целиком развёртывается во Франции, хотя главный герой – индеец из племени гуронов, силой обстоятельств оказавшийся в Европе. Обращаясь к столь популярному в эпоху Просвещения «естественному человеку», Вольтер применяет здесь приём «остранения» (понятие «остранение» введено В.Б. Шкловским в 1914 г.), использованный ещё Монтескье в «Персидских письмах» и Свифтом в «Путешествиях Гулливера». Франция, её общественные институты, деспотизм и произвол королевской власти, всемогущество министров и фавориток, нелепые церковные запреты и установления, предрассудки показаны свежим взглядом человека, выросшего в другом мире, других

условиях жизни. Простодушное недоумение героя по поводу всего, что он видит и что становится на пути его соединения с любимой девушкой, оборачивается для него цепочкой злоключений и преследований. Условно-благополучной концовке «Кандида» и «Задига» противостоит здесь печальная развязка – гибель добродетельной девушки, жертвующей своей честью, чтобы вызволить из тюрьмы своего возлюбленного. Конечный вывод автора на этот раз гораздо более однозначен: лейбницианской формуле, низведённой до уровня бытовой мудрости «Нет, худа без добра», он противопоставляет суждение «честных людей»: «Из худа, не бывает добра!» Пародийный гротеск, стилистика диссонансов и нарочитых преувеличений, господствующая в «Кандиде», сменяется в «Простодушном» сдержанной и простой композицией. Охват явлений действительности более ограничен и отчётливо приближен к условиям французской жизни. Сатирический эффект достигается здесь на протяжении повествования посредством «инога видения» – глазами гурона и кульминируется в безрадостной концовке: жертвы и испытания были впустую; каждый получил свою толику жалких подачек и мизерных благ – от лимонных леденцов до алмазных серёг и небольшого церковного прихода; гнев, возмущение и негодование тонут в трясине сиюминутного благополучия.

В философских повестях Вольтера мы тщетно стали бы искать психологизм, погружение в душевный мир персонажей, достоверную обрисовку человеческих характеров или правдоподобный сюжет. Главное в них – предельно заостренное сатирическое изображение социального зла, жестокости и бессмысленности существующих общественных институтов и отношений. Этой суровой реальностью и проверяется истинная ценность философских истолкований мира.

Личность Вольтера и его многообразное творчество оказали огромное воздействие на развитие европейской мысли.

#### **4. Творчество Ж.-Ж. Руссо. Общая характеристика**

**Жан-Жак Руссо** (1712–1778) – французский философ, писатель, композитор. Он, как никто другой из просветителей, был идейным провозвестником Французской революции: мораль и политика якобинства были основаны на его философских принципах. Свою жизнь, полную лишений и гонений, он изложил в «Исповеди» (1765–1770), которая считается самой откровенной автобиографией в мировой литературе и оказала огромное воздействие на дальнейшее развитие жанра исповеди. В «Исповеди» Руссо обобщает важнейшие философские темы:

- 1) значимость личности, сложности и противоречия ее развития;
- 2) культ чувствительности, которая была для Руссо, одного из представителей европейского сентиментализма, методом философским и творческим;

- 3) культ природы, неотъемлемой от душевного мира человека;
- 4) тема социальной несправедливости, стремления к гражданскому переустройству.

### **А. Философские трактаты Руссо**

Известность Руссо принесли его философские трактаты. «Рассуждения о науках и искусствах» (1750) определяло общественную и моральную роль наук и искусств. Изучая состояние современного общества и историю человечества, Руссо пришел к выводу, что науки и искусства оказывают отрицательное воздействие на общественную жизнь и мораль. В «Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства среди людей» (1754) автор исследует бедственное положение народных масс и утверждает, что причиной этого является неограниченное господство частной собственности. Руссо сумел увидеть обратную сторону буржуазного прогресса. Трактат отличается от произведений большинства просветителей не только наиболее демократической позицией, но и элементами диалектического подхода к истории человечества.

### **Б. Социально-политические взгляды Руссо**

В трактате «Общественный договор» (1762) Руссо выразил свои социально-политические взгляды. Это самое значительное политическое произведение, выросшее из предыдущих трактатов. Но если в них страстно обличались пороки цивилизации, то в «Общественном договоре» обосновываются черты идеального государства, излагается политическая программа революционного характера. Руссо хочет написать строго научное сочинение, в котором вместо восторженных или гневных фраз «Рассуждений» заняли бы доказательства. Но автор не только философ, но и художник. Поэтому переживает каждую свою мысль эмоционально. Первая фраза трактата стала знаменитой: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах».

Лучшей формой правления признается республика, хотя возможны и другие. Основной принцип государства – суверенитет народа. Это означает, что верховная власть в стране принадлежит народу. Эта власть неотчуждаема: никто не может отнять верховные права народа и он никому не может их передоверить. Эта власть неделима: законодательная власть не может быть отделена от власти исполнительной. Между народом как сувереном (правителем) и народом как подданным стоит посредник – правительство, призванное организовано осуществлять волю народа. Государство основано на общественном договоре между правительством и народом, который гарантирует основные права граждан (свободу, равенство, неприкосновенность собственности); правительство может быть отменено, если нарушает договор; народ же обязан уважать законы и подчиняться им.

## **В. Реализация идей писателя в романах «Юлия, или новая Элоиза» и «Эмиль, или о Воспитании»**

В 1756 году Руссо начал работу над романом «Юлия, или новая Элоиза». Это произведение стало вершиной литературы сентиментализма. Автор утверждает в искусстве нового героя – плебея, наделенного богатым духовным миром, необычайной чувствительностью. Таков герой романа Сен-Пре, который служит учителем Юлии, дочери барона д'Этанжа. Сен-Пре и Юлия страстно полюбили друг друга. Об этом мы узнаем из их писем. Руссо использует форму эпистолярного романа, которая позволяла писателю показать чувства героев изнутри. С одной стороны, это придало роману лирический характер, с другой – значительно расширило возможности психологического анализа.

Конфликт романа носит двойственный характер: с одной стороны, он заключается в противоречии между естественным чувством и социальными условиями; с другой – в противоречии между тем же чувством и требованиями просвещенного Разума. Сентименталист Руссо утверждает, что первое противоречие приводит человека к пороку (раскрытию этой мысли посвящены части 1–3); второе – к Добродетели (о чем повествуется в частях 4–6). Вот почему так отличается начало произведения от его финала. Изменяется предмет анализа – изменяется и мир, в котором живут герои. Говоря о социальных преградах, вставших на пути Чувства, Руссо вкладывает в письма своих персонажей гневное осуждение законов феодального общества.

Во второй половине романа рисуется картина идиллической жизни на фоне прекрасной природы. Здесь изложена положительная программа Руссо, предвещающая идеи «Общественного договора». Общество должно соединить успехи цивилизации с естественными законами, умеренными потребностями, добродетелями и, таким образом, стать «второй природой» для человека.

В первой части (самой большой, включающей 65 писем) писатель изображает любовь Сен-Пре и Юлии как взрыв естественных чувств. В чистые отношения влюбленных вмешивается феодальная система оценки человеческих достоинств. Отец Юлии узнал о том, что она любит простого учителя. Барон запрещает дочери видаться с Сен-Пре и хочет выдать ее замуж за одного из своих знатных друзей. Положение героев напоминает им средневековую историю любви философа Абельяра и Элоизы: влюбленные были разлучены и только в письмах могли изливать друг другу свои чувства (отсюда название романа «Новая Элоиза»). Юлия и Сен-Пре, забыв нравственные, которые прежде охраняли чистоту их любви, становятся любовниками. В сердце Сен-Пре появляются дурные чувства, прежде всего ревность, не сдерживаемая разумом. Он вызывает на дуэль англичанина Эдуарда Бомстона, подозревая, что Юлия к нему

неравнодушна. И только самоотверженность Юлии и благородство милорда Бомстона прекращают опасную и бессмысленную ссору. Отъездом Сен-Пре по настоянию Юлии заканчивается первая часть романа.

Центральный эпизод второй части – пребывание Сен-Пре в Париже. Эта часть романа строится как «роман развращения», то есть история нравственного разложения человека под влиянием городской цивилизации. Сен-Пре знакомится со светским образом жизни, у него появляются дурные знакомые. Он совершает поступки, в которых ему приходится потом раскаиваться. Внутренняя жизнь Юлии в этой части раскрыта менее подробно. Однако из ее переписки с Эдуардом и двоюродной сестрой Кларой ясно, что и она на грани опрометчивых поступков и всерьез обсуждает мысль о побеге с Сен-Пре из родительского дома в Англию.

Третья часть – поворотная в романе. Умирает мать Юлии. Девушка считает, что смертельный удар нанесли матери письма Сен-Пре, которые та нашла. Юлия решает порвать с Сен-Пре и выходит замуж за господина де Вольмара, друга отца. Этот немолодой человек отличается сдержанностью и благоразумием. Описанием ровного, спокойного счастья Юлии и Вольмара открывается вторая половина романа, в которой Руссо переходит от действительного к желаемому, от реальности Парижа к идиллии Женевского озера.

В четвертой и последующих частях обрисовка чувств героев носит типично сентименталистский характер. Это чувства, облагороженные просвещением и разумом, нежные, но умеренные. Страсти героев подчиняются законам природы. Этим описание чувств у сентименталистов отличается от изображения страстей у предромантиков.

Образ господина де Вольмара становится центральным в раскрытии сентименталистской концепции чувства. Юлия признается мужу в своей былой любви к Сен-Пре. Оказывается, что об этом Вольмар знал еще до женитьбы, но, как благородный человек, не требовал от жены признаний. Более того, Вольмар предлагает Юлии пригласит Сен-Пре стать учителем их детей.

Если в Вольмаре Руссо стремился показать человека, уже достигшего благоразумия и умеренности, то образы Юлии Сен-Пре показывают путь к этому состоянию.

Кульминацией романа становится семнадцатое письмо четвертой части, в котором Сен-Пре описывает милорду Эдуарду Бомстону свою прогулку с Юлией по Женевскому озеру и окрестным горам. Огромную роль в этом эпизоде играет образ природы. Руссо первым придал пейзажу в романе основополагающее значение. Он стал основоположником лирического пейзажа. Картина природы у Руссо пронизана чувствами и настроениями героев. И среди этих чувств особым, самостоятельным, но

пронизывающим все другие становится «чувство природы», которое писатель воспитывает у своих читателей.

Пятая часть романа – самая идиллическая. Радости семейной жизни Юлии и Вольмара, нежная дружба героев омрачаются только тремя обстоятельствами: неверием господина Вольмара, отрицающего существование Бога и бессмертие души, Страшным сном Сен-Пре, видящим Юлию умершей, и любовной историей милорда Эдуарда, которая может закончиться позорным браком. Однако Сен-Пре расстраивает брак Эдуарда, а Эдуард освобождает Сен-Пре от ночных страхов. Идиллическая атмосфера снова воцаряется. Эта часть очень важна для понимания подхода Руссо к созданию характеров своих персонажей. Ни Сен-Пре, ни Юлия ни являются исключительными личностями. Их чувствительность, стремление к счастью в любви, добродетельность – естественные качества, а значит, они присущи всем. Вот почему окружающие главных героев другие персонажи отличаются от них лишь некоторыми индивидуальными качествами, но все они похожи друг на друга в главном. Руссо считает, что только испорченные люди живут по закону, сформулированному Гоббсом: «Человек человеку волк».

В шестой части романа наступает развязка. Юлия, спасая своего сына, упавшего в озеро, тяжело заболевает и через несколько дней умирает. В последнем письме к Сен-Пре она признается, что по-прежнему любит его: «Добродетель, разлучившая нас на земле, соединит нас в вечной жизни. В сем сладостном ожидании я и умру. Какое счастье, что я ценою жизни покупаю право любить тебя любовью вечной, в которой нет греха, и право сказать в последний раз: «Люблю тебя»».

Так в финале романа Руссо окончательно снимает противоречие между естественным чувством и добродетелью, но очевидно, что их гармония наступит только в потустороннем мире. Это согласуется с религиозными взглядами Руссо: не признавая католическую церковь, ее учения о Боге, он верил в некое высшее существо, в бессмертие души.

«Юлия, или Новая Элоиза» – это лирико-философский роман, насыщенный огромным идейным содержанием. Проблемы любви и добродетели, природы и общества, социального неравенства и душевного благородства, городской цивилизации и сельской идиллии, проблемы нравственного и художественного содержания искусств, воспитания и многие другие нашли глубокого истолкования в лице Руссо.

Роман имел невероятный успех. Читатели рыдали над всеми чувствительными местами, а дойдя до сцены смерти Юлии, по свидетельству современника, уже «не плакали, но кричали, выли как звери». В течение XVIII века роман выдержал свыше 70 изданий, намного опередив все другие издания французской литературы того времени.

«Юлия, или Новая Элоиза» – самое популярное произведение во Франции второй половины XVIII века, несмотря на неприятие его классицистами (в том числе Вольтером).

В России роман пользовался не меньшим успехом. И хотя дворяне читали его по-французски, первый русский перевод появился достаточно быстро. В 1769 году Пушкин называет этот роман в «Евгении Онегине» среди любимых произведений Татьяны. По мнению некоторых исследователей, в сюжете «Евгения Онегина» проводится параллель с «Новой Элоизой»: сцена, в которой Татьяна, признавшись Онегину в любви, обещает хранить верность мужу, переключается с письмами Юлии к Сен-Пре (18 письмо третьей части, в котором, она сообщает о своем браке с Вольмаром и просит возлюбленного сохранить в сердце только дружеские чувства). «Новая Элоиза» произвела большое впечатление на молодого Л.Н. Толстого. Через много лет он вспомнил об этом романе, записав в дневнике 29 сентября 1898 года: «Это прекрасная книга заставляет думать...»

Начало 60-х годов было самым плодотворным временем деятельности Руссо: «Новая Элоиза» выдвинула его в число крупнейших писателей эпохи. «Общественный договор» стал вершиной политической мысли XVIII века. Появившийся через два месяца после выхода «Общественного договора» роман-трактат «Эмиль, или о Воспитании» (1762) определил педагогическую мысль XVIII столетия.

#### Педагогические взгляды Руссо в романе «Эмиль, или о Воспитании»

Руссо первым систематически изложил теорию естественного воспитания, которое учитывает особенности физического, умственного и нравственного развития ребенка на разных этапах формирования его личности. Писатель выдвинул три важных понятия:

- о целесообразности естественного воспитания;
- о различиях между детьми и взрослыми;
- о внутренних различиях между этапами развития детей.

Обосновывая первую мысль, Руссо пишет: «Воспитание <...> дается нам или природою, или людьми, или вещами». Эти взгляды воспитания должны находиться в единстве, иначе человека будут раздражать противоречия. Но воспитание со стороны природы от нас не зависит, а со стороны вещей – зависит лишь частично, и только третий вид воспитания управляем людьми. Отсюда вывод: «Так как совпадения трех видов воспитания необходимо для его совершенства, то два другие следует направлять согласно с тем, на которое мы не имеем никакого влияния», следовательно, «воспитание должно быть естественным», т. е. основанным на законах природы.

Этот вывод позволяет обосновать и второе исходное положение: «Природа хочет, чтобы дети были детьми, прежде чем быть взрослыми



<...> У детства свои собственные взгляды, свой собственный образ мыслей и чувств, и нет ничего безрассуднее, как желать заменить его нашим...»

Из ориентации на природу вытекает и третий тезис – о наличии разных этапов в формировании человека. В соответствии с этим положением он разделяет рассказ о воспитании Эмиля на четыре части.

Роман начинается с книги, которая называется «Первый год жизни». Книга вторая – «Детский возраст» – описывает Эмиля с 2 до 12 лет. Книга третья – «Отроческий период жизни» – посвящена периоду с 12 до 15 лет. Четвертая книга романа называется «Юношеский возраст» и охватывает пору жизни Эмиля от 15 лет до его вступления в брак.

Три исходных тезиса определяют цели воспитания, его содержание и методы его осуществления.

Цель воспитания, по Руссо, – подготовить наилучшим образом своего воспитанника к жизни: «Жить – вот ремесло, которому я хочу учить его. Выходя из моих рук, он не будет – соглашаюсь в этом – ни судьей, ни солдатом, ни священником: он будет прежде всего человеком...»

Руссо настаивает на том, чтобы ребенок изучал действительность, непосредственно с ней соприкасаясь: «...Не нужно иной книги, кроме мира; не нужно иного наставления, кроме фактов. Читающий ребенок не думает, он только и делает, что читает; он не учится, а учит слова». Вот почему писатель считает, что ученики должны довольно поздно знакомиться с книгами. В отроческом возрасте он предлагает читать только «Робинзона Крузо» Д. Дефо. Эта книга выбрана далеко не случайно. В ней прославляется физический труд. Руссо включает труд в круг обучения и воспитания. Он считает труд неизбежной обязанностью человека, живущего в обществе: «Всякий праздный гражданин – богатый или бедный, сильный или слабый – есть плут». Руссо – сторонник ручного труда, так как он наиболее соответствует естественному состоянию.

Философский взгляд на вещи, на политику и мораль должен вырабатываться в юношеском возрасте. Здесь может пригодиться история, воспитание по книгам.

Интересна методика воспитания, которую разрабатывает автор. Это так называемое «свободное воспитание», в котором словесное обучение заменяется приобретением личного опыта, а наказание – естественным последствием поступка: « Не давайте своему ученику никаких словесных уроков, он должен получать их лишь из опыта; не налагайте на него никаких наказаний, ибо он не знает, что такое быть виноватым, никогда не заставляйте его просить прощения, ибо он не сумел бы вас оскорбить», – заявляет Руссо. Если ребенок разбил стекло, наказанием будет холод в комнате, если он испачкал и порвал одежду, наказанием будет плохой внешний вид.

К четырем книгам о воспитании юноши Руссо прибавляет пятую книгу – о воспитании девушки. Писатель – противник одинакового

воспитания и обучения юноши и девушки. Так как цель воспитания девушки заключается в подготовке ее к роли образцовой жены и матери, то меняется и содержание всей воспитательной деятельности, и круг изучаемых предметов и ремесел. Но методика остается сходной. Ее основа – практическая значимость для ребенка получаемых им от воспитания уроков: «...Важно не то, чтоб он учился тому или иному, а то, чтоб он понимал, чему учиться и на что это ему нужно...» Задача воспитателя – пробудить мотивы той деятельности ребенка, которая представляется взрослому необходимой: «Прежде всего, вы должны хорошо понимать, что лишь в редких случаях вашею задачей будет указывать, что он должен изучать: это его дело – желать, искать, находить; ваше дело – сделать учение доступным для него, искусно зародить в нем это желание и дать ему средства удовлетворить его».

Но «Эмиль» не только трактат, это одновременно и роман. Иллюстрацией к трактату о воспитании является здесь история Эмиля. В произведении рассказывается о юноше Эмиле, о его воспитании, обучении ремеслам, его любви к Софи и счастливом браке с ней. Но Эмиль не образ живого человека, наделенного индивидуальными качествами, это художественно-философское обобщение, персонифицированное представление о человеке вообще (то же самое можно сказать о Софи, об Учителе, каким себя изображает Руссо).

Трактат о воспитании сопровождается постановкой художественного эксперимента: берется некий человек, воплощающий все человечество (поэтому он ни плох, ни хорош, ни уме, ни глуп), и помещается в опытные условия.

Книга «Эмиль, или о Воспитании» сразу же после выхода в свет приобрела восторженных почитателей и яростных противников. Особое потрясение вызвал эпизод из четвертой книги романа, получивший название «Исповедь савойского викария». В нем Руссо обрушился на официальную церковь, изложил свою «религию сердца». Церковь ответила самыми решительными мерами. «Эмиль» был сожжен в Париже.

Автор долгое время нигде не мог найти себе приюта. Здоровье Руссо пошатнулось. К физическим недомоганиям добавилось расстройство психики. Но он продолжает творить. Последней книгой писателя стала «Исповедь».

Произведения французского просветителя стали известны в России еще при его жизни. В XVIII–XIX веках русские читали Руссо обычно в подлиннике (так, молодой Л.Н. Толстой прочитал все 20 томов французского издания сочинений Руссо). Поэтому произведения мыслителя становились известны в России сразу же после их издания автором. Обсуждались не только художественные достоинства и философские идеи Руссо, но и его конкретные оценки русской

действительности, которые содержатся в трактате «Об общественном договоре» и других произведениях.

Глубокое воздействие Руссо оказал на Д.И. Фонвизина, А.Н. Радищева, Н.М. Карамзина, Ф.Н. Глинку. Следы глубокого воздействия Руссо на А.С. Пушкина отразились в «Евгении Онегине». К великому мыслителю не раз обращались В.Г. Белинский, А.И. Герцен, а Н.Г. Чернышевский в 1863–1864 годах, находясь в Петропавловской крепости, переводил «Исповедь» и планировал описать биографию Руссо.

Встречались и негативные оценки Руссо, в том числе у Ф.М. Достоевского, считавшего «Исповедь» не вполне искренним произведением.

В XX веке Руссо по-прежнему переводился и почитался как один из величайших мыслителей. Его творчество сейчас изучается в вузах. Социальные катаклизмы века привели к волнообразному подъему и спаду его популярности, которая во многом зависит от принятия или непринятия его идей, соединенных с художественными элементами текста.

## **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Аксимова, А.А. Вольтер / А.А. Аксимова. – М., 1970.
2. Андреев, Л.Г. История французской литературы / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М. 1987. – 542 с.
3. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 357–451.
4. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков / С.Д. Артамонов, З.Т. Гражданская. – М., 1960. – С. 143 – 287.
5. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII – XVIII веков: хрестоматия: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1982. – С. 335–403.
6. Верцман, И.Е. Жан-Жак Руссо / И.Е. Верцман. – М., 1976. – 310 с.
7. Луков, В.А. Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение) / В.А. Луков. – М., 1984.
8. Разумовская, М.В. Литература XVII – XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синило, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 148–177.

## Лекция 10

### Творчество Бомарше

#### План

1. Биографическая справка о Бомарше.
2. Идеино-художественное своеобразие комедии «Севильский цирюльник».
3. Идеино-художественное своеобразие комедии «Женитьба Фигаро».

#### 1. Биографическая справка о Бомарше

Вся жизнь **Пьера Огюстена Карона Бомарше** (1732–1799) и все его творчество были направлены против социальных устоев феодального государства. Биография Бомарше – яркое свидетельство того, как человек из третьего сословия в трудных жизненных обстоятельствах, благодаря уму, таланту, убежденности в своей правоте, преодолевая препятствия, одерживает победы.

Бомарше происходил из зажиточной ремесленной семьи. Отец рассчитывал, что сын будет часовщиком, как и он. И действительно, в 19 лет Бомарше изобретает механизм, что позволяет делать часы маленькими и плоскими. Однако королевский часовщик присвоил его изобретение. Безвестный юнец пишет в газету «Курьер де Франс» и Академию Наук и просит признать его права. Этот скандал приносит ему, как часовщику, известность. Среди его клиентов – Людовик XV, мадам де Помпадур, фаворитка короля, принцессы. В Лувре у Бомарше обнаруживаются необыкновенные способности. Он прекрасно играет на арфе, умеет сочинять стихи и небольшие комедии. Это еще более сближает Бомарше с королем и его семейством. Пьер Огюстен, к великому огорчению отца, пленяется придворной карьерой. Он становится контролером королевской трапезы, женится на вдове и присваивает себе имя, звучащее по-дворянски де Бомарше – по названию небольшого имения супруги – леса Марше.

Бомарше писал всю свою жизнь. Его судебная тяжба получила отражение в знаменитых «Четырех мемуарах для ознакомления с делом Пьера Огюстена Кароне де Бомарше» (1773–1774). Писатель не только последовательно излагает свое дело, но логично доказывает, насколько устарело французское судопроизводство, обличает весь общественный строй. Его личный протест носил социальный характер.

Свою карьеру драматурга Бомарше начал двумя пьесами в жанре «мещанской драмы» – «Евгения» (1767) и «Два друга, или Лионский купец» (1770). В этих произведениях чувствовалось влияние Дидро.

Бомарше отвергает трагедию на античные сюжеты, поскольку она не учит зрителя правилам морали, пригодным для современной жизни. Главным способом воздействия на зрителя Бомарше считал чувство сострадания: зритель, сострадая герою, сумеет уберечь себя от его ошибок.

Однако вскоре Бомарше убеждается, что «мещанская драма» не может служить революционным целям в той мере, в какой это необходимо сценическому действию.

То, что Бомарше обратился к комедии и что из-под его пера вышли «Севильский цирюльник» (1775) и «Женитьба Фигаро» (1784), показывает, что он все острее ощущал приближение революции и свою связь с третьим сословием.

## **2. Идеино-художественное своеобразие комедии «Севильский цирюльник»**

Еще в 1772 году Бомарше написал комическую оперу с куплетами. Это был первый вариант «Севильского цирюльника». Театр «Итальянской комедии» отверг пьесу. Друзья утешали автора: «Севильский цирюльник» будет иметь большой успех в театре Мольера, чем в театре Арлекина». Новый вариант пьесы был поставлен 23 февраля 1775 года на сцене «Комеди Франсез».

Сюжет комедии, ее драматический конфликт не показались французскому зрителю новыми. Глупые старики, которых при помощи слуг одурачивает молодежь, – давние комические герои театра. Запутанная интрига, ошибки и узнавания, переодевания героев – все это тоже было известно со времен Менандра и Плавта. Однако, используя традиционные приемы комедии, Бомарше служит самой животрепещущей современности.

Ловкий цирюльник Фигаро помогает графу Альмавиве жениться на молодой девушке Розине, которую бдительно охраняет старый опекун Бартоло. Бомарше сохраняет не только традиционный ход сюжета, но и традиционные типы – влюбленный и ревнивый старик, молодой любовник, прелестная девушка, ловкий и умный слуга.

Но комедия отличается от старых французских комедий и в известном смысле превосходит их. Своеобразие и превосходство комедии Бомарше – прежде всего в более глубоком и общественно-содержательном истолковании конфликта.

Если подойти к комедии с традиционной точки зрения, то конфликт ее заключается в столкновении Розины, графа Альмавивы и Фигаро с доктором Бартоло и его прихвостнем доном Базилио. Но в «Севильском цирюльнике» есть и другой, более глубокий конфликт – столкновение естественных стремлений человеческой личности со всем реакционным общественным порядком.

Комедия построена на сложной и замысловатой интриге. В предисловии к ней Бомарше объясняет напряженность интриги тем, что обе стороны – и Фигаро, и Бартоло – очень сильные противники, ловкие интриганы и хитрецы. Естественно, что борьба между ними носит весьма сложный и богатый неожиданностями характер.

В напряженности интриги отразилось повышение роли личности, рост ее активности и энергии, порожденные развитием буржуазных отношений.

Интрига изобилует комическими эпизодами, вся комедия идет в бодром, веселом темпе. Граф Альмавива переодевается сначала солдатом, а потом бакалавром, что придает всему действию веселый, маскарадный характер.

Веселость действия подогревается забавными проделками и выходками Фигаро, ставящего все вверх дном в доме Бартоло. Этот образ имеет огромную литературную традицию. Его предшественниками были и ловкие рабы античной комедии, и изобретательные слуги итальянской ренессансной комедии и тип грасьосо испанской комедии, и остроумные предприимчивые слуги в комедии Мольера, Реньера, Лесажа. Но Фигаро перерастает рамки этой традиционной театральной фигуры и превращается в умного и ловкого плебея, уже не слугу, а самостоятельного человека, который помимо ремесла брадобреля не против заняться и всякими другими занятиями. Альмавиве он случит потому, что тот ему хорошо платит. Диапазон деятельности Фигаро необычайно широк. Раньше, чем стать цирюльником, он был поэтом, драматургом, врачом, аптекарем. Фигаро предприимчив, смел, подвижен, изобретателен, хитер, настойчив. Он воплощает в себе черты человека, вышедшего из низов и метящего очень высоко. Он обаятелен и покоряет своей энергией. Создавая этот образ, Бомарше больше всего стремился воспроизвести свой собственный характер. Уже современники отмечали поразительное сходство Фигаро с его автором. Об этом писал Пушкин в стихотворении «К вельможе» (1830 г.):

*...Услужливый, живой,  
Подобный своему чудесному герою,  
Веселый Бомарше блеснул перед тобою.*

Даже имя «Фигаро», скорее всего походит от французских слов  *fils* и *Caron*, в которых опущены конечные согласные. «Фигаро» означает «сын Карона», т.е. Бомарше.

Отсюда не следует делать вывод о чистой портретности образа Фигаро. Если бы он был только портретен, он был бы лишен подлинной типичности. А между тем образ этот силен именно своей типичностью, массовидностью. Таких Фигаро было немало во Франции в период разложения феодального строя и подготовки революции. Бомарше наделяет своего героя самыми разнообразными чертами. С одной стороны,

Фигаро плутоват, даже циничен. С другой стороны, он не лишен чувствительности. Он даже смахивает с глаз слезинку, расчувствовавшись по поводу того, что соединяя влюбленных, выполняет «завет природы». Без таких чувствительных ноток образ положительного героя был в середине XVIII века немыслим.

Но чувствительность – не самая характерная черта для Фигаро. Таково прежде всего остроумие его. Так, когда Альмавива спрашивает, честен ли Бартоло, Фигаро отвечает: «Ровно на столько, чтобы не быть повешенным». Когда тот же Альмавива, прося Фигаро помочь ему, бросается к нему на шею, он замечает: «Как быстро выгода заставила вас перешагнуть разделяющую нас границу! Вот что делает страсть!» Когда граф перечисляет недостатки Фигаро, тот парирует его удар словами: «Ежели принять в рассуждение все добродетели, которые требуют от слуги, то много ли, ваше сиятельство, найдется господ достойных быть слугами?» Рассказывая о том, что его начальник забыл о нем, Фигаро замечает: «По моему разумению, если начальник не делает нам зла, то это уже немалое благо». Каждая из приведенных остроумных реплик проникнута обличительным духом по отношению к хозяевам жизни и обнаруживает глубокое неверие в моральные устои старорежимного общества. Все это делает произведение не только занимательным, но и обличительным, сатирическим.

### **3. Идеино-художественное своеобразие комедии «Женитьба Фигаро»**

«Женитьба Фигаро» (1784), ставшая общественным политическим актом, заставила Людовика XVI произнести: «Если быть последовательным, то, чтобы допустить постановку этой пьесы, нужно разрушить Бастилию. Этот человек глумится над всем, что должно уважать в государстве».

В предисловии к пьесе Бомарше сообщает о своих взглядах на комедию: «Без острых положений в драматическом действии, положений, беспрестанно рождаемых социальной рознью, нельзя достигнуть на сцене ни высокой патетики, ни глубокой нравоучительности, ни истинного благодетельного комизма».

«Женитьба Фигаро» значительнее, серьезнее, сильнее ставит социальные проблемы, затронутые еще в «Севильском цирюльнике».

В своей комедии драматург хочет дать критику ряда злоупотреблений, пагубных для общества, или, точнее, самого общественного, политического режима.

Старая традиционная интрига, на которой был построен «Севильский цирюльник», теперь уже непригодна для решения новой, более сложной задачи. Отсюда новый свободный план построения комедии, который избрал Бомарше: он окончательно отбросил старую

коллизии – слуга помогает своему господину устраивать его любовные дела. Он поставил слугу в цент комедии, противопоставил его господину и столкнул их в напряженной борьбе. Усилия Бомарше, как художника, направлены на то, чтобы не ограничиться критикой одного порочного аристократа, а возвыситься до критики всего общества.

Для того, чтобы расширить картину общественных злоупотреблений, Бомарше дает в комедии прямые публицистические вставки. Так он вводит, например, в сцену суда разбор дел, не имеющих прямого отношения к Фигаро, но ярко характеризующих то, что происходит в обществе. Одно из таких дел: хлебопашец жалуется на сборщика податей, незаконно облагающего его налогами, а граф отводит эту жалобу.

Но особенно ярким примером публицистической вставки в комедию, расширяющей критику режима, является знаменитый монолог Фигаро в последнем акте. Это монолог-памфлет, монолог-трактат, весьма характерный для просветительской литературы. В рассказе Фигаро о его жизни перед нами предстает весь прогнивший политический режим, при котором не находят себе применения ум, знания, способности, где господствуют привилегии и связи и где цензура зажимает людям рот. Автор критикует разные стороны этого режима, эта глубокая социально-политическая критика дана не в отвлеченных формулах, она раскрывается через яркие характеры, увлекательные ситуации.

В отличие от старой комедии характера, которая строилась на обрисовке одного характера, Бомарше дает ряд характеров, особенности которых объясняет социальными условиями жизни.

«Женитьба Фигаро», как и «Севильский цирюльник», построена на сложной и замысловатой интриге. Ее держит в руках Фигаро, но не он один определяет исход борьбы.

Комедии Бомарше веселы, пленительны своей умной веселостью. Драматург творит в духе «старого французского гения». Лукавая улыбка, бойкое слово, веселая песенка – давние друзья французов... «...я попытался в «Севильском цирюльнике» вернуть театру его былую неподдельную веселость, сочетав ее с легкостью нашей современной шутки», – писал он.

Мы можем на минутку заглянуть в творческую лабораторию драматурга. Он сам вводит нас в нее. Откроем первую страницу «Севильского цирюльника» – Фигаро-поэт. Он пишет стихи, читает их вслух, перечеркивает, выносит им приговор, решает, как нужно сделать лучше.

«Э, нет, это плоско. Не то...Здесь требуется противопоставление, антитеза». Противопоставление! Антитеза! Вот ключ к стилю Бомарше. Фраза должна будоражить ум читателя. Плавное течение речи баюкает ухо, оно способно усыпить. Жизнь есть борьба. Мышление есть тоже борьба, борьба аргументов «за» и «против».



По принципу антитезы построены все диалоги. Мы постоянно в гуще словесной перепалки. Собеседники будто сражаются на шпагах – один наносит удары, другой парирует, и наоборот. Все диалоги комедий отличаются остроумием и живостью. Бомарше не избегает веселой шутки, каламбура, шаржа и пародии.

Язык Бомарше чрезвычайно энергичен и выразителен.

Таким образом, популярности комедий Бомарше способствовали ее художественные достоинства. Несмотря на многочисленные во французской литературе попытки создать новую драму, которая противостояла бы классицистической, только Бомарше удалось преодолеть шаблоны классицизма. Он создал живую реалистическую комедию, где характеры героев определяются социальным положением (как об этом говорил Дидро). Действие развивается легко и непринужденно, живой разговорный язык комедий совершенно непохож на условную книжную речь героев Корнеля, Расина, а позднее – Вольтера. Неисчерпаемы комедийные средства, к которым прибегает автор этих веселых пьес (переодевания, подслушивание, забавные подсказывания, реплики в сторону, бесчисленные остроты и каламбуры). Бомарше – мастер интриги. Например, в «Женитьбе Фигаро» причудливо переплетаются, сталкиваются сюжетные линии: Фигаро – Альмавива, Альмавива – Сюзанна, Альмавива – Графиня, графиня – Керубино, Керубино – Фаншетта, Бартоло – Марселина, Марселина – Фигаро. Так, в пьесах Бомарше социальная острота сочетается с занимательностью, в полном соответствии с той задачей, которую сформулировал сам автор: «Забавлять поучая».

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Андреев, Л.Г. История французской литературы / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М. 1987. – 542 с.
2. Артамонов, С.Д. Бомарше: очерк жизни и творчества / С.Д. Артамонов. – М., 1960. – 255 с.
3. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 451–483.
4. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков / С.Д. Артамонов, З.Т. Гражданская. – М., 1960. – С. 287–306.
5. Мокульский, С.С. Бомарше. Жизнь и творчество / С.С. Мокульский. – М., Знание, 1957.
6. Разумовская, М.В. Литература XVII – XVIII веков / М.В. Разумовская, Г.В. Синоло, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989. – С. 177–180.

